

Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка  
Міжкафедральна лабораторія славістично-методологічних студій  
Кафедра теорії літератури і порівняльного літературознавства

# **АНТРОПОЛОГІЯ ЛІТЕРАТУРИ: КОМУНІКАЦІЯ, МОВА, ТІЛЕСНІСТЬ**

**STUDIA METHODOLOGICA**  
**Випуск 25**

Альманах видається з 1993 року

Тернопіль  
2008

*Редакційна колегія:*

д.філол.н., проф. Олег Лещак (головний редактор)  
д.філол.н., проф. Роман Гром'як  
д.філол.н., проф. Ольга Куца  
д.філол.н., проф. Оксана Веретюк  
д.філол.н., проф. Олександр Готов  
д.філол.н., проф. Михайло Лабащук  
к.філол.н., доц. Ігор Папуша  
к.філол.н., доц. Юрій Ситько  
к.філол.н., ас. Юрій Завадський (відповідальний редактор)

*Науково-редакційна рада:*

Зд.Є. Адамчик, М. Брагасюк, Д. Затонський, Е. Касперський, В. Кравець, Н. Мазепа, І. Пасько,  
В. Сердюченко, С. Ткачов, М. Чаркіч, Я. Ядацький, В. Ярошовець

Альманах внесено до Переліку фахових видань  
ВАК України №5 від 10.05.2000 за спеціальністю «філологія».  
Публікації в альманаху визнаються фаховими  
ВАК України згідно з наказом №2-01/10 від 13.12.2000 за спеціальностями  
«філософія», «соціологічні та політологічні науки».  
Друкується за рішенням Ученої ради ТНПУ імені Володимира Гнатюка

*Рецензенти:*

*Доктор філологічних наук, професор Олександр Готов  
Кандидат філологічних наук, доцент Юрій Ситько*

*Адреса редакції*

46027, Тернопіль - 27, а/с 554  
Веб-сайт альманаху: [www.studiamethodologica.com.ua](http://www.studiamethodologica.com.ua)

*Редакція не завжди поділяє погляди авторів  
Матеріали друкуються мовою оригіналу*

S 88 **Антропологія літератури: комунікація, мова, тілесність** /Укладач Папуша І.В. // Studia methodologica. – Випуск 25. – Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ ім.В.Гнатюка, 2008. – 326 с.

**ISBN 978-966-07-1371-0**

© Studia methodologica, 2008

# ЗМІСТ

<b>АНТРОПОЛОГІЯ ЛІТЕРАТУРИ .....</b>	<b>7</b>
Галина БАТЮК <i>ІНТЕРМЕДІАЛЬНІСТЬ У ТВОРЧОСТІ ВІРДЖІНІЇ ВУЛФ: РОМАН «ДО МАЯКА».....</i>	<i>7</i>
Ірина БЕСТЮК <i>ТВОРЧІ ІНТЕНЦІЇ МІФОПОЕТИКИ Й ПАТОПОЕТИКИ НА ПРИКЛАДІ НОВЕЛИ ІВАНА ФРАНКА „МАВКА” .....</i>	<i>12</i>
Тетяна БІДОВАНЕЦЬ <i>ДРАМАТИЧНА ПОЕМА «СОЛОВЕЙКО-СОЛЬВЕЙГ» ІВАНА ДРАЧА КРИЗЬ ПРИЗМУ АНАЛІТИЧНОЇ АНТРОПОЛОГІЇ.....</i>	<i>16</i>
Олена БІДЮК <i>ПСИХОАНАЛІЗ СНОВИДІНЬ: ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА ПРОЕКЦІЯ .....</i>	<i>21</i>
Тетяна БІЛЯШЕВИЧ <i>ІНШИЙ У ТВОРЧОСТІ А КАМЮ: ОГЛЯД НАУКОВО-КРИТИЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ.....</i>	<i>25</i>
Олег БОДНАР <i>ДЕФОРМАЦІЯ ОСОБИСТОСТІ В УМОВАХ ТОТАЛІТАРНОЇ СИСТЕМИ (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ ДЖОРДЖА ОРУЕЛЛА “1984”).....</i>	<i>30</i>
Валерій БОРЕНКО <i>АНТРОПОЛОГІЧНІ РЕМАРКИ РОЖЕ МАРТЕН ДЮ ГАРА: АСПЕКТ МОДИФІКАЦІЇ ОБРАЗУ ЛІТЕРАТУРНОГО ГЕРОЯ .....</i>	<i>33</i>
Світлана БОРОДІЦА <i>ПСИХОЛОГІЯ “КРИЗОВИХ СТАНІВ” У РОМАНІ-ЕПОПЕЇ “СЕСТРИ РІЧИНСЬКІ” І.ВІЛЬДЕ .....</i>	<i>39</i>
Світлана БОРТНИК <i>АВТОІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ У МІЖТЕКСТОВІЙ КОМУНІКАЦІЇ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ П. КАРМАНСЬКОГО).....</i>	<i>44</i>
Ірина БУРЛАКОВА <i>МОДЕРНІЗАЦІЯ КЛАСИЧНОГО КАНОНУ ЯК ВИЯВ ЕСТЕТИЧНОЇ САМОСВІДОМОСТІ ЮРІЯ КЛЕНА (НА МАТЕРІАЛІ НОВЕЛИ “ЯБЛУКА”) .....</i>	<i>49</i>
Світлана ВИШНЕВСЬКА-ПИЛИПИШИН <i>АНТРОПОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ОЦІНКИ УКРАЇНСЬКОГО ПИСЬМЕНСТВА В РОСІЙСЬКОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ ОСТАННІХ ДЕСЯТИЛІТЬ ХІХ СТ. (НА ЕТНОГРАФІЧНИХ МАТЕРІАЛАХ).....</i>	<i>54</i>
Олександра ВІСІЧ <i>ЖАНР ЯК ПРОЕКЦІЯ ТВОРЧОГО ПРОЦЕСУ ЛЕСІ УКРАЇНКИ .....</i>	<i>59</i>
Ольга ВОЗНЮК <i>СТЕРЕОТИП ЯК ЧИННИК ФОРМУВАННЯ ВІЗІЇ ІНШОГО .....</i>	<i>62</i>
Галина ВОЛОЩУК <i>АВТОБІОГРАФІЗМ ПОВІСТІ “ХРИЗАНТЕМИ” УЛЯНИ КРАВЧЕНКО: ЕТНІЧНІ ПРОЕКЦІЇ ТА ПРИЙОМИ ВИРАЖЕННЯ.....</i>	<i>66</i>
Надія ГАВРИЛЮК <i>ХУДОЖНЄ ВИРАЖЕННЯ САМОТНОСТІ В ПОЕЗІЇ К. ХХ – П. ХХІ СТ. ....</i>	<i>72</i>
Андрій ГУРДУЗ <i>КОМПЛЕКС МІНОТАВРА В РОМАНІ СТЕЛА ПАВЛОУ “ТРОЯНСЬКИЙ КІНЬ”: АСОЦІАТИВНА МОДЕЛЬ.....</i>	<i>77</i>
Ольга ДОВБУШ <i>АНТРОПОЛОГІЧНА ФУНКЦІЯ «МАСОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ» (НА ПРИКЛАДІ “OLIVER’S STORY” E.SEGAL).....</i>	<i>81</i>
Ігор ДРАЧ <i>«БІОПОЛІТИЧНІ УНІВЕРСАЛІЇ» ЯК ПІДСТАВА АНТРОПОЛОГІЧНОГО АНАЛІЗУ РОМАНУ-УТОПІЇ «СОНЯЧНА МАШИНА» В.ВИННИЧЕНКА.....</i>	<i>85</i>
Галина ДЗИСЬ	

МОДЕЛЮВАННЯ «МАЛОГО СВІТУ» В ПРОЗОВІЙ МІНІАТЮРІ ЯК АНТРОПОЛОГІЧНА ПРОБЛЕМА.....	89
ГРИНА ЗАВІТАЄВА	
<i>АМБІВАЛЕНТНИЙ ХАРАКТЕР ФЕНОМЕНУ ЗАПАХУ У РОМАНІ С. АНДРУХОВИЧ „СЬОМГА”</i> .....	94
ЮЛЯ ЗАПОРОЖЧЕНКО	
<i>ГРАНИЧНЕ МИСЛЕННЯ СУЧАСНОГО ГЕРОЯ (ЗА ТВОРАМИ Д.ГОЙОВИ, Ю.АНДРУХОВИЧА, А.СТАСЮКА)</i> .....	101
ОЛЕНА КОНОПЛІЦЬКА	
<i>АНТРОПОЛОГІЧНІ ВИМІРИ ГЕРОЯ У ТВОРЧОСТІ БОГДАНА ЛЕПКОГО</i> .....	104
НАДІЯ КОЛОШУК	
<i>ЕКСТРЕМАЛЬНІ СВДЧЕННЯ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ТА ПІДСУМКИ І ПЕРСПЕКТИВИ ВІТЧИЗНЯНОГО ВИВЧЕННЯ ДОКУМЕНТАЛІСТИКИ</i> .....	110
СВІТЛАНА КОЧЕРГА	
<i>АРХЕТИПНІ МОТИВИ ДОМУ І БЕЗДОМІВ'Я В ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ</i> .....	115
СВІТЛАНА КРАВЧЕНКО	
<i>АНТРОПОЛОГІЧНІ ВИМІРИ ПОЛЬСЬКОЇ ПРОРАМОТВОРЧОЇ ПУБЛІЦИСТИКИ МІЖВОЄННОЇ ДОБИ</i> .....	121
ТАРАС КРЕМІНЬ	
<i>МІФОПОЕТИЧНА КОНЦЕПЦІЯ ЛІРИКИ ТАРАСА ФЕДЮКА З ПОГЛЯДУ ЛІТЕРАТУРНОЇ АНТРОПОЛОГІЇ</i> .....	125
ТАМАРА ЛАВРІЄНКО	
<i>АНТРОПОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ МОРАЛЬНОЇ РЕФЛЕКСІЇ ЯК НЕОБХІДНОЇ СКЛАДОВОЇ РЕЦЕПЦІЇ НОВЕЛИ Н.ГОТОРНА “GENTLE BOY”</i> .....	129
НАТАЛІЯ ЛЕБЕДИНЦЕВА	
<i>ЛЮБОВ І ВЛАДА У ПОЕМИ В.СОСЮРИ “МАЗЕПА”</i> .....	134
СВІТЛАНА ЛУЦАК	
<i>АНТРОПОЛОГІЧНА РЕФЛЕКСІЯ РОСТИСЛАВА ЄНДИКА: ДОМІНАНТИ СИНТЕТИЧНОЇ МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО «БУТТЯ В СЛОВІ»</i> .....	138
ОКСАНА МЕЛЬНИК	
<i>СИМВОЛ АРФИ В АНТРОПОЛОГІЧНІЙ ПРОЕКЦІЇ (НА МАТЕРІАЛІ ПРОЗИ МИХАЙЛА ЯЦКОВА)</i> .....	145
НАТАЛІЯ МЕЛЬНИК	
<i>РОЗДУМИ ПРО СЕНС ЛЮДСЬКОГО ІСНУВАННЯ В НОВЕЛІ К.МОСКАЛЬЦЯ «СПОГЛЯДАННЯ ЧЕРЕШНІ»</i> .....	153
ОКСАНА НИЧКО	
<i>ПОЛІНІЙЦІ У ЖУРНАЛІСТСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ ДЖОНА СТЕЙНБЕКА</i> .....	155
НАТАЛІЯ ОЛІЙНИК	
<i>СВОЕРІДНІСТЬ МЕТРИКО-РИТМІЧНОЇ СТРУКТУРИ І СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ПОЕЗІЇ Р.БЕРНСА (НА ПРИКЛАДІ ВІРША Р.БЕРНСА „LINES ABOUT WAR”)</i> .....	161
ВАЛЕНТИНА ПАПУШИНА	
<i>ПОЛІФОНІЯ РОМАНУ Ф. ДОСТОЄВСЬКОГО «ЗЛОЧИН І КАРА» В АНТРОПОЛОГІЧНОМУ КОНТЕКСТІ ТВОРУ</i> .....	164
МАРІЯ ПРИХОДЬКО	
<i>ЕСТЕТИКА АПОКРИФА В УКРАЇНСЬКІЙ КУЛЬТУРІ</i> .....	168
ТЕТЯНА РОМАНКО	
<i>ХУДОЖНЯ ТРАНСФОРМАЦІЯ ОБРЯДУ ІНІЦІАЦІЇ У РОМАНІ ЛЮБКА ДЕРЕША „КУЛЬТ”: СЕМАНТИЧНИЙ І ПРАГМАТИЧНИЙ АСПЕКТ</i> .....	172
ЛЮБОВ РОМАНЮК	
<i>ЛІТЕРАТУРНИЙ ПРОЦЕС 20-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ: ДИСКУСІЇ, ПОЛЕМІКИ</i> .....	176
ЗОРЯНА РИБЧИНСЬКА	
<i>ЧИТАННЯ ПАРТИТУРИ МІФУ: СПРОБА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ СОНЯШНИХ КЛАРНЕТІВ ПАВЛА ТИЧИНИ</i> .....	181
НАТАЛІЯ ТКАЧИК	
<i>МІФОЛОГІЧНА ПАРАДИГМА ВНУТРІШНЬОГО СВІТУ ПОВІСТІ ГАЛИНИ ПАГУТЯК “ЗАХІД СОНЦЯ В УРОЖІ”</i> .....	188

Уляна ФАРИНА	
“...БУТИ ЛЮДИНОЮ – ЦЕ ЗНАЧИТЬ ВДАВАТИ ЛЮДИНУ (В.ГОМБРОВІЧ)”: РОЛЬ МАСКИ В ДРАМАХ ЮДЖИНА О’НІЛА.....	193
ОКСАНА ФІЛАТОВА	
АВТОР У СИСТЕМІ КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНИХ ПАРАДИГМ: ГЕНЕЗА, СТАТУС, ДИФЕРЕНЦІАЦІЯ.....	198
ВІКТОРІЯ ЧОТАРІ	
ПСАЛОМ – ДУМА: АНТРОПОЛОГІЧНІ ВИМІРИ ЖАНРІВ.....	203
НАТАЛЯ ЯНУСЬ	
РЕЦЕПТИВНА БЕРНСІАНА ЯРОСЛАВА РУДНИЦЬКОГО.....	208
<b>АНТРОПОЛОГІЯ ФОЛЬКЛОРУ.....</b>	<b>213</b>
ОЛЬГА БЛАШКІВ	
МІФИ ТА ФОЛЬКЛОРНІ СИМВОЛИ ЯК МАРКЕРИ ЛІРИЧНО-АПЕЛЯТИВНОЇ СТРУКТУРИ ДРАМАТИЧНИХ ТВОРІВ О. ОЛЕСЯ ТА В. Б. ЄЙТСА.....	213
ІРИНА БРИЖЦЬКА	
ФОЛЬКЛОРНІ МОТИВИ У ТВОРЧОСТІ МАРУСИ ВОЛЬВАЧІВНИ, МАРІЇ ПРОСКУРІВНИ ТА ТЕТЯНИ СУЛИМИ.....	218
ОРИСЯ ГОЛУБЕЦЬ	
ТРАНСФОРМАЦІЯ КАЛЕНДАРНО-ОБРЯДОВИХ ПІСЕНЬ (НА МАТЕРІАЛІ БЕРЕЖАНСЬКОГО РАЙОНУ ТЕРНОПІЛЬСЬКОЇ ОБЛАСТІ).....	222
СВІТЛАНА ЖУРБА	
БУТТЯ ЛЮДИНИ ЯК АНТРОПОЛОГІЧНА МОДЕЛЬ ЕКЗИСТЕНЦІЙНОГО ІНТЕРТЕКСТУ В УКРАЇНСЬКОМУ ІНТЕЛЕКТУАЛЬНОМУ РОМАНІ 20-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ.....	224
ВІТАЛІЙ КОЗЛОВСЬКИЙ	
ЕВОЛЮЦІЯ ПОЕТИЧНОЇ ТА ЕСТЕТИЧНОЇ СИСТЕМИ НАРОДНИХ ІСТОРИЧНИХ БАЛАД У СВІТЛІ СУСПІЛЬНО-ПОЛІТИЧНИХ ПРОЦЕСІВ НА УКРАЇНІ В ХХ СТ. ....	229
ОКСАНА КУЗЬМЕНКО	
ПСИХОЛОГІЯ ПОВЕДІНКИ УКРАЇНЦІВ В НАРОДНИХ ОПОВІДАННЯХ ПРО ПЕРШУ СВІТОВУ ВІЙНУ (ЗА ПОЛЬОВИМИ МАТЕРІАЛАМИ З АРХІВУ В.ГНАТЮКА).....	233
ОКСАНА ЛАБАЩУК	
СОМАТИЧНА ДОБУДОВА НОВОНАРОДЖЕНОГО: СПРОБА АНТРОПОЛОГІЧНО- ФУНКЦІОНАЛЬНОГО АНАЛІЗУ ФОЛЬКЛОРНОГО ТЕКСТУ.....	236
НАДІЯ ПАСТУХ	
ДОСЛІДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО ФОЛЬКЛОРУ В ЗОНАХ ЕТНОКУЛЬТУРНОГО ПОГРАНИЧЧЯ.....	242
ОЛЬГА ХАРЧИШИН	
СПЕЦИФІКА І ПЕРСПЕКТИВИ ФОЛЬКЛОРИСТИЧНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО МІСТА.....	245
МАРІЯ ЧІКАРЬКОВА	
ФІЛОСОФСЬКА КОНЦЕПЦІЯ «МОЛОТУ НА ВІДЬОМ».....	248
ОКСАНА ЯТИЩУК	
ТРАНСФОРМАЦІЯ ФОЛЬКЛОРНОГО ОБРАЗУ ЧОРТА В ХУДОЖНІЙ ЛІТЕРАТУРІ ( НА МАТЕРІАЛІ ХУДОЖНЬОЇ ПРОЗИ Г.Ф.КВІТКИ-ОСНОВ’ЯНЕНКА).....	254
<b>ЛІНГВІСТИЧНА АНТРОПОЛОГІЯ.....</b>	<b>258</b>
ТЕТЯНА БСЛОБРОВА	
ЛІНГВОКОГНІТИВНИЙ АСПЕКТ ДОСЛІДЖЕННЯ АНТРОПОРЕЛЕВАНТНИХ КАТЕГОРІЙ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ.....	258
ОЛЬГА ВАЛІГУРА	
ЛІНГВОКОГНІТИВНІ ОЗНАКИ ТА ОРГАНІЗАЦІЯ МОВЛЕННЄВОГО ПРОСТОРУ ДВОМОВНОЇ ОСОБИСТОСТІ.....	263
ІРИНА ГУМЕНЮК	
СЕМАНТИКО-ФУНКЦІОНАЛЬНІ МОДИФІКАЦІЇ ВИСЛОВЛЕНЬ З ІНТЕР’ЄКТИВАМИ.....	269
ІРИНА ОЛІЙНИК	

АНТРОПОЛОГІЧНИЙ ВИМІР ОЦІНЮВАННЯ ПЕРЕКЛАДУ: ЛІНІЇ ПЕРЕТИНУ «СВОГО» Й «ЧУЖОГО» В УКРАЇНОМОВНИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ КАЗОК Р.КІПЛІНГА.....	276
Вікторія Приходько	
РЕЦЕПЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ МЕНТАЛЬНОСТІ В АНГЛОМОВНИХ ПЕРЕКЛАДАХ ПОВІСТІ М. ГОГОЛЯ „ВЕЧЕР НАКАНУНЕ ІВАНА КУПАЛА” .....	282
<b>ТІЛЕСНА АНТРОПОЛОГІЯ.....</b>	<b>287</b>
Роман Біляшевич	
ЖІНОЧИЙ ДОСВІД ТІЛА ЯК ВИРАЖАЛЬНИЙ ЗАСІБ МОВИ БІБЛІЇ .....	287
Алла Вітушинська	
ГЕНДЕРНІ ВИМІРИ ЛІТЕРАТУРНОЇ АНТРОПОЛОГІЇ.....	292
Яна Галкіна	
ТІЛЕСНІСТЬ В «НОВІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ» («ВІДЧУТНІСТЬ» ХУДОЖНИХ СВІТІВ І. КОТЛЯРЕВСЬКОГО ТА Г. КВІТКИ-ОСНОВ'ЯНЕНКА).....	294
Марина Ковалик	
МАРГІНАЛЬНИЙ АНТРОПОЛОГІЗМ ЖІНОЧОГО ДИСКУРСУ В ХУДОЖНЬОМУ СВІТІ В. ВИННИЧЕНКА.....	297
Віталій Мармуров, Павло Давидов	
КОХАННЯ, ЯК ОДВІЧНА ЦІННІСТЬ У ТВОРЧОСТІ М.БУЛГАКОВА .....	302
Валерій Панченко	
АНТРОПОЛОГІЯ СТАТЕВИХ ВЗАСМІН У РОМАНІ Д.Г.ЛОРЕНСА “КОХАНЕЦЬ ЛЕДІ ЧАТАРЛЕЙ” .....	306
Ольга Плахотнік	
ВЧИТЕЛЬ І ВЧИТЕЛЬКА: ГЕНДЕРНИЙ АНАЛІЗ ОДНІЄЇ ПРОФЕСІЇ.....	310
Любов Семіненко	
АНТРОПОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ МОТИВУ КОХАННЯ В ЛІРИЦІ ОЛЕКСАНДРА ОЛЕСЯ.....	316
Лілія Штохман	
АНТРОПОЛОГІЯ НАРАЦІЇ: СТАТЬ, ГЕНДЕР І СЕКСУАЛЬНІСТЬ В РОМАНІ ДЖЕНЕТ ВІНТЕРСОН „ТАЙНОПИС ПЛОТІ” .....	319
<b>ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ .....</b>	<b>323</b>
<b>УМОВИ ПРИЙОМУ МАТЕРІАЛІВ ДО АЛЬМАНАХУ .....</b>	<b>325</b>

# АНТРОПОЛОГІЯ ЛІТЕРАТУРИ



Галина БАТЮК

© 2008

## ІНТЕРМЕДІАЛЬНІСТЬ У ТВОРЧОСТІ ВІРДЖИНІ ВУЛФ: РОМАН «ДО МАЯКА»

Питання взаємозв'язку різних видів мистецтв постало перед філософами, істориками культури, письменниками (Г.Вольфлін, О.Вальцель, Д.Лихачов, М.Бахтін, Р.Барт) задовго до появи поняття «інтермедіальність». Та саме зараз у контексті нового термінологічного апарату літературознавства виникає необхідність переосмислити явище «взаємодії мистецтв» і надати йому відповідного поняттєвого обсягу.

Мету дослідження вбачаємо у визначенні сутності терміну «інтермедіальність» та виявленні живописної техніки роману «До маяка». Предметом дослідження є інтермедіальні відношення, їх генеза та вияв у художній творчості В.Вулф. Об'єктом дослідження є роман Вірджинії Вулф «До маяка».

Художня комунікація між різними видами мистецтва крайнє інтенсифікується у історико-культурні перехідні епохи (бароко, романтизм, модернізм, постмодернізм), тобто саме тоді, коли «різке зростання ступенів свободи по відношенню до реальності робить мистецтво полюсом експериментування» [4, 129].

Новий поняттєво-термінологічний апарат, сформований протягом другої половини ХХ ст., з огляду на сучасні європейські досягнення у сфері літературознавства вимагає переосмислення локальної терміносистеми, що відображає систему понять українського науки про художню літературу. Так з появою терміну «інтертекстуальність» (Р.Барт, Г.Блум, Ж.Дерріда, О.Жолковський, І.Льїн, Ю.Крістева, М.Ріффатер та ін.), що передбачає наявність міжтекстових зв'язків, з'явилося поняття «інтермедіальність». Саме нестійкість меж та широке розуміння концепту «інтертекстуальність», як «транспозиції» однієї системи знаків у іншу (Ю.Крістева), дає можливість виокремити і термінологічно оформити взаємодію текстів, що репрезентують різні знакові системи. Автор концепції діалогізму творчого процесу М.Бахтін під «текстом» розуміє не лише літературне письмо, але й усі знакові, семантично значущі системи, що містять у собі цілісну інформацію. «Якщо розуміти текст широко – як будь-який логічний знаковий комплекс, то і мистецтвознавство (музикознавство, теорія та історія образотворчого мистецтва) має справу з текстами (витворами мистецтва)» [2, 281]. Отже, текст – це певна послідовність знакових одиниць, що володіють змістовною єдністю.

Оскільки інтертекстуальні відношення стосуються не лише однорідних, а й неоднорідних текстів різних видів мистецтв, у такому сенсі необхідним є поняття «інтермедіальність».

Отже, зважаючи на поліглотичність культури та багатогранність художнього мислення ХХ ст., виникла необхідність «розвантажити» поняття «інтертекстуальності», надати більш чіткого концептуального окреслення його проявам та ввести термін «інтермедіальність» для означення діалогу між текстами різних знакових систем.

Нами помічено, що російська літературна традиція щоразу частіше послуговується терміном «інтермедіальність» у дисетраційних дослідженнях (Бирюков С.Е., Гасникова О. М., Егорова Н. А., Лебедева О. В.).

Щодо зарубіжного літературознавства, то там уже давно існує ціла низка вагомих наукових праць, котрі висвітлюють явище «інтермедіальності» (Lagerroth U.-B., Petzfi J., Wagner P., Wolf W.). Найточніше, на нашу думку, дає визначення інтермедіальності Вернер Вольф у праці «Музикалізація прози: дослідження теорії та історії інтермедіальності» (1999). Автор стверджує, що інтертекстуальність та інтермедіальність є окремими видами інтерсеміотичних відношень. В основі кожного з них лежить «зв'язок між двома або більше «семіотичними одиницями»

(індивідуальними «текстами», семіотичними жанрами чи системами). Таким чином інтертекстуальність є номомедіальною (вербальною) формою, а інтермедіальність – полімедіальним варіантом інтерсеміотичних відношень» [6, 46].

В українському літературознавстві Іван Франко (трактат «Із секретів поетичної творчості») почав дискусію про взаємодію текстів різних знакових систем, яка триває і до сьогодні. Серед сучасних вітчизняних монографій варто насамперед згадати фундаментальну монографію Д.Наливайка «Искусство: Направления, течения, стили», праці О.Рисака «Мелодії і барви слова: Проблеми синтезу мистецтв в укр. літ. кінця XIX- почат. XX ст.» (1996), В.Силантьєвої «Художественное мышление переходного времени (литература и живопись): А.П.Чехов, И.И.Левитан, В.А.Серов, К.А.Коровин» (2000) та С.Жили «Теорія і практика вивчення української літератури у взаємозв'язках із різними видами мистецтв у старших класах загальноосвітньої школи» (2004).

Як домінанта модернізму інтермедіальність виявляється не лише «взаємним освітленням мистецтв» (О.Вальцель), а головно співпрацею кількох знакових систем зі створення принципово нової системи художнього світобачення та відтворення дійсності. На зламі століть явище взаємодії знайшло своє яскраве вираження у художніх стилях багатьох письменників, тому наважимося сказати, що феномен інтермедіальності для літератури XX ст. стає одним з визначальних принципів поезики. І саме творчість Вірджинії Вулф, на нашу думку, є яскравим прикладом синтезу мистецтв у літературі кінця XIX - початку XX ст.

Становлення таланту Вірджинії Вулф відбувалося в основному в середовищі Блумсбері в оточенні відомих на той час та авторитетних митців, художньої еліти Лондона – філософа Бертрана Рассела, письменника Едварда Моргана Форстера, критика та есеїста Літтона-Стречі, журналіста і письменника Леонарда Вулфа. Серед відвідувачів літературного салону були також знані мистецтвознавці та художники – Роджер Фрай, Клайв Белл, Дункан Грант, Ванесса Стівен, Вальтер Сікерт. Перебуваючи в постійному творчому зв'язку з відомими митцями гурту Блумсбері та підтримуючи стосунки з іншими, не менш відомими європейськими митцями (В.Сікерт, Ж.Равера), письменниця мала можливість ознайомитися з художніми прийомами образотворчого мистецтва, новими творчими манерами.

Кардинальний вплив на творчість Вірджинії Вулф мав художник та мистецтвознавець Роджер Фрай, англійський формаліст, автор численних розвідок про візуальне мистецтво. На думку В.Вулф, естетичні ідеї Р.Фрая щодо суті мистецтва мали смисл не лише для живопису. Вона переконувала, що саме Р.Фрай завжди доводив близькість живопису і літератури, до того ж він сам намагався переступити межу між цими двома повноправними видами мистецтва [7, 208].

Серед наукових зацікавлень Р.Фрая його захоплення пост-імпресіоністським живописом особливо привертало увагу англійської письменниці. Вже у її ранній творчості проявили себе зорова естетика Роджера Фрая та його ідеї про візуальне мистецтво.

Весь прозовий доробок зрілого періоду у творчості В.Вулф має якість імпресіоністичного, але роман «До маяка», на наш погляд, є взірцем імпресіоністичного тексту і тому найкраще підлягає інтермедіальному аналізу.

Керуючись засадами модерністського дискурсу, висловленими в есе «Художня проза», Вулф робить акцент головно на чуттєвій сфері людських стосунків. Важливо, що упродовж роману автор часто вживає лексему «враження» на позначення почуттів, що залишаються у людини від почутого чи побаченого: «Зненацька, немовби одним порухом його руки, ноша нагромаджених вражень про нього перекинулась і вилилась на неї масивною лавиною почуттів... Приголомшена, стояла вона біля грушевого дерева, і враження охоплювали її...» [9, 28-29].

На кшталт імпресіоністському живопису текст немовби зітканий з яскравих колористичних мазків: «В'яжучи червонувато-коричневу ворсисту панчошу, її голова нелогічно окреслювалась на тлі зеленої шалі, поспіхом накинутої на позолочену раму...» [9, 35]. Високо диференційована палітра кольороназв Вулф охоплює більше 65 сем [10, 172], що складає враження живописного полотна. Намагаючись довести, що вживання В.Вулф такої кількості колоративів у текстах не є типовим явищем для художньої прози того періоду, ми порівняли частотність уживання прикметників на позначення кольору різними авторами. Для аналізу було обрано, на нашу думку, рівноцінних письменників – і В.Вулф, і Ш.Бронте, і Дж.Остін були представницями жіночої статі, творили у Англії протягом XIX – початку XX ст., належали до середнього класу. Порівняльний аналіз довів, що концентрація колоративної лексики у романі В.Вулф значно вища, аніж у текстах Ш.Бронте чи Дж.Остін. До того ж, проведене те саме



дослідження роману В.Вулф «Місіс Деловей» доводить, що ідентична насиченість кольороназвами (0,38%) не є випадковим явищем у прозі Вулф і характерне для всього творчого доробку письменниці.

Табл.1. Порівняльний аналіз вживання кольороназв у романах В.Вулф, Ш.Бронте, Дж.Остін

Автор	Назва роману	Загальна кількість лексем	Кількість прикметників на позначення кольору	Співвідношення, %
Вірджинія Вулф	«До маяка»	69811	265	0,38
Шарлота Бронте	«Джейн Ейр»	125010	327	0,17
Джейн Остін	«Гордість та упередження»	125010	12	0,009

«Барвистість» роману є особливістю імпресіоністичного стилю В.Вулф, адже здатність уявляти та бачити колір належить до сфери зорових відчуттів. Колоративні епітети утворюють розгалужені синонімічні ряди, що робить мову автора надзвичайно ліричною, а також створюють асоціативні зв'язки. Отож, як імпресіоністичний засіб відтворення дійсності, колоративна лексика несе інформацію не лише про колір того чи іншого предмету, а й неповторно ілюструє внутрішні риси персонажів роману, тобто виступає засобом характеротворення: «Ніхто ніколи не мав настільки сумного вигляду. Гірка і чорна, почасти стримувана сльоза, формувалася там, у темряві, у глибині, беручи початок від сонячного променя; сльоза виступила – волога тремтіла деякий час, врешті місіс Ремзі проковтнула її та вгамувалася. Ніхто ніколи не мав настільки сумного вигляду» [9, 33]. Метафоричний епітет «чорний» («black») стосовно лексеми «сльоза» підсилює психологічний портрет персонажа.

Особливістю літературного імпресіоністичного стилю є вживання колоративної лексики у переносному значенні, а також колірна номінація того, що зазвичай не має або не потребує колірного атрибута. Для прикладу, у першій частині роману протагоніст місіс Ремзі головню зайнята тим, що в'яже панчохи для хворого сина наглядача маяка. Здавалось би, достатньою для автора є одноразова вказівка кольору цієї панчохи – червоно-коричнева. Але Вірджинія Вулф у половині випадків згадує не просто «панчохи» («stocking»), а саме «червонувато-коричневу панчохи» («reddish-brown stocking») [9; 8, 38, 71, 134]. І чи має для сюжету принципове значення така докладна колірна номінація, що поєднує два прикметники на позначення кольору? Вважаємо, що таким чином автор досягає стилістичної активності не просто словесного, а саме візуального образу «червонувато-коричнева панчоха». Отже, активізуючи зорові відчуття реципієнтів, Вірджинія Вулф, як справжній живописець, створює чуттєво-візуальні картини у своєму романі.

Оскільки одним з протагоністів роману є художниця Лілі Бріско, В.Вулф вдається до скрупульозного відтворення процесу малювання. «З дивним фізичним відчуттям, ніби хтось її підштовхує, а все-таки слід утриматися, вона зробила свій перший швидкий, вирішальний штрих. Опустившись, пензель промайнув коричневим на білому полотні і залишив плавний слід. Потім ще раз і ще раз. Таким чергуванням пауз і миготінням пензля Лілі досягла ритмічного темпу, в якому миттєві зупинки і штрихи здавались взаємопов'язаними елементами...» [9, 172]. На думку В.Вулф, для митця істотним є сам процес створення художнього твору, а не його кінцевий результат. Тому читач, котрому автор відкриває усі таємниці і деталі написання живописного полотна, так і не дізнається, що ж саме зображено на картині.

Предметом зображення роману письменниця уявляє процес багаторічної підготовки подорожі до маяка. Хоча останній знаходився на відстані кількох миль від літньої резиденції родини Ремзі, і у сонячний день його можна було побачити неозброєним оком, все ж за певних обставин (погода, війна тощо) родині не вдається потрапити туди упродовж багатьох років. Врешті, коли постарілий містер Ремзі (його дружина померла на той час) та дорослі вже діти (ті, котрі залишилися в живих після війни) добралися до омріяного місця призначення, твір на цьому завершується. На нашу думку, саме тому роман має символічну назву «До маяка», а не «Маяк», оскільки важливим є сам процес дії, а не її результат.

В.Вулф порушує також питання традиційної і нетрадиційної манери живопису, митецьких сумнівів, ролі і місця жінки-художниці серед чоловічих авторитетів. Принагідно зазначимо, «До маяка» – не єдиний з романів В.Вулф, герої якого мають прямі стосунки зі сферою живопису («Кімната Якоба», «Хвилі»). Отож, образотворче мистецтво постає не лише засобом, а й важливою темою творчості В.Вулф.

Вплив художника Роджера Фрая на творче мислення Вірджинії Вулф був помічений багатьма критиками. У діалозі Вулф – Фрай центральне місце займає роман «До маяка», як відображення багатьох мистецьких концепцій Р.Фрая. У фіналі твору художниця Лілі Бріско нарешті завершує свою багаторічну працю над картиною: «...вона глянула на полотно; все в очах розпливалось. Раптом, напружившись, ніби лише тепер, на мить, ясно побачивши образ, Лілі швидко провела впевнений штрих посередині. Все, закінчено. Саме так, подумала, вона, поклавши пензель і відчувши страшенну втому, я отримала своє бачення» [9, 226]. Фраза «Я отримала своє бачення» вжита автором наприкінці роману, актуалізуючи категорію завершеності, претендує на статус текстового елемента, що розкриває суть твору. Лексема «бачення» («vision»), зустрічаючись також кілька разів упродовж роману, встановлює зв'язок із відомим есе Р.Фрая «Мистецьке бачення» («The artist's vision», 1919), у якому автор розрізняє звичайне зорове бачення («ordinary optical vision»), притаманне пересічним особистостям, і творче бачення («creative vision»), яким володіють лише люди мистецтва. У згаданій праці Фрай заповняв, що майже будь-який оберт життєвого калейдоскопу може створити в душі митця неупереджене бачення, що за допомогою хаотичного і несподіваного поєднання форм і кольорів створює завершене гармонійне ціле. Та гармонія ця стає зрозумілою лише для митця, адже тільки він володіє «творчим баченням», здатним наділити будь-яку річ, явище естетичною красою.

Подібні думки знаходимо і в тексті роману «До маяка»: «Незважаючи на свій шестирічний вік, він [Джеймс] належав до тієї чудової громади тих, хто не розчленовував свої почуття на окремі частини...для таких людей навіть у ранньому дитинстві кожен оберт колеса почуттєвого досвіду мав здатність окреслювати і немовби паралізувати мить...» [9, 7]. Незважаючи на те, що маленький Джеймс є лише шестирічною дитиною, яка вирізає паперові ляльки, він очевидно володіє чутливістю митця («творчим баченням» за термінологією Р.Фрая). Безперечно, «оберт колеса почуттєвого досвіду» у редакції В.Вулф є еквівалентом «оберту життєвого калейдоскопу» Р.Фрая.

Упродовж роману читач отримує також ретельно дібрані слухові враження, як от плескіт хвиль, шум води, скрип підлоги, дитячий галас, спів птахів тощо. Слухові враження немовби «оживляють» художній матеріал, активізують роль реципієнта у сприйнятті художнього тексту, створюють ефект присутності читача: «Можна було чути плескіт води і стукіт падаючих крапель, щось на кшталт шереху і шипіння хвиль, що гуркотіли, пустували, плескали біля скель, наче нестримні, абсолютно вільні, істоти, штовхаючись і перекидаючись, розважалися без зупину» [9, 223-224]. Для досягнення максимального імпресіоністичного ефекту автор асоціює звукові образи з певним часом доби: «...птахи зацвірінькали і ранкова зоря вплела їх високі звуки до своєї близьки, заскрипів віз, десь далеко загавкала собака...» [9, 155]. Отже, за допомогою лексичних засобів створюються звукові враження, що, в свою чергу, відображає картину ранкового пробудження. Письменниця часто використовує розлогі речення з однорідними членами, де звукові образи деталізують, доповнюють один одного: «У супроводі скрипу завіс, скреготу засувів, грюкання і гримання, немовби відбувалося давнє болісне народження, жінки нагиналися і піднімалися, кряхтіли, стогнали, співали, грюкали, човгали ввєрх-вниз – то на горіще, то в погріб. Ох і робота, казали вони» [9, 152].

Серед чуттєвих вражень, якими переповнений роман «На маяк», мають місце і одористичні враження, що свідчить про багатство та довершеність мови. Таким чином письменниця передає аромат дійсності, доповнює візуальну картину: «...вишуканий запах маслин і олії піднімався з великого коричневого горщика, коли Марта не без помпезності зняла кришку» [9, 109]. Одористичні враження породжують асоціації, підкреслюють час доби. Окрім зовнішності та поведінки автор створює індивідуальну своєрідність персонажів через запахові враження. Наприклад, для опису Вільяма Бенкса, Лілі Бріско знаходить наступні характеристики: «...він їй у батьки годився, ботанік, вдівець, пахнув милом...» [9, 22]. Як бачимо, автор зазначає окрім віку, професії, сімейного статусу ще й запахові враження – з метою передати певні внутрішні риси персонажа, тому одразу ж і додає «надзвичайно скрупульозний і чистий» [9, 22]. В

імпресіоністичному літературному творі одористичне доповнення художнього образу допомагає не лише передати аромат дійсності, а й розкрити душевний стан героя.

Однією з основних рис поетики імпресіоністичного тексту є створення суб'єктивного образу світу. Персонажі роману «На маяк» бачать світ крізь призму своїх відчуттів, предметний світ ніби заломлюється у їхній свідомості. Це і породжує специфічного наратора роману, кут зору якого можна ототожнити з кутом зору котрогось із персонажів. В імпресіоністичному творі «оповідач бачить тільки те, що бачить персонаж, знає тільки те, що може бути відомо даному персонажеві, безпосередньо ознайомлений про переживання тільки цього персонажа і т.д.» [1, 94].

Зазвичай автор відтворює зовнішність персонажів через враження іншої особи, висуває на перший план не так сукупність прикмет особистості, скільки вражень від неї інших героїв. Більше того, Вірджинія Вулф застосовує прийом «портретного вкраплення» [3, 142], редукує опис персонажа – і в кількісному (довжина тексту), і в якісному (повнота охоплення ознак) планах.

«Образ об'єктивного світу постає заломленим у свідомості персонажів, ракурс зображення залежить від рухомої точки зору», – висловлює свої спостереження Н. Михальська [5, 341]. В. Вулф зображає навколишній світ через призму бачення різних персонажів. А читач, зазираючи то крізь одну грань, то крізь іншу, отримує повне уявлення про об'єкт. Більше того, письменниця вдається навіть до прийому «подвійного бачення», коли, для прикладу, «Лілі Бріско розглядає місіс Ремзі під кутом зору містера Бенкса» [9, 55]. Децентралізований авторський виклад, що співпадає з баченням різних персонажів роману є важливим елементом поетики імпресіоністичного тексту.

Іншою характерною технікою імпресіоністів є застосування світлових ефектів. Звичайно, що використання світла і тіні природно відповідає сфері образотворчого мистецтва – художники-імпресіоністи надавали перевагу плернерному живопису, тобто повітряному середовищу і природному освітленню зображуваних об'єктів. Звідси надзвичайна життєрадісність імпресіоністичних творів: сонячні відблиски, прозорість і вібрація повітря створювали піднесений емоційний настрій художніх полотен.

У цьому аспекті пригадаймо ще раз рішучий протест Вірджинії Вулф, висловлений нею у есе «Сучасна проза»: «життя – не ланцюг симетрично розташованих газових ліхтарів, а світловий німб, напівпрозорий серпанок, що оточує нас з моменту виникнення свідомості аж до її смерті» 8; 149]. Як бачимо, письменниця, як і імпресіоністи, заперечує рівномірність, а звідси і фальшивість штучного освітлення. Хоча у випадку літературного імпресіонізму мова йде радше вже про «висвітлення», інтерпретацію подій, явищ суспільного життя.

Отож, роман Вірджинії Вулф «До маяка» носить характер імпресіоністичного тексту. Перенесені з живопису стилеві компоненти твору (численні чуттєві враження, колористичність роману, нарративна стратегія, використання світлових ефектів) створюють ефект живописного полотна, що дозволяє говорити про експериментально-пошукову рису творчості В. Вулф

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Адмони В.Г. Поэтика и действительность: Из наблюдений над зарубежной литературой XX века. – Л.: Советский писатель, 1975. – 311 с.
2. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. – 424 с.
3. Кухаренко В. А. Интерпретация текста. – Вінниця, 2004. – 263 с.
4. Лотман Ю.М. Семиосфера. – Спб.: Искусство-Спб, 2001. – 704 с.
5. Михальская Н.П., Аникин Г.В. История английской литературы: Учебник для гуманитарных факультетов вузов. М.: Academia, 1998. – 516 с.
6. Wolf, Werner. The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality. Rodopi, 1999 – 283 pp.
7. Woolf, Virginia. Roger Fry: A Biography. Harcourt, Brace and Company, 1940. – 307 pp.
8. Woolf, Virginia. The Common Reader. – New York: Harcourt, 2002. – 288 pp.
9. Woolf, Virginia. To the Lighthouse. – London: Penguin Books, 1999. – 267 pp.
10. Wyler, Siegfried; Verlag, Gunter Narr. Colour and Language: Colour Terms in English. 1992. – 203 pp.

## ТВОРЧІ ІНТЕНЦІ МІФОПОЕТИКИ Й ПАТОПОЕТИКИ НА ПРИКЛАДІ НОВЕЛИ ІВАНА ФРАНКА „МАВКА”

Виразно акцентований психологізм романтичної прози XIX ст. у літературі раннього модернізму суттєво еволюціонує: перший вектор – заглиблення у сферу підсвідомості, йдеться про символізацію архетипів колективного несвідомого; другий – оприявнює, власне естетизує, психічну патологію, різного роду перверсії (некрофілія, галюцинації, божевілья, меланхолія, розлади свідомості (онейроїдність) тощо). Художнім вираженням першого переважно стає міф, другого – хворобливий психічний стан. Література часто демонструє синтезування міфічної форми та психопатологічного змісту, зокрема, презентуючи рефлектуючу особистість, моделюючи її психологічний портрет. Відтак у термінології сучасного літературознавства функціонують поняття *міфопоетика* (генетичний зв'язок художнього твору з міфоритуальною змістоформою) і *патопоетика* (за Ханзен-Льове, естетизація психопатологічної змістоформи в художньому тексті). У пропонованому дослідженні розглянемо способи суміщення міфопоетичного й патопоетичного компонентів на прикладі тексту новели Івана Франка „Мавка” (1883). Наразі семантика заголовку цього твору націлює на розгляд тексту в контексті неоміфологізму української літератури кінця XIX – початку XX ст., відтак слушним буде урахувати своєрідність інтерпретації образу Мавки у драмі-феєрії Лесі Українки „Лісова пісня” (1911) та повісті Михайла Коцюбинського „Тіні забутих предків” (1911).

*Міф про Мавку.* Селективний підхід до художньої трансформації міфу про Мавку обумовлений амбівалентністю цього образу: (1) виняткова врода (лісова німфа) та акцентована потворність („ззаду їхнє тіло отворене і видно утробу” (В.Шухекич) [2, 593]); (2) вітальний азарт („весела добродушна дівчина, що любить танці і легко вступає у взаємини з людьми” (Й.Дзензелівський) [21, 136-137]) і макабричний азарт (М.Грушевський розглядає етимологію слова „мавка” з „нявка”, де *навь* – „мрець”, відтак семантичний зв'язок між павь „покійник” і павь „демон” з'ясує значення „душа покійника” [21, 139-140]); (3) еротичне захоплення (звábлюють молодих чоловіків) й інфантильно-танатологічна приналежність (нехрещені душі померлих дітей, переважно дівчат).

*Мавка – літературний персонаж.* Буквальне охудожнення міфу про Мавку (рекомпозиція) зустрічаємо у „гуцульській п'есі” Г.Хоткевича „Непросте”. У драмі-феєрії Лесі Українки „Лісова пісня” Мавка – символічна автобіографічна проєкція, де важить виключно міфічна сакральність як іманентний відповідник духовним ідеалам, втілених у цьому образі. Спосіб реінтерпретації образу Мавки як зорової галюцинації зближує новелу І.Франка та повість М.Коцюбинського „Тіні забутих предків”. Натомість у драмі Олександра Олеса „Ніч на полонині” (1941) можемо говорити про літературну ремінісценцію міфу про Мавку водночас з „Тіней...” і „Лісової пісні”. Рецепція міфу про Мавку має місце і в романтичній традиції (Є.Гребінка, Л.Глібов); у творчості „Молодої Музи” (Див. цікаве дослідження А.Матусяк про сесейніо-символічний образ Мавок у „молодомузівців” [11]); у літературі 20-х років XX ст. (І.Кочерга); химерній прозі й ліриці шістдесятників (О.Ільченко, В.Малик, О.Ющенко); і навіть сучасна постмодерна інтертекстуальність не вільна від образу Мавки – роман „Мавка” Ф.Грімберг (2000).

*Міфопоетика / патопоетика.* Патологія онейроїдного стану свідомості пов'язана з розладом свідомості, суть якого у парадоксальному поєднанні образів реальної дійсності та яскравих фантастичних уявлень. Спільна ознака між міфопоетикою та онейричною поетикою закорінена у специфічному способі міфологічного мислення – фундаментальне чуття тотожності, тобто міфомислення спресовує всі елементи реального й ідеального змісту на один-єдиний рівень буття, звідси найвідоміша ідентифікація сну і дійсності [7, 56]. Доречно зауважити, що у міфокритиці початку XX століття саме В.Вундт пов'язував генезу міфів зі снами, афективними станами та асоціативною послідовністю мислення<sup>1</sup>. Важливі методологічні акценти зустрічаємо у

<sup>1</sup> Модерне порубіжжя виявилось плідним часом для відкриттів у сфері психопатології, про що свідчать праці Ч.Ломброзо, М.Нордау, А.В.Богдановича, М.М.Баженова та інших. Ще у XIX ст. французький лікар Л.-Ф.Лелю (1804-1877) визначив „демона” Сократа (адже той вважав, що філософські думки виникають у нього завдяки спілкуванню з його ж демоном) як галюцинацію, а згодом написав книгу про галюцинації Б.Паскаля.

дослідженні Дж.Кемпбела „Герой із тисячею облич”: концепція міфу базована на психоаналітичній теорії снів і неврозів: „Сновидіння – це персоналізований міф, а міф – деперсоналізоване сновидіння; як міф, так і сновидіння є символічними в один і той самий спосіб динаміки душі. Однак уві сні ці форми виступають перекрученими під впливом особистих бід сновидця, тоді як показані в міфі проблеми й розв’язки є безпосередньо чинними для всього людства” [8, 22].

Текстуальна позиція героїні новели „Мавка” Івана Франка – дівчинки Гандзі – обумовлена, головним чином, авторською вказівкою на її п’ятирічний вік. Своєрідну візію психологічного портрету п’ятилітньої дитини увиразнюють юнганська та фройдівська концепції розвитку особистості. Набутки аналітичної психології свідчать, що до шести років дитина „живе в магіко-міфічному світі, де поряд із темними імпульсами й інстинктами спочатку виникає образна свідомість, у якій існують магічні й міфічні мотиви, образи, ідентифікації, реакції, уявлення, прийоми” [5, 46]. Дослідження „Психоаналіз і дитячі неврози” (1915) З.Фройд розпочав із загальника: невротичні страждання настають на п’ятому році життя у формі істерії страху (фобії), що згодом перетворюється у невроз нав’язливих станів із релігійним змістом. Традиційна медицина діагностує такі симптоми як маніакально-депресивний стан [19, 179]. Геній І.Франка задовго до Фройдового відкриття створює своєрідну ілюстрацію цього твердження – художній портрет п’ятилітньої хворобливої дівчинки Гандзі, двічі наголошуючи на її психічних розладах („та пісня [лісу – І.Б.] причарувала всю її нервову істоту”; „та лісова пісня причарувала всю нервову, тендітну Гандзину істоту” [18, 92]).

Маніакально-депресивний психоз супроводжується підвищеним збудженням, нав’язливими ідеями – т.зв. маніями [14, 88]. У дівчинки такий маніакальний стан спричинений просторовими характеристиками („Ві сні й на яві у неї все одно на думці – ліс і його тайники. Що найкращого, найприємнішого затила вона у своїм коротенькім житті (їй було всього п’ять літ), усе те нерозлучно в’язалося з лісом” [18, 92]). Франкове окреслення простору як лірично-психологічного, власне сугестованого як *лісня*, нагадує спосіб художньої локалізації у драмі-феєрії Лесі Українки „Лісова пісня”: „Хата, де жила Гандзина мати, стояла на самім краю села. З трьох боків, не дуже далеко, виднівся густий, темний, вічно тужливий ліс, що шумів раз у раз та заводив якусь таємничу пісню. Дивна то пісня. Деякі її ноти щемлять у серці, мов недавня ледве загоєна рана; інші рвуть думку з собою в темну пахучу безвість, у якийсь безмежний непрозорий простір; інші порушують самі глибокі і сильні струни в людській душі, будять бажання життя, енергію, охоту до невтомної праці, світлої будучини, а ще інші навивають якусь невідому глибоку тугу на серце” [18, 91-92]. Горизонталь лісового „непрозорого” простору, розгорнута у безмежжя, корелює із семантикою сакральної вертикалі Вічності / потойбіччя / смерті, а тому й навиває „невідому *глибоку* тугу на серце”, адже це місце зустрічі з міфічними істотами і топос смерті. Міфологічне маркування простору підсилюється і часовою моделлю календарного міфу: весна / літо / осінь / зима – у драмі-феєрії Лесі Українки; Різдво / Маланки / Теплий Юрій / Івана Купала (апробація останнього свята згадується у чернетці) – у повісті М.Коцюбинського; у новелі І.Франка читаємо: „В сні і на яві вона прислухалася до неї [пісні лісу – І.Б.] зимовими вечорами, коли ревла буря і ліс стогнав, як тисячі ранених на побоєвищу; любувалася нею весною, коли теплий вітер ледве-ледве ворухив вогкі ще, безлисті, а вже свіжими соками налиті гіллячки; прислухалася до неї в пекуче літнє полудне, коли вітру не було чути, а проте по верхів’ях лісових дерев ходив якийсь таємний шепіт, мов зітхання або мов сонне лепотання задріманих на сонячній спеці дерев” [18, 92]. Як бачимо, жанрове означення – *літня казочка* – новели І.Франка обумовлене часовим показником: автор заздалегідь налаштовує реципієнта на сприймання зображуваного не тільки як казки, а як *fata morgana*’и, марева літньої спеки. Загалом, така неспівмірність, розбіжність між свідомим позиціонуванням себе як автора-реаліста та твору як репрезентанта модерної поезії характерні І.Франку, доречно згадати ліричну драму і передмови

---

Таким чином започатковується жанр психіатричної літератури, який німецький учений П.-Ю.Мєбіус назвав патографією – опис життя знаменитих людей на основі їхньої хвороби (Гете, Шопенгауер, Шуман; Мюссе, Мопассан, По, Гюїсман, Флобер, Шатобріан). Російські психіатри писали про Достоевського, Гоголя, Гаршина, Горького, Толстого, Андрєєва, Скрябіна, Есеніна. Як бачимо, найчастіше у центрі таких досліджень були письменники, та й загалом, художня література стає частиною експериментальної психології [10][20].

1896 та 1911 років до „Зів'ялого листя”, а також кінцівку поеми „Похорон”: „Усе те чари – місячної ночі”. З цього приводу творчий метод І.Франка так верифікує Т.Гундорова: „Узагалі, попри узвичаєне апелювання І.Франка – просвітника та позитивіста – до розуму-бистрокрила, він, як, може, ні жоден інший український письменник, занурений у глибини ірраціонального плану. Зокрема, як митець, він відкриває світ підсвідомого й показує себе письменником-візіонером, уразливим до галюцинацій. І в житті, у період загострення хвороби, галюцинації стають «фотографіями його переживання»” [4, 8].

Період до п'яти років – це стадія формування неврозу, спричиненого або розповідями дорослих, або сновидіннями [19, 196]. Невротична дитина від дорослих дізнається про мавок („Ах, як радо, з якою розкішшю слухала вона казок про лісових духів, про ті напівстрашні, напівпроникні твори людської фантазії, а особливо про мавок з білим, як березова кора, личком і з довгими зеленими косами! Вона не могла зрозуміти, чого інші діти бояться мавок /.../ кликали її до себе, в ліс” [18, 92]). За законом модерної поетики, ідентифікуючи себе з Лісом, мавками, винятково протиставляючись іншим дітям, дівчинка віддаляється, власне відчужується, від Хати: „Вона озирнулася по хаті. Як тут нужденно, вогко, понуро!” [18, 93]. Симптоматика клаустрофобії оприявнюється через міфічну розповідь про кусіку, яку їй повідала баба. У фрейдівські постулати укладається і наступна сцена: „Вона затремтіла і тривожно поглянула на стелю, в якій стримів забитий чорний, грубий, дерев'яний гак, дивачно понакарбовуваний. Сей гак в її уяві був „кусікою”. Вона, лежачи в постелі, не раз довго вдивлювалася в нього і все почувала таємний страх; усі страшні повісті, які їй наговорила баба, вона в'язала з тим гаком. І тепер у німій тривозі вона почала вдивлюватися в кусіку, і чим довше дивилася на неї, тим виразніше їй здавалося, що ся кусіка жива, що се така стара, погана, зморщена баба з величезною торбою, в яку забирає малих дітей. Ось вона випростовується, тупає своїми дерев'яними ногами, лізе, лізе чимраз ближче до Гандзі!.. Гандзя заверещала, перелякана, і скочила з припічка на землю, відси вилізла на лаву, до вікна. Там було ясніше” [18, 93]. Під впливом нагнітання психічного збудження дитяча уява трансформує фалічний символ в андрогінну потвору, страх перед якою рівноцінний боязні матері (яка в Гандзіному житті виконувала і роль батька), адже мама за непослух буде бити.

Перцепція героїнею Хати як замкненого, тісного, темного, деструктивного простору й Лісу як вітального, креативного, розгорненого у безмежжя, а в часовому плані у вічність, нагадує спосіб переживання цієї опозиції Іваном Палійчуком у „Тінях забутих предків” М.Коцюбинського. Тут увагу звертає специфіка гуцульського житла – т. зв. хата-гражда – має вигляд замкнутого прямокутника, зовнішня прибудова якого відведена для худоби, щоб було затишно і тепло у внутрішній, де мешкають люди. Тому і в буквальному значенні простір людей тісно пов'язаний із простором тварин: „/.../ життя маржини так *тісно* в'язалось з його [Івана – І.Б.] власним життям, що *витісняло* всякі інші думки” [курсив наш – І.Б.][9, 206]. Акцентована тавтологія (тісно / витісняло) знаменує співвіднесеність із побутом („Скільки клопоту було в Івана! Він не мав навіть коли спам'ятатись. Газдівство потребувало вічної праці /.../” [9, 208]). Це звужений, ущільнений простір одноманіття, нудьги. Замкнений простір хати-гражди – обезволений простір обов'язку, сублімований простір „вічної праці”, якому протиставлений розімкнений вимір свободи: Але часами, несподівано зовсім, коли він зводив очі на зелені царинки, де спочивало в копицях сіно, або на глибокий задуманий ліс, звідти злітав до нього давно забутий голос

Ізгадай мні, мій миленький,

Два рази на днину,

А я тебе ізгадаю

Сім раз на годину...

Тоді він кидав роботу і десь пропадав [9, 206].

Аналогічна специфіка структурування і смислоутворення просторово- часової форми оприявлена й у новелі „Що записано в книгу життя” (1910). Атмосфера зматеріалізованого замкненого простору провокує до злочину, вбивства („/.../ все дивився вглиб себе, де щось осіло за ніч і ствердло” [9, 148]), натомість розімкнений простір природи (поле, ліс, дорога) реабілітує віталістичну енергію. Одвічний закон материнського начала Природи знову ріднить досі „чужих” у Хаті матір та сина: „Вони раді були обоє, що знову живуть спільним життям, як ще тоді, коли стара могла ходити по світі” [9, 150]. Як бачимо, домінуюче у літературі народництва значення Хати як центру духовності, збереження традиції, у неоміфологічному творі набуває семантики негативу: вузькість традиційного простору паралізує поривання духу долучитися до тайни Всесвіту.

Градаційно вибудовується смерть Гандзі: через портертні характеристики („бліде личко”, „очі палали якимось гарячковим огнем”) до імпресії-натяку на фатальну застуду, можливо, пневмонію: „Гандзя була лише в одній сорочині /.../ В першій хвилі вона почула щось ніби холод. Але ні, се тільки так їй здавалося, адже сонічко ось як гріє, де ж тут холодно!..” [18, 94]. Поступово спостерігаємо розлад свідомості у порушенні адекватного відображення об’єктивної реальності: „Серед шуму та гомону листя вона виразно чує щось немов різке плюскання рибок у чистій кришталевій воді: се сміх та радісні крики мавок. Вона чує навіть, як вони кличуть її до себе” [18, 94]. Міфологема заглиблення у воду трактується (за А.Ханзен-Льове) як заглиблення в несвідомі глибини душі [20, 124]. Архетипом води в міфологізованому мисленні позначають і пояснюють вічність, пірнання у воду – занурення в хаос, входження у смерть: „Вона лежала, обнявши міцно березу заков’язлими ручками. Отворені очі не блищали вже, тільки на устах застив розкішний усміх; видно, Гандзя тільки що перестала бавитися з мавкою” [18, 95]. Тут слід також звернути увагу на амбівалентну символіку берези, що розгортається у семантичний ряд *жіноче начало – Мати-Земля – душі померлих – смерть і воскресіння*, оскільки це дерево „вважали втіленням душ померлих родичів”, „нечистим деревом, у гілках якого гніздяться чорти і русалки”, „як оберіг від нечистої сили і водночас як знаряддя нечистої сили (відьми літають на березових віниках)” [6, 78], на березі люблять гойдатися мавки [11, 80], юнку часто порівнювали з березою [6, 78].

У „Тінях забутих предків” М.Коцюбинського поєднання міфопоетики з онейричною поетикою ілюструє фрагмент зустрічі Івана Палійчука з Марічкою-нявкою, причому в натуралістично-психологічному образі міфічної героїні прозирають декадентські ознаки – „еротизація Танатоса (аж до некрофілії)” [20, 355]. Відтак слушно стверджує С.Андрусів, що Іван Палійчук „нагадує декадентсько-сецесійного героя” [1, 35]. Сецесійні ознаки закорінені в імпресіоністичному психологізмі, декадентські – оперті на зображенні нервових збуджень. Декадентсько-сецесійна парадигма тематизує естетику патологічного.

Естетизація паталогічного – це спосіб утечі від дійсності, еквівалентом якої стає суб’єктивний простір, творчий потенціал якого – у міфі й музиці. Чезаре Ломброзо стверджував, що музичні композиції належать до найбільш суб’єктивних творів людського генія, вони найтісніше пов’язані з афектами [10, 123-124]. У гірських місцевостях чимало буває геніальних людей: у горах між пастухами особливо багато імпровізаторів. Народне тосканське прислів’я каже: „У горян ноги товсті, а мозок ніжний” [10, 40]. Водночас жителі гір схильні до божевілля [10, 43], які у вираженні своїх думок часто виявляють ознаки атавізму, повертаючись в доісторичну епоху первісної людини [10, 111]. По суті, М.Коцюбинський ілюструє це психіатричне спостереження в епізоді зустрічі Івана Палійчука зі щезником. Прозаїк обирає натхненником Івана демонічну істоту – щезника, адже, за Ломброзо, багато хворих геніїв мали такого духа, демона чи Генія, а деякі описували їх як тіні [10, 209-210]. У цьому фрагменті прозирає давньогрецька концепція одержимості індивідуального духа божественним духом (тут – щезником), що, свого часу, дістало назву „*homo melancholicus*”. Таким чином, друга назва „божественної хвороби” – „меланхолія” [15, 116]. Саме меланхолію Т.Гундорова вважає властивою модерному індивіду: „з погляду психоаналітичного, меланхолія стає джерелом не лише творчості, а й різного роду сексуальних перверсій, зокрема фетишизму, мазохізму, гомоеротики /.../” [3, 17].

У контексті суміщення ознак міфопоетики й патопоетики слід розглядати й соплікарство / вовкулацтво як геніальність / божевілля головного героя драми-феєрії „Лісова пісня” Лукаша. В інтерпретації Лесі Українки вовкулака – міфологізована форма божевілля: межовий стан божевільного співмірний межовому стану „між” вовком і людиною. Міфічна метаморфоза людина / вовк, як і божевілля, можлива за умови зречення Бога: „Коли чоловік забуде за Бога, /.../ стає вовкулаком” [16, 89].

Трагічний літературний модус модерної літератури передбачає конфлікт між внутрішнім і зовнішнім життям, виразником чого стає одержимий тип героя – *alazon* – одна з іпостасей трагічного героя [17, 238]. Н.Фрай вказує, що особливо проза демонструє, як одержимість виводить свою жертву поза межі нормального життя [17, 239]. „Моду на божевілля” [13, 243], „моду на невроз” [13, 240] С.Павличко називає феноменом української модерності і розглядає у таких ракурсах: (1) модерністський à la Кримський, (2) народницький à la Єфремов і (3) „графоманське тиражування теми” [13, 242]. Здійснена інтерпретація новели „Мавка” Івана Франка у контексті неоміфологізму української літератури кінця ХІХ – початку ХХ ст., зокрема у

типологічному зіставленні з драмою-феєрією „Лісова пісня” Лесі Українки та повістю „Тіні забутих предків” М.Коцюбинського, провокує до виокремлення ще одного *модного* способу художнього зображення психопатології, дієва формула якого – у суміщенні творчих інтенцій міфопоетики й патопоетики, тобто невротичне збудження рівнозначне *збудженню міфологічної фантазії* (термін Е.Кассіра) [7, 85].

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Андрусів С. Адаптація гуцульського міту в повісті М.Коцюбинського „Тіні забутих предків” та романі-епопеї С.Вінченца „На високій полонині” // TeKa Komisji: polsko-ukrainskich związkow kulturowych, tom 1. – Lublin: [PAN w Lublinie], 2004. – S. 29-37.
2. Антологія українського міфу: Потойбіччя: У 3 тт. Т.3 / Зібрав та упорядкував В. Войтович – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2007. – 848 с.
3. Гундорова Т. Femina melancholica: Стаття і культура в гендерній утопії О.Кобилянської. – Київ: Критика, 2002. – 272 с.
4. Гундорова Т. Франко і Каменяр: гностична драма // Слово і час. – 2006. – № 8. – С. 3 – 18.
5. Дикманн Х. Юнгианский анализ волшебных сказок. Сказание и иносказание. Приложение: Методы аналитической психологии (Главы из книги). – СПб, 2000.
6. Энциклопедия. Символы, знаки, эмблемы / Авт.-сост. В.Андреева и др. – М.: ООО „Издательство Астрель”, ООО „Издательство АСТ”, 2004. – 556, [4] с., [32] л. ил.
7. Кассирер Э. Мифологическое мышление // Кассирер Э. Философия символических форм: У 3 т.–М.: СПб.: Университетская книга, 2002. – Т.2. – 280 с.
8. Кемпбел Джозеф. Герой із тисячею облич. – К.: Видавничий дім „Альтернативи”, 1999. – 392 с.
9. Коцюбинський М. Твори: У 7 т. – К.: Наукова думка, 1974. – Т.3. – 729 с.
10. Ломброзо Ч. Геніальність і божевілья: Паралель між великими людьми і божевільними / Пер. з італ. К.Тетюшинової. – К.: Україна, 1995. – XI. 276с.: іл. – Рос. мовою.
11. Матусяк А. Молодомузіська Femme fatale // Слово і час. – 2006. – № 4. – С. 34-45.
12. Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу. Ескіз української міфології. – 2-е вид. – К.: Обереги, 2003. – 144 с. – (Б-ка укр. раритету).
13. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія. – 2-ге вид., перероб. і доп. – К.: Либідь, 1999. – 447 с.
14. Психологічний словник / За ред. члена-кореспондента АПН СРСР В.І.Войтка. – К.: Вища школа, 1982. – 215 с.
15. Сиротина И. Гений и безумие: из истории идеи // Психологический журнал. – 2000. – том 21. – № 1. – С.116-124.
16. Сліпушко О. Давньоукраїнський бестіарій. – К.: Дніпро, 2001. – 144 с.
17. Фрай Н. Анатомія критики // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв: Трактаты, статьи, эссе / Г.Косиков (сост., общ. ред.) – М.: Издательство Московського университета, 1987. – 517с. – (Университетская книга).
18. Франко І. Зібрання творів у п’ятдесяти томах. Т.15. – К.: Наукова думка, 1982. – 510 с.
19. Фрейд З. Психоанализ и детские неврозы // Фрейд З. Психоаналитические этюды / Составление Д.И.Донского. – Мн.: ООО „Попурри”, 1998. – 6008 с. – С. 179-269.
20. Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. Пер. с нем. – СПб.: Академич. проект, 1999. – 512 с. (Серия: „Современные западная русистика”, т. 20)
21. Хобзей Н. Гуцульська міфологія: етнолінгвістичний словник. – Львів, 2002. – 216 с.

**Тетяна БІДОВАНЕЦЬ**

© 2008

### ДРАМАТИЧНА ПОЕМА «СОЛОВЕЙКО-СОЛЬВЕЙГ» ІВАНА ДРАЧА КРІЗЬ ПРИЗМУ АНАЛІТИЧНОЇ АНТРОПОЛОГІЇ

Є імена, які прокреслюються крізь довгі часові межі й ніби самі карбують певні віхи на звивистих і мінливих літературних шляхах, що ними йде стільки різного люду... Іван Драч – одне з таких імен. Він достойно представляє покоління шістдесятників, покоління, яке від початку було свідоме нових і відповідальних мистецьких завдань, було готове до безнастанної і тривалої праці, радо відчувало захоплюючий простір творчості і нових естетичних шукань.



Художній дискурс І. Драча маркований багатоаспектним синтезом нашої сучасності, органічним сплавом її найактуальніших проблем. У річищі аналітичної антропології центральне місце у його творчості посідає онтологія людини, її місця у суспільному бутті. Так, у драматичній поемі «Соловейко-Сольвейг» наратор порушує питання морального обличчя, почуттів і помислів сучасника, пошуків творчої особистості, її шляхів до ідентичності.

Читаючи драматичну поему Драча «Соловейко-Сольвейг», рецепієнт відчуває: концентрація образів, мотивів, емоційна тональність надто висока, щоб умістилася в рамках ліричного «Я», вона шукає вихід у широких площинах епічної оповіді, де драматизм має можливість розсосередитися, піти по руслу сюжетних ліній, персонажів, розгорнути конфлікт логікою життєвих обставин чи філософських ідей.

Поема «Соловейко-Сольвейг» утвердила автора на позиціях драматичного поета. Тут найвиразніше виявилась основна передумова драматичного мистецтва — уміння творити яскраві, виразні, складні і неповторні людські характери.

Кожна людська постать у І. Драча виростає у глибоко індивідуалізований характер, більше того, в окремий сюжетний мотив чи вузол — в історію життя. Сюжетна лінія не становить суцільну лінію, а розпадеться на ряд сцен — стацій, як в експресіоністській драмі. Вони різнохарактерні, різною мірою значущі, але є в них одна спільна риса: це певні етапи чи поворотні пункти у життєвій долі героя. На гострому переплетенні, перехрещенні цих сюжетних ліній виникають драматичні колізії твору, порушуються онтологічні проблеми буття особи.

Образи персонажів — багатогранні, неординарні — містять ключ до розуміння багатьох морально-філософських і суспільних тенденцій. Окремі сюжетно-проблемні вузли («фрески») складають взаємини Марини і Михайла Турчин, Марини і Савицького, Марини і Петра, Марини і баби Степаниди, Марини та її мистецтва. Оскільки в центрі всіх подій — образ Марини Турчин, її особистості підпорядковане все, що відбувається, нею так чи інакше обумовлене, організоване. Тому можемо назвати цей твір і монодрамою, як «Кассандру» чи «У пущі» Лесі Українки. Водночас за сюжетно-композиційною організацією драматична поема відцентрована, оскільки події експлікуються навколо Марини Турчин. Проте з кожною сценою розгортається панорама людського буття середини ХХ століття, відтворюються складні взаємини людини і світу, розвиваються драматичні колізії життя дійових осіб.

Окремі персонажі мають свою передісторію, їхні долі химерно переплітаються, впливають одна на одну. Все це творить складний комплекс взаємовідносин, а відтак проблем, порушених у поемі.

Першу, найяскравішу, психологічно найглибшу і найскладнішу сюжетну лінію становлять взаємини колишнього подружжя Турчин (Михайло живе у спогадах, пам'яті, творчості, в своєму голосі-заповіті). Образ Михайла, його колишні взаємини з Мариною розкриваються шляхом аналепсисів (спогади-розповіді про нього Марини, Савицького, баби Степаниди - матері Турчина, Петра).

З цих розповідей постає складний, неоднозначний, багатий характер художника, проглядається складність стосунків між Мариною і Михайлом. Цей психологічний феномен — роздвоєння особистості митця — неодноразово був об'єктом уваги у літературі. Творчість — вияв духовної могутності людини, вона вчить бачити і осягати красу світу. Творець, художник, людина, наділена творчою силою, безперечно, виняток і, як всякий виняток, знаходиться в складних стосунках зі світом. У цьому випадку героїня — у внутрішньому конфлікті з собою, зі своїм «Я». В такий спосіб розкривається душевний світ митця.

Як правило, дослідники наголошували на конфлікті між почуттям і обов'язком, почуттям і волею героїні; одночасно розкривається конфлікт між прагненням утвердити себе в материнстві і у творчості (так би мовити, мотив безсмертя у двох його модифікаціях) [6; 146].

Ситуація, обрана І. Драчем для моделювання героїні, досить рідкісна, хоча в літературі і не нова. У цьому контексті Драч продовжує традиції Лесі Українки.

В душі митця одночасно живуть художник-спостерігач, аналітик, для якого життя — насамперед об'єкт для вивчення і відтворення, і людина, що сама діє, відчуває, бореться. Наскільки це співіснування складне, болісне (насамперед, для самого митця), говорилося завжди. Нерідко художник переживає внутрішні бурі чи бунти, своєрідні кризи, коли суто людське начало прагне подолати, перемагати настійну потребу творчості. Проте у справжнього митця, творчий потенціал якого не вичерпаний, цей двобій закінчується перемогою креативного начала.

Вихід у світ людських емоцій, переживань, у так зване особисте життя в усій його багатомірності, пережиті душевних стресів і навіть трагедій, так само як і відчуття радості, щастя, що їх приносять кохання, материнство, підносять митця на вищий щабель духовності і творчості. Збагачений емоційно як людина, він стає глибшим і як художник, деміург, що творить прекрасне.

У поемі звучить своєрідний гімн людській красі (згадаймо, як милується Марина Петром, як натхненно оспівує красу двадцятирічної Марини Михайло Турчин у своєму заповіті, записаному на магнітофонній стрічці). Незважаючи на неординарність ситуації — 40-річна жінка покохала, і то взаємно, 25-річного хлопця — ніщо тут не видається неприродним чи аморальним.

Невижите кохання Марини, її нездійсненне в шлюбі з Михайлом материнство, її краса, палка натура, її відверте прагнення жіночого щастя — все це робить дещо запізнілий вибух її кохання природним, її стосунки з Петром — здоровими і прекрасними. Повна нерозтрачених сил, «кругойдуча», вільна і смілива у вияві почуття, Марина здатна викликати захоплення, хоча, природно, викликає і осудження, і обурення, і гнів, а нерідко — іронічно-співчутливу посмішку.

Реципієнт драматичної поеми Драча бачить світ ніби очима художника-скульптора, який є поетом саме фізичної краси людини — її сили, грації та одухотвореності, втілених у досконалих пластичних формах. У цьому художня правда мистецтва, яке завжди прагне закріплювати у тих чи інших формах красу і досконалість, помічені у житті. Антропологічний дискурс Драча концентрує свою увагу на красі людини.

Поет прославляє не тільки красу в її зримих виявах, а й насамперед красу душі, людських почуттів. (До речі, за концепцією художника, це речі неподільні, для нього краса — завжди одухотворена, висока одухотвореність — прекрасна).

Герої твору живуть яскравим емоційним життям, закохуються і ненавидять, страждають і мріють, прагнуть помсти чи щастя, помиляються, злостяться, гніваються, хочуть взаєморозуміння. Єдине, що не може бути сприйняте ними, — це душевна черствість і жорстокість, міщанська, себелюбна поміркованість.

Вони добре усвідомлюють моральну цінність кожного людського вчинку, міру добра і зла, їх вічне протиробство і взаємообумовленість. Неординарною, сильною особистістю постає з твору Михайло Турчин. Розповідь Турчина про святкування річниці Жовтня у Бухенвальді, записана на плівку, — драматичне оповідання, введене у поему, яке допомагає нам уявити Михайла Турчина як людину. Сповнена драматизму перша частина оповідання, переходить у розповідь про своєрідний двобій характерів, воль: між молодим скульптором і есесівкою і про перемогу Турчина. Не менш яскраве, вражаюче оповідання про дівчину-партизанку Сольвейг, з якою Михайло Турчин був у одному загоні після втечі з концтабору. Образ Турчина, його стоїцизм, гуманізм відтворюється яскравими барвами, моделюється загальнолюдський сенс його особистості у форматі антропологічному, акцентуючи на його індивідуальних вчинках і помислах, що постає у трансцендентальному вимірі.

Історія його життя, його непересічна, винятково яскрава індивідуальність вражають і після смерті. Він живе у пам'яті близьких йому людей, впливає на їхні взаємини і вчинки. Розповівши про Сольвейг, Савицький вражено запитує:

“Скажи, Марино, чому до одних чоловіків липнуть жінки,  
Просто-таки увиваються, інших — ніби не бачать.”

І чує у відповідь:

“Досі ніяк не одлипну. Досі щодня чимсь дивує.

Досі для мене він — живіший за всіх найживіших.

Кинджал цей, і скрипка, і фото. Гарна була! “ [5; 12].

Виразними індивідуальностями, характерними, яскравими постають з драматичної поеми такі персонажі: в першу чергу баба Степанида — мати Турчина, Іван Савицький. Кожен з цих героїв — окремий людський світ, складний, поданий у переплетінні позитивних і негативних рис, але водночас з виразною домінантою добра.

Безперечно, осудження, навіть гнів, презирство викликає вчинок Оксани. Ми можемо закинути нараторові психологічну непереконливість у змалюванні цього образу. Уявлення про дівчину настільки горду, що могла покинути назавжди коханого через одне різке й несправедливе, навіть бруталне слово, якимось не в'яжеться з уявленням про матір, яка на колінах благас сина «не об'являтися».

Іван Савицький моментами також викликає негативні почуття. Але згодом з'ясовується, що «злочини» його — заздрість до талановитіших Михайла і Марини, таємна, позбавлена

взаємності любов до Марини ( добре їй, проте, відома) і є не такі й страшні, бо не переходять у якісь негативні акції. Врешті з'ясовується, що Савицький не заздрисний і не злочинний Сальєрі біля талановитого Турчина, а згодом — талановитої Марини Турчин (така лінія дещо пунктирно окреслюється в поемі), а швидше, добротворець, щирий друг, вболівальник, прекрасний організатор Марининих творчих справ та ін. Загалом драматичний конфлікт твору — не у зіткненні сторін, духовних антиподів. Взаємини героїв ніде не переходять у гостру сутичку, конфлікт, двобій воль, пристрастей тощо. Навіть відчайдушний вчинок Наталки — підпалення Марининої майстерні, спроба втопитися в озері — це усвідомлення своєї поразки, прояв відчаю, а не скажімо, момент боротьби за коханого.

Філософська антропологія зосереджує свою увагу на особистісних якостях людини як суспільно-історичному, психологічному феномені.

Справжня боротьба розгортається в душі Марини. Тут І. Драч порушив глибоку філософську і етично-суспільну проблему, що здавна хвилює митців: як поєднати у людській особистості і засіб, і мету, як зробити, щоб людина, прямуючи до об'єктивної високої мети, осягала разом з тим і свою індивідуальну мрію, щоб вона максимально реалізувала свої творчі і людські потенціальні можливості.

Цей конфлікт у драматичній поемі Драча виявляється у жагучих монологах-сповідях Марини, особливо в «місячному інтермецо» — нічному змаганні героїні з «дивними істотами» — творчими мріями, які чекають свого народження, Марина стоїть перед пекучою життєвою дилемою: творчість чи особисте щастя. «Хор дивних істот» — творчі видива, «марення-набриди», «ненароджені діти» просяться на світ, до життя:

На тебе, на тебе чекаєм роками!

Ти двадцять літ вчилась — тобі уже сорок.

Всі примхи, всю нехїть під лютий під корок

Візьми й зажени — хай лютує там джином.

Всі сумніви — геть, всі сум'яття — коліном!

Ти — мусиш, повинна, ти скарана конче,

Ти — нас породи, наших душ оборонче,

Нас виняч і виладкай... [5; 107].

Марина покликана творити. Як і кожен митець, вона «скарана» своїм хистом. Це ж вона «марила створити сад скульптури небаченої, дивної структури», «грозила в бронзі видива відкрити». Заради цієї високої мети Марина, яка знаходиться у розквіті творчих сил, таланту і визнання, повинна пожертвувати мрією про особисте щастя, кохання, материнство. Висока мета виправдає цю однобічність, самозаглибленість. Людські радості і скорботи не для таких, як Марина:

...Лишила доля тобі горді скелі,

Щоб нам тесала ти у них оселі,

Щоб в темних полисках лабродориту

Ти силу буйну і несамовиту

Лишила нам, своїм камінним дітям!

Ми ж по тобі стоятимем століття...

Покликання не кидай на поталу

Житейській звабі і житейській млості... [5; 159].

У відповідь звучать пристрасні монологи Марини, які розкривають найпотаємніше, найінтимніше — прагнення кохання і материнства.

Десь глибоко в душі звучать і застереження іншого, більш прозаїчного характеру — побоювання, що щастя буде нетривке, що все це — самонавіювання, омана, марево. І водночас Марина розуміє, що відмова від жіночих радостей і щастя збіднять, спотворять її і як митця. У коханні, вона вбачає і нове своє відродження, новий, вищий злет.

«А може, тут заграють мої сили!..» [5; 111].

Всі сюжетні лінії поеми завершуються щасливо. Марині в ім'я любові не треба зрікатися творчості, очевидно, вона з властивою їй енергією поєднає їх, і нова майстерня де «на озеро... буде суцільне вікно», де по-новому відчуватиметься простір, сповниться, очевидно, новими художніми шедеврами.

Але це не означає, що драматичне начало тут ослаблене. Життя героїв поеми буквально насичене драматичними, інколи трагічними колізіями і гострою, напруженою боротьбою.

Драматизмом чи трагізмом сповнені сцени, що відтворюють пам'ять війни. Ними насичено спогади-розповіді Турчина, монологи Савицького про загибель норвежки-партизанки Сольвейг, про убиту вагітну жінку (моторошна картина війни, що послужила сюжетом для мистецького твору), це і численні побіжні згадки баби Степаниди і Марини про численні немочі і хвороби Турчина, що передчасно призвели його до смерті — наслідок полону і поранень. Трагедії морально-етичного плану пов'язані з сюжетною лінією Оксани-перейславки.

Є тут і драматизм, що відбиває щоденні реалії життя. Тяжкі драматичні ситуації виникають не тільки в обстановці війни чи як її наслідки. Вони можуть бути викликані причинами нищими, огидними — такими, як боротьба нездар (на жаль, нерідко не позбавлених титулів і звань, а то й влади) проти таланту, проти його визнання.

Трагічні колізії в поемі розкриваються в основному засобом ретроспекції. Повністю в ретроспективно-монологічній формі розкривається образ Турчина, образ Оксани, частково — образ Марини. Композиційно «Соловейко-Сольвейг» складається з різнорідних сцен — ліричних і трагічних, драматичних і жартівливо-гумористичних.

Характер Марини Турчин, перипетія її сценічної поведінки у драматичній поемі представлені у відповідності до законів естетичної категорії «драматичне». Так будується сюжет поеми, який складається з кількох «вершинних» композиційних точок: посвячення в історію життя Савицького, пожежа в майстерні, розв'язання любовного трикутника Петром і Наталкою. Драматург і поет І. Драч, вирішуючи художнє «надзавдання» поеми, моделює свою образну свідомість у позасуб'єктні форми жанру, композиції, які взаємодіють з суб'єктними - Хором дивних істот, «Тим, що греблі рве», Перелесником, Водяником. Це визначає типологічну спорідненість з драмою-феєрією «Лісова пісня» Лесі Українки, з образно-стильовими її принципами.

Найбільший і найвагоміший компонент художності І. Драча - метафоричні ланцюги, які допомагають поглибити драматизм, краще розкрити читачеві душевний світ героїв. Так, у поемі «Соловейко-Сольвейг» Сольвейг втілена в кількох жіночих образах: Сольвейг - норвежка, яка своїм життям продовжує життя Михайла, Оксана, яка бере з рук Михайла скрипку, наче символ життя. Приймавши символ-скрипку, Оксана передасть її своїй дочці, яка і буде спокутувати гріхи матері, а також її першого кохання до Михайла Турчина. Таким чином відбувається взаємодія і «взаємопереливання» образних компонентів твору. В поемі І. Драча «Соловейко-Сольвейг» символіка переходить в алегоричність.

Питання про непересічність Драчевої метафори, його образної символіки видається нам серйозним ще й тому, що інколи не лише читач, але й навіть літературознавець «не сприймає» цього поетичного прийому, який потребує великої творчої співучості читача, його інтенсивної творчої уяви, вміння увійти у світ поета.

У своїй драматичній поемі І. Драч порушує й розкриває надзвичайно важливі проблеми антропології, людинознавства як вияву мистецтва слова, зосереджує увагу на пошуках творчої особистості, а до того ж значно модернізує, видозмінює природу цього традиційного жанру, який цурається побутовізму, тяжіє до романтичної окриленості, символічних картин та образів, філософських узагальнень.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Бердиховська Б. Шістдесятники - бунт покоління // Українська мова та література. - 2006. - №14-15. - С.3-11.
2. Бурбан В. Крила Івана Драча // Культура і життя. - 2006. - 1 листопада.
3. Драч І. Вибр. тв.: У 2т. - К.: Дніпро, 1986.
4. Драч І. Йти у вир днів і робити своє діло. // Світ про Україну. - 1993 - 28 липня - С.8.
5. Драч І.Ф. Вірші та поеми. / Авт. передм. І.М. Дзюба. - К.: Дніпро, 1991.
6. Дем'янівська Л.С. Українська драматична поема: Проблематика, жанрова своєрідність. - К.: Вища школа, 1984. - 160с.
7. Зарецький О. Українські шістдесятники і хрущовська відлига в етнокультурному просторі СССР // Сучасність. - 1995. - №4.
8. Зборовська Н. Стильовий портрет шістдесятництва. // Слово і час. - 2001. - №12. - С.25 - 42.
9. Зборовська Н. Шістдесятники // Слово і час. - 1999. - №1. - С.74 - 80.
10. Льницький М.М. Іван Драч: Нарис творчості. - К.: Рад. письменник, 1986.
11. Рубан В. Третє пришествя Івана Драча // Київ. - 1996. - №9-10. - С.131-134.
12. Тарнашинська Л. Українське шістдесятництво: аберация явища у постмодерному прочитанні // Слово і час. - 2006. - №3. - С.59-71.

13. Ткаченко А. О. Поетичний світ Івана Драча. -К., 1986. – 166с.  
14. Ткачук М.П. Іван Драч // Українська мова і література. - 2001. - 15(223), квітень.

Олена БІДЮК

© 2008

## ПСИХОАНАЛІЗ СНОВИДІНЬ: ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА ПРОЕКЦІЯ

В сучасному українському літературознавстві тлумачення сновидінь (онірична аналітика) набуває дедалі більшої популярності. Сновидіння – невід’ємна частина людського буття, феномен якого протягом багатьох століть так і не спромоглися остаточно вивчити та зрозуміти. За словами одного із найавторитетніших дослідників, З.Фрейда, “наукове розуміння сновидінь, незважаючи на тисячолітні спроби, дуже мало просунулося вперед” [Фрейд 2003: 13]. Ще менш дослідженими виявились сновидіння у художній творчості.

Сновидіння як прояви несвідомого людини цікавили передусім психоаналітиків. Зрештою, саме засновник психоаналізу З.Фрейд проклав шлях до тлумачення сновидінь дослідниками-літературознавцями спочатку загальнотеоретичною працею “Тлумачення сновидінь” (1900), а потому – власне літературознавчою розвідкою “Марення і сни в “Градіві” Йенсена” (1907). Сновидіння, вважав вчений, є найпершим об’єктом для психоаналітичної техніки.

З.Фрейд звернув увагу на те, що мова сновидінь є символічною. Вона ховає в собі глибинні смисли, подвійну семантику образів, є водночас і “царською дорогою” [Фрейд 2003: 531], і “найкращим доступом пізнання несвідомої психіки” автора [Фрейд 2002: 35]. Значимим тут постає кожен мікрообраз, який обов’язково виходить на особистість автора, а отже, є приналежністю індивідуального стилю письменника. Ця теза, за яку швидше повинні були б триматись літературознавці-психоаналітики, на жаль, так і залишилась поза їхньою увагою\*.

Вслід за Фрейдом до сновидінь звернулися й інші психоаналітики, зокрема, засновник глибинної психології К.Г.Юнг. Однак він пропонував звернути увагу на образи-архетипи (arche – початок, турс – образ), тобто первісні образи. К.Г.Юнг порівнював їх із словами у якомусь невідомому тексті, а тому відстоював думку про те, що кожен може навчитись читати сновидіння. “Я, – писав вчений, – розглядаю сновидіння як деякий текст, який не зовсім розумію... як бачите рідкісне слово, що раніше вам не траплялося, ви намагаєтесь віднайти паралельні частини тексту, де також це слово з’являється. Так ми вчимося читати ієрогліфи, клинопис; аналогічно можна навчитись читати сни” [Юнг 1998: 102]. Рідкісні слова, за висловом дослідника, – не що інше, як архетипи. Вони теж виходять на психіку автора, щоправда, тепер не на індивідуальну, а ту її частину, що приналежна людству в цілому, – колективне несвідоме.

Психоаналіз сновидінь художнього твору потребує вироблення чіткої методології дослідження. На нашу думку, така методологія має виходити із мікрорівня художнього твору, де значимим постає кожен образний елемент, адже, як стверджують психоаналітики, “навіть найменші деталі і незначні обставини сновидіння, якщо їх оминати, обмежують правильне розуміння його змісту” [Калина, Тимошук 1997: 68]. У художньому тексті, особливо якщо він містить сновидіння, розгляду потребує кожен елемент, кожна деталь індивідуального авторського стилю: аналіз мікрообразів тексту дасть змогу побачити їх психологічні витоки.

*Метою* нашої статті є спроба синтезу та переосмислення, а також показ невикористаних можливостей психоаналізу (психоаналіз мікрообразів) при дослідженні оніричних картин. Адже справжній зміст сновидіння криється у значеннях мікрообразів. Мікрообраз визначаємо як найменший образний елемент індивідуального стилю письменника, втілений у слові (слово-знак, слово-символ, міфема, архетип тощо).

Матеріалом для ілюстрування методології психоаналізу мікрообразів сновидінь ми обрали творчість Л.Костенко і зовсім не випадково. Зауважмо, її поетичний доробок так жодного разу і не

---

\* Історія розвитку психоаналітичних досліджень в Україні засвідчує це особливо яскраво: ані у 10-30хх роках (маються на увазі розвідки І.Хмельського, С.Балея, Я. Яреми, А.Халецького, В.Підмогильного, С.Гаєвського та ін.), ані у пізніший час і до сьогодні (С.Павличко, Л.Плющ, Г.Грабович, М.Ласло-Куцюк, М.Моклиця, Н.Зборовська, О.Забужко) належного вивчення мікрообразний рівень тексту так і не отримав.

удостоївся ґрунтовного психоаналітичного дослідження, а отже, і до сновидінь справа також не дійшла. З цього погляду творчість Л.Костенко є надзвичайно цікавою, позаяк відкриває широкі можливості для вдумливого прочитання. Зосередимо свою увагу на архетипному аналізові сновидінь, вміщених у поезії Ліни Костенко.

Сновидіння в цілому, так само як і його мікрообрази, – “це виділення думок, що були витіснені в зародку” [Фрейд 2003: 88-89]. Створені авторкою образи із внутрішнього світу трансформуються у зовнішній і в тих чи інших варіаціях постають перед читачем як втілення індивідуального стилю та манери письма. Досліджуючи психологію творчості В.Роменець зауважує, що “образи митця – це його несвідоме, яке він, щоб звільнитися /.../, виявляє зовні, “проектуює” [Роменець 2001: 244]. Саме тому їх найперше можна побачити у формальній площині поетичного твору. Власне психоаналіз, на думку Я.Потканського, якраз і “зосереджується на прихованому, глибокому змісті твору, його “матерії” /.../, потрактовуючи форму як ефект цензури і повторного опрацювання” [Потканський 2006: 297]. Особливо яскраво це бачимо на прикладі архетипної організації сновидних картин художнього тексту.

Незважаючи на те, що архетипи, за Й.Якобі, можуть змінювати форму, припасовуючи “своє “вбрання” /.../ щораз до нової ситуації” [Jacobi 1993: 67], все ж їх “визначальна структура і значення залишаються незмінними” [Jacobi 1993: 67]. Адже ще К.Г.Юнг наголошував на тому, що архетипи – це “лише активовані можливості функціонування, /.../ вони позбавлені змісту, тому й не представлені і прагнуть до наповнення” [Юнг 2001: 428].

У сновидіннях, як правило, центральним моментом постає прагнення Самості. Більш значущої реалізації архетип Самості набуває у сновидінні поезії Л.Костенко “Я пішла як на дно...”, оскільки тут Самість має безпосереднє втілення у мікрообразній символіці. Наведемо текст цього сновидіння:

*Мені сниться мій храм. Мені сняться золочені бані.*

*У високому небі обгорілої віри хрести.*

*Мені холодно тут. [Костенко 1989: 198]*

Сновидіння цікаве з погляду застосування психоаналітичного підходу до його тлумачення. Основу його складає *храм*. Цей мікрообраз проходить певні трансформаційні зміни. Саме тому аналізована картина є в цьому плані вкрай важливою.

Храм у сновидінні постає символічним і далеко не випадковим, оскільки мислиться як “місце зустрічі людини з божеством, символ світоутворення, вибудований навколо вівтаря як світової осі, сакральний центр світського простору” [Енциклопедія 2005: 546]. Відтак, і сам храм тут теж набуває сакральності, змістової значимості.

Але у сновидінні, яке описано Л.Костенко, авторка, коли говорить про храм, називає його своїм. Звідки береться “*мій храм*” і що він означає? Чому раптом з’являється присвійний займенник *мій*? Щоб зрозуміти появу цього мікрообразу, варто постійно тримати в полі зору архетип Самості, оскільки саме він стоїть в його основі. Храм в такому випадку виступає тільки посередником між людиною і її вищою архетипною сутністю. Відтак, його можна трактувати двояко: з одного боку, це справді будівля (церква), що має замкнений ірраціональний простір, через який можна прийти до Бога – абсолютної Самості. З іншого ж боку – храм мислиться як тіло сновидця, тобто цей простір існує вже не зовні, а всередині самої людини, а тому Самості можна досягнути завдяки гармонізації власних потягів та прагнень. Тобто співвіднесеність сновидця і храму є беззаперечною.

Варто зауважити також, що простір храму, рівноцінно, як і внутрішній простір людини, є ірраціональним: щоб ввійти до нього, необхідно очиститись духовно, зсередини.

Лірична героїня у сновидінні бачить будівлю храму ззовні. Про це, зокрема, свідчать *золочені бані*, які теж містять певну символіку. Власне, тут важливого значення набуває колір, що вказує водночас і на матеріальне, і на духовне. Їх гармонійне поєднання якраз і є сходиною у реалізації Самості.

Прикметно, що на банях сновидець бачить *хрест*. На думку К.Г.Юнга, такий сновидний образ є безпосереднім виявом Самості, адже, як стверджує вчений, “емпірично Самість виявляє себе у сновидіннях, міфах, казках /.../ у вигляді цілісного символу – кола, квадрата, хреста” [Юнг 2001: 636].

На переконання швейцарського вченого, досягнення Самості можливе завдяки процесу індивідуації. Саме тоді душа буває цілісною. Але коли така цілісність відсутня, одразу

порушується звична рівновага, натомість з'являються зовсім інші мікробрази, як-от у наступному уривку з поезії Л.Костенко "Княжа гора":

*Сльоза закипає. Душа посварилася з богом.*

*А небо, а простір, а це під горою село!*

*І так же тут любо! Дніпро під самим порогом.*

*І тільки порога... порога чомусь не було.* [Костенко 1989: 237]

Змістове ядро тут закладено на рівні послугування мікробразами, що зосереджуються у фразі *Душа посварилася з богом*. Якщо спробувати "перекласти" її на мову архетипних утворень, то подана фраза виглядає приблизно так: у внутрішньому світі ліричної героїні існує розщеплення на два контрарні психічні змісти, один з яких виражений архетипом Самості. Він повинен був би існувати як цілісність, а натомість провокує конфлікт архетипних утворень. Вісь рівноваги зміщено, а тому елементи психічного походження на внутрішньому рівні виявились неузгодженими. Все це так само чітко можна побачити, проаналізувавши загалом мікробразний пласт поезії.

Мікробраз гори посеред неба мислиться як порятунок для душі, заспокоєння. Річка, навпаки, відображає неспокій, вічне і плинне, а якщо послуговуватись твердженням К.Г.Юнга, неконтрольоване розумом несвідоме людини. Адже вода, як доводив психоаналітик, "є найбільш відомий символ несвідомого" [Юнг 1997: 264].

Ось чому у поезії Ліна Костенко говорить про Дніпро, який *під самим порогом*, більше того йдеться про поріг, якого *не було!* На перший погляд, це може видатись читачеві нісенітницею, адже не зрозуміло про який власне поріг говорить авторка і, врешті, чому тут же наголошено, що його немає. Психоаналіз дозволяє зрозуміти вживання таких мікробразів і навіть пояснити закономірність їх появи у поетичному тексті. Тож оскільки в мікробразі річки (Дніпра) однозначно мислиться несвідоме, гора є протилежною йому змістово та психічно. А поріг, якого немає, бачиться нам як ідентифікація межі між свідомим та несвідомим у психічній організації людини. Порушення межі, наступ несвідомого як хаотичної психічної енергії може зруйнувати індивіда як цілісність, а тому звернення до бога як повторно об'єднуючої сили повинно бути необхідністю психічною.

Один із найбільш цікавих мікробразів у сновидних картинах поезії Ліни Костенко – це *вежа*. Вежу будемо бачити відразу у двох сновидних картинах авторки, а тому, якщо такий мікробраз постає неодноразово, то він має нести певну інформацію, яка повинна бути розкодована. Отже, у першому сновидінні мікробраз вежі Л.Костенко зображує так:

*Мої палаци, вежі крижані,*

*Я в першу мить не знаю навіть, де я, –*

*Чи там, в дитинстві, чи йще у сні...* [Костенко 1989: 291]

Бачимо, що у цьому сновидінні мікробраз вежі подано у поєднанні із елементом мікробразної системи – палацом, що теж є організацією сновидного простору. Палац тут постає як відповідник мікробразу хати (дому) і бачиться цілком реальним, на відміну від вежі.

Цікаво, що мікробраз вежі у цьому сновидінні поєднується із означенням *крижані*, тобто хиткі, прозорі. Але така осюморонна конструкція виглядає правдоподібно лише в сновидінні, але не наяву. Г.Башляр писав: "будь-який справді обжитий простір несе в собі сутність поняття дім" [Башляр 2004: 26]. Тобто вежа – це лише модифікація архетипу дому, який ми бачимо у творчості Л.Костенко.

Однак вежа має свої особливості, позаяк вона завжди мислиться разом із ще одним мікробразом – гвинтовими *сходами*. Цей мікробраз є ампліфікованим. Його читач сам домислює, уявляє. За словами К.Г.Юнга, "тема кроків і сходів вказує на процес психічної трансформації з її підйомами та спусками" [Юнг 1997: 27]. Воно й зрозуміло, адже, щоб досягти Самості (вищої гармонії в собі), необхідно пройти в ірраціональному просторі численні перетворення і трансформації. І мікробраз вежі дає змогу це зробити.

Зауважимо також, що вежа – це один із виявів мікробразу церкви (храму) у сновидних картинах Ліни Костенко і мислиться як шлях досягнення Самості. У вежі це відбувається з тією лишень відмінністю, що ця дорога наперед визначена і полягає у подоланні гвинтових сходів.

Окрім того, мікробраз вежі має також кольорову характеристику, яка зайвий раз підкреслює належність мікробразу до системи храм (церква) – дім (хата) – вежа. Яскраво постає цей мікробраз у наступному сновидінні з поезії "Біла білої вежі чорне дерево":

*Біля білої вежі*

чорне дерево. Спи.

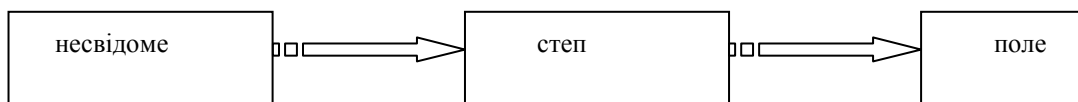
*Ми самотні в безмежжі. Хай нам сняться степи.*

*Хай присниться що хоче. Поле, човен, млинок.* [Костенко 1989: 307]

Аналізуючи кольорову семантику поданого сновидіння, вкажемо на те, що тут постають два антиномічні поняття за ознакою кольору: біла вежа – чорне дерево. Однак таке поєднання мікробразів у протилежні пари не дивує. Біле – чорне трактується як “гра світла і тіні” (за Юнгом) [Юнг 2001: 626]. Залишається з’ясувати протиставлення предметного ряду: вежа – дерево.

До речі, мікробраз *дерева*, який ми розглядали раніше і який не був представлений чітко у попередніх сновидіннях, саме у цій сновидній картині реалізовано найадекватніше. Проте мікробраз дерева тут асоціюється із смертю – до такого висновку спонукає означення *чорне*. Та й, зрештою, ніде у сновидінні не подано ніяких ознак життя, так наче простір, в якому мислиться вежа і чорне дерево існує сам по собі, в ньому немає людей. І що цікаво, справді, у сновидінні Л.Костенко якраз і говорить про це: “*ми самотні в безмежжі*”. Про яку самотність тут йдеться? Чому вежа (дім) – пуста, дерево – чорне, і ось тепер самотність та *безмежжя*? Картина, складена із таких мікробразів, викликає хіба що страх. Однак власне страху немає. На наш погляд, його дисоціює наступний мікробраз степу/поля: “*хай нам сняться степи. Хай присниться що хоче. Поле, човен, млинок*”. Тобто безмежжя, про яке йшлося і яке могло спочатку налякати, в уяві дуже швидко локалізувалось у національний компонент, архетипний за своєю природою, а тому і не викликає негативного ставлення.

Ми вважаємо, що така трансформація мікробразу безмежжя, що можна витлумачити як ірраціональний простір, несвідомого (а воно якраз і має лякати!) в реальний просторовий елемент українського степу, а потім у мікробраз поля, трансформує негатив у позитив. Це можна записати по-іншому:



Така схема-перетворення діє бездоганно, адже перший елемент маркується негативно, наступний нейтрально, а останній вже позитивно. Саме тому сновидіння не навіює моторошних відчуттів. Це закладено на рівні організації психічної сфери людини.

Мікробраз *поля* – необмеженого ірраціонального простору – у Ліни Костенко трактується неоднозначно. Маємо на увазі роман Л.Костенко “Берестечко”, де зустрінемо цей мікробраз у сновидіннях-жахках головного героя. Там трансформація відбувається у зворотному порядку.

Посилують позитив степу / поля ще й житті авторкою мікробрази човна та млинка. Так, мікробраз *човна* цікавий тим, що поряд із ним повинна мислитись і річка чи водойма, яких тут немає. Однаково, водойма, як зазначав К.Г.Юнг, є виразником того ж несвідомого, тоді човен бачиться як рятівне коло для людини, яка хоче безпечно у ньому рухатись. Пояснити, чому тут не представлено конкретного мікробразу річки / водойми дуже просто: несвідоме вже предметизовано через ірраціональний простір безмежжя – степу – поля. Відтак, маскувати глибинний смисл за ще одним мікробразом немає потреби.

Найбільшого позитиву серед усіх аналізованих сновидних мікробразів набирає *млинок*. Він є мікробразом, який максимально чітко передає внутрішній зміст сновидіння в цілому. Варто звернути увагу в першу чергу на те, що цей мікробраз постає через димінутив: не млин, а саме млинок. Але цей млинок має одну особливість: він здатний молоти – перетворювати на потрібне і відсіювати залишки. І тут він постає не випадково, адже віддавна мислиться біля води; а якщо вода представляє несвідоме, то млинок – це щось, що використовує це несвідоме для користі, перетворюючи на свідоме.

Згідно із такою логікою аналізу млинок можна ідентифікувати як *цензуру* між несвідомим та свідомістю. До речі, це чи не єдиний сновидний мікробраз, в якому проступає цензура. Його теж заувальовано, заховано у слово-знак. Цензура, як бачимо, має свій автообраз, який ми розкодували на прикладі мікробразу млинка.

Проаналізувавши мікробрази сновидних картин, що містяться у поетичних текстах Л.Костенко, ми прийшли до того, що художній текст із мікробразами сновидінь відображає психіку самого автора. Всі сновидні мікробрази у тексті Л.Костенко ховають в собі глибинний зміст, надзвичайно навантажені в емоційному плані (від різно негативного до нейтрального чи й навіть позитивного).



Символізм сновидінь є очевидним, а зміст їх міститься у семантиці мікрообразів. Мікрообразний рівень дослідження тексту дає найбільший ефект саме при психоаналітичному підході до розгляду його елементарних змістових частин.

Мікрообрази художнього тексту, позаяк психічно врегульовані, дають можливість говорити про індивідуальний стиль письменника. Саме у творчості найбільше і найперше виявляється оте людське, щоправда, максимально індивідуалізовано, замасковано. Психоаналіз без перебільшення вважаємо єдиним літературознавчим методом, який дозволяє віднайти і зрозуміти психічні витoki сновидних мікрообразів у творчості письменника.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Башляр Г. Избранное: поэтика пространства. – М., 2004. – 376 с.
2. Калина Н., Тимошук И. Основы юнгианского анализа сновидений. – М., К., 1997. – 304 с.
3. Костенко Л. Вибране. – К.: Дніпро, 1989. – 559 с.
4. Потканський Я. Психоаналіз у літературознавчих дослідженнях // Література. Теорія. Методологія / Упор. Д.Уліцька. – К., 2006. – С.292-311.
5. Роменець В. Психологія творчості. – К., 2001. – 288 с.
6. Фрейд З. Бред и сны в «Градиве» В.Иенсена // Классический психоанализ и художественная литература / Сост. и общ. ред. В.Лейбина. – СПб., 2002. – С. 16-35.
7. Фрейд З. Толкование сновидений. – Минск, 2003. – 574 с.
8. Юнг К.Г. Алхимия снов. Четыре архетипа. – СПб, 1997. – 352 с.
9. Юнг К.Г. Аналитическая психология: теория и практика. Тэвистокские лекции. – СПб, 1998. – 211 с.
10. Юнг К.Г. Об архетипах коллективного бессознательного // Юнг К.Г. Божественный ребенок: Аналитическая психология и воспитание: Сб. – М., 1997. – С. 248-290.
11. Юнг К.Г. Психологические типы. – СПб., 2001. – 736 с.
12. Энциклопедия символов, знаков, эмблем. – М, СПб, 2005. – 608 с.
13. Jacobi J. Psychologia C.G.Junga. Wprowadzenie do całości dzieła. – Warszawa, 1993. – 272 s.

*Тетяна БІЛЯШЕВИЧ*

© 2008

### ІНШИЙ У ТВОРЧОСТІ А КАМЮ: ОГЛЯД НАУКОВО-КРИТИЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

Аналізуючи дослідження, присвячені проблемі Іншого у творчості А. Камю, можна виокремити два основні напрямки: одні науковці розглядають доробок митця як апологію інакшості, інші – як її заперечення. Мета статті – проаналізувати ці праці, виявити основні інтерпретаційні вектори образу Іншого у творчості А. Камю та намітити перспективи подальшого дослідження цього питання.

Радянська критика, розглядаючи творчість А. Камю як відображення “суб’єктивного іdealізму” та “занепадницької філософії”, з одного боку, акцентує увагу на відчуженні камюзіанських героїв від їхнього оточення, з іншого боку, спрощує цю інакшість, трактуючи її не в екзистенціальному плані, а як результат “буржуазних” стосунків. О. Свініна в статті “За що одержав Нобелівську премію Альбер Камю?” критикує пасивність героїв французького письменника: “Людина нічого не може – навіть порозумітися з людьми, не говорячи вже про те, щоб втручатися і змінити свою або, тим більше, загальну долю, – отака похмура і абсолютно безперспективна філософія Камю” [Свініна 1959: 108]. Критик баналізує міжсуб’єктивну чужість камюзіанських героїв та вихолощує їхню внутрішню інакшість: “Повна втрата віри і поваги до людини, схильність її до повного згання, до розвінчання її моралі, цільності характеру, сили і ясності людського інтелекту, – давно вже є улюбленим мотивом модерністського мистецтва Андре Жіда, наприклад, або Селіна та багатьох інших попередників Альбера Камю. Те, що джерело потворності переноситься письменниками-модерністами всередину людської душі, дозволяє їм вільно “відводити” увагу читача від великих соціальних питань, від усіх пекучих проблем навоколишнього життя” [Свініна 1959: 113].

Дещо схожої думки дотримується канадський дослідник Б. Фітч. У книзі “Почуття чужості у Мальро, Сартра, Камю і Сімони де Бувар” (1964) він зазначає, що “універсум Камю –

це здебільшого егоцентричний і самотній всесвіт” [Fitch 1964: 217]. Автор книги “Альбер Камю” (1970) К. К. О’Браєн вбачає політичний підтекст в ізолюваності камюзіанського героя. Підстави для цього дослідник знаходить у мінімальній присутності образів арабів у творчості французького вихідця з Алжиру: вони повністю відсутні у романі “Чума”, хоча його події розгортаються в алжирському Орані, і вельми неоднозначно представлені в повісті “Сторонній”. Так, перша частина повісті, в якій араби зображені похапцем, як мовчазні, підозрілі, позбавлені облич та імен тіні, наводить К. К. О’Браєна на думку, що А. Камю несвідомо відтворив колоніальну дійсність – домінування чужого населення над корінними мешканцями. Натомість друга частина повісті, як стверджує дослідник, навпаки відтворює міф про французький Алжир, в якому дві общини наділені однаковими правами, і де безпристрасна справедливість засуджує до найвищої міри покарання європейця, винного у смерті араба [O’Brian 1970].

Ідею відсутності Іншого у творчості А. Камю радикалізує французька дослідниця І. Ансель, яка у посібнику “«Сторонній» Камю” (1981) звинувачує письменника в расистських нахилах. Вона не заперечує, що А. Камю був свідомим противником колоніального режиму або принаймні був ним у момент написання повісті. Але стверджує, що крізь цю відкриту позицію несвідомо проявляється ксенофобський погляд алжирця французького походження, так званого “*ried-noir*”. Під час суду ні судочинці, ні сам Мерсо не згадують вбивства араба. Це замовчування, на думку дослідниці, свідчить про зверхню позицію колонізаторів, які навіть не помічають корінного населення [Ansel 1981].

Інтерпретацію творчості А. Камю як колоніальної літератури продовжує англійська дослідниця К. Мергеррісон. Оригінальність її підходу зумовлена поєднанням колоніального прочитання творів письменника з гендерною критикою. Так, у роботі з промовистою назвою “Боротьба з Іншим: гендер і раса у ранній творчості А. Камю” (1999), науковець дорікає письменнику-початківцю в “репрезентації інших як позбавлених автономної свідомості або їхнього існування поза орбітою головного персонажа” [Margerrison 1999: 193]. Творчий світ А. Камю, на думку дослідниці, населений відбитками його власного Я. Наприклад, у його есе “Шпиталь бідного кварталу” чоловіки не є взаємозамінними, натомість жінок просто не зображено [Margerrison 1999: 198]. Окрім того, голос наратора самоутверджується за рахунок мовчання інших, оскільки “позиція свідка від імені інших передбачає неможливість їхнього власного голосу” [Margerrison 1999: 205]. Із цього факту К. Мергеррісон виводить генезу майбутніх недоліків роману “Чума”, яку відзначали також інші дослідники.

К. Девіс у роботі “Етичні проблеми у французькій літературі двадцятого століття” (2000), спираючись на теорію Іншого Е. Левінаса, говорить про очевидну репресію інакшості у творчості А. Камю, яскравим прикладом якої є повість “Сторонній”. У ній Мерсо усуває Іншого, який турбує його, – араба, а суспільство, у свою чергу, знищує порушника свого спокою й благопристойності – самого Мерсо. За К. Девісом, такі усунення Іншого неодноразово повторюються у творчості А. Камю. Наприклад, у повісті “Падіння” Кламанс відмовляється слідувати поклику Іншого, втіленого, зокрема, в особі беззахисної незнайомки. Науковець також демонструє відсутність Іншого у низці характерних для А. Камю висловів із есе “Бунтівна людина”, як-то: “Я бунтую, отже, ми існуємо”, – в якому, як стверджує дослідник, усунено третього, що не є ані “я”, ані “ми” [Davis 2000: 72-74].

Отже, рецепція творчості А. Камю як свідомого чи несвідомого втілення колоніального міфу зумовлена насамперед невинуватим зосередженням критиків на епізоді вбивства араба з повісті “Сторонній”. Французький письменник і дослідник Б. Пенго у монографії “«Сторонній» Альбера Камю” (1997) вбачає у таких підходах політичний підтекст. Він стверджує, що перші колоніальні прочитання повісті з’явилися зі значним запізненням після першої публікації повісті у 1942 році – лише в кінці 50-тих років, позначених, як відомо, війною Алжиру за свою незалежність [Pingo 1997: 96-97]. А. Камю зайняв у цьому протистоянні нейтральну позицію: він не сприйняв ані радикалізму алжирців та представників лівих партій, ані консервативної позиції націоналістично налаштованих французів. Він наполягав на необхідності компромісного вирішення алжирського питання, з урахуванням інтересів усіх, в тому числі третьої сторони – мільйонного населення європейських алжирців, які не уявляли свого життя поза африканською землею. З дистанції сьогодення поміркована позиція А. Камю сприймається як “рідкісна для того часу відсутність маніхейства”, як “виклик, який надає йому честі” [Guérin 2006: 101], але тоді її розцінили як слабкість і нерішучість. Це наклало свій відбиток на подальшу рецепцію творчості письменника. Водночас, як зазначає Б. Пенго, до 50-х років не існувало колоніального прочитання

доробку А. Камю – автора відомих репортажів “Злиденність Кабілі” (1939), в яких журналіст викривав і засуджував дискримінацію арабського населення [Pingo 1997: 97].

Б. Пенго критикує таке звужене трактування повісті “Сторонній”, відмічаючи важливу особливість усієї творчості митця: “Легітимний чи ні, цей політичний підхід, як мені здається, не сприяє збагаченню нашого погляду на цей твір, у якому символічні елементи відіграють визначальну роль” [Pingo 1997: 99]. Справді, відома дослідниця Ж.-Л. Валенсі у своїй монографії “Альбер Камю, або народження романіста (1930–1942)” (2006) аналізує засадничий принцип творчого методу письменника – символічний реалізм. Суть цього методу полягає в наданні буденним проявам реальності символічного і міфологічного значення: “Романний реалізм, на думку А. Камю, полягає не у сліпій покорі реальності, а вірність реальності не заперечує необхідності символу та міфу” [Lévi-Valensi 2006: 517]. Цей принцип освоєння дійсності, який художньо і теоретично (збірка есе “Спід і Лице”, аналіз творчості Кафки з есе “Міф про Сізіфа”, розділ “Бунтівне мистецтво” з есе “Бунтівна людина”) представлений у творчості А. Камю, суголосний модерністському методу міфотворчості, головна функція якого “полягає в тому, щоби зображуване вилучити із соціально-історичного контексту і створюваної ним причинено-наслідкової зумовленості, поставити його, так би мовити, під знак абсолюту (модерністський індетермінізм); відповідно в образах персонажів акцент переноситься на позачасове, “одвічне”, і вони перш за все виступають носіями або репрезентантами певних ірраціональних первнів існування” [Наливайко 1985: 286-287]. Тому потрактування вбивства араба виключно як конфлікту між колонізатором і колонізованим без урахування “позачасового” виміру цього конфлікту – зіткнення людини з байдужим їй світом – неприпустимо редукує глибоке семантичне навантаження твору.

Спростуванням твердження про репресію Іншого у творчості А. Камю може бути вже сама наративна організації його прози. Ж.-Л. Валенсі наголошує на такій особливості поезики ранньої творчості А. Камю, як автодієгетична оповідь [Lévi-Valensi 2006: 523]. Це зауваження чинне не лише для перших спроб митця, але також для його зрілої прози. Наприклад, у повістях “Сторонній” і “Падіння” наратор і герой повністю зливаються в єдиній особі: Мерсо і Клананс стають головними героями своїх власних дискурсів. Синтез героя і наратора також спостерігається у романі “Чума”. Таке тяжіння до репрезентації подій вустами їх безпосередніх учасників Ж. Леві-Валенсі пояснює апріорним неприйняттям А. Камю будь-якої авторитарної позиції, намаганням уникнути у текстах натяків на будь-яку трансцендентність: “Персонаж-наратор замінює романіста всередині роману, але, на відміну від останнього, не наділений жодною деміургічною владою...” [Lévi-Valensi 2006: 523]. Дійсно, нарація від імені персонажа обмежує здатність досягнути історію з позиції всезнання. Навіть гетеродієгетичний наратор роману “Перша людина” максимально позбавлений наративної перспективи всевідання, а в основному втілює внутрішню фокалізацію, що наближується до світовідчуття головного героя. Отже, така позиція автора у камюзіанському тексті є ще одним аргументом на користь присутності у ньому Іншого – незалежної від свого творця свідомості, яка сама свідчить про себе. Слід сказати, що А. Камю продовжує ту традицію французької літератури на зламі століть, яку дослідник цього періоду М. Ремон характеризує так: “У цей час побутувала думка про іншого як загадку і таємницю, що змушувало поважати персонажа як створіння, що постійно вислизає від нас, вивищується над будь-якими судженнями, які про нього можна скласти” [Raimond 1993: 473].

Ж.-Л. Валенсі у своїй передмові до найповнішого видання творів А. Камю підкреслює ще один аспект Іншого у прозі митця – внутрішню інакшість низки його персонажів, яка проявляється у часто повторюваному мотиві споглядання власного народження. Ці сцени роздвоєння героя підчас спостереження своєї появи на світ – які можна знайти у найперших прозових замальовках А. Камю, в його щоденниках, есе “Спід і Лице”, а також в останньому автобіографічному романі “Перша людина” – дослідниця інтерпретує як “оригінальну репрезентацію пошуку власного Я” [Lévi-Valensi 2006: XII]. При цьому Ж.-Л. Валенсі зазначає: “Психоаналіз, напевно, побачив би в цьому бажання повернутися до злиття з матір’ю; однак акцент ставиться на спогляданні народження, а не на синкретичних стосунках, які йому передують” [Lévi-Valensi 2006: XII]. У наполегливому бажанні персонажа А. Камю подивитися на себе збоку незацікавленим поглядом спостерігача, стати осторонь власного Я можна побачити життєву стратегію самого письменника, яку влучно охарактеризував його близький друг Р. Шар: “Якість, найбільш властива йому, яким би не була насиченість сонячного променю, що освітлює його, полягає в тому, що *він ніколи не*

зближується із самим собою; це посилює його увагу, робить його пристрась більш плідною” [Char 2007: 206].

Серед тематичних робіт, присвячених творчості А. Камю, слід детальніше зупинитися на дисертації І. Сьелан “Три функції вигнання в художніх творах Альбера Камю: ініціація, бунт, конфлікт ідентичності” (1985). Автор дослідження – колишня латвійська вигнанка – доходить висновку, що “тема вигнання знаходиться в самому серці літературного доробку письменника. Саме тому ця тема так мало модифікується у його творах” [Cielens 1985: 192]. Тему вигнання і пов’язану з нею проблему Іншого І. Сьелан досліджує, спираючись на семантико-структуралістську методологію. Вона виокремлює чотири типи вигнання, які домінують у тому чи іншому творі А. Камю: 1) психологічне вигнання (відокремлення на рівні Я – Я), пов’язане зі станом відчуження, коли поверхове Я відокремлюється від глибинного Я (як у випадку героїв повісті “Падіння” та “Відступник, або Збентежений дух”); 2) внутрішнє вигнання, спричинене відокремленням героя всередині певної групи, до якої він належить (п’єса “Калігула”, новели “Зрадлива жінка” та “Гість”); 3) соціально-політичне вигнання, зумовлене відчуженням героїв за межі певної групи – ситуація, втілена в повісті “Сторонній”, романі “Чума” та п’єсі “Непорозуміння”; 4) метафізичне вигнання (відокремлення на рівні Я – всесвіт), яскравим представником якого І. Сьелан називає героя есе “Міф про Сізіфа”. Дослідниця доповнює типологію вигнання у творчості А. Камю вивченням його функцій. По-перше, вигнання у доробку французького письменника наділене позитивним потенціалом: воно спонукає героя до внутрішнього переродження – перетворення себе на Іншого, що досягається внаслідок ізоляції від суспільства і свого минулого. Ця функція є провідною у романі “Щаслива смерть” та повістях “Сторонній” і “Падіння”. По-друге, вигнання несе у собі здатність спричинити бунт – і конструктивний (“Стан облоги”, “Чума”), і руйнівний (“Калігула”, “Справедливі”). По-третє, вигнання може призводити до конфлікту ідентичності, який болюче переживають герої збірки новел “Вигнання і Царство” та п’єси “Непорозуміння”. Єдиний недолік цієї філігранно розробленої інтерпретаційної сітки полягає у тому, що до неї не включено останнього роману А. Камю «Перша людина», опублікованого у Франції лише у 1994 році.

Серед дослідників проблеми Іншого у творчості А. Камю є чимало таких, котрі активно залучають до вивчення цього питання праці Е. Левінаса. Англійський дослідник Д. Х. Вокер у статті “Камю, справедливість та інший” (2006), окреслює точки дотику, які еднають на позір таких різних мислителів, як Е. Левінас та А. Камю. На думку вченого, у світлі етичної теорії Е. Левінаса увиразнюється важливість теми інакшості у доробку А. Камю: “Я вважаю, що думка Левінаса є тією основою, що дає нам можливість оцінити те місце, яке займає інший в творах Камю” [Walker 2006: 234]. З особливою плідністю дослідники інтерпретують зіткнення камюзіанських персонажів, спираючись на етику обличчя Е. Левінаса. Так, П. Моро у статті “Обличчя іншого у “Сторонньому”” (1999) пише про “поразку обличчя” у повісті, але водночас констатує, що “оповідна непевність”, яка проявляється в другій частині твору, встановлює “зону недиференційованості між суб’єктом та його іншим”. Саме завдяки цьому “роздвоєнню” наратор, на думку французького дослідника, знаходиться “водночас всередині й поза оповіддю” – в позиції, що уможливило появу обличчя, яке “піднімається над уламками його деструктивності” [Moro 1999: 188-189]. Особливо придатним матеріалом для застосування левінасівської теорії “етичної асиметрії” є новела А. Камю “Гість”. Наприклад, появу обличчя в стосунках між двома чужинцями аналізує Ж. Біер у своїй статті “Погляд: віч-на-віч у “Гості” Альбера Камю” (2002) та Е. Харт у дослідженні “Віч-на-віч: левінасівська етика в “Гості”” [Beer 2002; Hart 1995]. Ж. Сороккі у статті ““Вигнання і Царство” А. Камю, третє десятиліття” (1988) в левінасівській перспективі аналізує семантику сліз та їх відсутність у новелі [Sagocchi 1988].

Полярне розходження поглядів дослідників на статус Іншого в творчості А. Камю, існування якого або заперечують або, навпаки, акцентують увагу на його присутності у творах письменника, можна пояснити, зокрема, двома чинниками.

По-перше, А. Камю не залишив по собі більш-менш системної теорії інакшості. Наприклад, викладки про Іншого в есе “Міф про Сізіфа” часто суперечать одна одній. З одного боку, мислитель трактує Іншого в душі феноменологічної парадигми з її ідеєю апріорної непізнаваності ближнього й надзвичайно трепетним ставленням до нього: “Як тільки, я намагаюся похопити те “я”, в існуванні якого я впевнений, визначити його і зробити висновки, як воно обертається на воду, що витікає крізь пальці. Я можу змалювати одне за одним усі обличчя, яких воно набрало, а також і ті подоби, якими його наділили – виховання, походження, запал або

мовчання, велич або ницість. Але не можна скласти всі ці образи в одне ціле. Навіть своє власне серце я ніколи не зможу збагнути до кінця. Рів, який проліг між упевненістю у своєму існуванні і змістом, який я намагаюся йому надати, не засипати ніколи. Я завжди буду чужий самому собі” [Камю 1997: 83]. А з іншого боку, філософ убачає панацею проти абсурдності існування в «кількісній етиці». Її прихильники часто не гребують використовувати Іншого у власних цілях, тим самим редукуючи його інакшість: “Дон Жуан втілює у вчинках саме кількісну етику, на протизагу святому, який прагне до якості. Не вірити в глибинний зміст речей – саме це властиво людині абсурду. Всі ті обличчя, сповнені тепла й захоплення, він окидає поглядом, звозить до клуні, як зібраний урожай, а відтак спалює. Людина абсурду не відділяє себе від часу. Час супроводжує її. Дон Жуан думає не про те, щоб “колекціонувати” жінок. Він намагається лише вичерпати їхню кількість, а разом і свої життєві можливості. Колекціонувати – означає бути здатним жити своїм минулим. Але він відкидає жаль, оскільки це інший зразок тієї ж таки надії. Він не спроможний розглядати портрети” [Камю 1997: 119-120].

По-друге, об’єктивне осмислення теми інакшості у творчості А. Камю можливе лише з урахуванням еволюції його поглядів. Слід аналізувати не лише ідейну спрямованість періоду “абсурду”, а також і період “бунту” та особливо останній незавершений період творчості митця, який російський дослідник С. Фокин називає циклом “любові” [Фокин 1999: 245-355].

Отже, у камюзіанських студиях утворився комплекс робіт, присвячених проблемі Іншого. Колоніальні й гендерні (О’Брасн, Ансель, Мергеррісон) прочитання акцентують увагу на дискримінації Іншого у творах А. Камю. Дослідження, що базуються на застосуванні герменевтичної (Леві-Валенсі, Пенго), наратологічної (Леві-Валенсі), структуралістської (Сьлан) методологій, підкреслюють наскрізну присутність Іншого в художньому доробку письменника. Прочитання творчості А. Камю крізь призму теорії інакшості Е. Левінаса утворює одних дослідників у думці про планомірну редукцію Іншого у творах митця (Девіс), інших, навпаки, спонукає до осмислення його творчості як апології інакшості (Біер, Вокер, Моро, Харт, Сароккі). Всі ці дослідження свідчать про те, наскільки тема Іншого є важливою у творчості письменника. Полярність їх висновків відображає неоднозначність самого екзистенціалізму. З одного боку, “в засновку екзистенціалізму все ще занадто сильний імпульс негативізму, який не сприяє об’єднанню індивідів у колективний, творчо активний суб’єкт культури” [Трещев 2008: 12]. А з іншого боку, у ХХ ст. саме екзистенціалізм слідом за феноменологією наполегливо розробляє питання Іншого.

У цьому контексті важливо дослідити поетику інакшості в прозі А. Камю, спираючись на феноменологічно-екзистенціалістську теорію інакшості (Е. Гуссерль, Ж.-П. Сартр, М. Мерло-Понті, Е. Левінас, Б. Вальденфельс), застосувавши код тілесності (М. Мерло-Понті, Е. Левінас, Ж.-П. Сартр), наратологічну (Ж. Женетт, П. Рікер) та часопросторову (М. Бахтін) методології.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. *Євнина О.* За що одержав Нобелівську премію Альбер Камю? // Всесвіт, 1959, №5–6. – С. 107–115.
2. *Камю А.* Міф про Сізіфа / Камю А. Вибрані твори. У 3 т. – Т. 3. – Есе / Пер. з франц. – Харків: Фоліо, 1997. – С. 72–162.
3. *Наливайко Д. С.* Искусство: направления, течения, стили. – К.: Мистецтво, 1985. – 365 с.
4. *Трещев В. В.* Экзистенциализм: репрезентация в художественной культуре Франции и Германии. 1900–1970 гг. – СПб.: Алетея, 2008. – 154 с.
5. *Фокин С.* Альбер Камю. Роман. Философия. Жизнь. – СПб.: Алетея, 1999. – 384 с.
6. *Ansel I.* “L’Etranger” de Camus. – P.: Pédagogie moderne, 1981. – 128 p.
7. *Beer J.* Le regard : Face to Face in Albert Camus’ “L’Hôte” // French Studies, LVI, № 2 (2002). – P. 179–192.
8. *Char R.* Je veux parler d’un ami / Camus A., Char R. Correspondance 1946 – 1959. – P. : Gallimard, 2007. – P. 205–207.
9. *Cielens I.* Trois fonctions de l’exil dans les oeuvres de fiction d’Albert Camus: initiation, révolte, conflit d’identité. – Uppsala, 1985. – 208 p.
10. *Davis C.* Ethical Issues in Twentieth-Century French Fiction: Killing the Other. – New York: Macmillan, 2000. – 228 p.
11. *Fitch B. T.* Le sentiment d’Etrangeté chez Malraux, Sartre, Camus et S. de Beauvoir. – P.: Lettres modernes, 1964. – 232 p.
12. *Guérin J.* La guerre d’Algérie dans les articles de Camus à L’Express // Albert Camus: l’exigence morale / Dir. A. Spiquel, A. Schaffner. – P.: Le Manuscrit, 2006. – P. 83–101.

13. *Hart E.* Face à face: l'éthique lévinassienne dans "L'Hôte" // *Les Trois Guerres d'Albert Camus* / Dir. L. Dubois. – P.: Pont-Neuf, 1995. – P. 172–177.
14. *Lévi-Valensi J.* Albert Camus ou La naissance d'un romancier (1930 – 1942).– P.: NRF, Gallimard, 2006. – 562 p.
15. *Lévi-Valensi J.* Introduction // *Camus A. Oeuvres complètes I (1931 – 1944)*. – P.: Gallimard, 2006. – P. IX–LXVIII.
16. *Margerrison Ch.* Struggling with the Other: Gender and Race in the Youthful Writings of Camus // *French Existentialism. Consciousness, Ethics and Relation with Others* / Ed. James Giles. – Amsterdam: Rodopi, 1999. – P. 191–211.
17. *Moro P.* Le visage de l'autre dans *L'Étranger* // *Pour un humanisme romanesque* / Dir. G. Philippe, A. Spiquel. – P.: SEDES, 1999. – P. 185–193.
18. *O'Brien C. C.* Camus. – London: Fontana, 1970. – 94 p.
19. *Pingo B.* L'étranger d'Albert Camus. – P.: Gallimard, 1997. – 216 p.
20. *Raimond M.* La crise du roman, des lendemains du naturalisme aux années vingt. – P.: José Corti, 1993. – 539 p.
21. *Sarocchi J.* Albert Camus' L'Exil et le royaume, the third decade // *L'autre et les autres*.– Toronto: Paratexte, 1988. – P. 95–104.
22. *Walker D. H.* Camus, la justice et l'autre // *Albert Camus: l'exigence morale* / Dir. A. Spiquel, A. Schaffner.– P.: Le Manuscrit, 2006. – P. 231–244.

Олег БОДНАР

© 2008

## **ДЕФОРМАЦІЯ ОСОБИСТОСТІ В УМОВАХ ТОТАЛІТАРНОЇ СИСТЕМИ (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ ДЖОРДЖА ОРУЕЛЛА “1984”)**

Проблемі деформації особистості в умовах тоталітарного режиму правління присвячено багато праць, як художнього так і наукового характеру, в яких автори по-різному підходять до розуміння та осмислення цього явища. Насамперед варто відзначити наукові студії та дослідження Ольги Гомілко “Метафізика тілесності”, Маргарити Чабанної “Цензурна політика тоталітарної держави”, Володимира Климчука “Естетика тоталітаризму”, Олександра Карбачинського “Тоталітаризм і демократія як відображення внутрішнього конфлікту людини”, чиї матеріали були використані в даній статті. Сьогодні вивчення феномену особистості в умовах тоталітарної системи набуває великих масштабів, оскільки, на наш погляд це домінуюча, проблема філософії, соціології, політології, тому дослідники роблять спроби подивитися на цю проблему під різними кутами зору, з метою розв'язання тих чи інших завдань, що робить її актуальною і перспективною.

Природним суспільним противником тоталітаризму є особистість людини. Існування людини як особистості є однією із основних перепон встановленню тоталітарної влади та її успіху, тому деструкція людського “Я”, як форми існування особи, є одним із основних завдань тоталітарного режиму й передумовою його розвитку та процвітання.

Роман-антиутопія “1984” англійського письменника Джорджа Оруелла, чи не найкращим чином, викриває імплементацію деструктивної політики тоталітарної системи, націленої на деморалізацію і знецінення людини як особистості з метою досягнення абсолютизму влади. Події роману розгортаються у воюючій надмогутній державі “Океанія”, виконавчий апарат якої, становлять чотири міністерства: “Міністерство правди”, що займається фальсифікацією інформації та поширенням неправди, “Міністерство миру”, яке займається веденням війни, приготуванням агресій та захоплень, “Міністерство любові”, що регламентує статеві відносини, слідує за дисципліною і займається катуванням людей та “Міністерство достатку”, яке провадить економічну політику та переконує убогий народ, що він живе як ніколи багато. Така конфігурація влади безсумнівно покликана “нав'язувати єдину ідею, перетворити державу на інструмент однієї партії, здійснювати репресії проти інакодумців, безкінечно нарощувати демагогії, домінувати в усіх сферах суспільного життя і обов'язково контролювати приватне життя громадян” [1, 125]. Зрозуміло, що наявність такого тандему влади аж ніяк не сприятиме духовному та фізичному розвитку людини, становленню особистості через творчість, самореалізацію, а навпаки заперечуватиме та не визнаватиме її сутність і право на самовизначення.

Однією зі сутнісних ознак людини є те, що вона має усі ті якості, яких набуває через власні розумові та фізичні зусилля. “Усі свої ознаки та характерні риси особа отримує шляхом

самовизначення. Тільки те, що з'являється для людини та у людині через акти і зусилля самовизначення, дійсно характеризує особистість й утворює коло можливостей її існування” [2]. В Оруелла особистість позбавлена своїх буттєвих можливостей, можливостей свого самореалізація, самовизначення. Яскравим прикладом підтвердження цієї тези є життя, а точніше існування, найнижчого прошарку суспільства – пролів, які живуть у жалюгідній бідності та духовній убогості, затуркані пропагандою; фізичні тіла без духовності, світогляду, мрій, минулого та майбутнього, позбавлених основних потреб людини в свободі самореалізації. Проли виконують чітко регламентовану державою функцію, яка полягає у годуванні цілого суспільства та виконанні важкої, брудної та злиденної праці. “Держава задурманює їх свідомість, засмічуючи її дешевими пісеньками, кінофільмами, масовим антимилицтвом” [3,68]. Існувала ціла система відділів, що займалися пролівською літературою, музикою, драматургією і розвагами загалом. Вони випускали низькопробні газети, що не вміщували нічого крім спорту, кримінальної хроніки та астрології. Керувати пролами зовсім не складно, оскільки все, що вміщається в рамки їхнього світогляду—це важка фізична праця, незначні сварки зі сусідами, порнографічні фільми, футбол, дешеве пиво та азартні ігри. Присутність у пролів примітивного патріотизму необхідна партії тоді, коли необхідно в черговий раз продовжити робочий день або скоротити норму пайка. Зрозуміло, що в таких умовах людина не може керуватися здоровим глуздом у своїй поведінці, почувати себе вільною і самодостатньою особистістю оскільки у тоталітарному суспільстві “в якому панує нерівність, лише пристрасті, а не розум керують поведінкою людей, внутрішній лад і порядок досягається тільки через страх, а перешкоди, що відмежують людей від щастя, нездоланні [4, 17].

Як бачимо, проли деперсоналізовані, знецінені та позбавлені індивідуального особистості, примітивізм і мінімалізм котрих, зводиться до тваринних інстинктів. Навіть партійне гасло говорить, що “Проли і тварини вільні” [5, 63].

Проли в “Океанії” бідують, але й представникам зовнішньої партії живеться не найкраще. Кожен їхній крок, де б вони не були і чим би не займалися, контролюють та фіксують новітні прилади – телеекрани, які працюють на виведення інформації та в режимі стеження.

Одним із представників зовнішньої партії є інтелігент-невдаха Уїнстон Сміт, головний герой роману, людина фізично слабка, хвора, одинока, але внутрішньо-готова вступити в боротьбу з цілим світом. Сміт від природи наділений великим почуттям особистого достоїнства, бажанням свободи, і яскраво вираженою індивідуальною ознакою. “Людина від самої своєї появи на світ відчуває внутрішню боротьбу тоталітарної та індивідуальної детермінант” [6, 103]. Тоталітарна детермінанта проявляється через усвідомлення людиною себе як члена виду, сім’ї, приналежності до певної суспільної спільноти, індивідуальна ж виявляється через усвідомлення власної неповторної винятковості, потребу в соціальному визнанні, самовираженні й потребу в знаннях та інформації. “Внутрішні пориви особистості, зумовлені індивідуальною детермінантою, у зовнішній соціальній сфері та виявляються у демократичних волелюбних ідеях. Закладена в людині індивідуальна детермінанта “повстає”, коли зовнішнє соціальне (тоталітарне) середовище стає просто неприйнятним, нестерпним і нераціональним” [6, 105]. Будучи особистістю, Уїнстон Сміт єдиний, хто чітко розуміє і усвідомлює всю абсурдність існування деградованого суспільства до якого належить і сам.

В уяві читачів Сміт постає невисоким, слабосилим, незграбним чоловіком із хронічним кашлем та шкірними хворобами. “Волосся у нього було цілковито білим, а рожеве обличчя луцилося від поганенького мила, тупих лез і холоду зими, яка щойно закінчилася” [5, 22]. Саме такий зовнішній вигляд повинна мати людина в тоталітарному суспільстві, фізичні можливості котрої, розраховані лише на виконання завдань держави, яка суворо контролює раціон харчування своїх громадян. Постійна нестача продуктів харчування, не кажучи вже про предмети першої необхідності, утримання людей на пайку, що постійно скорочувався, є одним із методів тоталітарного режиму подолання окремішності людських тіл, маніпулювання людьми як масою і перетворення особистості на слухняний людський матеріал для здійснення грандіозних тоталітарних проєктів. Для того щоб людина не скинула ярмо гніту, вона мусить бути напівголодна, затуркана, убога, погано одіта, постійно економити тютюн, шукати шнурки для взуття, леза для гоління тощо. В “Океанії” “<...> їжі ніколи не було достатньо, ніколи не було білизни, меблі завжди були обшарпані та хиткі, кімнати – холодні, поїзди в метро – переповнені, хліб – темним, кава – бридкою, чай – рідкістю, – нічого дешевого і в достатній кількості, крім синтетичного джину” [5, 23].

“Тоталітарна ідея покликана охопити все, що становить космос людського буття” [7, 60]. Однією з основних форм самовизначення особистості є інтимне життя і статеві відносини. Переслідування почуттів, пропаганда повного утримання, позбавлення людей самостійно обирати пару, позбавлення незалежності в питаннях інтимного життя призводить до подолання та деструкції феномену особистості та процвітання тоталітаризму. У тоталітарній державі “Океанія” шлюб дозволений лише за згодою партії, і що найголовніше, між особами котрі не відчувають ніякої симпатії один до одного. Секс (виключно заради народження нащадків, і суворо регламентується державою) має форму суто фізіологічного процесу поза межами емоційної сфери, що призводить до занепаду сім’ї, відносини в якій, будуються на взаємній недовірі та відчуженості, винищення людського в особистості, повної моральної деградації суспільства та переходу до тваринного способу існування.

Один із способів, за допомогою якого держава утримує особистість в підвладності, ґрунтується на страхові та “двомисленні”, яке полягає в нав’язуванні людям способу мислення, при якому особа одночасно притримується двох взаємовиключних точок зору. Приклад “двомислення” яскраво ілюструють гасла партії: “Війна – це мир. Свобода – це рабство. У незнанні – сила.” В умовах тоталітарного режиму лозунги такі мають сенс і зрозуміло, що за допомогою зовнішньої агресії партія зберігає мир всередині країни, люди є рабами свободи, а неосвіченість та затурканість суспільства, є запорукою сили та могутності держави. Позбавлення народу його історії, є одним із способів влади керувати мисленням та пам’яттю людей. В Океанії історія постійно переписується, видозмінюється, історичні факти та події отримують іншу оцінку, а імена викреслюються згідно політичних поривів партії. “Чорне стає білим, поразка – перемогою, невиконане – виконаним, герой – злочинцем і т. д.” [3,57]. Тоталітарна держава покликана керувати та маніпулювати мисленням, пам’яттю, спогадами, свідомістю для утвердження своєї диктатури та успішного впровадження нових ідей.

Одним із шляхів самовизначення особистості лежить через мову. Підпорядкування державі психічних процесів особистості, її свідомості та мислення полягає у спрощенні мови шляхом усунення “зайвих” слів. В результаті людина позбавляється можливості описувати оточуючу дійсність, логічно аргументувати свої ідеї, думки та висловлювання.

Саме мовою вимірюється духовний і культурний потенціал нації та рівень розвитку суспільства. Мова служить інструментом пізнання навколишнього світу, осмислення явищ та закономірностей свого існування, способом набуття нових знань, засобом передачі досвіду майбутнім поколінням і вираженням своїх думок.

Однак, означені функції мови повністю суперечать Оруелловській тоталітарній державі, мова якої покликана виконувати абсолютно протилежні завдання: керувати напівбожевільною суспільною масою, програмувати та зомбувати мислення людей, перетворюючи його в абсолютно керований та контрольований процес. Тому мова розчленовується, позбавляється описовості та свого емоційного колориту шляхом ліквідації непотрібних слів.

В Океанії діє відповідний інститут, який займається створенням синтетичної мови, що отримала назву “новомова”. Її завдання полягає в “<...> звуженні горизонту думки для того, щоб унеможливити “думкозлочин”, для нього просто не залишиться слів. Кожне необхідне поняття виражатиметься одним-єдиним словом, а всі другорядні значення будуть ліквідовані та забуті” [5, 52]. За таких умов мова стає схожою на мову тварин, а людина втрачає свою індивідуальність, окремність, неповторність і стає матеріалом, з якого влада закладає міцний фундамент тоталітарної держави, створюючи передумови свого процвітання та довголіття.

Не менш важливою умовою тривалого існування тоталітарного ладу, є здійснення репресивних практик та насильства з метою маніпулювання людською масою. Людське тіло “<...> стає тим посередником, тією вразливою частиною особистості, через котру тоталітарна влада висуває свої вимоги до особистості та здійснює її деконструкцію” [2]. Саме існування тоталітарного ладу – це постійна й нескінченна репресія над людьми, котра покликана призвести їх до відмови від власного Я.

У романі “1984” держава завжди вдається до насильства, коли потрібно придушити бунтівні прояви спротиву чи найменші спроби особи кинути виклик системі. Такі спалахи непокірності та бунтарства ліквідовуються в самому їх зародку, а орган, що здійснює таку політику, носить парадоксальну назву: “Міністерство любові”. Навіть Уїнстон Сміт, виношуючи анти тоталітарні ідеї і будучи внутрішньо готовим вступити в боротьбу з системою, при вступі в таємне братство дає клятву вбивати жінок й обливати дітей кислотою, якщо в цьому буде потреба.



Такий несподіваний поворот у поведінці свободолюбивої особи свідчить лише про те, що людина, опинившись у тоталітарному середовищі, всім своїм тілом і сутністю мимоволі стає його інтегрованою частиною. Тоталітаризм оселяється в її свідомості і заповнює кожну клітину її тіла. Сміт, потрапивши в стіни міністерства, зазнає жаклих тортур, які нівечать його тіло і примушують зраджувати кохану людину. Сміт зрікається свого Я з власної волі та переконується, що тоталітарна людина не належить собі ні тілесно, ні духовно і є захищеною та безсилою перед системою. Він перетворюється на жалюгідну, фізично, розумово та морально деградовану потвору. Для нього настає громадянська смерть, оскільки він абсолютно не придатний виконувати будь-яку суспільну функцію, стає непотрібним тягарем для держави і тому приречений на фізичну смерть. Системі вдалося без особливих зусиль зламати Сміта, взяти владу над його тілом і розумом, і найголовніше, ідеологічно перепрограмувати його свідомість.

Тоталітаризм не має реальних шансів на існування доки не буде подоланий феномен особистості. Людина в тоталітарному суспільстві приречена на позбавлення людської гідності, духовності, кохання, переживань неповторності свого існування, самореалізації, самовизначення та самоствердження, що становить індивідуальність особи. Позбавившись індивідуальності, свободи, права визначати своє життя, людина перестає бути людиною, що призводить до тотальної деградації суспільства.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Климчук В. Естетика тоталітаризму / В. Климчук // Сучасність. – 2001. – С. 122-134.
2. Гомілко О. Метафізика тілесності / Дослідження, розвідки, екскурси. – Київ. Наукова думка. – 2001. <http://www.philosophy.ua>
3. Література Англії ХХ ст. / за ред. К. О. Шахової. – К.: 1993. – С. 654.
4. Грицанов А. А. Человек и отчуждение / А. А. Грицанов, В. И. Овчаренко. – Минск: 1991. – С. 126.
5. Оруелл Дж. “1984” и ессе разных лет. – М.: “Прогресс”, 1989. – С. 377.
6. Карбачинський О. Тоталітаризм і демократія як відображення внутрішнього конфлікту людини / О. Карбачинський // Філософська і соціологічна думка. – 1994. – № 11-12. – С. 103-108.
7. Зверев А. О Старшем брате и чреве кита / А. Зверев // Литературное обозрение. – 1989. – №9. – С. 56-61.

**Валерій БОРЕНКО**

© 2008

### АНТРОПОЛОГІЧНІ РЕМАРКИ РОЖЕ МАРТЕН ДЮ ГАРА: АСПЕКТ МОДИФІКАЦІЇ ОБРАЗУ ЛІТЕРАТУРНОГО ГЕРОЯ

Багато письменників-романістів кінця ХІХ – початку ХХ століття обирали за мету в своєму „родинному романі” зобразити своєрідну складову буржуазного суспільства, створити образ сучасника. „Історія однієї родини” отримала в ту епоху соціальне забарвлення. Класичними творами того часу можна вважати „Сагу про Форсайтів” Д.Голсуорсі, „Будденброків” Т.Мана, „Клубок змії” Ф.Моріака”, на що вказує й літературознавча критика [3, 111]. „Родинний роман” Роже Мартена дю Гара „Родина Тібо” належить до найбільш помітних літературних явищ того часу і справедливо повинен бути включений до переліку вищеназваних творів.

Розпочатий роман у 1922 році, тобто невдовзі після закінчення першої світової війни, і завершений друком 1940 року, тобто в розпал другої світової війни, цей твір умістив усю епоху, – здавалося б, мирного процвітання, – яка згодом розпочала стрімко рухатися до катастрофи.

Як уже зазначалося, суттєву роль у творі, відіграє родинна проблематика. Але художник вирішує її по-особливому і, на відміну від класичного французького роману ХІХ століття, не розглядає боротьбу за спадщину як центральну тему. Персонажам роману не властива жадібність, їх моральне обличчя не спотворює скупість. Дійові особи М. дю Гара – не душевні каліки, не моральні виродки. Його головні герої – Оскар Тібо та його сини Антуан і Жак – люди нормальні, обдаровані, по-своєму люблять один одного і саме це відрізняє їх від неповноцінних значною мірою персонажів Моріака. Проте стосунки між ними доволі складні. Родинний деспотизм Оскара Тібо завжди змушував синів придушувати вияв своїх родинних почуттів. Діти не розуміють батька, батько – дітей. З’являється відчуження, що поступово переходить у відкриту ворожнечу.

Типовість історії родини Тібо підкреслюється паралельною історією родини Фонтанен. Сім'ї, здавалося б, несхожі, але в оселі Фонтаненів царює таке ж взаємне непорозуміння, така ж відчуженість. Родинна проблематика у дю Гара органічно пов'язана із суспільною. Антибуржуазність – примітна риса „Родини Тібо”. М. дю Гар розв'язує проблему становлення особистості залежно від того, приймають чи відкидають його герої моральні принципи сучасного їм суспільства. Різноманітним формам індивідуалізму, егоїзму письменник протиставляє гуманістичний ідеал природного, гармонійного розвитку особистості і вказує на важкий шлях до досягнення цього ідеалу [4, 120].

У пошуках шляхів плідного розвитку особистості М. дю Гар звертається до зображення людей науки та творчої праці (головні герої роману Антуан – лікар, Жак – літератор). На межі XIX – XX століть тема науки, образ ученого цілковито входять до світової літератури. Питання про роль науки, про її місце в сучасному суспільстві хвилювало і продовжує хвилювати письменників. Перед ними постає складна дилема. Адже вчений майже неминуче опиняється перед вибором служіння або людям, або науці, або золотому тельцю. Підкреслюючи широкі можливості, які дає сучасному митцю образ ученого, Ральф Фокс справедливо не без розчарування зазначає: „Наука – одна з рушійних сил нашого світу, однак і вона поневолена і збочена цим світом” [12, 150].

У журналі „Нувель Ревю Франсез” А.Тібоде висловив думку про те, що у „старій” французькій літературі XIX століття ще не з'явився так званий „інтелектуальний герой”. Зокрема, не було створено образів письменника, вченого, художника – словом, мислителя, чиї думки осмислювалися б на сторінках художніх творів [13, 195]. Хоча категоричність такого судження є дискусійною, французька література 30–40-х років XIX століття справді давала підстави для такого твердження. Характеризуючи героя цього періоду, Б.Г.Реізов писав: „Незабаром з'явилися герої слабкі тілом, потім герої, які не вирізняються ні розумом, ні освітою, „герої почуття”, якими перенасичена „Людська комедія”, згодом персонажі, запозичені з найменш „героїчного” суспільного класу дрібних купців і самі собою надзвичайно „вulgарні”. Бальзак вибирає своїм героєм макаронника Горіо та парфумера Бирато, пробуджує інтерес до дивакуватої старої діви, до кумедних старих холостяків. Він відкриває у цій, ніби зовсім нескладній психіці такі грані, які піднімають її носія на висоту справжнього, великого літературного героя” [8, 207]. Дослідник говорить про присутність не дуже освіченого, (непримітного в інтелектуальному сенсі героя), який не вирізняється особливими розумовими здібностями, визначаючи його основним героєм французької літератури XIX ст. У таких письменників, як Бальзак, Флобер, Золя у центрі уваги постає не герой, який розмірковує, а людина цілковито віддана справі, людина соціуму. Бальзаківська доба не особливо позначена морально-етичними відступами у літературних творах. Зростання інтересу до „свідомого” героя безперечно пов'язане із еволюцією наукових теоретичних знань, що характеризує середину XIX ст. як початок „століття прогресу”.

У романі „Родина Тібо” вже можна віднайти філософський сенс і елементи ерудованості, характерні для літературного періоду кінця XIX – початку XX століття. Тут роздуми дійових осіб із наукових теоретичних питань посідають значне місце. Усі три Тібо – високоосвічені: батько – академік, Антуан – лікар, літературно обдарованим є Жак. Справа не лише в тому, що вони люди розумової праці, а в тому, що вони прагнуть до усвідомлення своєї практичної діяльності, їх тягне до „теорії”. Проблема місця інтелігента у суспільстві хвилювала багатьох письменників: Р.Ролана, А.Барбюса, Л.Арагона, Т.Мана та інших. М.дю Гар, звертаючись до цієї теми, намагався окреслити шлях пошуків інтелігента в цілому. Питання про роль особистості набуває антропологічних мотивів про сенс людського життя, про те, що таке людина. У „Родині Тібо” характер особистості визначається різними поглядами персонажів на дійсність. Роман задумано, як сповідь про двох братів із різним ставленням до реальності: бунтом проти неї (Жак) чи примиренням з нею (Антуан). Тут постають найзагальніші проблеми людського життя. Герой наче складає іспит у різних сферах свого буття: у дружбі й коханні, у ставленні до школи, родини, праці, релігії і, врешті, у ставленні до смерті. Особливу роль у такому глибокому осмисленні екзистенційних аспектів людського буття відіграє концентрична композиція [9, 18]. У шести перших книгах, закінчуючи „Смертю батька” (1929), основна тема розгортається у межах родини. Проте і цю частину не можна беззастережно назвати родинною хронікою, це вже початок „хроніки століття”. Родина для М.дю Гара – це мікрокосм, клітинка соціального організму. Його полюси – Батько і Жак, Влада і Бунтар, Примирення і Антуан. І хоча події перших книг майже не виходили за межі зображення традиційно-буржуазного середовища, все ж тут втілено багато варіантів

конфлікту суспільства та особистості. У наступних книгах автор розгортає цю тему, поєднуючи її із проблемою переходу інтелігенції від ідеалів старого світу до нового.

Загалом задум роману розкривається у зіставленні фатумів двох братів – Антуана і Жака. У їхніх життєвих колізіях простежується очевидний конфлікт між двома шляхами: дорогою успіху, примирення протиріч та бунтом і розривом [5, 67]. Братів Тібо ваблять, притягують, як два потужних магніти, дві великі сили їхньої доби – наука і революція.

Антуан Тібо, закоханий у лікарську справу, знайшов у науці не лише власне покликання, а й сенс життя. У медицині його передусім приваблює гуманістичне начало: його місце біля хворого, чий страждання він повинен негайно полегшити. Антуан – натура вольова, інколи надто динамічна. Гуманістичний сенс діяльності Антуана особливо показово розкривається в докладному описі „Дня лікаря” (четверта частина роману): тут його напружена робота висвітлюється година за годиною. Перед Антуаном проходить низка пацієнтів: маленький Боннар, вуличний хлопчисько з флегмоною на руці і блискучий дипломат Рюшель, котрий потай приїжджає лікуватися від поганої хвороби; великосвітська морфіністка і літній учитель, сину якого доводиться розплачуватись за випадкові зв'язки батька. Всі вони оголюють свої фізичні і моральні недуги; той, хто, подібно до дипломата, звик носити маску, знімає її і постає перед лікарем у звичайному людському вигляді. У кожному із хворих Антуан бачить перш за все людину, яка страждає, він часто втручається в життя своїх пацієнтів, скеровує його, намагається зробити кращим. Так, Антуан бере активну участь у вирішенні долі сиріт – хлопчиків Боннар, розумних, кмітливих дітей. Він робить усе можливе, щоби були ужиті всі заходи для порятунку юної Югет, доньки Анни де Батенкур, байдужої до всього, окрім своєї зовнішності. Тільки в служінні людям життя для нього набуває значення, сенсу, краси. Найвища радість Антуана – це „радість трудівника”, який працює заради блага інших.

Погляди Антуана відтворено переважно у формі внутрішнього монологу. Зокрема остання частина „Дня лікаря” – розлогий внутрішній монолог Антуана, його роздуми про свою професію, про життя і смерть, про сенс буття. Антуан – молодий, повний сил, упевнений у своєму майбутньому. „Необхідно, шепоче йому внутрішній голос, – щоби Тібо більше працював заради себе... Знаходити час для дослідів, для зіставлення результатів, вироблення власного методу” [10, 617]. Антуан уявляв собі своє майбутнє за аналогією до життя видатних діячів нації: ще до п'ятдесяти років в його активі буде немало відкриттів, а, головне, буде закладено основи того особистого методу, якого він поки що чітко не розгледів. Змінюючи внутрішній монолог на невласне пряму мову і, тим самим, не порушуючи ходу думок персонажа, автор отримує можливість поволі оцінювати суб'єктивні сприйняття свого героя. Авторське ставлення виступає у формі легкої, майже невловимої іронії на адресу Антуана [6, 410].

До речі, Антуан, як і Жак, також здатний до бунту. Коли брат за волею батька проводить рік у виправній колонії, Антуан кидає відкритий виклик Оскару Тібо, тобто морально підтримує брата. Епізод відвідин колонії Антуаном цікавий і тим, що тут чітко простежується характерна риса методу М. дю Гара: уміння продемонструвати за видимою стороною явища, його сутність; не через авторські сентенції, а шляхом розгортання сюжету. Читач наче супроводжує героя, проникає в його думки, тривоги і разом з ним сягає глибинної суті часто буденних речей [7, 125].

Антропологічні ремарки пронизують весь текст твору. Це можна проілюструвати окремими епізодами, наприклад, приїхавши в колонію, Антуан очікує найгіршого: Жак потрапив до в'язниці, його погано годують, можливо, піддають тілесним покаранням. Поступово його побоювання розсіюються. „Кімната була схожою на готельний номер, скромний, але охайний. Обклеєна шпалерами в квіточки, вона здавалась досить світлою, хоча світло проникало лише зверху, через дві фрамуги з матовими шибками з ґратами. Кімната була дуже висока, і віконця ці розташовувалися близько трьох метрів від підлоги, під самою стелею. Сонце не проникало сюди, але в кімнаті було дуже душно, навіть занадто, – тут проходило опалення з адміністративного будинку” [9, 143]. Отже кімната Жака зовсім не схожа на камеру. Судячи з усього, до Жака ставляться з турботою і увагою. Таким було друге враження Антуана, таке ж помилкове, як і перше. Запізнівшись на потяг, він повертається в колонію. Антуан знову в кімнаті Жака, яка вже втратила колишній вигляд. „Таця зі сніданком була не прибранна зі столу – брудна тарілка, порожня склянка, хлібні крихти. Чиста білизна зникла, на вішаку замість рушників висіла ганчірка, задубіла від плям, з-під раковини стирчав шматок старої брудної церати; свіжі простирадла були замінені простирадлами з жорсткого полотна, вологими та зім'ятими” [9, 154]. Але справа не лише в тому, що чистота і охайність виявилися показними. Хоча Жака і непогано

годують, не б'ють, його життя в благочинному закладі Оскара Тібо – за суттю страшне: він підвладний наглядчачам, низьким, корисливим, жорстоким людям. Майбутнє хлопчика – під загрозою. Антуан добивається звільнення Жака. Виявляючи свою волю всупереч волі пана Тібо, Антуан тим самим солідаризується з братом у його бунті проти деспотизму батька.

Іноколи Антуан також відчуває незадоволення життям, іноді його охоплює бажання розпочати все спочатку. В цьому пориві Антуана утверджує його коханка Рашель. Кохання до Рашель – найдорожче, що береже в пам'яті помираючий Антуан. Рашель подарувала йому не лише свою чуттєву красу, вона вивела Антуана зі звичної колії розміреного буття, звільнила від внутрішньої скованості, зробила простим, звичайним. У стосунках із нею виникла і любов Антуана до волі, незалежності, ті почуття, які він спочатку пригнічував у собі. А Рашель розгледіла в ньому ту людину, з якою, якби її життя склалося інакше, вона могла би пов'язати свою долю. Але вона покидає Францію. Її пароплав виходить у море. „Вчепившись у залізні поруччя, під дощем, що бив в обличчя, Антуан автоматично рахував палуби, щогли, труби... Рашель! Вона стояла там, на відстані всього кількох сот метрів від нього, і, ймовірно, як і він, тягнулася до нього, пильно вдивляючись у його бік напівзасліпленими від сліз очима, які не бачили його. Їхнє покалічене кохання, яке змушувало їх ще раз потягтися один до одного, було безсилим дати їм відряду останнього прощального привіту” [10, 547].

Після розриву з Рашель іскри протесту, які час від часу спалахували в душі Антуана, згасають. Його існування минає у примиренні з суспільством. Антуан не стає „людиною-власником”, але його життя перетворюється в ланцюг безперервних компромісів. Засуджуючи батька, він відкидає також і революційні рішення брата. Він шукає якийсь середній, третій шлях, але, фактично, Антуан просто капітулює перед суспільством.

Зрештою, на власному гіркому досвіді вчений Антуан Тібо пізнає ціну компромісу: в його особі проглядаються риси буржуа. Особистість Антуана під загрозою сумної метаморфози: його кращі якості починають переходити у свою протилежність. Непомітно для себе він втрачає віру в людей, сама людська природа здається йому незмінною і низькою. Повага до життя поступово змінюється любов'ю до власної особи: коли він казав „любити життя”, це насправді означало: „любити самого себе”, „вірити в себе”. Тереза де Фонтанен захоплюється відданістю Антуана, який під час агонії Жерома зголосився поїхати вночі за пастором Грегорі. Але це захоплення безпідставне: Антуану потрібен був лише привід, щоб вирушити до своєї коханки. Невипадково й те, що місце Рашель зайняла Анна де Бетенкур. Авантюрним минулим Анна, здавалося б, нагадує Рашель, але єдине, до чого вона прагне, – це досягти успіху в житті. Заради грошей красуня Анна не зупиниться перед злочином. Перший шлюб приніс їй багатство, другий – славетне ім'я. Кохання Анни до Антуана є егоїстичним почуттям жінки, яка звикла задовольняти всі свої бажання, всі свої примхи. Втрата Рашель була першою поразкою Антуана, зв'язок з Анною – наступною.

Зв'язок з Анною – одна з віх на шляху Антуана до капітуляції. Його активність виявляється здебільшого спрямованою на особистий успіх. Навіть прагнення до наукових дослідів приймає потворну форму: на гроші, отримані у спадок, він запрошує декількох молодих лікарів, які на нього працюють. Спроби Антуана винайти новий метод лікування не мають успіху та й не можуть його мати принципово. Адже він займається не стільки дослідженням фактів, скільки їх збиранням. Він стверджує: наука не в силах відповісти на запитання „чому?” і задовольняється відповіддю на запитання „як?”. Вузькі рамки позитивістських уявлень сковують його творчу думку [3, 114].

Проте в „Епілозі” в особі Антуана читач знову зустрічає нову людину. Отруєний Антуан знає, що він приречений. Але, незважаючи ні на що, цей „мрець у відпустці” не заглиблюється в себе, а всіма можливими засобами намагається відновити втрачені колись зв'язки з іншими людьми, з навколишнім світом. Тепер помираючий Антуан цікавиться політикою набагато більше, аніж той Антуан, який розраховував на тривале життя. У його щоденникових записках з'являється колись чуже йому розуміння єдності особистого і суспільного. Відтепер світогляд однієї людини намагається охопити світогляд усіх людей.

„Епілог” можна розглядати як окремих самостійний твір про наслідки війни і аналізувати його в контексті відповідної тематики. Проте загалом за своїми висновками цей роман протистоїть творам таких письменників „втраченого покоління”, як Ремарк, Гемінгвей, Олдінгтон. Війна випалила душі їхніх героїв; як прокляття, несуть вони війну в собі [2, 180]. Ставлення до смерті героїв дю Гара інше. На відміну від старого Тібо, Антуан зустрічає смерть мужньо, спокійно. Коли

він бачить, що боротьба за життя марна, він власноруч робить собі смертельний укол... Батько Тібо був заглиблений у минуле, помираючий Антуан дивиться в майбутнє, мріє про оновлення світу, в якому йому самому не доведеться брати участь. Щоденник він веде заради маленького Жан-Поля – сина свого брата Жака. Остання нотатка в щоденнику, заключні слова „Родина Тібо”: „Набагато простіше, аніж вважають. Жан-Поль” [11, 721].

Тут у стислій лаконічній формі розкривається невідворотна закономірність зміни смерті на життя, зміни одного покоління іншим. Письменник не лише підводить ризику під шляхом старшого з братів Тібо, а й звертається – його устами – до молодого покоління. Лише наприкінці життя Антуан Тібо зрозумів, наскільки згубним для нього самого було прийняття і виправдання існуючого порядку речей. „Так!” – казав світу Антуан. „Ні!” – заявляє Жак.

Із Жаком читач знайомиться спочатку за „Сірим зошитом” – листами, якими він обмінювався зі своїм другом Даніелем де Фонтанен. Дуже точно відтворює Мартен дю Гар характерні особливості дитячого мислення: стрімкий політ фантазії, часту зміну настрою, схильність до перебільшень, категоричність суджень. Як і Антуан, Жак – натура творча, його вабить поезія, він починає писати вірші. Перші спроби Жака, викликають посмішку: його поема „Червоне заклинання” чи ода, присвячена пам’яті загиблого в Китаї місіонера. По-дитячому наївним виглядає задум роману, про який Жак розповідає Даніелю. Але тут легко простежуємо і перші спроби людини, яка не уявляє свого життя поза мистецтвом, поза творчістю. „Сірий зошит” в руках шкільних наглядців, в руках батька – наруга не лише над особистістю Жака, над його дружбою з Даніелем, а й над його першими творами. Все це і визначає безповоротне рішення юнака – втекти з дому. Остання записка Жака Даніелю: „Жодних боягузливих компромісів! Стійко витримати бурю! Краще вмерти!” [9, 74]. У цих словах – усе майбутнє Жака Тібо.

Від початку і до кінця роману Жак перебуває у постійному русі, в безперервних пошуках; інколи він помиляється, збивається зі шляху, але неухильно прямує вперед. Гуманістичний принцип вільного розвитку особистості, принцип, котрий Жак несвідомо насаджував бунтом проти родинного деспотизму, згодом стане глибоко усвідомленою точкою зору революціонера.

Жорстока воля батька Тібо, який відряджає Жака до виправної колонії, тимчасово призупинила його розвиток. Особистість волелюбного хлопчика безжалюдно пригнічується. У колонії дні Жака минають на самоті, у повній бездіяльності. „Весь день сидиш тут, як прив’язаний, а робити, робити зовсім немає чого!” [9, 158]. Подібний спосіб життя призводить до того, що починає деградувати дієва, активна натура Жака. „Врешті-решт, – вже не знаєш насправді, хто ти такий, не знаєш навіть, існуєш ти ще, чи ні” [9, 162]. Змінюється навіть зовнішність Жака: сонними здаються риси його колись жвавого обличчя. Але все це тимчасово.

Проте Жак і вдруге, вже остаточно, утікає з батьківського дому. Чому? Однією з причин втечі Жака стає заплутаний клубок особистих стосунків. Вперше у житті він закохується. З надзвичайною пристрасною спалахує почуття до Женні де Фонтанен. Почуття це взаємне: воно ґрунтується на глибокому тяжінні споріднених натур, що відчувають гостре незадоволення довколишнім світом і болісно шукають виходу. Мартен дю Гар передає складність і простоту першого кохання, його силу і хиткість. Кохання Жака і Женні наштовхується не лише на зовнішні перешкоди (пан Тібо категорично заборонив синові відвідувати дім Фонтаненів). Молоді люди навіть один одному бояться зізнатися у почуттях, які їх охопили. Між собою вони говорять на різні теми, але мовчать про головне. І лише слухаючи витончену гру дівчини на піаніно, спостерігаючи зміну почуттів на її обличчі, Жак здогадується, що з нею відбувається. Стриманість у вияві почуттів, замкнутість натур підсилюються юнацькою скованістю Жака і пуританським вихованням Женні.

Майстерність письменника у методах створення образів персонажів заслуговує на особливу увагу. У романі відсутній безпосередній опис втечі Жака з дому. Мартен дю Гар розкриває складну, незбагненну натуру юнака різними художніми засобами психологізму: через листи в „Сірому зошиті”, через автобіографічну новелу у „Сестричці”, через реакцію інших персонажів на вчинки Жака. Але доля Жака Тібо залишалася в центрі уваги навіть тоді, коли він сам знаходився за лаштунками. Не описано в романі і період революційного становлення Жака. За роки мандрівок в доках Тунісу, на фабриці у Флумі Жак відкрив для себе народ, навчився жити його почуттями й прагненнями. У соціалістичній імміграції у Швейцарії постає нова людина, котра мислить іншими уявленнями, ніж пропонувало родинне виховання.

Від початку твору М. дю Гар наполягає на творчій натурі Жака. Але лише після остаточного розриву зі світом пана Тібо змогли виявитися всі природні обдарування Жака,

розкритися всі його можливості. За порадою Жалікура він занурився в журналістику. Робота в газеті була для Жака джерелом існування. Повсякденний репортаж, забезпечуючи йому хліб насущний, вимагав також бути в курсі всіх подій, що відбувалися. Жак стає досвідченим журналістом, перекладачем і пропагандистом революційної літератури.

У романі „Літо 1914 року” перед читачем знову постає оновлена людина, яку врятував „революційний ідеал”. Жак в імміграції виявляє свої справжні якості. Зникла замкнутість, що ніколи не була його природною рисою, а радше наслідком обставин. Нарешті герой знайшов себе, став відвертим, розкутим. Розквіт особистості Жака в імміграції був зумовлений його новими соціалістичними поглядами. Хворобливо чутливий до будь-якої несправедливості, Жак прийшов до соціалізму через співчуття до простої людини. Він ненавидів буржуазне суспільство за те, що капіталізм встановив безглузді, нелюдські стосунки між людьми. Соціалізм Жак уявляв перш за все як справедливе суспільство, де людина мала би всі можливості для гармонійного розвитку. Проте погляди Жака не відзначаються послідовністю. Шлях до нового суспільства йому не цілком зрозумілий, насправді його лякає революційне насильство. Жак Тібо – фігура трагічна.

Серцем і розумом протестує Жак проти імперіалістичної війни. Він вирішує помірятися силами з фатумом, з війною сам на сам. Жак не бачить (і не міг бачити) реальних можливостей перешкодити всесвітньому кровопролиттю. На мітингу в Монружі, коли від керівників вимагають плану дій, а керівники – праві соціалісти – від цього всіляким чином намагаються ухилитися, – слово бере Жак Тібо: „Війна – це люди і кров! Війна – це мобілізовані народи, які б’ються один з одним! Всі міністри, всі банкіри, всі хазяї трестів, всі на світі торговці зброєю були би безсилими розпочати війну, якби народи відмовилися підкорятися мобілізації, якби народи відмовилися битися один з одним!.. Сьогодні світ знаходиться в руках народів! У наших, у наших власних руках!” [9, 173]. Свою промову Жак завершує закликом до загального страйку. Щоб запобігти війні він вирішує скинути з літака над воюючими арміями сотні тисяч листівок із закликом припинити війну. У хворобливому підйомі рука виводить рядки звернення: „Французи і німці, ви жертви обману! В обох таборах вам змалювали цю війну не лише як війну оборонну, але й як боротьбу за право народів, за Справедливість, за Волю... Вас запевнили, що ви розпочинаєте борню, щоб розбити світовий імперіалізм сусіда. Наче мілітаризм всіх країн неоднаковий! Наче войовничий націоналізм на мав за ці останні роки стільки ж прихильників у Франції, як і в Німеччині!.. Ви жертви обману!” [10, 387]. Промова закінчується закликом: „Завтра, в один і той же час, зі сходом сонця, ви, французи і німці, всі разом, в єдиному пориві героїзму і братерської любові киньте зброю, відмовтеся воювати, звільніться! Повстаньте всі, відмовтеся від війни! Примусьте держави негайно відновити мир” [10, 357]. У змалюванні вчинку Жака Тібо Мартен дю Гар звернувся до гучної події на початку 30-х років – загибелі італійського поета Лауро де Базіса. Надрукувавши чотириста тисяч листівок з антифашистськими закликами, Лауро де Базіс 31 жовтня 1931 року піднявся літаком над Римом і був збитий льотчиком армії Муссоліні [1, 149]. Така ж доля судилася і Жакові, його літак потрапив у аварію. Загибель Жака зовсім не означає заперечення або засудження його революційної боротьби. Подвиг його не був даремним, Жак загинув, але його товариші по імміграції знайшли інші шляхи антивоєнних дій. У „Епілозі” йдеться, що після Жовтневої революції друзі Жака, „справжні революціонери”, поїхали зі Швейцарії до Радянської Росії, і що у лавах більшовиків боровся і його товариш англійський художник Патерсон.

На думку дослідників, створення образу Жака Тібо – одне із високих досягнень не лише Р.М. дю Гара, а й всієї французької літератури 30-х років. Тут з особливою силою проявилися такі характерні для М. дю Гара пошуки рис нової людини, вірної своїм ідеалам, яка не знає компромісів, не відхиляється від обраної мети. Власне протиріччя образу Жака пов’язані з тими реальними труднощами, які постають на шляху формування нової людини в буржуазній Франції [5, 69].

У змалюванні образів двох братів художник спромігся відтворити суспільний лад тодішньої Європи та його незаперечний вплив на формування особистості. Обом братам Тібо властива єдність думки і дії. Проте саме із образом Жака Тібо пов’язана нова інтерпретація того співвідношення героя та обставин, що визнавалася характерною для класичних форм реалізму: коли герой, сформований обставинами, починає в свою чергу активно впливати на них, свідомо видозмінювати їх. У цьому сенсі образ Жака протистоїть не лише іншим персонажам роману, які покірно схиляються під ударами долі, а й протистоїть своєму непересічному брату. Якщо Антуан

Тібо присвячує себе служінню людям як учений, як лікар, то Жак бере безпосередню участь у боротьбі за їхнє звільнення.

Отож, на прикладі системи персонажів роману “Родина Тібо” М. дю Гара можна пересвідчитися, що це не лише “родинний роман” й історія французького суспільства початку ХХ століття, сприйнята через долі Оскара, Антуана і Жака Тібо, а водночас серйозний антропологічний аналіз крізь призму історичних подій у Франції напередодні Першої світової війни. Ми простежуємо еволюцію образів дійових осіб роману як знаменну естафету, передану майбутньому поколінню, як заклик до самовдосконалення, копіткої роботи над собою і втіленням власних ідей, заради ствердження гуманізму та прогресу.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Андреев Л.Г. Французская литература (1917-1957). – М.: Изд-во МГУ, 1959. – С.137-158.
2. Балашова Т.В. Писатели Франции о литературе. – М.: Прогресс, 1978. – С.170-191.
3. Гурина Т.Л. Образ героя – образ времени (образ Антуана Тибо и идейно-художественные поиски нового героя в романе Р.М.дю Гара “Семья Тибо”). – Воронеж, 1984. – С.107-117.
4. Гурина Т.Л. Роже Мартен дю Гар в борьбе за реализм // Уч. зап. Борисоглебского пед. ин-та. – 1962. – Вып. № 6. – С.81-145.
5. Кирилоз З.М. Проблема характера в зарубежной литературе. – Свердловск. – 1985. – С.66-73.
6. Наркирьер Ф.С. От Монтеля до Арагона. – М.: Радуга, 1983. – С.406-418.
7. Наркирьер Ф.С. От Роллана до Моруа (Этюды о французских писателях). – М.: Сов. писатель, 1990. – 384 с.
8. Рейзов Б.Г. Творчество Флобера. – М.: Правда, 1955. – 215 с.
9. Роже Мартен дю Гар. Семья Тибо. – Т. 1. Пер. с фр., вступ. ст. Е. Гальпериной; Прим. И. Подгаецкой. – М.: Правда, 1987. – 640 с.
10. Роже Мартен дю Гар. Семья Тибо. – Т. 2. Пер. с фр. Прим. И. Подгаецкой и М.Машкина. – М.: Правда, 1987. – 656 с.
11. Роже Мартен дю Гар. Семья Тибо. – Т. 3. Пер. с фр. Прим. М.Машкина. – М.: Правда, 1987. – 736 с.
12. Фокс Р.А. Роман и народ. – М.: Правда 1960. – С.152.
13. Thibaudet A. Reflexions sur la litterature. – Paris, 1938. – 365 p.

*Світлана БОРОДИЦА*

© 2008

### ПСИХОЛОГІЯ “КРИЗОВИХ СТАНІВ” У РОМАНІ-ЕПОПЕЇ “СЕСТРИ РІЧИНСЬКІ” І.ВІЛЬДЕ

У західноукраїнській літературі 30-40-х років ХХ ст. спостерігається полігенетичний шлях розвитку роману: через “циклізацію” прози, через повість, стилізований короткий роман до великих епічних форм. На часі - поява складної романної структури, де б народне життя осягалось як процес, в безперервному розвитку і динаміці. Ірина Вільде у 1931 році писала: “...новий підхід до тої чи іншої проблеми, нова форма вислову, освітлення з ненадійного боку - от це поле, де може ще письменник виявити свою оригінальність... Зміст - другорядна річ, головне - оригінальна форма” [1; 11.]. Поєднання західноєвропейської модерністської літературної естетики з традиціями класичного роману у “Сестрах Річинських” знайшло неповторно-самобутнє втілення і стало прикметною ознакою поезики І.Вільде.

Роман-епопея “Сестри Річинські” публікувався окремими фрагментами - розділами в газетах і журналах починаючи з 1934 року (“Кар’єра”, 1934; “Дівчина з м’ячем”, 1949). Поява в західноукраїнській літературі великих епічних форм доводить прагнення письменників до більш глибокого та ґрунтового реалістичного аналізу дійсності, до зображення народного життя у розмаїтті його форм, граней, тенденцій. Жанр роману-епопеї складний і трактується Д.Чалим як “поняття системне, цілий комплекс компонентів, які в своїй художній єдності, починаючи від об’єкта зображення, сюжету, композиції, портрета, пейзажу, історичних і видуманих героїв аж до окремих деталей, являють собою художнє ціле” [9; 6.].

Ще в другій половині ХІХ ст. Л.Толстой здійснив художнє відкриття, яке вимагало нових жанрових рамок. Його роман-епопея “Війна і мир” (1867-1869) вперше поєднав повісткування про

події загальнонаціонального значення і розповідь про долі людей, картини характерів і широку панораму європейського життя, зображення ходу історії і філософські роздуми. У творі органічно синтезувалися небачений раніше розмах епічної нарації з глибиною проникнення у складний і часто суперечливий внутрішній світ героїв. Услід за “Війною і миром” Л.Толстого, з’явилися “Будденброки” (1900) Т.Манна, “Сім’я Тібо” (1922-1940) М.дю Гара і “Сага про Форсайтів” (1906-1927) Дж.Голсуорсі, які утвердили новий тип роману у світовій літературі. Зокрема, своєрідною є композиція форсайтівського циклу. Дж.Голсуорсі, розширивши традиційний жанр сімейної хроніки до жанру роману-епопеї, вписав життя однієї сім’ї в історію Англії кінця ХІХ - початку ХХ ст. “В основі композиції трилогії про Форсайтів лежить принцип завершеності, замкнутості і сюжетотворення таких повістувальних одиниць, як абзац, глава, роман, що допомогло письменнику всебічно розкрити кожний образ, дозволило непомітно для читача ввести порівняно більшу кількість персонажів”[4; 161.].

І.Вільде як майстер соціально-психологічного роману використала традиції європейського сімейного роману, який досліджував життя кількох поколінь роду. Серед її улюблених авторів була польська літераторка М.Домбровська, вершиною творчості котрої стала тетралогія “Ночі і дні” (1932-1934). Будучи своєрідною родинною хронікою, твір відтворює історію трьох поколінь шляхетської сім’ї, історію її занепаду і разом з тим відходу кращих представників шляхти від її моралі і традицій. Сімейна хроніка під пером М.Домбровської переросла в роман-епопею, де через індивідуальні долі героїв осмислюються процеси соціального, духовного життя Польщі досліджуваної письменницею епохи. Близчим І.Вільде був художній світ У.Самчука, який у “Волині” сягнув класичних вершин жанру роману-епопеї. Традиційні жанрові дефініції: роман сімейно-побутовий, соціально-психологічний, філософський, історичний, - не охоплювали всього багатства змісту, не передавали суті його новаторства. Роман-епопея “Сестри Річинські”, самобутній за змістом, був новим і за художньою структурою, оскільки забезпечив утвердження національного роману-епопеї.

Це роман поколінь, в якому простежується розвиток національної самосвідомості з покоління в покоління. Виростаючи з сім’ї та роду, роман-епопея І.Вільде розкриває механізми виникнення і руйнування “ментального поля нації”, “особливостей світоставлення даного етносу” [6; 310 -315.]. Тому в центрі обсервації автора - розпад роду (“Будденброки” (1900) Т. Манна, “Ночі і дні” (1932 - 1934) М. Домбровської, “Сім’я Тібо” (1922 - 1940) М. дю Гара та ін.), у процесі якого руйнується органічний зв’язок поколінь у межах української родини в напружених подіях початку ХХ ст. І.Вільде пішла за традицією європейського “сімейного” роману - дослідила історію падіння сім’ї Аркадія Річинського. На думку В.Качкана, твір письменниці, “як своєрідна сімейна хроніка, своїм епічним розмахом дещо нагадує серію романів “Ругон-Маккари” Емілія Золя і зацікавлює передусім не конкретикою містечкового побутовізму, а філософсько-соціальними проблемами, суспільно-політичним змістом” [6; 85.].

У романі-епопеї “Сестри Річинські” І.Вільде концептуалізувала жіночу статтю: образи героїнь репрезентують різні концепції особистості жінки, проблематизуючи її гендерну ідентичність. За спрямованістю на інший спосіб самопочування жінки порівняно з чоловіком цей твір прочитується у межах сучасного фемінізму (постфемінізму), який актуалізує “плюральність жіночої суб’єктивності”. Наукові дослідження В.Агеєвої, Т.Гундорової, Н.Зборовської, С.Павличко відновили тяглість традиції жіночої літературної творчості, в яку вписується проза І.Вільде.

Письменниця зобразила своїх героїв у “катастрофічних умовах”, щоб дослідити справжню сутність людини. Вона вважала, що “у нормальних умовах люди здебільшого всі нормальні, а от у біді, наприклад, кожний проявляє себе по-різному” [2; 533.]. Авторка сконцентрувала увагу на болючих процесах входження п’яток сестер у самостійне життя. Як у калейдоскопі, змінюються розповіді про кожну з панянок Річинських. Однак твір не розпадається на окремі частини, демонструючи композиційну єдність і структурну збалансованість. У результаті постав роман-епопея - монументальний твір епічного характеру, в якому авторка втілила власне об’єктивне “прочитання” світу і манеру письма, продемонструвавши філософську глибину, своєрідність психологічного аналізу, масштабність охоплення суспільства і часу.

Ірина Вільде здійснила на офіційному рівні (твір був нагороджений Шевченківською премією) деконструкцію соцреалістичних жіночих стереотипів, обравши гендерну, а не соціально-політичну доміную для витворення авторського художнього світу: жіночі персонажі роману-епопеї презентують різні моделі жіночого досвіду, які розгортаються після родинної трагедії -



смерті батька – отця Аркадія Річинського. Ця подія спричинила психологічний “зсув” у свідомості героїнь, змінивши буттєву перспективу жіночого існування: “В житті... настала цікава зміна: уява стала... дійсним життям, а дійсність - уявою” [3; Т.1; 465].

І.Вільде реалізувала “символіко-міфологічний” тип психологізму, орієнтований на синтетичне відтворення внутрішнього життя героїнь за допомогою умовних форм (міфу, фольклорних образів, фантастики), “сумарно-позначальну” форму психологічного вираження (сни, марення, галюцинації), що сприяло розкриттю діалектики почуттів персонажів.

Світ, який відкривають знову доньки отця Річинського, їм незнайомий, а, отже, чужий. Очевидно, тому жіночі постаті наділені вольовою домінантою. Слава самостійно влаштовує своє життя, Неля одружується з націоналістом, засудженим на довічне ув’язнення, Ольга - з комуністом. Приватне буття героїнь розкривається майже до межі одвертості, зумовлює активний процес сублимації жіночої енергії у професійній сфері та громадській діяльності. Досвід кожної з сестер відмінний від материнського буття: у досвіді Олени Річинської переважало цілковите підкорення чоловічому праву і волі глави сімейства, а досвід доньок презентує множину іпостасей чоловіка: рівноправного партнера (Бронко Завадка), слабкого й упокороного обставинами (Север Мажарин), циніка й пристосуванця (Філько Безбородько). Але завжди множинність чоловічих облич упорядковується за принципом бінарних опозицій.

Водночас у тексті роману-епопеї під впливом жіночого письма О.Кобилянської і Лесі Українки чітко окреслилася опозиція “сильна жінка - слабкий чоловік”. Так, одна з героїнь говорить: “Поza домом я увійшла у душевний конфлікт з ... Ольгою Кобилянською. А я ж її обожнювала і обожнюю! Її твори розвинули в мені “жіночу гордість” так, що я поставила завищені вимоги до того, кого любила. .. Я послухала Наталки Верковичівни, а тепер каюся. ... Чи не помилкова ця думка відкидати людину від себе тільки тому, що природа створила її слабшу духом і вона по самому склад своєї натури не може бути інакшою? Чи не доцільніше було б, коли б “сильні” брали на себе добровільний, за велінням серця, обов’язок тягти слабших?” [3; Т.3; 745].

Т. Гундорова зазначає, що О. Кобилянська маркувала модерну українську свідомість через втрату родинних зв’язків [5; 16]. І. Вільде реалізувала мотив розпаду родини як основу для народження нової жіночої ідентичності - самототожності. Це зумовило появу нової концепції особистості жінки - особливого типу героїні, емансипованої й духовно стійкої, яка, по суті, продовжила галерею сильних жінок у творах Лесі Українки та Ольги Кобилянської. Концепція “мислячої жінки” закономірно призвела до філософізації та інтелектуалізації жіночої прози І.Вільде. У композиції твору зросла вага рефлексій, роздумів, звернених до універсальних проблем людського буття: добра і зла, страждання, життя і смерті, свободи тощо. Письменниця у цій площині загострила гендерну проблематику, “зіштовхуючи” між собою різні типи жіночої поведінки: емансипована героїня, “патріархальна жінка”, “жінка-берегиня”.

У будь-яких життєвих ситуаціях жіноче “Я” - реальна динамічна сутність, активна особистість у конкретних обставинах, які пропонує їй життя. У романі-епопеї це часто ті ситуації, в яких вона засвоює щось важливе, робить наступний крок на шляху саморозвитку, самотворення. Найглибиннішою сутністю особистості, її душею є самість (К.Г.Юнг) як найпотемніший і найістотніший центр, що інтегрує психічне життя, усі аспекти індивідуальності. Самість концентрує потенціал особистісного зростання, енергію самотворення, стимулює динаміку життя завдяки органічному прагненню існувати, бути. У цьому І.Вільде шукала і знаходила мотиваційні ресурси, що забезпечують особистісне зростання, особистісну ідентичність, джерела позитивних рис, якостей, здібностей, обдаровань. Голос людського ества скеровує вчинки, що важливо, у межових, екзистенціальних ситуаціях. Тільки страшне горе у сім’ї - втрата найдорожчої людини - умить змінило все навколо, увиразнивши найголовніші життєві цінності, найзаповітніші мрії, справжні бажання. І тоді те, навколо чого вирувало життя панянок Річинських, стало нікому не потрібною метушнею, а те, про що нібито й ніколи не думалося, постало у всій величч як справжній сенс існування: “Єдиним достовірним мірилом, чутким, прецезійним годинником в цій матерії може бути тільки людське серце. Воно одно з надзвичайною чіткістю і акуратністю вимірює довгі і короткі секунди нашого життя тоді, коли бездушний механізм вибиває всі під одну мірку” [3; Т.3; 124].

Розвиваючись, особистість постійно створює свій життєвий світ, структуруючи зовнішню дійсність відповідно до внутрішньої. Саме вона зі своїми планами та установками, потребами та несвідомими імпульсами визначає ракурс, в якому людина бачить зовнішній світ, орієнтується у ньому, пристосовується до життя. І.Вільде - тонкий психолог мислила життєвий світ як певну

концептуальну модель багатовимірного відображення реальності, описуючи її за допомогою різних міфологічних і символічних образів, знаків. Тому світ у романі-епопеї конструювався у процесі саморозгортання особистості, наростання суб'єктності, у процесі чого складна взаємодія біологічних, психологічних і соціальних детермінант розвитку, їхній взаємовплив визначили траєкторію життєвого шляху Олени, Ольги, Зоні, Нелі, Катерини, Слави Річинських. Зовнішні детермінанти їх буття опосередковувалися специфікою внутрішньої структури, індивідуалізувалися, втрачаючи універсально-безликий характер. Так, Ольгу супроводжує “яблуневоцвітний”, рожевий колір, що свідчить про душевну рівновагу і розсудливість, Зоня, “мов живе срібло, сяяла всюди і, здавалось, була всіх і нічия” [3; Т.1; 384], Слава – “конопля у цвіту” (Орест Білинський) – “простує крізь життя з високо піднесеною головою” [3; Т.1; 309], Катерина з хитрими зеленими очима і веснянкуватим темним обличчям була лицемірною і вольовою, самовпевненою і жорстокою. Кожна з них проходить процес становлення, у якому бере на себе відповідальність за своє існування. На різних вікових етапах вони відчують, як змінюється їх життя завдяки сприятливим або, навпаки, руйнівним зовнішнім обставинам.

Як вважав К.Г.Юнг, активність особистості - це результат загальної психічної енергії, що підкорюється головним динамічним законам — прогресії та регресії. Прогресія зумовлює пристосування до умов зовнішнього життя особистості, а регресія - до внутрішнього життя. Обидва процеси взаємопов'язані і однаковою мірою необхідні, оскільки людина не може адекватно реагувати на зовнішні чинники, якщо вона не перебуває у гармонії з собою.

Глибинні потреби в істині, добрі, красі, любові як найзначущі потенції людини створюють її глибинне сутнісне ядро. Навіть найнесприятливіші умови життя не спроможні остаточно зупинити, істотним чином загальмувати людський рух уперед. У людини завжди є вибір, здатний змінити смисложиттєві орієнтації - це вибір траєкторії життєвого шляху, подальшого напрямку самостворення. Якщо людина уникає вибору, не робить його вчасно, вона потрапляє у кризову життєву ситуацію, яка примушує її опинитись перед цим же вибором, але вже у максимально загостреній, екстремальній формі. Криза вимагає розгорнутого, аргументованого, усвідомленого розв'язання смисложиттєвого завдання, яке у буденності відбувається найчастіше згорнуто, неструктуровано.

Самодетермінацію особистісного розвитку гальмують у першу чергу кризові ситуації: стрес, горе, перенесене психічне та фізичне насильство. У такій площині І.Вільде розгорнула власну концепцію жінки як роздвоєної особистості, “великої в'язниці” (О.Забужко), в якій співіснують “слабке” і “сильне”, “емансиповане” й “патріархальне”, “демонічне” й “інфантильне” начала. Різноступеневості проявів жіночої особистості на рівні поезики відповідає жанровий синкретизм прози, властивий роману-епопеї “Сестри Річинські”. Художнє вираження “роздвоєння” особистості героїні, зокрема внутрішнього конфлікту, досягається через психологічний прийом загострення конфлікту до остаточної межі, творячи специфічний тип жінки – “вами” (Катерина). Тому жінка часом постає не як берегиня, носій справжніх цінностей в абсурдному бездуховному світі, а, навпаки, потворною, гріховною істотою. До “ідеального” стану вона здатна повернутися, лише пізнавши щастя взаємного й чистого кохання. Жіноча проза І.Вільде насичена пафосом заперечення світу, що нищить високі моральні ідеали жінки.

Проблема “тривоги” та “страху” осмислюється письменницею як екзистенціальні (психологічні, психоемоційні) стани індивіда. Вони зумовлюють динаміку психічного життя персонажів. Услід за З.Фройдом і С.К'єркегором, І.Вільде мислила тривогу суттєвим фактором у виникненні поведінкових і емоційних розладів: це - “фундаментальна складова неврозу” (З.Фройд), “динамічний центр неврозу” (К.Хорні). Протистояння “інстинкту життя” та “інстинкту смерті” (або Еросу і Танатосу), за словами Фрейда, співвіднесене з “волею до життя” та “волею до смерті” (за термінологією Отто Ранка). У проблемному дискурсі роману-епопеї “Сестри Річинські” ця проблема трансформується у співвідношення індивідуально-особистого і соціального вимірів буття людини: “нормального” і “патологічного”, автентичного і штучного, зокрема, реалізованого (усвідомленого) та витісненого (неусвідомлюваного). Так, Слава у листі до сестри Олі писала: “А взагалі час поза домом набирає іншої питомої ваги і звучання. ...Тут я завжди терплю голод часу. Поза домом... багато життєвих істин приходить до людини без прикрас і впритул, і нікому тебе виручити перед ними. Ти у великому гурті, але ти - одна” [3; Т.3; 426]. Стрес підвищує гострий стресогенний ефект ситуаційної реакції, виснажує захисні механізми у різних проявах. Сформований стан стресогенних колізій виявляється у почутті дискомфорту різної інтенсивності. Як підсумок - виникають несприятливі ефекти реалізації стресу - зростання

тривоги й депресії, почуття безпорадності й безнадійності, дезорганізації поведінки, виснаження. Але саме кризова ситуація допомагає людині зрозуміти свій життєвий задум, дає можливість побачити, пережити власне минуле, теперішнє й майбутнє.

У перекладі з грецької “криза” - це зміна напрямку, рішення, вибір. І.Вільде трансформувала слово “криза”, яке у сюжетно-композиційній структурі роману-епопеї набуло значення “суд”: у кризовій ситуації людина стає суддею і адвокатом, спочатку звинувачуючи себе, а потім виправдовуючи і виносячи собі вирок, як жити далі. Криза - це злам чи зсув у життєвому шляху, коли під загрозою опиняється життєвий задум, майбутня світобудова: звичний життєвий світ руйнується частково чи майже повністю, і людині доводиться відмовлятися від звичних уявлень про цінності, ідеали, цілі. Вона опиняється перед запитаннями, які не мають однозначних відповідей. І.Вільде через свідомість Зоні намагалася осмислити кризову ситуацію у родині Річинських: “...батько в їх вихованні зробив одну кардинальну помилку. Він привчав їх користуватись набутим, а не готував до того, що учились набувати. Вони сліпо вірили в те, що добробут їхньої сім’ї – це щось незмінне, непорушне, вічне. ...Їхнє життя набирає нових форм, нового, чужого їм досі змісту” [3; Т.2; 30-31].

Письменниця наголосила, що у кризовій ситуації особистість стає дедалі неврівноваженою, набуваючи загостреної чутливості до зовнішніх впливів. Її поведінка характеризується непередбачуваністю, часто руйнівною силою. Людині, яка переживає кризу, доводиться докорінно себе перетворювати, відмовляючись від звичного уявлення про власну цінність, про своє призначення у цьому світі. Так чи інакше, зберегти усталені цінності, коли змінюється життєвий задум, не вдається. Іншим стає ставлення до світу, іншим виявляється образ самого себе, а цей процес ніколи не буває швидким або безболісним. І.Вільде відтворила особливості переживання складної життєвої ситуації: глибину, тривалість і складність кризових переживань.

У скрутних життєвих обставинах майбутнє звужується, перспектива втрачається, і тривога про завтрашній день, небажані несподіванки, неприємні ситуації починає негативно впливати на самопочуття, працездатність, стосунки з близькими. У кризовому стані виникає стійке почуття нереальності того, що відбувається: Купа паперів перевтілюється в очах Катерини в реальні сцени її майбутнього життя, що з’являються і зникають, як нба екрані [3; Т.1; 116]. Реальність мислиться як страшний сон, жах, хвора фантазія. Обставини складаються таким чином, що повірити у власні сили, у можливість подолати перешкоди спочатку дуже важко, і тому особистість “ховається” за почуття недійсності, несправжності, випадковості. Переживаючи кризову ситуацію, героїні роману-епопеї відчувають, як прикрість, біль, образа, туга, відчай раптом поглинають їх, стають на певний час майже нестерпними, потім потроху слабшають, щоб пізніше загостритися знов. Так, зустріч з Орестом Зілинським над річкою віджилили давні почуття Олени: “Сон наяву! І не повториться воно більше у моєму житті, як не повторюються сни. То тільки людям здається, що можна один і той сон снити двічі” [3; Т.3; 471].

І.Вільде у романі-епопеї “Сестри Річинські” деконструювала радянську дійсність крізь призму жіночого досвіду, який мислився як можливі альтернативи способу життя, ідеології, окреслила шляхи соціальної адаптації інтелігенції, яка важко пережила кризові ситуації початку ХХ ст., втративши домінанти особистісної структури.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Вальо М. Ірина Вільде: Літературно-критичний нарис. - Київ: Рад. письменник, 1962.
2. Вільде І. Над романом “Сестри Річинські” // Вільде І. Твори: В 5-ти т. - Київ: Дніпро, 1968. - Т.5.
3. Вільде І. Сестри Річинські. Роман // Вільде І. Твори: В 5-ти т. - Київ: Дніпро, 1968. - Т.1-5.
4. Гаврилук А.М. Стиль форсайтовського цикла Джона Голсуорси. - Львов: Вища школа, 1977.
5. Гундорова Т. *Femina melancholica*: Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської. – Київ: Критика, 2002. – 271 с.
6. Качкан В.А. Ірина Вільде: Нарис життя і творчості. - Київ: Дніпро, 1991.
7. Маринюк В., Доля В. Ментальне поле національної свідомості // Науковий збірник УВУ. - Мюнхен. - Львів, 1993. - С.310 -315.
8. Філоненко С.О. Концепція особистості жінки в українській жіночій прозі 90-х років ХХ століття: Монографія. – К., Ніжин: ТОВ “Видавництво “Аспект-Поліграф”, 2006. – 156 с.
9. Чалий Д.В. Епопея в російській та українській літературах ХІХ ст. - Київ: Наукова думка, 1980.

## АВТОІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ У МІЖТЕКСТОВІЙ КОМУНІКАЦІЇ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ П. КАРМАНСЬКОГО)

Художні тексти у сфері комунікації людської культури займають вагомe місце. Зокрема, їх взаємодія в синхронії та діахронії творить діалог особистостей, народів, мистецьких та історичних епох. Художній текст є завжди адресованим повідомленням: це форма комунікації «автор – читач».

Зрозуміло, що в основі будь-якого комунікативного акту лежить передача певної інформації і процес її сприйняття, засвоєння. Ю. Лотман у свій час говорив про існування в системі культури двох моделей комунікації. При цьому він наголошував на двох можливих напрямках передачі повідомлення. Найбільш типовий випадок – це напрям «Я – ВІН», в якому «Я» – це суб'єкт передачі, який володіє інформацією, а «ВІН» – об'єкт, адресат. І другим є напрям передачі комунікації, який схематично характеризується як напрям «Я – Я». «Різниця полягає в тому, що в системі «Я – ВІН» інформація передається в просторі, а в системі «Я – Я» – в часі» [44; 164]. Другу модель передачі інформації, коли суб'єкт і об'єкт передачі інформації поєднуються в одній особі, вчений назвав автокомунікацією. При цьому він зазначав: «Якщо комунікативна система «Я – ВІН» забезпечує лише передачу деякого константного об'єму інформації, то в каналі «Я – Я» відбувається її якісна трансформація, яка призводить до перебування самого цього «Я» [4; 165].

Спираючись на вищенаведені міркування, можна говорити про те, що автокомунікація певним чином пояснює суть поняття автоінтертекстуальності. Автоінтертекстуальність, у свою чергу, розглядається науковцями як різновид інтертекстуальності – такого способу взаємодії текстів у часі і просторі, коли спостерігається запозичення одними текстами в інших окремих елементів текстової структури на різних рівнях. Із проблемою автоінтертекстуальності доводиться стикатися дослідникам, котрі вивчають загалом питання міжтекстових зв'язків (В. Просалова, Л. Біловус, С. Киричук, В. Борбунюк, Н. Кузьміна та ін.). Зокрема, вагомий внесок у розвиток наукової думки стосовно питань інтертекстуальності та автоінтертекстуальності зробила російська дослідниця Н. Фатєєва. Вона пропонує розрізнити два вияви інтертекстуальності – читацький (дослідницький) і авторський. З погляду читача інтертекстуальність – це настанова на більш поглиблене розуміння тексту або подолання нерозуміння тексту (текстових аномалій) внаслідок встановлення багатомірних зв'язків з іншими текстами. За аналогією з інтертекстуальністю можна говорити про автотекстуальність, коли нерозуміння усувається за рахунок встановлення багатомірних зв'язків, що породжуються циркуляцією інтертекстуальних елементів всередині одного і того ж тексту. З погляду автора інтертекстуальність – це спосіб генези власного тексту і постулювання власного поетичного «Я» через складну систему відношень опозицій, ідентифікацій та маскувань з текстами інших авторів (тобто інших поетичних «Я»). Аналогічно можна говорити про автоінтертекстуальність, коли при породженні нового тексту ця система опозицій, ідентифікацій і маскувань діє вже в структурі ідіолекту певного автора, створюючи багатомірність його «Я». Таким чином, у процесі творчості другим «Я» поета, з яким він вступає в «діалог» (чи точніше автокомунікацію «Я-Ти», «Я-Він»), може бути як поет-попередник, так і він сам [6; 16-20]. При цьому відбувається включення двох авторських голосів у різних темпоральних зрізах.

На думку В. Просалової, «автоінтертекстуальність – на відміну від інтертекстуальності – характеризує міжтекстовий зв'язок творів одного автора і дає можливість відмежувати автоповтори, авторемінісценції як характерну ознаку ідіостилю від типологічних сходжень» [5; 6]. Також дослідниця зазначає, що автоінтертекстуальність, як і інтертекстуальність, виявляється на різних рівнях тексту: мотивів, системи образів, художніх засобів, ритміки. До зазначених додамо ідейний, композиційний, сюжетний, жанровий.

Як бачимо, головною ознакою явища автоінтертекстуальності, що відрізняє її від інтертекстуальності, є чітке обмеження творчістю одного автора, всі інші параметри поняття інтертекстуальності, зокрема, рівні та форми міжтекстової взаємодії, залишаються спільними та цілком прийнятними і для автоінтертекстуальності. Варто зазначити, що загалом література за

своєю суттю є наскрізь інтертекстуальною, практично у кожному художньому тексті можна віднайти посилання на інші художні чи нехудожні тексти, так звані «чужі» слова, за М. Бахтіним. Однак автоінтертекстуальність, як ознака творчої манери, властива далеко не всім митцям слова.

Цікавим прикладом циркуляції текстових запозичень у межах творчості одного автора є писемна спадщина П. Карманського – українського поета і прозаїка, публіциста, перекладача. Основою, на якій базується автоінтертекстуальність у його творах, є усвідомлення автором ваги і значення своєї творчості у культурному, суспільному й історичному просторі. При цьому головною ідейною віссю його художнього світу постає свідоме прагнення до утвердження й визнання національної, державницької та мистецької самовартості України. Починаючи з прагнення до естетичного оновлення української літератури, бунту проти побутового реалізму, описовості старої школи епічного письма, заявлених у молодомузівський період творчості, і закінчуючи темою національного оновлення і відродження України в пізніших творах, П. Карманський постійно працює над реалізацією своєї світоглядної концепції самоствердження українства в різних за часовою і жанровою приналежністю творах. Автоцититування стає важливим елементом його поезики і засобом вираження ключових питань у творчості.

Загалом можна говорити про два аспекти розгляду автоінтертекстуальності у творчій спадщині П. Карманського. Перший базується на втіленні автором певних тем, проблем з окресленою системою художніх засобів у різних за жанровою, стильовою та часовою природою творах (мемуари, есеї, публіцистика ↔ поезія, проза). Другий виявляє такий підхід письменника до автоцититування, коли окремі запозичені елементи первісно є «чужими», але, увійшовши в структуру одного з текстів, стають вже його власним компонентом, і далі, продовжуючи мандрувати в текстових просторах цього ж автора, набувають ознак автоцитати.

З погляду інтертекстуальних запозичень у творах П. Карманського домінують античний та біблійний дискурси. З кожним із цих джерел спостерігаються інтертекстуальні зв'язки на різних рівнях: текстуальному (цитати, алюзії, ремінісценції), контекстуальному (запозичення, наслідування, пародія), метатекстуальному (архетипні сюжети та мотиви).

П. Карманський, продукуючи нові тексти, часто повертається до одних і тих же запозичень, використаних вже у попередніх текстах, але щоразу включаючи їх у контекст нового твору. Таким чином відбувається акцентування важливих для автора проблем, задля виразу яких і використовуються запозичені елементи. Якщо уважно проаналізувати, які саме автоцитати найбільш часті у різних творах одного автора, то можна з достатнім рівнем достовірності стверджувати, що кожна з них – формула постійно і завжди хвилюючої поета проблеми. «Вставляючи» цю формулу в різні контексти, він шукає можливості, варіанти, способи її вирішення. Ці автоцитати ніби маркують опорні точки світовідчуття поета.

Наразі маємо за мету розглянути специфіку автоцититувань первісно привнесених із культурного й історичного дискурсу Риму за схемами: поетичні твори → роман «Кільці рож» та поезія → поезія.

Образ Риму як древнього міста, могутньої держави і навіть як високої духовної субстанції, став лейтмотивним у творчому доробку П. Карманського. І це, звичайно, не випадково. Образ найбільшої в Європі імперії, яка пройшла величезний шлях від розквіту до безславного завершення і залишила незабутній відбиток на всіх наступних цивілізаціях, постійно привертає увагу письменників. Символ Риму допомагає зробити великі узагальнення загальнолюдського і соціально-політичного значення, привернути колоритний матеріал на службу сучасним інтересам і особистим поглядам.

На текстуальному рівні Рим представлено у вигляді точкових цитат, історичних, ономастичних, топонімічних алюзій, ремінісценцій тощо, які в П. Карманського переходять від одного вірша до іншого, а згодом і до роману «Кільці рож». Роман свій письменник почав писати у 1910 року, а закінчив лише після великої перерви, зумовленої буремними подіями Першої світової війни, у 1921 році. Цей твір яскраво увиразнює передумови творчої еволюції митця від розміряної меланхолійності, песимізму і апатії до життя у ранніх поезіях і до активної життєвої й громадянської позиції у пізнішій творчості. Зазначимо, що роман варто розглядати як своєрідну проекцію такого процесу, попередньо засвідченого у поезії. Виразно простежується схожість тем, мотивів, образів у ранніх поетичних збірках та на початку «Кілець рож» і, відповідно, пізніших поезій та другої частини роману.

Римський дискурс представлений у творах П. Карманського в різних аспектах: через звернення до природи, архітектури, історії, образів реальних історичних діячів, митців тощо. Так,

наприклад, в одній з ранніх поезій під назвою «В Римі» (зб. «Ой люлі, смутку...») знаходимо зображення руїн старого міста: *«Вечірня полусутінь / Повила Колізей, / Сіріли колони / І тихий мавзолей - / А нам було так сумно...», «На жовтих хвилях Тибру / Веселий нісся спів, / Горіли в сонці криші, / В імлі Петро синів - / А нам було так сумно...»*. Сумовитість настроїв, очевидно, була спричинена тривожною суспільно-політичною ситуацією в Україні.

І серед тих же руїн знайомиться читач із головним героєм роману «Кільці рож» Святославом Петровичем: *«Повний місяць викочувався понад ліс домів і палат Риму, посріблював церковні бані і заволікав мерехтячою плісінню руїни Форуму, Палятину і термів (...) З віддалі неслася журлива мелодія романци. М'які звуки мандоліни та гітари ридали сумовито надгробною стихірюю над пам'ятниками колишньої величі і слави старої Роми*. В обох випадках опис вечірнього древнього міста є підсиленням ностальгії, сумного настрою.

Стосовно інтертекстуальних посилань на літературні реалії, прикметними є звертання до життя і творчості визначного італійського поета епохи Відродження Т. Тассо. Зокрема, в поезії «Під дубом Т. Тассо» П. Карманський у формі діалогу між ліричним героєм і уявним італійським поетом порушує актуальну для України того часу проблему національної роздвібеності й підневільного становища у складі різних держав. Очевидно, П. Карманський мав на увазі той факт, що Т. Тассо є відомий як автор поеми «Звільнений Єрусалим», тема якої – облога і взяття хрестоносцями Єрусалиму – мала політичну актуальність у зв'язку з поширенням в Європі турецької експансії. Проекція історичних подій в Середньовічній Італії на сучасну поетові українську дійсність на початку ХХ століття беззаперечна. До того ж відповідного символічно-смыслового відтінку сприйняттю цієї поезії надають паратекстуальні елементи. Це присвята «Авторові трагедії «Сон української ночі», яким був Пачовський Василь Миколайович – український поет-лірик і драматург, член «Молодої музи», близький друг П. Карманського. Трагедія «Сон української ночі» утворює ідею національного визволення і державності України. Крім того, текст вірша супроводжує такий авторський коментар: *«На Monte Gianicolo росте старий дуб, під яким пересиджував Тассо, подивляючи панораму Риму. Направо стоїть грандіозний монумент Йосифа (Giuseppe) Гарібальдо, а нижче міститься конвент, де Торкватто мешкав, і церква св. Онуфрія, де він похований, а ген сіріє слава баня церкви св. Петра»*. Власне, розмова між ліричним героєм і Т. Тассо, як зазначено в заголовку, відбувається під цим знаменитим дубом – символом сили і довголіття. Італійський поет на прикладі свого народу доводить, що вистояти і вибороти державність можна, але потрібні бажання, витримка і сила народного духу.

Згодом П. Карманський у своєму романі «Кільці рож» знову повернеться до цього ж місця в Римі, але вже в іншій ситуації і з іншими героями. Так молодий поет Святослав Петрович, котрий серед руїн давнього міста знаходить для себе душевний спокій та сприятливе середовище для творчості, *«перепосної задумою гробів і надгробних кипарисів і тугою до позамогильного спокою»*, його дружина Ірена, молода гарна жінка, стомлена від життєвих негараздів і неухважного ставлення до себе чоловіка, котра прагне радості від життя, та їхній новий знайомий художник Богдан Росткович, прогулюються вулицями давнього міста, розмірковуючи про патріотизм та національну гідність українців, які не знають своєї історії і культури, про край негативне ставлення галицького суспільства до мистецтва, про підневільне становище Галичини у складі Польщі тощо. Відповідним фоном для їхніх розмов на подібні теми стають визначні місця й історико-культурні пам'ятки Рима. *«Врешті наблизилися вони до Тибру, перейшли міст біля «Ізоля Тіверіна» і згодом стали підійматися узбіччям Джаніколо, підходячи до церкви св. Онуфрія. Поступили на часок до церкви, подивитися на саркофаг Торкватта Тассо, і пішли далі повз старий, зовсім завмерлий дуб, під котрим перед віками пересиджував нещасний поет, впиваючись чудовою панорамою Риму і роздумуючи над невдячністю свого сучасного суспільства. Згодом увійшли в алею між садками уздовж котрої по обидвох боках стояли герми борців за визволення Італії, що здебільшого склали свої голови на узбіччях Джаніколо»*. Героїчне минуле італійського народу у П. Карманського постійно перегукується з реаліями українського політичного життя.

Однак Рим постає в його творчості не лише в світлі історичної героїки, письменник шляхом аллюзивних відсилань часто активізує в своїх творах окремі елементи такого специфічного явища в римській дійсності давньої епохи як бої гладіаторів, що було розвагою для імператора та його оточення. Причому робить він це найчастіше застосуванням метафоричних, метонімічних та порівняльних конструкцій і знову ж таки головним чином для реалізації ключової ідеї своєї творчості – національного самоствердження України.

П. Карманський у своїй творчості надає гладіаторському поєдинкові універсального і символічного значення. Особливе ідейно-сміслові навантаження отримує в нього образ зраненого гладіатора. Зафіксований у художніх текстах письменника як сигнал інтертекстуальної присутності римського дискурсу, згодом цей образ завдяки багаторазовому використанню в різних творах автора набуває явних ознак носія автоінтертекстуальності. Вперше він зустрічається в дебютній ліричній збірці поета «З теки самовбивця. Психологічний образок у замітках і поезіях» (1899), написаній віршами і прозою, коли ліричний герой П. Карманського, страждаючи від невзаємного кохання, відчуває себе переможеним давньоримським борцем: «...вже давно повинен був уступити з арени. Чого я ще сподіюсь, я – побіджений, зранений гладіатор? Чи хочу, щоб мене добили? Чого?... Час би було вже давно скласти оружжя, а я ...». У пізнішій творчості показовими бачаться епізод на початку роману «Кільці рож» і вірш «Ave, Ceasar!», що належить до циклу «Кривавим шляхом», в яких автор зображає гладіаторський бій. Привертає увагу підхід митця у зображенні цього жорстокого дійства у різних за жанром і часом написання творах. Так у романі в уяві головного героя Святослава Петровича картини давніх видовищ постають, коли він, сповнений задуми і очевидного почуття ностальгії, перебуває серед руїн Риму: «*І здавалося Петровичеві, що він сидить у ложі колишнього амфітеатру, вдягнутого у різнобарвний мармур. Сидить серед граціозних статуй, що вихиляються з них, серед велетенських гранітних колон, серед моря стотисячної юрби, яка нестрить у велетенському овалному крузі золотистими парчами, багровими тоганами і шовковими лискучами, білими туніками, а де вище, брудним лахміттям і голізною тіла. І здавалося йому, що заколисує його шум розбавленої юрби, яка п'яніє насолодою кривавого видовища і дає вислів своїм звірячим гонам. І здавалося йому, що він бачить громаду обідраних гелотів, яка стоїть на арені, як стадо овечок, котрих тривога збиває до купи. А перед нею бачить голодних тигрів, що щирять лискучі зуби, вітрять теплу людську кров і ладаються до наскоку. Товстий звір в людській подобі, Нерон, увінчаний лавровим вінком, сидить в крузі своїх друзів з бритими лобами, блимає очима і облизується, як скот, перед котрим хазяїн кладе смачну поживу*». Однак тут національно-патріотичні почуття ще не є настільки загостреними, як це буде спостерігатись у пізнішій творчості. В даному разі, мабуть, можемо говорити лише про легку натяковість на певні паралелі між гладіаторськими змаганнями, підневільне становище їх учасників, зі змаганнями українців за власну національну гідність. У поезії ж «Ave, Ceasar!», створеній 1917 року, спостерігається очевидна проекція історичних реалій в Римській державі періоду кризи Республіки на сучасну поетові українську дійсність, спотворену вже наслідками Першої світової війни. Читаємо:

*У цирку товквітня. Патриціїв ряди  
Ясніють, гей шнурки в райдужнім ожереллю.  
Кругом хвилює люд, немов вали води,  
Що з клетотом товчуть об надбережну скелю.  
А вище всіх засів, стягнувши грізно брови,  
Він – ворог людських прав і братньої любови.*

*Нараз злягла тиша. Гульк! На арену йдуть  
Могутні два борці і ладаються до бою.  
І тисячі видців замерли й жадно ждуть,  
Коли двигнуться льви і зміряться з собою.  
А велетні стоять, збирають свої сили,  
Щоб ворога змогти й післать у хлань могили.*

*Двигнулись... стерлись... Все заперло в собі дух...  
Як два грізні змії впилися тілом в тіло.  
Аж ось в одного з них з натуги зір потух  
І хруснули кістки, і тіло обімліло.  
Він впав і кров'ю став забарювать арену.  
І дика хміль жажди сп'янила чернь скажену*

*(...) Чернь квиління лебедине  
Убила громом слів: «Нехай непотріб гине!...*

І вже в другій частині вірша зраненим гладіатором, який чекає рішення стосовно своєї долі, постає український народ: *«А Нерон, що ріша судьбу вселюдських дій, / В крузі патриційв насупте грізно брови, / Байдужно спогляда на розпучливий бії / І, мов жадний шакал, впиваєсь видом крові. / Вагується в душі, чи палець вниз спустити, / Чи жертву темних сил від смерті пощадити»*. Очевидно, автор уже тут порушує надзвичайно важливе питання про потенційну можливість у той час збереження національної самовизначеності Галичини, яка є ласим шматком і для Польщі, і для Москви. Знаменний жест Нерона в такому разі символізує рішення Європи про визнання чи невизнання цієї самовизначеності. Про це ж П. Карманський буде писати трохи згодом у другій частині свого роману. З усією силою душевної тривоги за долю рідного краю він говорить про те, що Найвища Рада Європи, знаючи, *«що галицька земля споконвіку була землею українського народу, (...) що сю землю заселює український народ, а маленька купка поляків – це тільки заволоки на сій землі», «поблагословила на святе діло мордування українського героя ватагу колишніх австрійських лакеїв»*. При цьому представники Найвищої Ради, *«шляхетної опікунки всіх поневолених і жандарма європейського ладу і спокою», «винохують, чи далеко це галицькому вмираючому гладіаторові до смерті, і де годиться йому останній смертний удар завдати»*. Воістину гідним уособленням українського народу став головний герой «Кілець рож» Святослав Петрович, котрий із колись апатичного, сумного і розмріяного поета перетворився на активного учасника громадсько-політичного життя. Однак короткочасне свято української незалежності, позначене маніфестами УНР, злукою ЗУНР та УНР, швидко потьмарилося новими політичними перипетіями. Для Петровича, знесилоного самовідданою працею на поприщі національного державотворення, це був надто сильний удар. Він перетворився на *«знеможеного, раненого гладіатора, що бореться між життям і смертю і тільки чудом затримує у своїм вимарнілім, перепаленім лихорадкою тілі непокоримого духа»*. Хвилини зневіри, викликані спогляданням поведінки народних псевдопатріотів, яким байдужа доля України, які думають лише про власну вигоду, чергуються в творі з миттєвостями духовного піднесення, навіяного, наприклад, роздумами про історію італійського народу. Автор і тут активізує текстове відсилання до римського дискурсу через образ гладіатора, у творі читаємо: *«Та й не усі ж ми такі нікчемники безнадійні! Є й у нас свої лицарі й герої, є й у нас свої гладіатори, що під глум ситої Європи українському євангелію шлях крізь арену Колізею на світ прорубують і перемогу його правди жертвою засвідчують!»*.

Привертає увагу, зокрема, і така форма прояву автоінтертекстуальності в контексті розгляду порушеного в даному дослідженні питання як створення автором різних творів з однаковими назвами. Стосовно римського дискурсу можна говорити, наприклад, про наявність у творчому доробку П. Карманського двох поезій із назвою «Римська елегія». Вони обидві загалом відповідають зазначеному автором жанру лірики, оскільки мають, меланхолійний, журливий зміст. Крім того, побудовані у формі спогадів про юність поета, яку він провів у Римі, навчаючись в українській католицькій колегії «Коледжіо рутено». У «Римській елегії» зі збірки «До сонця» домінує ліричний струмінь, пов'язаний із спогадами про давнє втрачене кохання, що стало тоді відрадою в суворому келійному житті. «Римська елегія» ж із циклу «Кровавим шляхом» загалом сповнена туги за молодими роками, незважаючи навіть на те, що ліричний герой П. Карманського *«у келії холодній, / Закований в кліщі чернечої аскези, / (...) марнів і скнів»*. Через багато років йому жаль своїх *«весняних мрій і туг»*, жаль, що його дух *«не кричить, не рве ланців голодний»*, як колись, коли прагнулось *«життя і радощів»*. Рим тут зображено як місце спогадів, духовний осередок, що відіграв надзвичайно важливу роль у долі ліричного героя, у становленні його як особистості. Спільним джерелом для обох цих поезій є життя письменника.

Таким чином, розглядаючи у творчості П. Карманського специфіку циркуляції автоінтертекстуальних елементів, первісно запозичених з римської культури та історії, варто зазначити, що римська історія і культура є для письменника важливим джерелом творчості. Апелюючи до різноманітних форм його прояву у вигляді окремих інтертекстуальних відсилань, письменник так будує свій художній простір, аби читач якщо не в одному, то в іншому творі почув і зрозумів певну його ідею, власне, підсилену такого роду автоциткуванням.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Карманський П. Кільці рож // Дзвін. – 2002. - № 1. – С. 21-81.
2. Карманський П. Кільці рож // Дзвін. – 2002. - № 2. – С. 22-75.
3. Карманський П. «Ой люлі, смутку...» Поезії. – Ужгород: «Полічка «Карпатського краю», 1996. – 416 с.



4. Лотман Ю. Семиосфера.– С.-Петербург: «Искусство - СПб», 2000.– 704 с.
5. Просалова В. А. Празька літературна школа: текст, контекст, інтертекст: Автореф. дис. д-ра філол. наук: 10.01.06 / Інст. філології Київського національного унів-ту ім. Т. Г. Шевченка. – К., 2006. – 32 с.
6. Фатеєва Н. А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности. Изд. 3-е, стереотипное. – М.: Ком книга, 2007. – 280 с.

Ірина БУРЛАКОВА

© 2008

## МОДЕРНІЗАЦІЯ КЛАСИЧНОГО КАНОНУ ЯК ВИЯВ ЕСТЕТИЧНОЇ САМОСВІДОМОСТІ ЮРІЯ КЛЕНА (НА МАТЕРІАЛІ НОВЕЛИ “ЯБЛУКА”)

Творчість Юрія Клена в рецепції літературної критики постає як результат творчої напруги митця, що балансує між канонем та експериментом, і, відштовхуючись від традиції, іде до її конструктивного переосмислення.

Регулятивна функція канону виражається в збереженні пам'яті жанру й дискретності дискурсивно-нарративних практик. Інсталяція (по суті, реставрація) канонів літературних епох, що стали історією, в нових культурно-естетичних координатах, стає присутнім фактором їх модифікації. На перший погляд, там, де починається модифікація канону, завершується існування самого канону. Проте подібний сценарій утілюється у випадку механістичного перенесення канону без урахування специфіки художньо осмислюваного матеріалу та особливостей сприймання адресата.

Теоретично осмислюючи питання канону та апелюючи до фундаментальних літературознавчих праць М.Бахтіна, Г.Сивокінь підкреслює: “У своїх найскладніших проявах канон тяжіє до традиції, і можна навіть гадати, що він – її, традиції, функціонер. Насправді ж канон, з одного боку, надаючи письменникові певності, виступає “стимулятором творчості такого, а не іншого “гатунку”; з другого боку, він – форма літературної пам'яті, зрідні тій, якою, за М.Бахтіним, володіє літературний жанр при всій його мінливості та непослухові канонам...” У такий спосіб 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” [7, 52 – 53].

Прозова спадщина Ю.Клена, незначна за обсягом, проте надзвичайно оригінальна у стильовому аспекті, являє, з одного боку, неокласичну вірність канонам, а з іншого – їх безперервну пульсацію (посилення/послаблення на тлі модерного письма автора).

Перший у новелістичному доробку Ю.Клена твір – “Яблука” (1947), що припадає на МУРівський період творчості письменника, пропонує читачеві зануритися в атмосферу козацької давнини, вдаючись до специфічних прийомів, притаманних для творів відповідної тематики. Автор свідомо орієнтує читача на сприймання певного канону, чим забезпечує увиразнення тих елементів поетики, що перебувають поза ним або виразно з ним дисонують. “Тексти класичної літератури містять у своїй структурі *тип читача*, який визнає певні *рамки гри* і сприймає художню дійсність через призму тих рамок, а вихід поза усталені та стереотипні правила, норми та межі він сприймає як подив, а часом і як фрустрацію. Щобільше, класична література мала потребу в орієнтуванні читача на ті чи інші проблеми та у визначенні його основної *інтерпретаційної траєкторії*” [4, 266–267] (курсівка наша.– І.Б.).

Ефект вступних акордів новели Ю.Клена “Яблука”, де стилізація поступається стилеві та водночас *проглядає крізь нього*, спрямована на реконструкцію канонів жанру української історико-пригодницької прози другої половини ХІХ століття: “Молодий козак Антін Перебийніс повертався з Січі додому. Кінь басував під ним, і він, стримуючи його нетерплячий порив, раз-у раз натягував повід. Сонце вже давно закотилося за обрій, і вдалині, в *світлі місячному*, виринали обриси білоцерківського замку. Їхав він повільною ступою, повними грудьми вбираючи в себе пахощі навколишніх садків, і вряди-годи тихо посміхався, згадуючи бурсацькі роки або останні сутички з ляхами і турками. Йому було двадцять два роки, і світ лежав перед ним відкритий, вабив пригодами, далекими мандрівками аж ген до Чорного моря, чумацькими шляхами, що крізь *стен*

неозорий аж до Криму лягли, широкою розлогістю водяного простору, що хвилями обмивав береги *скутарські* – хвилями, що на білому гребені виносили *чайки легкокрилі*, козацькі *човни вітрильні* на *лоно правічне вітрів і змагань*” [5, 33] (курсівка наша. – І.Б.).

Жанрової конотації тексту (посиланням на традиції історичної прози) в цитованому фрагменті надають також художні прийоми, використовувані в історичних піснях та думках – фігура переліку, сталі епітети та прийом інверсії (див. курсівку). Вказівка на наявність елементів пригодницького жанру теж є не менш чіткою – через ідентифікацію *авантюрного героя* (“світ лежав перед ним”, “вабив пригодами”, “далекими мандрівками”, герой у спогадах повертається у “лоно правічне вітрів і змагань”).

Відповідно до канонів пригодницької прози, авантюрний герой постає як цілком сформований, його характер статичний. Типологічні ознаки героя такого типу – готовність до пригод, прагнення мандрівок, які їх дарують, адже дорога означає несподівані відкриття, зустрічі, тощо. Він запрограмований на блискавичну реакцію, швидке й точне прийняття рішень, мобільність. Характер авантюрного героя розкривається у його поведінці в екстремальній ситуації, а програму героя та романтичність природи увиразнює образ прекрасної дами – бінарного архетипу, що, як його (хоч і несуттєва) ознака, запозичена пригодницьким романом із роману лицарського. Бінаризм, як відомо, обґрунтовує існування системи знаків і постає як теорія, “за якою всі зв’язки між знаками зводяться до бінарних структур, тобто до моделі, в основі якої є або відсутня певна ознака” [8, 601].

Парубоцька уява героя виношує образ чарівної дівчини: “вона мусіла мати ясне, як льон, волосся, дугасті чорні брови і темнокарі очі” [5, 36]. Мрії та сентиментальні настрої Антіна Перебийноса лише підтверджують романтичну генезу образу цього авантюрного героя: “Іншою він собі не уявляв ту, яку обере за *довічну подругу життя* свого. Крихка вона мусіла бути й тендітна, як рожева квітка на тоненькій стеблині, *щоб тією тендітністю зрівноважити крицевість його природи*” [5, 36 – 37] (курсівка наша. – І.Б.). Говоримо насамперед про “...надзвичайно популярний у романтизмі, а потім розвинений у Пшибишевського – міт андрогінності, тобто двоєдності чоловіка й жінки, коріння якого сягає Біблії та різних окультичних наук. [...] Пшибишевський підводить цю ідею під своєрідну філософію кохання, згідно з воно постає як утілення та здійснення одвічної двоєдності” [10, 84].

Основні події у новелі розвиваються вночі. Як відомо, ніч використовувалася романтиками для символізації нічного буття, коли усі видимі речі змінюють свої контури, звичайне набуває таємничості, а таємниці можуть відкриватися, поставши у новому, місячному сяйві. Та й місяць, а не денне світило сонце, є емблемою кохання та таємних зустрічей закоханих. В Ю.Клена образ ночі дійсно більше романтизований, а не демонізований, як це відбувається, скажімо, у повісті “Старший боярин” Т.Осьмачки, де бачимо церкву, залиту світлом, чуємо крик сови, роздивляємося надломлений хрест тощо. Клен-новеліст у цьому творі не пішов торованим українськими письменниками-емігрантами шляхом сюрреалістичного письма. Його знаки ночі набагато оптимістичніші, а за символи служать не хрест чи позарациональні, готично-містичні образи (привид), як у того ж Т.Осьмачки, а прохолоде соковите (як саме життя) яблуко, залитий місячним сяйвом сад.

Повертаючись до “міту андрогінності” (С.Яковенко), зауважимо, що його органічно доповнює аллюзія на Біблійну притчу про Едемський сад та першу жінку, що спокусила першого чоловіка яблуком з дерева пізнання (мотив збирання плодів символізує пору зрілості, а куштування плоду асоціюється з моментом самоідентифікації героя). Культуротворча метафорика образів яблука та саду, використана автором, відкриває нові смислові ландшафти новели. Соковитість яблук, що вабить Антіна, стає знаком асиміляції діонісійського мотиву в новелі. “Модель світу як світоглядний вияв має відповідну філософську і філологічну доміную, яка в українських неокласиків знайшла свої вираження в концепції софійності, модифікуючись відповідно до класичної художньо-естетичної традиції” [2, 150]. У новелі “Яблука” життя є мудрим, згармонізованим, і, якщо людина не втручається в нього з власною волею протистояння, а сприймає його, читаючи його знаки, неодмінно відновить втрачену рівновагу.

Так і не звідавши яблука у *саду* полковника Сагайдака, але лишаючись у *садибі* старого козака, герой усе ще перебуває на території пізнання. І мотив куштування яблук набуває остаточного оформлення, коли Антін отримує плод з рук дівчини: “Оксана, вибравши найбільшу й найдозрілішу *антонівку*, простягла її з чарівною усмішкою своєму несподіваному гостеві, що потрапив до її саду, й промовила:

– Це яблуко неначе у вашу честь названо так. Віддайте ж і ви йому належне.

Антін подумав, що й *предок Адам колись через яблуко* потрапив у таку халепу, як і він сьогодні. Авжеж – шугнуло йому в голову – *Єва не могла бути прекраснішою, ніж оця білява українка, що навіть у великому горі вмiла вичаклувати такий усміх на устах своїх*” [5, 45–46] (курсівка наша. – І.Б.).

У новелі зустрічаємо ряд кодифікованих образів. “Коди – це знаки або система знаків, що застосовуються до специфічних текстуальних або культурних посилань” [3, 206] Код образу яблука полісемантичний, адже його генеза сягає не лише біблійної традиції, а й глибин античності. Це сприймається як відхилення від міфопоетичного біблійного канону з одночасним поглибленням міфопоетичного канону в цілому. Античний міф про Єлену, яблуко розбрату, війну-змагання за прекрасну жінку перекодифіковується Ю.Кленом, адже один із суперників відмовляється від боротьби.

Образ саду в новелі заслуговує на більш глибоке декодування з огляду на його культурологічний міфологічно-символічний потенціал. У структурі образу головного героя новели “Яблука” Антіна Перебийніса особливе значення має опозиція, що вибудовує структуру минуле/теперішнє/майбутнє – авантюрно-романтичне/сентиментально-ідилічне.

Суворий та мужній, постійно готовий прийняти виклик світу та протистояти обставинам герой, у своїх спогадах занурюється у *сад дитинства*: “Він змалку ріс у батьківському садку і спав у курені. Ті спогади дитячі повинні хлинули в його душу, схвилювали, вичаклували із пiтьми видиво власної родинної садиби” [5, 34]. Сад дитинства як ретроспективний образ, реконструйований пам'яттю героя та біографічно пов'язаний з ним, символічно проектується на візію саду дитинства людства – Едем, те ідилічне місце, де людина жила у гармонії з природою й ще не пізнала спокуси, не мала гріховного досвіду аж до певного моменту.

Образ природи у новелі відіграє важливу роль у характеристиці героя романтичного типу та його хронотопу: “Повний місяць стояв уже високо, і світло його немов з-під піднятих небесних лотоків, рясними струмками лилося на церкву, яка, скидаючись на наречену в адамашковій сукні, біліла під горбом, і стікало сріблом на темно-зелене шатро, що його творили яблуні, груші і вишні. Там, у привабливій гушавині, *мусіли висіти велика, ядерна антонівка, ніжно-біла паперівка, шаршава ренета, що пахоці їхні зливалися в гаму таких неповних відтінків і переходів, що треба було бути знавцем ароматів, щоб (як знавець музики) розрізнити найтонші переливи і нюанси, які творять симфонію вечiрного саду на Україні*” [5, 34] (курсівка наша.– І.Б.).

Сад стає тим місцем, де починаються пригоди козака Антіна: “Хотілося передусім вгомонити спрагу. Яблука, що їхня прохолодна округлість, на дотик ще не відчутна, а для ока невидима, поки лише вгадувалась у темному галуззі, як *жіночі округлості грудей* під чорними шатами,– вабили його разом і неприсутністю, і близькістю” [5, 35]. І далі: “Яблука були просякнуті прохолоддю місячною і, гамуючи спрагу, наливали солодкістю, яка є вдвоє солодшою, коли спивається її з *забороненого овочу*” [5, 35] (курсівка наша.– І.Б.). Алюзійний натяк на заборонений плод, який зриває Антін, невидима присутність жінки, зустріч з якою має відбутися, в архітектоніці новели відіграє роль апперцепції, натяку на зустріч з Жінкою. Спокусившись яблуками, авантюрний герой буде схоплений у цьому саду та постане перед своєю долею – красунею Оксаною, яка відповідала його уявленню ідеалові. Не встигнувши зірвати яблука, герой іде на голос Жінки: “...Із дому, що білів наприкінці алеї, долинули звуки клявесина. [...] ...Ще й уривки пісні, яку наспівував жіночий голос” [5, 35 – 36].

Асоціативний ряд оформлюється у завершену логічну еротично-містичну структуру: сад – яблуко – жінка – спокуса – чоловік – пізнання – гріх. На думку А.Ханзен-Льове, згідно принципу аналогії макро- та мікрокосмосу з образом саду в літературі, природний сад постає як “...духовна ідилія містично-еротичних зустрічей. Це символічне місце, де існує як земна, так і небесна рослинність, так і телуричне відродження...”, що ототожнюється “з райським садом [9, 617].

Духовну вертикаль, що структурує образ саду (причому національно маркованого образу – “*вечiрного саду на Україні*” для українських Адама та Єви) в новелі “Яблука”, увиразнює така деталь, як роса (герой скочив у зарощену кропиву) – “найбільш возвишена (sublimste) форма злиття неба, т.б. небесної води, і землі, т.б. рослинного світу. [...] Кроплення рососою у містичному сенсі означає сходження Духу на душу й запліднення квітів душі як прояву певної герметичної еротики...” [9, 672].

Антін спокушається не тільки яблуком, а й чарівним голосом, а від порогу, за яким відкривається знання (*хто* володіє голосом), починають розгортатися горизонти пізнання героєм

свого серця й своєї долі через любов як істину, здобуту з райського дерева, де кохання стало і Добром, і Злом (з яблука розпочалися його щасливі і нещасливі пригоди). Полюс Добра у будові конфлікту новели – це вірність і готовність до самопожертви (Антін), полюс Зла – малодушність і зрада (Антось). Тему пізнання себе героєм автор заявляє вже самою символічно наповненою назвою новели – “Яблука”. Однак проявлення семантики твору крізь тканину тексту відбувається не через окремих знак-натяк, а через *сукупність знаків* у їх взаємозв'язках.

Сад є архетипним образом, асоціативно пов'язаним також з образом дерева – символічного знаку роду, його генетичного коріння, посилюючи звучання неприхованого канону історико-пригодницького жанру. Образ родового дерева буде озвучений автором. Антін, якого приймають за іншого, з гордістю повідомляє: “Я козацького роду, син Павла Перебийноса, старшого осавула, підхорунжий війська Січі Запорізької” [5, 42]. Стратегія називання персонажів також є чинником, що позначає історичну епоху, яку описує автор. У новелі згадуються прізвища Перебийніс, Сагайдак, Палій, Дорошенко, що забезпечують маркування й часу, й соціального статусу, й вдачі героїв, і їх долі (родове дерево – національне коріння).

Той, за кого мав Антіна господар садиби (полковник Сагайдак), був сином польського шляхтича, а отже, не зовсім бажаною партією для його доньки Оксани. Атрибут авантюрного сюжету, коли героя приймають за іншого й він тимчасово змушений носити маску цього іншого – стає відправною точкою його повороту. Доля Оксани і доля Антіна відтепер залежить від випадку і цілковитого збігу обставин.

Авантюрний герой опинився у тому місці, де на нього чекала пригода і де доля приготувала йому зустріч з його майбутньою дружиною, і саме в цей момент його поки ще незнана наречена чекає свого судженого. І знову за фатальним збігом співпадають імена того, на кого чекає Оксана, й того, кого абсолютно не чекаючи, вже через декілька годин, дівчина буде вважати своєю долею. Несміливого сина шляхтича теж звать Антін (Антось).

Перші моменти зустрічі Оксани з Антіном Перебийносом позначені відчаєм: “Яка ж я нещасна... Одружитися з людиною, яка мене не кохає і яку я вперше в житті бачу!” [5, 44]. Однак доля (фатум) мудріша за голос недосвідченого серця. Інакше недовершеним залишиться “міг андрогінічності”, заснований на тому, що кожна людина шукає свою “половину”, і ця половина повинна врівноважити те, чого є надмір або чого бракує. Антось Кшетуський мав лагідну вдачу, і єдиний сміливий учинок, на який він зважився, це *викрадення нареченої*, якому навіть не судилося розпочатися. Схоплений козаками-охоронцями, що служили в полковника Сагайдака, він навіть не наважився відкрити свого справжнього імені, не виявивши гідної сміливості.

Скориставшись випадковістю (є хтось, кого приймають замість нього), Антось тікає, прихопивши коня Антіна. Там, де немає місця благородству (адже доля *того іншого* була невідомою й, скоріш за все, трагічною), немає місця й кохання з боку прекрасної дами. Своєю любов'ю красуня нагороджує того, хто виявив благородство та звитягу (мотив *визволення панни*). До того ж і сама дівчина відчула, що її доля – не *Антось*, а *Антін* (два похідних від одного імені маркують вдачу цих антагоністичних героїв, характеризують їх натуру). Слухаючи розповіді про події з минулого життя молодого козака, Оксана мимо волі порівнює його зі своїм нареченим, якого занадто романтизувало до того її юне серце (“А мій Антось проти ляхів не міг би битися...” [5, 47]).

Її нічний гість воював з ляхами й турками, виконуючи лицарський обов'язок, визволяв з полону ясир, здобув у чесному двобої з ворогом коштовний трофей – багато прикрашену шаблю. Однак цілісність натури розкривають не слова, а вчинки, де проявляються справжні чоловічі якості Антіна, яких так бракувало Антосеві. Андрогіністична концепція, втілювана через відтворювання гармонії буття у віднайденій “половинці”, заперечує логіку пари Антось/Оксана (нерішучість і зрадництво / романтичність і незахищеність) й утверджує логічність пари Антін/Оксана (мужність і надійність / тендітність і ніжність).

Вірний лицарському кодексу, козак Антін Перебийніс розкриває перед Оксаною свої благородні наміри: “Не думайте, панночко, що я якось причетний до змови проти вас. Півгодини тому я нічогосінько не знав про те, що на мене чекає” [5, 44]. “Невже ви думаете, ... що я за ціну вашого нещастя куплю собі життя? Тож знайте, *лицарська честь наказує*, ані хвилі не вагаючись, жертвувати ним, коли цього вимагають *обставини*” [5, 44] (курсівка наша.– І.Б.).

Образ лицаря-козака, що погоджується на нерівну боротьбу з голодними вовками, якою погрожує полковник Сагайдак у випадку, якщо Антін відмовиться одружитися з Оксаною, постає як втілення ідеалу романтизованої доби козаччини. Він напівіронічно коментує можливий бій,

заспокоює вразливу панночку, великодушно відмовляється від власного щастя з Оксаною, яку покохав, оскільки впевнений, що та любить Антося (її серце не вільне). Кодекс лицаря не дозволяє руйнувати щастя закоханих, він повинен стримувати власні почуття й не виявляти їх: “Хотів би її пригорнути та тихо пестити, вгамовуючи тривогу; але свідомість, що серце її належить іншому, не дозволяла йому на це” [5, 51]. Проте Антін радіє, що втеча, до якої його спонукала Оксана, не вдалася, адже він знову побачить її.

Довершеності лицарській лінії в поведінці Антіна надає те, що навіть після щасливої розв'язки (Оксана покохала його, і шлюб не буде примусовим, отже, він може його прийняти) козак наполягає на поєдинку з вовками для того, щоб ніхто не сумнівався у його мужності та хоробрості – лицар завойовує серце дами на ристалищі, перемагаючи у лицарському турнірі.

Логічну розв'язку усіх нічних пригод приносить ранок: на цю пору призначене вінчання героїв. Ідилічний мотив раптово народженого й вічного кохання, який пронизує всю новелу, стає формою критичного вираження неспокою автора дегуманізацією світу, апокаліптикою війни, яку пережило людство. Життя продовжується, і діонісійською, ренесансовою його основою стане кохання, народжене в едемичному просторі саду.

Структуротворчими образами простору новели Ю.Клена є архетипні, з потужним культурологічним потенціалом, які маркують сюжет: козака, дівчини, що чекає нареченого, суворого батька, батьківської хати, саду, що щедро плодоносить, саду, що є місцем зустрічі закоханих, коня, що прив'язаний до явора, дерева, яблука.

Простежуючи розвиток українського модернізму й шукаючи його національні риси, О.Баган наголошує на тому, що “...неокласицизм-неоромантизм по-новому занурюється у глибини національної душі, прагне виловити нову силу і впевненість національної культуротворчості, актуалізує неповторні архетипи національного художнього світобачення” [1, 20]. У малій прозі Ю.Клена знаходимо ознаки неоромантизму та неокласицизму, де архетипне мислення виконує смислотворчу та формотворчу функції як свідчення цілісності естетичної концепції новеліста, генетично пов'язаної з неокласичною поетичною традицією митця.

“Архетипи закарбовуються у пам'яті людини острівцями “закодованої” інформації, в психіці – емоційно забарвленими переживаннями, залишками енергетичного етнокультурного піднесення (збудження). Акумуляовані у такий спосіб, вони стають феноменом етнічної та національної пам'яті, міфології, сигніфікаторами культурної самобутності етносу чи нації” [6, 76].

Повертаючись до тези про органічне співіснування у новелістичному дискурсі Ю.Клена класичного та експериментального начал як чинника руху естетичної свідомості письменника, апелюємо до ідеї С.Яковенка: “Досліджуючи проблему співвідношення двох культурних формацій – романтичної та модерністської, маємо вести мову не тільки і не так про рецепцію ідей, як про спадкоємність і переймання культурної традиції; а артикуляцію романічних тенденцій у модерністській літературно-критичній практиці можна би розглядати як вияв генетично закодованого в дискурс модернізму набору формул мовно-етичної суспільної поведінки” [10, 66].

Герої новели “Яблука” вживають слова, що засвідчують їх обізнаність з культурою та історією різних країн. Це полонізми і тюркізми, що є цілком виправданими у лексиконі козака, котрий має досвід зіткнень з поляками та турками. Однак автор чітко вказує адресата: історія з часів козаччини призначена для сучасного читача, котрий знається на таких словах, фразах, поняттях, як “інстинкт”, “свідомість”, “консеквенції”, “щирі кондоленції”, “інфлягрантний вчинок”, “екстраваганція поведінки”, “толеранція”, “компромітація”, “мезальянс”.

Закарбовані в наративних та жанрових канонах моделі мовно-етичної поведінки стають маркерами епохи, в яку особливої сили набуває той чи інший мовний канон. Особливості слововживання у новелі Ю.Клена, навмисне включення в текст (зокрема, у мову персонажів) нехарактерної для козацької доби лексики, акцентує на умовності ситуації та свідомій стилізації органічних атрибутів історико-пригодницької прози ранніх етапів її розвитку на жанровому рівні (що аж ніяк не сприймається як вияв консервативної свідомості), які поєднуються з модерністичними звертаннями до міфопоетичного мислення та лексичними “інкрустаціями”, що руйнують канон на знак неприхованої гри з читачем.

Класична доба, до жанрово-стильової матриці якої звертається неокласик Ю.Клен, на думку М.Зубрицької, “...тривалий час формувала свої літературні канони, традиції та стереотипи, в яких поняття гри мало одні, чітко встановлені і регульовані правила, норми та принципи. Якщо головними засадами класичної літератури вважали гармонію, цілісність, прозорість, симетрію, пропорційність, рівновагу та однорідність...” [4, 265], то, власне вже саму реставрацію класичного

канону в підчас еkleктичних, мозаїчно-колажних модерних літературних зразках, можна розглядати як гру автора, і тоді нарочито пафосна й штучна лексика у вустах героїв новели “Яблука” автоматично стає “сигналами присутності гри в тексті” [4, 265].

Традиційний літературний канон, що запрограмовує рецепієнта, скеровуючи його рефлексії, культурологічна метафора Едемського саду, класичні мотиви – усе це стало постапокаліптичною реакцією автора новели “Яблука” на трагічний досвід української нації та усієї Європи, втягнутих у змагання двох тоталітарних систем. Ретроспективно орієнтований ідилічний міф став основою реконструкції поруйнованого ідеалу національного світоустрою. Так Ю.Клен заперечує алогізм теперішнього, яке захлинається від хаосу, й закликає повернутися до природи як первісного джерела життя й сили, що дарує надію на відродження.

Літературно-критична рецепція новелістики Юрія Клена є проектом, що тільки починає оформлюватися у певні дослідницькі вектори. Новелістична спадщина письменника потребує жанрово-тематичного окреслення, наратологічного аналізу, міфопоетичного прочитання, стильової дефініції.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Баган О. Юрій Клен: неокласик чи неоромантик? // Творчість Юрія Клена в контексті українського неокласицизму та вісниківського неоромантизму.– Дрогобич: Видавнича фірма “Відродження”, 2004.– С. 9 – 28.
2. Бодик О. Своєрідність поезики київських неокласиків // Творчість Юрія Клена в контексті українського неокласицизму та вісниківського неоромантизму.– Дрогобич: Видавнича фірма “Відродження”, 2004.– С. 149 – 157.
3. Енциклопедія постмодернізму.– К.: Видавництво Соломії Павличко “Основи”, 2003. – 503 с.
4. Зубрицька М. Ното legends: читання як соціокультурний феномен.– Львів: Літопис, 2004.– 352 с.
5. Клен Ю. Яблука: Новела // Клен Ю. Твори: У 3-х томах.– Т.3.– Торонто (Канада): Фундація імені Юрія Клена, 1960.– С. 33 – 56.
6. Людина у сфері гуманітарного пізнання.– К.: Український центр духовної культури, 1998.– 408 с.
7. Сивокінь Г. У вимірах сприймання. Теоретичні проблеми художньої літератури, її історії та функцій.– К.: Фенікс, 2006.– 304 с.
8. Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття / За ред. М.Зубрицької.– Львів: Літопис, 1996.– 633 с.
9. Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика.– СПб: Академический проект, 2003.– 816 с. [Серия “Современная западная русистика”].
10. Яковенко С. Романтики, естети, ніцшеанці. Українська ат польська літературна критика раннього модернізму.– К.: Часопис “Критика”, 2006.– 296 с.

*Світлана ВИШНЕВСЬКА-ПИЛИПИШИН*

© 2008

### АНТРОПОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ОЦІНКИ УКРАЇНСЬКОГО ПИСЬМЕНСТВА В РОСІЙСЬКОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ ОСТАННІХ ДЕСЯТИЛІТЬ ХІХ СТ. (НА ЕТНОГРАФІЧНИХ МАТЕРІАЛАХ)

На обговорення актуальних проблем сьогodнішньої наукової конференції ми виносимо і нашу тему, присвячену одному з моментів осмислення українсько-російських літературних взаємин. Виходячи з тези антропологічного повороту середини ХХ ст. про те, що «структурний функціоналізм із його прагненням ідентифікувати суспільні структури через виведення правил суспільної поведінки із спорідненості політичних процесів» [4, 23], ми і спробуємо подати наше бачення заявленої проблеми. Вибір саме етнографічного матеріалу також обдуманий, бо ще Кліффорд Гірц чи не першим вніс в антропологічну теорію зацікавленість текстуальною формою етнографічного письма та привернув увагу теоретиків до різноманітності етнографічних описів.

Текстуалізація будь-яких описів також потребує від читачів-дослідників інтерпретування. Вихідним моментом тлумачення виступає оцінка як процес [2]. Оцінку як процес у теорії

критикознавства Р. Гром'як називав оцінюванням на різних рівнях ієрархізації взаємодії елементів культури.

Тому маємо достатні підстави розглядати російсько-українські дискусії з приводу функціонування україномовної словесності.

На думку О. Пипіна, українське народне життя тільки за своїми відмінностями від російського і за об'ємом старовини вже заслуговувало особливої уваги. Життя українців, яких росіяни називали малоросіянами, завжди привертало увагу перших. Багато з них захоплювалися побутом, звичаями жителів південної частини імперії.

Українські ж етнографи (М. Максимович, І. Срезневський, М. Костомаров, М. Маркевич, М. Закревський, П. Чубинський та інші) вибирували краплини народної творчості й друкували їх або окремими виданнями, або на сторінках журналу «Кіевская Старина»<sup>2</sup>. Зміст журналу репрезентували найрізноманітніші грані предмета етнографії від давнини до сучасного народного побуту. Час від часу «Кіевская Старина» подавала відомості про галицьку літературу, яка була тоді маловідома наддніпрянцям. Отже, журнал був багатим матеріалом для бібліографічних заміток, журнальних рецензій на збірники пісень, казок і т. п. Видавці та автори претендували на ідеологічну незаангажованість. О. Пипін вважав, що журнал знаходився “вдалекѣ отъ полемическихъ вопросовъ, которые поднимаются у насъ отъ времени до времени по поводу малорусской литературы и народности, и довольствуется изученіемъ фактовъ: содержаніе описываемой ею старины нерѣдко бываетъ исполнено интереса, и остается жалѣть, что къ сохраненію и болѣе пристальному изученію этой старины недостаетъ тѣхъ средствъ, пособій и возбужденій, какія даются учеными обществами и музеями...” [13, 343].

У досліджуваний нами період бібліографічні замітки стосовно української етнографії почали з'являтися вже з початку 70-х років. Так, у журналі «Вѣстник Европы» за 1871 рік, № 1 у рубриці «Хроника. – Новѣйшая литература» невідомим автором подано аналіз видання народних південноруських казок І. Рудченка. На початку свого огляду дописувач високо оцінює збірники українських пісень і дум М. Максимовича, А. Метлинського, І. Срезневського. Увагу останнього до південноруської народної словесності пояснює виключно естетичним інтересом (адже І. Срезневський не був українцем за походженням): «... по общему признанію, словесность южнорусская отличается значительными эстетическими красотами, которыми она превосходит великорусскую. Таково было мнѣніе и Бѣлинскаго» [8, 441].

З кінця 50-х років, на думку автора, естетичне ставлення до словесності в загальному, в тому числі і народної, змінюється на історично-соціальне: «На етнографію стали смотреть, какъ на матеріаль для характеристики быта народа, его нравственныхъ и общественныхъ понятій, его памяти о прошломъ – симпатій и антипатій» [8, 442]. Оглядач стверджував, що на самому початку того літературного руху, який вивів у світ пам'ятки народної великоруської словесності, південноруська етнографія не лише не відставала від північноруської, але в деякому відношенні навіть випереджала її. Прикладом цього, вважав він, можуть бути «Записки о Южной Руси» П. Куліша та збірник пісень М. Костомарова. Проте, підкреслював далі автор, дуже швидко видання пам'яток народної південноруської словесності обірвалось, саме в той час, коли видання пам'яток словесності північноруської почало зростати внаслідок того, що завданням етнографії стало залишити певні відомості про побут і дух народу. Крім того, причину занепаду малоруської етнографії оглядач вбачав і у відсутності на півдні Росії «официальныхъ специалистовъ» та «ученыхъ органовъ» (як, наприклад, Московское историческое общество, Московское общество любителей словесности). І тут з ним важко погодитись. Адже в 30-х роках ХІХ ст. діяло Одесское общество истории и древностей, з початку 40-х років при київському генерал-губернаторові була створена Временная комиссия для разбора древнихъ актовъ.

Шлях українській етнографії в загальну освіту також був закритий: «Въ курсахъ словесности, назначенныхъ для общаго образования во всѣхъ мѣстностяхъ Россіи, южнорусская народная словесность едва упоминается. Что же касается до употребленія ея съ педагогическою цѣлью въ элементарномъ образованіи въ такомъ видѣ, въ какомъ, напр., употребляется великорусская народная словесность въ учебникахъ и хрестоматіяхъ, то объ этомъ и говорить нечего, - такъ какъ особымъ распоряженіемъ, вызваннымъ паникою 1863 г., всякая малорусская строка въ книжѣ для элементарнаго образования должна быть истреблена цензурой» [8, 444].

---

<sup>2</sup> «Кіевская Старина» вмішувала пізніші праці з південно-руської етнографії, оскільки журнал почав виходити лише з 1882 року.

Після такого вступу автор стверджував, що будь-яке видання пам'яток південноруської словесності повинно заслуговувати на увагу з боку російських вчених як спроба допомогти всебічному вивченню російської народності.

Аналізуючи казки І. Рудченка, оглядач не виявляв неабиякого захоплення ними. Радше вишукував якісь недоліки, вказував на розбіжність у тому чи іншому плані з великоруськими аналогами, наприклад зі збірником п. Афанасьєва.

Згодом цю думку ширше розвинув та обґрунтував О. Пипін. Він так пояснював взаємозв'язок обох гілок російської етнографії: «Они чувствовали свою солидарность, находили взаимно опору въ своихъ изслѣдованіяхъ; нерѣдко одни и тѣ же лица трудились въ обѣихъ областяхъ, какъ напр. Срезневскій, Бодянскій, Максимовичъ, Костомаровъ... Но, съ другой стороны, были отличія, происходившія изъ самага положенія малорусской народности. Русская по своей глубочайшей основѣ, она цѣлые вѣка прожила раздѣльно отъ другой русской отрасли, которой суждено было основать самостоятельное государство и стать господствующей стихіей русскаго міра; и тѣ особенности этнографическія, которыя можно угадывать еще въ древнемъ характерѣ южно-русскаго племени, развились подѣ влияніемъ истории въ такія своеобразныя формы, которыя бросались въ глаза самому народу и рѣзко отличили «хохла» отъ «москаля» [12, 744].

Треба зазначити, що у своїй праці «Малорусская этнографія за послѣднія двадцать пять лѣтъ» О. Пипін також аналізує збірники казок І. Рудченка. Оцінки цього російського вченого більш обґрунтовані, ніж у його попередника, більше того, він багато цитує самого І. Рудченка, щоб читачі краще могли зрозуміти задум структури збірників.

З кожним новим поколінням російська література накопичувала все ширші здобутки і в галузі наукових знань, і в розвитку художніх елементів. Тим самим проклала все міцніші основи для свого майбутнього національного значення. А те, що колись долучено було українськими силами, поглиналось в загальному російському русі, а місцева південноруська книжність або видавалася застарілою схоластикою, або впадала у вузький провінціалізм. Сама українська мова (коли освіта розповсюджувалась уже російською мовою) все більше ставала мовою нижчого класу, простолюду. Ще в першій половині XVIII ст., за настановами тодішніх піітиків, цей «деревенскій, мужицкій слогъ» (О. Пипін) міг вживатися лише в нижчих родах літератури. Такими О. Пипін вважав комедії. Отже, на думку вченого, ще з XVIII ст. вищі інтереси науки, громадськості, мистецтва виявлялися вже на ширшому ґрунті російської літератури. На цей ґрунт самі собою переходили і письменники, що були вихідцями з півдня, оскільки їхня освіта була вже російською, їх літературна мова – російською. Очевидно, тут мала закінчитися історична місія «південноруського племени». Замість того, бере початок живе, оригінальне відродження, яке ґрунтувалося на засадах південноруської етнографії та літературних спробах рідною мовою. І джерело цього відродження, на думку О. Пипіна, полягало в тому новому соціальному й літературно-поетичному інтересі до народності, який був знаменним історичним явищем не лише в слов'янському, а й у всьому європейському житті нового часу.

Етнографічні дослідження розкрили багато особливостей південноруської народності, її характеру, побуту, звичаїв. Їх вивчення було справою не лише місцевого патріотизму, зазначав О. Пипін, а й глибоким питанням науки та національної самосвідомості. «Южнорусскіе элементы вступали въ общую русскую жизнь не безъ своего особеннаго дѣйствія; они неуловимо присутствовали и в трудѣ тѣхъ людей, которые, повидимому, работали только на обще-русской почвѣ, покидая свою мѣстную, - но именно силою своей мѣстной оригинальности они и могли иногда оказывать великія услуги этому обще-русскому дѣлу. Таковъ былъ Гоголь» [9, 753].

У середовищі самих українців панував гарячий інтерес до своєї старовини й народності, природне почуття любові до рідної землі спонукало збирати перлини її народної творчості. Високі достоїнства української народної поезії були оцінені не самими лише українцями, отже не було нічого дивного, що «у мѣстныхъ патріотовъ съ поэтическимъ настроеніемъ» (О. Пипін) зародилася ідея створити нову літературу для свого народу мовою цієї поезії. О. Пипін ставив питання, а чи задумувалися «мѣстные патріоты», якою буде ця література в подальшому? І сам відповідав: «Если бы въ ней явился сильный талантъ, способный увлечь земляковъ и быть вмѣстѣ проводникомъ общечеловѣческаго чувства и идеала, это было бы уже оправданіемъ существованія подобной новой литературы. Такимъ оправданіемъ малорусской литературы былъ Шевченко» [9, 753].



На думку вченого, подібний розвиток місцевих елементів не лише не послаблює цілу народність, але й посилює її, розкриваючи багатства її внутрішнього змісту, відображаючи її відтінки, розширюючи межі літератури, збагачуючи мову. Вороже ставитись до цих місцевих елементів – значить применшувати особливості самої пануючої народності. Її перевага не зменшиться від їх розвитку, швидше навпаки – її власна сутність збагатиться вільною діяльністю її розгалужень.

Коли в російському літературному процесі вперше проявився інтерес до народної поезії, почалося збирання народних пісень, друкування рукописних збірників, що раніше передавалися з рук в руки (видання Чулкова, Новікова). До цих збірників були внесені й пісні малоруські. Очевидно, в російському суспільстві вже тоді був інтерес до малоруських пісень і оцінювалась їх оригінальність.

Першим українським етнографом, оцінку роботі якого у своїй праці дав О. Пипін, був князь М. Цертелєв. Російський вчений слушно зауважував, що видаючи твори малоруського епосу, кн. Цертелєв керувався двома принципами: своїм місцевим патріотизмом і першими здогадами про наукову важливість досліджень народнопоетичних пам'яток такого роду. В умовах псевдокласичної піітики, в якій не було місця для народної поезії «со стороны кн. Цертелева было уже смѣлымъ подвигомъ и то, что малорусскія думы онъ отнесъ къ эпической поэмѣ, образцомъ которой былъ Гомеръ» [12, 755].

Деякі роками пізніше з'являються праці М. Максимовича. О. Пипін знаходить в них виразніший погляд на сутність та історичне значення народної поезії. Домінуючою рисою всього науково-літературного характеру українського етнографа російський вчений називає «малорусскія стремленія»: «...содержаніе малорусской поэзіи для него есть живое историческое и бытовое явленіе, въ своемъ родѣ единственное, потому что отражаетъ спеціально единичный народъ, съ его особенной судьбой и особенными нравами. Сравненіе съ великорусской поэзіей представляется само собой, и Максимовичъ дѣлаетъ здѣсь нѣсколько замѣчаній, не весьма отчетливыхъ для нашего времени, но важныхъ въ свое и не лишенныхъ истины. Онъ замѣчаетъ археологическую важность народныхъ пѣсень, ихъ поэтическую символику (которую потомъ разработывалъ Костомаровъ); его краткія бытовія объясненія къ нѣкоторымъ пѣснямъ были зачаткомъ этнографического комментарія» [12, 768].

Діяльність І. Срезневського, який не був українцем за походженням, в галузі малоруської етнографії послужила у ворогів українофільства новим звинуваченням проти останнього. Рух, підтриманий силами чужих діячів, вважався неможливим. Іншої думки був О. Пипін: «...тотъ фактъ доказываетъ совсѣмъ противное, а именно оригинальную силу той мѣстной исторической и этнографической стихіи, которая дѣйствовала даже на людей, собственно ей чуждыхъ, и увлекала ихъ къ изученію этой мѣстной жизни. Понятно также, что это нимало не было заблужденіемъ съ ихъ стороны: Малороссія – не чужая страна, а свой для насъ край, и изученіе ея, усвоеніе ея исторического и поэтического наслѣдія есть заслуга для «обще-русского» цѣлаго; увлеченіе ею со стороны изслѣдователей, не-малоруссовъ родомъ, свидѣтельствовало объ ихъ научной, поэтической и національной восприимчивости» [13, 331].

Пристрасть до малоруської етнографії у М. Костомарова викликана була близькими стосунками з рідним народом. Його дратувало, коли хтось з презирством відгукувався про українців, сміявся з їхньої мови. Після першої невдалої праці про унію вчений написав іншу: «Объ историческомъ значеніи русской народной поэзіи», яка також отримала строгий вирок російської критики, зокрема з боку В. Белінського. Російський вчений взагалі вороже ставився до того народно-романтичного руху, який спостерігався у творчості малоруських письменників. Він вбачав у ній плутанину понять, невміння визначити ідеї.

Зовсім по-іншому поставились до роботи М. Костомарова харківські вчені. Так, Лунін, професор загальної історії, вважав, що в дисертації присутній справжній історичний погляд, бо для історії найважливіше – знайти вираження народного почуття і думки.

М. Костомаров визначив три причини вивчення народності:

- 1) літературна – наслідок занепаду класицизму; ворогуючі сили класицизму та романтизму примірилися в ідеї народності;
- 2) політична, яка виходить із стосунків влади й народу;
- 3) історико-сцієнтистська.

У визначенні вищевказаних причин з М. Костомаровим погоджується і О. Пипін.

1836 р. в Петербурзі вийшов новий збірник малоруських пісень «Малороссійскія и Червонорусскія народныя думы и пѣсни» П. Лукашевича, який також звернув на себе увагу російської критики. В той час, як інші критики і збирачі вихваляли багатство і тонкощі цієї поезії, автор говорив про її упадок, пророкував їй близьку загибель, а свій збірник подавав як те єдине, що може ще врятувати її від краху. З одного боку, О. Пипін не погоджується з П. Лукашевичем, що малоруська народна пісня гине. На його думку, український етнограф просто не міг відшукати її, як пізніше знайшли М. Костомаров, П. Куліш, А. Метлинський, Я. Головацький та інші.

На початку 1886 р. в журналі «Вѣстникъ Европы» О. Пипін опублікував свою статтю «Малорусская этнографія за послѣднія двадцять пять лѣтъ», в якій підсумовував: «Изучение малорусскаго народа въ послѣднюю четверть столѣтія доставило обширный научный матеріалъ, который несомнѣнно былъ бы еще многозначительнѣе, еслибы народныя изученія не встрѣчали за это время разныхъ трудно одолѣваемыхъ или неодолимыхъ препятствій. Эти изслѣдованія малорусской жизни шли паралельно съ успѣхами этнографіи обще-русской, но въ нѣкоторыхъ случаяхъ представили, при собираніи матеріала, примѣръ замѣчательно единодушнаго интереса къ изучаемому предмету» [17, 300]. Тут російський вчений дає оцінку працям таких українських етнографів, як М. Маркевич, М. Закревський. Першого він називає практичним знавцем етнографії, ставить його як приклад місцевого патріота й етнографа-любителя, який показує перехід від безпосереднього почуття народності до усвідомленого й наукового. Іншого О. Пипін вихваляє за його довголітню і ґрунтовну працю з історії і змалювання Києва [9], хоча і М. Максимович, і М. Костомаров знаходили в ній значні недоліки.

Першість в історії української етнографії О. Пипін віддавав П. Чубинському: «Это былъ своеобразный талантъ, челоѡкъ неутомимой энергіи и глубокой преданности своему дѣлу» [17, 316]. Його відома праця «Труды этнографическо-статистической экспедиціи въ западно-русскій край, снаряженной Имп. Р. Географическимъ Обществомъ (юго-западный отдѣлъ, матеріалы и изслѣдованія, собранныя д. чл. П.П. Чубинскимъ)» мала багато схвальних відгуків з боку російської критики (О. Веселовський, О. Пипін та ін.).

Таким чином, XIX століття, «століття історії» [5], породило нові антропологічні ідеї. Саме тоді з'являється чимало історіософських концепцій, багатих на антропологічні думки. Незважаючи на те, що царизм всіляко намагався знищити самобутню культуру України, не давав їй вийти за межі провінційності, важливим об'єктом досліджень деяких російських літературознавців стає саме життя українського народу, його побут, духовність, способи вияву почувань, що майстерно систематизували і репрезентували у своїх працях українські етнографи.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Гомілко О. Метафізика тілесності. – К.: Наукова думка, 2001. – 339 с.
2. Гром'як Р. Оцінка художнього твору як процес // Гром'як Р. Естетика і критика: Філософсько-естетичні проблеми художньої критики. – К.: Мистецтво, 1975. – С. 72 – 112.
3. Гром'як Р. Історія української літературної критики (від початків до кінця XIX ст.): Посібник для студентів гуманітарних факультетів вищих навчальних закладів. – Тернопіль: Підручники і посібники, 1999. – 224 с.
4. Енциклопедія постмодернізму / За ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора; Пер. з англ. В. Шовкун; Наук. ред. пер. О. Шевченко. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. – 503 с.
5. Філософія: Світ людини. Курс лекцій: Навч. посібник / В.Г. Табачковський, М.О. Булатов, Н.В. Хамітов та ін. – К.: Либідь, 2003. – 432 с.
6. Філософський енциклопедичний словник / За ред. В.І. Шинкарука. – К.: Абрис, 2002. – 742 с.
7. Малороссійскія пѣсни, изданныя М. Максимовичемъ. – М., 1827. – XXXVI, 234, і 9 стр. баллады «Твардовскій».
8. Народныя южнорусскія сказки. – Издалъ И. Рудченко. Выпускъ I-ый, 1869. Выпускъ II-ой, 1870. Київ // Вѣстникъ Европы Новѣйшая литература. – 1871. - № 1. – С. 441-450.
9. Описаніе Києва. Сочиненіе Николая Закревскаго. Вновь обработанное и значительно умноженное изданіе съ примноженіемъ рисунковъ и чертежей. Напечатано иждивеніемъ Московскаго Археологическаго Общества. Два тома, съ атласомъ въ 13 листовъ. – М., 1868. – 955 стр.
10. Пыпинъ А. Новѣйшія изслѣдованія русской народности. / IV. Новая историческая литература по отношенію къ изученіямъ народности // Вѣстникъ Европы. – 1883. – № 8. – С. 756-757.
11. Пыпинъ А. Русская наука в XVIII-мъ веке // Вѣстникъ Европы. – 1884. – № 6. – С. 588-589.
12. Пыпинъ А. Обзоръ малорусской этнографіи // Вѣстникъ Европы. – 1885. – № 8. – С. 744-780.
13. Пыпинъ А. Обзоръ малорусской этнографіи // Вѣстникъ Европы. – 1885. – № 9. – С. 325-350.
14. Пыпинъ А. Обзоръ малорусской этнографіи // Вѣстникъ Европы. – 1885. – № 10. – С. 777-804.

15. Пыпинъ А. Обзоръ малорусской этнографіи // Вѣстникъ Европы. – 1885. – № 11. – С. 351-387.
16. Пыпинъ А. Обзоръ малорусской этнографіи // Вѣстникъ Европы. – 1885. – Т. 6. – № 12. – С. 796-797, 802-807, 810-817.
17. Пыпинъ А. Малорусская этнографія за послѣднія двадцать пять лѣтъ // Вѣстникъ Европы. – 1886. – № 1. – С. 300-344.
18. Украинскія народныя пѣсни, изданныя Мих. Максимовичемъ. – М., 1834.
19. Украинскіе приказки, прислѣвья и таке инше. Збірники О.В. Марковича и других. Спорудив М. Номис. – Спб., 1864. – VII, 304 и XV стр. въ большую восьмушку, въ два столбца мелкой печати; до 14 ½ тысячъ пословиць и до 500 загадокъ.

## **ЖАНР ЯК ПРОЕКЦІЯ ТВОРЧОГО ПРОЦЕСУ ЛЕСІ УКРАЇНКИ**

Активність використання терміну „жанр” в сучасній культурі зумовлює різне його тлумачення. В монографії „Жанр, жанрова система в літературознавстві” Н.Х. Копистянська, наводячи спектр теорій жанру, визнає це поняття немонолітним та виділяє чотири змістові сфери, об’єднані парадигмою зменшення його абстрагованості по відношенню до індивідуальної творчості автора. Так, жанр першої сфери найбільш абстрактне, загальнотеоретичне явище, зі стійкими ознаками, „які складаються у групах творів протягом тривалого часу і дають підставу об’єднувати витвори різних епох, різних народів під загальним поняттям і назвою (роман, балада, поема та ін.)” [1, 33]. Жанр другої сфери є історичним феноменом, обмеженим в часі й „літературному просторі” (новела Відродження, романтична балада, шахрайський роман XVII ст.) [1, 33]. Жанр третьої сфери є поняттям, що враховує специфіку конкретної національної літератури (чеська романтична балада, російський реалістичний роман та ін.) [1, 34]. В четвертій сфері відбувається „подальша конкретизація терміну щодо індивідуальної творчості (чеховське оповідання, флорберівський роман тощо)” [1, 34]. Дослідниця підкреслює, що жанр в цьому значенні є діалектичною єдністю: „У творі великого художника завжди присутнє наслідування традицій, ustalених норм та правил, жанрових уявлень, і одночасно полеміка з ними, порушення і навіть іноді їхнє висміювання” [1, 34].

Враховуючи всі змістові компоненти феномену, в даному дослідженні зосереджено увагу на його структуротворчій природі, він трактується як елемент творчого процесу, що виникає на порубіжжі між задумом та оформленням структури майбутнього тексту. Слід зазначити, що попри чисельність досліджень вкрай рідко теоретики жанру звертають увагу на співвіднесеність закономірностей творчого процесу з вибором (визначенням) жанру твору. Зокрема це стосується вивчення доробку Лесі Українки. На сьогодні існує низка розробок, присвячених особливостям її письма. Серед них частина зосереджена на текстологічному студіюванні (Л. Мірошниченко, Г. Аврахов, Г. Гаджилова та ін.) та вивченні жанрової своєрідності творів Лесі Українки (Б. Мельничук, Л. Демянівська та ін.); частина побудована на психологічному аналізі текстів письменниці (А. Макаров, Н. Зборовська та ін.). Однак спеціального поєднання текстології, генології та психології творчості не було здійснено. Проте такий підхід дає можливість простежити генезу тексту від задуму до загального втілення, яка неодмінно проходить крізь жанрові „жорна” (тут доречно актуалізувати концепцію жанру, як форми структуралізації інформації, сформульовану С.В. Овчаренко [5]). Відтак запропонований ракурс дослідження сприяє глибшому розумінню природи конкретних жанрів, втілених у творах Лесі Українки та специфіки художнього мислення авторки.

Загальновідомо, що Леся Українка почилась як поетеса і в свідомості масового читача більшою мірою нею і залишається – авторкою програмових віршів. Лірика письменниці різножанрова: зразки філософської, громадянської, пейзажної, інтимної поезії яскраво свідчать про потужний поетичний талант. Однак Леся Українка швидко відчула потребу вийти за межі цього жанру: „На самих ліричних віршах вже не втриматись – тісно робиться!” – зізнається вона в листі до М.І. Павлика [7, 91]. Прагнення простору привело письменницю до експериментів у прозі. Однак і в цій царині авторка залишалась великою мірою ліриком, що неодноразово визнавала сама, як, зокрема, у листі до О.Кобилянської, коментуючи оповідання „Голосні струни”:

„Врешті се (перекладене) оповіданнячко типічне для мене, бо воно наскрізь ліричне, його б можна поемою в прозі назвати, а я ж, власне, лірик par excellence” [8, 132].

Ліризм домінував у всіх жанрах Лесі Українки, а його поєднання з масштабними філософськими інтенціями зумовило появу драматичних творів у її доробку. Очевидно, що найбільшу увагу Леся Українка приділяла саме драматургії, і ставилась до неї найвідповідальніше. Підготовка та написання одного драматичного твору могли тривати кілька років, а то й десятиліть. Такими ж кропіткими були і пошуки відповідного оригінального жанру. Цей процес можна назвати „шляхом до драми”. Поезія, ліро-епос, драматичні поеми, деякою мірою проза були „недожанрами” по відношенню до драми, підготовчим матеріалом (що, звичайно, слід розглядати не як типологічне узагальнення, а виключно як індивідуальну особливість творчої еволюції Лесі Українки). Варто підкреслити, що перелічені жанри слугували тренувальним майданчиком для письменниці-драматурга, і то не в змістовому, а формальному плані. Йдеться про пошуки структури, органічного балансу між однаково потужними раціонально-іраціональними тенденціями.

Знаковим є те, що дві перші драматичні спроби закінчились провалом. Причина невдачі з „Іфігенією в Тавріді” полягає у внутрішній творчій кризі, що в свою чергу зумовлена, по-перше, природною неготовністю письменниці до драматичного жанру, по-друге – спротивом матеріалу (не вдався сам експеримент накладання строгих класицистичних жанрових рамок на романтичну, якщо не неоромантичну свідомість авторки). Цю незавершеність слід віднести до „проблеми росту”, з чим легко справилась і сама Леся Українка, змінивши детермінацію жанру „Іфігенії” на драматичну сцену. Інша ситуація з „Блакитною трояндою”, драмою в 5 діях – твір зустрів неадекватну зовнішню оцінку, що зародило невпевненість письменниці у власних силах. Невипадково наступний твір, який Леся Українка визначить як драму, написано за десять років. Це „Руфін і Прісцилла”, причому знову – драма в 5 діях. Ці десять років стали періодом шукань, міжжанрових експериментів, результатом яких стали драматичні сцени, етюди, діалоги, фантастична драма. Однак не буде перебільшенням стверджувати, що в подібних шуканнях Леся Українка знайшла себе як автора-драматурга, витворивши оригінальний жанр драматичної поеми.

Існує маса різночитань чи не по кожному з драматичних творів письменниці щодо його жанрової приналежності. Проте вихідною позицією слід обрати визначення самої Лесі Українки, і не через абстрактну повагу до волі авторки, а насамперед через очевидну невинуватість того чи іншого вибору, його ретельну зваженість. Підтвердження того знаходимо в епістолярії письменниці, в якому частково зафіксована історія авторського визначення жанру.

Так, жанр більшості текстів з остаточним означенням „драматична поема” піддавався сумніву чи варіювався. У своїх листах поетеса пише про „Вавилонський полон” то як про „невеличку драматичну поему”, то як про „маленький драматичний етюд до пари „Міріам” [8, 305], то просто як про „етюд”. В листі до І. Франка відшукуємо ще одне визначення жанрової природи такого типу творів: „Свою „поему” я вже скінчила, вийшла то властиве не поема, а лірико-драматична сцена а la „Одержима” [9, 19] „На руїнах” письменниця іменує „маленькою драматичною поемою”, „На полі крові” – „невеликим драматичним етюдом”, „В катакомбах” – „невеликою драматичною поемою”. Цікавою є детермінація власне драм Лесі Українки. На означення „Руфіна і Прісцили” письменниця використовує слово „драмища”, щодо „Камінного господаря” авторка писала, що „ся драма повинна була нагадувати скульптурну групу”. Визначення жанру „Лісової пісні” теж супроводжувалось сумнівами: в листі до А. Кримського письменниця зізнається, що орієнтувалась на термінологію Гауптмана (Marchendrama – драматика), бо не знала, „як би се могло по-нашому зватись” [9, 373].

Прискіпливе ставлення до визначення є цілком закономірним з огляду на загальну особливість творчого процесу, який носив двоякий, іраціонально-раціональний характер. Індивідуальну парадигму написання твору Лесі Українки можна умовно означити в таких етапах: задум – підготовча робота (збирання/накопичування матеріалу), – етап „забування” – „атака” образів – „несамовите” писання – етап ретельного редагування.

Спогади про Лесю Українку та її епістолярій засвідчують характерну рису творчого методу письменниці: чи не кожен її твір мав значний підготовчий етап збирання історико-культурної інформації, джерелом якої ставали наукові й художні матеріали, та життєві спостереження. Так, захищаючи ідею свого оповідання „Жаль” в листі до М.І. Павлика авторка пише: „...мені здається, що тема не єсть так далека для автора, як Ви думаєте, бо таких людей, як героїня повісті, він знає чимало і бачить дуже зблизка” [7, 91]. У своїх спогадах Агатангел

Кримський називав Лесю Українку „справжнім ученим, дослідником”, який „не може „тільки розвідкою обмежитись”, щиро дивуючись тому обсягу матеріалу, який опрацювала письменниця, „щоб написати дві коротесенькі одноактові драми” [2, 689].

В спогадах Климента Квітки знаходимо питома доповнення до характеристики творчої лабораторії Лесі Українки: „Не раз казала, що як писати з якої історичної епохи, то треба її добре простудіювати по джерелах, а потім забути, і аж тоді почати писати що з того життя. Інакше вийде музейність і нахил до дріб’язково точних описань в ущербок суті писаної речі” [6, 234]. Слід підкреслити, що це „забування” є етапом творчості, коли письменниця відкладала отриману інформацію, активізуючи підсвідомість з її інтуїцією та кодами.

Після цього настав етап натхнення, стан творчого екстазу, настільки відмінний за своєю емоційною насиченістю від попередніх, що не раз Леся Українка вдавалась до аналізу пережитого досвіду. В листі до М. Драгоманова з приводу завершення повісті „Одинак” письменниця зізнається: „Я, власне, семи днями скінчила одну свою повість. Кінчала її несамовито (я сливе завжди коли що кінчаю, то несамовито), сиділа над нею до 4-ї, а то й до 5-ї год. ночі, бо вдень нема часу і настрою” [7, 217].

Парадигма створення „Одинака” відповідає вищезазначеній схемі: життєвий матеріал отриманий під час перебування в Луцьку 1890-1891 рр., а період написання затягнувся на кілька років – з 1892 по 1894 рр. Слід підкреслити, що в авторських коментарях закладені три ключові характеристики креативного процесу: „несамовитість”, настроєність та „нічна” робота. Аналіз цих ознак як вирішальних для творчості Лесі Українки пропонує Анатолій Макаров у своїй праці „П’ять етюдів. Підсвідомість і мистецтво”. Науковець стверджує, що Лесі Українці було притаманно творити на межі сновидіння та фантастичних галюцинацій. На прикладі поезії „На човні” А. Макаров констатує схильність письменниці фіксувати „особливий стан сприйняття, коли все реальне постає в якомусь незвичайному хвилюючому світлі і коли емоція то „поглинає” думку, то загострює її, то веде незвіданими шляхами” [3, 109]. Сама Леся Українка не раз описувала такий свій стан, при якому ірраціональні потоки („якось непереможна сила” [9, 394]) оволодівали нею вповні, відсуваючи на задній план не тільки роботу раціонального, але й фізичні недуги. Найбільш яскраво про це письменниця пише в листі до Л.М. Старицької-Черняхівської: „Юрба образів не дає мені спати по ночах, мучить, як нова недуга, – отоді вже приходять демон, лютіший за всі недуги, і наказує мені писати” [9, 394]. Подібний тип образів А. Макаров називає „візуальними образами дрімоти”, що „за силою свого впливу на людину в окремих випадках здатні конкурувати з реальними враженнями” [3, 122]. Наявність та домінанта цих образів є ознакою такого типу творчості, який М.В. Моклиця визначає як психологічний тип символіста [4, 82-88], причому той його варіант, що утворюється „внаслідок взаємодії інтуїції з розумом” [4, 84].

Анатолій Макаров зазначає, що „згідно з теорією сприйняття й обробки інформації одночасно на двох рівнях можна припустити, що поет, втілюючи в словах образи своїх гіпнагогічних галюцинацій, здійснює своєрідний творчий (проте не завжди точний) переклад величезної інформації дологічного, правопівкульного сприйняття на повільну „словесну мову” [3, 136]. Очевидно, що саме під час цього „перекладу” формується жанр, а художній матеріал набуває структури.

Контроверсійні раціонально-ірраціональні тенденції творчого процесу Лесі Українки вплинули на процес модифікації драматичного жанру її текстів, які є переважно зразком відкритої форми, що в свою чергу зумовлено кількома факторами. Письменниця творила в контексті світових літературних тенденцій, де відбувалось перенесення акценту з дієвого конфлікту, як в класичній драмі, та психологічно-персоніфікованого, як в романтичній, на конфлікт ідей. Однак найсуттєвішу роль у оформленні жанру відіграв своєрідний синтез етапів її творчого процесу: підготовчого, з його накопиченням великого масиву інформацій, та етапом безпосереднього творіння, під час якого активізувалось підсвідоме. Таким чином формувалась специфіка художнього мислення Лесі Українки, що на рівні форми втілювалось у спротив жанровій сталості та вироблення індивідуального драматичного формату.

Отже, проблема жанру була надзвичайно важливою для Лесі Українки. Його визначенню вона приділяла не менше уваги ніж назві твору та його редагуванню. Подвійна природа творчості письменниці відбилась на формуванні жанру, зокрема драматичного, і спричинила застосування відкритої форми, що в свою чергу модифікувало структуру текстів.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Копистянська Н.Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства: Монографія. – Львів: ПАІС, 2005. – 368 с.
2. Кримський А.Ю. Твори в 5 т. –Т. 2. К.: Наукова думка, 1973. – 689 с.
3. Макаров А.М. П'ять етюдів. Підсвідомість і мистецтво: Нариси з психології творчості. – К.: Радянський письменник, 1990. – 285 с.
4. Моклиця М.В. Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика: Монографія. Вид. 2-ге. – Луцьк: Ред.-вид. Від. „Вежа” Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2002. – 390 с.
5. Овчаренко С.В. Проблема жанру у класичній та некласичній естетиці // Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня доктора філософських наук. – Київ, 1999. – 36 с.
6. Спогади про Лесю Українку. Вид. 2-е, доповнене. – К.: Дніпро, 1971. – 483 с.
7. Українка Леся. Зібрання творів у 12 т. – Т.10. Листи (1876-1897). – К.: Наукова думка, 1978. – 546 с.
8. Українка Леся. Зібрання творів у 12 т. – Т.11. Листи (1898-1902). – К.: Наукова думка, 1976. – 480 с.
9. Українка Леся. Зібрання творів у 12 т. – Т.12. Листи (1903-1913). – К.: Наукова думка, 1979. – 606 с.

Ольга ВОЗНЮК

© 2008

### СТЕРЕОТИП ЯК ЧИННИК ФОРМУВАННЯ ВІЗІ ІНШОГО

Проблема рецепції образу Іншого є ключовою проблемою досліджень імагології, що становить дискурс відношень літературних образів Свого та Іншого. Імагологія, оскільки перебуває на помежів'ї наук, оперує методами дослідження як з рецептивної естетики, так і з теорії інтертекстуальності, спрямовує увагу на дискурс, який відбувається між рецепцією Іншого та самоусвідомленням Я.

Образ Іншого завжди був у полі зацікавлення письменників, науковців як засіб пізнання не лише того ж Іншого, але як віддзеркалення власного Я в очах Іншого. Осмислення Я та Іншого виникає ще у міфологічні часи, оскільки рецепція світу безпосередньо перебувала тоді у силовому полі протиставлення Я та Інший. На основі екстраполяції та конфронтації Я та Інший/Чужий створювалася відповідна міфологічна картина світу. Інший розрізняється за “правом крові” та “правом ґрунту” [2; с. 123]. Таким чином ще на архетипному рівні можна простежити існування образів Я та Чужого/Іншого [5; с. 91].

Проблеми рецепції Іншого підіймалися у працях Д. Наливайка, Г. Касянова, В. Хорева, Ю. Кристеві, Д. Лірсена, М. Беллера та інших українських та зарубіжних учених. У пропонованій статті розглянемо аспект рецепції образу Іншого з перспективи стереотипу, опираючись на досвід українських та зарубіжних учених.

Людина сприймає лише те, що їй зрозуміле, а зрозуміле ґрунтується на Своєму, тому Інше, не-зрозуміле, може засвоюватися у міфічному сприйнятті або ж у негативному баченні. Дуже часто нерозуміння та незнання культури і традицій Іншого призводить не лише до хибного уявлення про Нього, а й до витворення системи знань про Іншого у викривленому ракурсі, до сприйняття Його у залежності від певних приписаних Іншому властивостей у стереотипах. Тоді інформація про Іншого закріплюється у розумінні того, як “ми її знаємо” [7; с. 48]. У результаті чого може виникнути навіть ціла дисципліна знань, яка не відповідатиме фактичній ситуації, що й зазначає у книзі Е.В. Саїд “Орієнталізм”, де автор зосередив увагу на сприйнятті Іншого (орієнтальної людини, культури) Західною культурою. Слід наголосити, що система рецепції близькоспоріднених культур (наприклад слов'янських) та расово далеких культур суттєво відрізняється, на нашу думку, оскільки близькоспоріднені культури мають спільну культурну основу. Звідси взаємне сприйняття цих культур, а на основі них й образу Іншого, відбувається, так би мовити, простіше, без помилкового розуміння Іншого на тлі культурних цінностей. Сприйняття Іншого ж на ґрунті далеких культур вимагає особливо ретельного вивчення культурних цінностей та способу їх розуміння власне Іншим, а тому відзначається складністю даного дослідження.

Сприйняття та розуміння Іншого є кроком до порозуміння та діалогу. Розуміння Іншого відкриває нові грані власного Я, сприяє глибшому розумінню Себе та нової оцінки чи переоцінки Свого. Пізнання Іншого перебуває у силовому полі Я, при цьому слід врахувати, що Інший/Чужий не сприймається як протиставлення Я, а знаходиться у прямій залежності від Я, оскільки

доповнює його сутність, є способом існування і взаємодоповнення один одного. Без Я не буде Іншого. Інший допомагає пізнанню Себе, оскільки Я знаходиться в силовому полі Іншого. Інший дає проєкцію на Себе чи Свого. Взаємозалежність Свого й Іншого є очевидною, оскільки Я існує лише через усвідомлення Іншого як партнера чи ворога.

М. Беллер стверджує, що поштовхом до поширення імагологічних досліджень була характеристика, яку мадам де Сталь дала німцям у “De l’Allemagne” (1813) [9]. Із цього французько-німецького дискурсу викристалізувались імагологічні дослідження, які набувають актуальності в сучасних компаративних студіях. Натомість Джоєп Лірсен виводить історію преімагології від Юлія Цезаря Скалігера (1484-1558), зокрема від його класифікації європейських культур та суспільств [10; с. 17]. Класифікація певних притаманних рис різних націй стала, на думку вченого, початком імагологічного аналізу, який скристалізувався та виокремився в науці значно пізніше.

Імагологія як наукова галузь бере свої початки від лінгвістики, на думку голандського дослідника Джоєпа Лірсена [10; с. 17], зокрема від етнолінгвістичних досліджень Я. Грімма, який спроектував етнолінгвістичну тотожність на історію літератури. Таким чином уже з ХІХ ст. можна виводити, згідно позиції дослідника, офіційну передісторію імагології, оскільки були запроваджені університетські літературно-лінгвістичні студії. Матеріалом досліджень для імагології є широкий спектр виявів етноцентризму, постколоніальних студій. При цьому етноцентризм розглядається тут не лише як вияв характеристики Іншого але й Себе самого. Через пізнання самого себе закономірне зацікавлення Іншим, бо лише в опозиції Свій-Інший відбувається розкриття концепту Свій.

Наукова генеза імагології у сучасному її розумінні сягає французької школи “Анналів” (Л. Февр, М. Блок, В. Дюбі, Ж. Ле Гофф та ін.), яка зробила переворот у вивченні історичних джерел та історії, ставлячи акцент на людське начало, тобто беручи до уваги фольклор, вивчаючи національну ментальність та спогади свідків. Таким чином змістився підхід з описового на реконструювання подій.

Найчастіше уявлення про Інший народ у свідомості закріплюється у вигляді стереотипів. Як відомо, термін **стереотип** увів у науково-понятійний апарат американський дослідник В. Ліппман у праці „Суспільна думка”(1922), де визначив його роль як спосіб створення „картини світу” у голові індивіда, що допомагає вийти за обмежені рамки навколишньої реальності. Стереотип несе у собі сконденсоване знання про певне явище, що дозволяє економити мисленнєві зусилля особи, підлягає легкому засвоєнню та допомагає „впорядкувати” інформацію про світ у цілому. Такі уявлення не завжди відповідають реальності, бо становлять собою переконання певної групи в історично визначених умовах. З часом ці поняття, уявлення закріплюються у суспільстві, збагачуються та передаються наступним поколінням, змінюючись у відповідності до історичних обставин. Власне засвоєння стереотипів, уявлення одного народу про інший, передача їх у наступні покоління відбувається за допомогою літератури. З одного боку, література сприяє поширенню стереотипів, а з іншого – змінює їх у найвищих своїх формах (літературних шедеврах). Таким чином, одним з принципів емпатичного розуміння є власне намагання відкрити культурний світ Іншого.

Отже, стереотип становить собою уже усталену інформацію в певному культурному просторі, яка вже є даною індивідові і не виходить з його власного досвіду. Згідно цього погляду, стереотип виконує певну функцію у суспільстві, а саме: інтегруючу, оборонну, ідеологічну та політичну, тобто, стає опорним концептом для інтерпретації. Стереотип є конструктом свідомості, який зберігає та передає інформацію про Іншого. Однак найголовніша його функція це, на думку Н. Моренець, емоційна оцінка Іншого та його інформаційне навантаження [4; с. 11]. Таким чином, емоційна іманентність стереотипа сприяє швидкому засвоєнню інформації про Іншого у соціумі.

На думку В. Хорева, стереотип наділений функцією переконання, оскільки сконденсоване знання про Іншого, що закладене у ньому, переходить з покоління в покоління [8; с. 56]. Однак, стереотип наділений і риторичною природою, тобто підлягає здатності змінюватися, проте процес цей є тривалим і пов’язаний не лише з ментальним рівнем суспільства, а й культурно-історичним діалогом націй.

Етнічні стереотипи основані на етноцентризмі, тобто “здатності людей розглядати виявлення культури чужого народу через призму своїх власних культурних цінностей” [8; с.10]. Таким чином, сприйняття іншої культури або ж літературного етнообразу Іншого проходить через призму бачення власного Я та власних культурних цінностей, що також відбиває автообраз у

свідомості читача. Отже, рецепція Іншого сприяє оціненню/переоціненню Я, формуючи також візію діалогу з Іншим на спільних засадах.

Міжкультурні контакти власне й відбуваються спершу на основі стереотипів, які можна ще поділити на первинні чи вихідні (*toroi*), що стають основою для культурної інтерпретації [3; с. 8]. На основі цих первісних стереотипів й розпочинається, на нашу думку, комунікативний акт між Іншим та Я, який пізніше ускладнюється гетеро-стереотипами та авто-стереотипами, які в подальшому можуть видозмінюватися (залежно від міжособистісних контактів та власного досвіду). При цьому “іншування сусідів” [1; с. 22] в умовах міжнаціонального діалогу відбувається обопільно на основі обміну стереотипами або ж на основі міжлітературного діалогу. Важливим фактором сприйняття Іншого є також регіональний його вимір, на що вказує Г. Касьянов [1; с. 22], оскільки образ українця є більш актуальним для жителів східної частини Польщі, ніж, скажімо, для західної, оскільки для них є більш актуальним образ німця.

Одним з чинників подолання стереотипів, на нашу думку, є власне література, зокрема виховна її функція. Літературні етнообрази впливають на свідомість читача та на його культурософську візію світу. При цьому, головна роль відводиться тут не лише читачеві, а власне візії автора, оскільки він ретранслює літературний етнообраз Іншого у суспільство.

Серед предметів імагологічного дослідження є вивчення національних та культурних стереотипів та їх літературної репрезентації, оскільки в образі сфокусоване зображення групи людей, яка спостерігає іншу та себе саму. Зрозуміло, що на цьому тлі постає проблема ідентичності, самоідентичності та ідентифікації Іншого. При цьому іншість можна здефініювати у широкому семантичному полі як дискурс Іншої нації, Іншої етнічної групи або ж Іншого як іноземця. Ідентичність є наслідком інтеракції між людьми, певним соціальним конструктом, що зазнає зміни на шляху історії.

Імагологія вивчає стереотипи, хоча стереотипи є застиглими уявленнями про Іншого і частіше не відповідають дійсності. Стереотип визначає наскільки автор дотримується культурного стереотипу соціуму рецепції Іншого або ж відходить від нього. Автор же, як стверджує дослідник, через створюваний ним літературний образ, опираючись на культурний і життєвий досвід свого етносу, народу, впливає на ментальність свого та наступного покоління. Образ, уявлення про Іншого, Інший народ створюються в історичній традиції народу, модифікуються, передаються як сконденсований вид знання наступним поколінням і одночасно характеризують власну етнічну ментальність даної нації. Літературна імагологія не протиставляється імагологічним дослідженням з інших галузей науки, а навпаки, “співпрацює з ними, розробляючи свої аспекти й створюючи свої парадигми” [6; с. 57].

Стереотип, за визначенням Станцля, містить “мінімум інформації з максимальним значенням” [9; с. 8]. Отож це є своєрідна форма сконденсованого знання, яке подає інформацію про Іншого, з певним конотаційним навантаженням. Когнітивна функція стереотипа предетермінує уявлення про Іншого. Стереотип є радше ментальним явищем, ніж літературним, у літературі він лише артикулюється. Комунікація з Іншим відбувається на певній території, чи це територія Іншого, чи власна територія (територія Я) або ж територія, що є чужою для обох. Власне простір, де відбувається комунікація, має важливе значення для порозуміння між Своїм та Іншим. Найчастіше непорозуміння виникають на терені прикордоння, де відбувається активна культурна інтерпретація Я та Іншого. Виникає на цьому тлі також питання внутрішніх і зовнішніх кордонів певної групи, коли одна група має певний внутрішній кордон, де функціонує її етнічний код, а зовнішній, для чужинців, відповідно не зрозумілий для них, оскільки вони не знають культурного коду.

Серед імагологів не існує однозначного ставлення до використання терміну стереотип в імагологічних дослідженнях. Так, М.С. Фішер запропонував замість соціологічно конотованого терміна стереотип запровадити в імагологічні студії суто літературний концепт *імаготип* та *імаготипна система*, однак, його ідею на практиці використали лише деякі вчені [9; с. 9].

Теоретики постколоніалізму Е. Саїд та Франц Фенон підкреслювали накладання стереотипа як частини колоніальної влади на підкореного [10; с. 24]. Таким чином стереотип відбивав суб'єктивне враження колоніста про підкорену націю. Найчастіше такий стереотип мав негативну конотацію щодо підкореної нації.

Слід додати, що також використовується термін *візіотип* для позначення оптичної презентації у телебачення та друкованих медіа [9; с. 9]. Візіотип накладає відбиток на зорову пам'ять та залишає імаго Іншого у вигляді уже візуальної картини у мозку. Ця інформація



додається до ментальної картини про Іншого. Таким чином стереотип є першим своєрідним знанням про Іншого, що побутує у суспільстві та накладає свій відбиток на ментальну картину реципієнта.

Одним із завдань імагології, як вважає Беллер, є аналіз стереотипів та упереджень, щоб піддати їх критиці та спостувати чи підтвердити. Імагологіст, на думку науковця, має починати дослідження від суб'єктивності у іміджі та проаналізувати їхню мотивацію та функцію концентруючись цій власне суб'єктивності [9; с. 12].

Імагологістам слід уникати читання тексту в термінах достовірності, а зосередити увагу на самому тексті в межах перцепції та інтертекстуального тла. Імагологіст не дає критичних оцінок, а лише вивчає сприйняття та відображення образів одних народів про інших. Отже, імагологія ґрунтується не на вивченні ідентичності, а надає перевагу етно-імагологічному дослідженню, в основі якого власне і є етно-образ Іншого. Проте сконцентрованість імагологічного дослідження на етно-образі Іншого влючає і популярні на сьогодні дослідження пост-національних моделей, пост-колоніальних студій.

На думку М. Беллера, літературний аналіз збагачується від досліджень так званих “внутрішніх картин” (за визначенням Блока), оскільки вони сконцентровані на “вербально та текстуально кодифікованих образах” [9; с. 4]. Таким чином, включаючи імагологічний підхід у дослідження тексту, літературний критик розкриває ще одну площину рецепції твору, а саме – вербально-текстуальну, яка діє на підсвідомому рівні реципієнта та витворює в його уяві або ж активізує певні культурні коди, які закріплюються певним чином у підсвідомості реципієнта. Аналізуючи ментальну картину бачення, дослідник розкриває багатогранну сутність твору, на нашу думку. Такі “іміджі” твору впливають безпосередньо на рецепцію Іншого та корегують поведінку реципієнта щодо Іншого.

Відповідно до завдання імагологічного дослідження, можна виділити декілька типів таких досліджень. Французький дослідник Жан-Марк Моруа виділив три типи імагологічних досліджень, а саме: 1) ті, які аналізують опис Іншого як історичний документ; 2) які змальовують цілий комплекс соціальних і культурних положень в літературному аналізі; 3) які екзамінують авторський міф у світлі імагологічного горизонту певного періоду [9; с. 10]. Відповідно до такої класифікації увага дослідника зосереджується на чітко окресленій групі завдань, висвітлюючи певний компонент імагологічного питання. Класифікація структурує роботу дослідника та не дає йому згубитись в множинній інтерпретації.

Автор створює імагологічний текст та наділяє при цьому Іншого відповідними характеристиками, які відображають не лише позицію самого автора, але й контекст епохи, в якому створений твір. Таким чином, автор позиціонує себе стосовно певного відрізка часу та створює власну візію Іншого.

Постає питання, чи наші уявлення про інші нації є правдивими чи фіктивними, тобто чи переважає в них негативний стереотип або суб'єктивне враження. Отож імагологіст дає відповідь на ряд питань, а особливо аналізує рецепцію твору та відповідність авторської візії щодо культурного етнокоду, спосіб авторської нарації та самоідентифікації в творі щодо Іншого та ін.

Концепти Свій та Інший складають основу психологічних і культурних категорій, які становлять підстави самоідентифікації та диференціації націй, етнічних груп. З цього виникає також, що цікавлячись та вивчаючи Іншого відбувається самооцінювання та переоцінка власного автообразу, при цьому відбувається процес руйнування стереотипу Іншого як на рівні особистому, так і на рівні національному. Отже, літературний етнообраз Іншого цілком відрізняється від стереотипа, оскільки перший містить особисту рецепцію та інтерпретацію Іншого через призму візії автора. Ці категорії не притаманні стереотипу, який лише артикулює суспільству думку соціуму.

Ціллю ж імагології є зрозуміти дискурс репрезентації Іншого та Себе самого. Таким чином будь який текст демонструє дискурсивну практику, а не національні особливості, і суть треба шукати саме в інтертексті. Одак інтертекст імагологічного дослідження повинен включати у себе культурно-історичний контекст та авторську візію. Суб'єктивність в імагологічному тексті не повинна маргіналізуватися, а бути в центрі імагологічного дослідження, оскільки через суб'єктивну авторську позицію Інший та Свій набирають певної конотативної вартості. Імагологіст зацікавлений у динаміці, яка є між автообразом та гетерообразом. Імагологістам слід обов'язково враховувати позицію автора, з якої він позиціонує себе у творі, наприклад, змальовує Іншого з позиції певного прошарку суспільства, з позиції незалежного спостерігача. Отже,

імагологічне дослідження розширює літературний метод дослідження тексту, вводячи його в міждисциплінарний інтертекст.

Отож дослідження образу Іншого становить сутність імагологічних досліджень, при цьому, складність цих досліджень зумовлюється багатоаспектною рецепцією образу Іншого у культурному середовищі та самим письменником, який створює імаго логічний текст. При цьому семантичне навантаження стереотипу є одним з визначальних чинників остаточної рецепції образу Іншого, оскільки стереотип переважно несе негативне конотаційне навантаження. Сучасні наукові теорії наголошують на важливості дослідження стереотипу у різних перспективах, оскільки саме повноцінне його вивчення дає змогу об'єктивної оцінки рецепції Іншого.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Касьянов Г. Націоналізація історії та образу іншого // Критика, Київ, 2006 - № 9-100 – с.22-24
2. Кристева Ю. Самі собі чужі –пер. Борисюк З. - К., Основи, 2004 – с.262.
3. Мальцева К. С. Опозиція своє/чуже як культурна універсалія // Наукові записки. Том 20-21, Теорія та історія культури / за ред. Погорілий О. та ін., Національний університет "Києво-Могилянська академія". – К., 2002 – с. 123 - С. 6-10.
4. Моренець Н. Образ Іншого – від первинного нарцисизму до аргументу ідеологічної риторики // Наукові записки. Том 20-21, Теорія та історія культури / за ред. Погорілий О. та ін., Національний університет "Києво-Могилянська академія". – К., 2002 – с. 123 – С.10-16.
5. Наливайко Д. Літературна імагологія: предмет і стратегія – с.91-103 // Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістика. – Київ: Києво-Могилянська академія, 2006 – с. 347.
6. Наливайко Д. Стан і завдання українського порівняльного літературознавства // Урок української – 2000 – № 11-12 – с.50 - 57.
7. Саїд Е. В. Як пізнати орієнталів. Розділ I. Рамки орієнталізму. / Саїд Едвард В. Орієнталізм – пер. Віктор Шовкун – Київ: Основи, 2001 – с. 415.
8. Хорев В. Польша и поляки глазами русских литераторов: Имагологические очерки. – М.: Индрик, 2005 – с.232.
9. Beller Manfred. Perception, image, imagology. – p.3-16 / Imagology. The cultural construction and literary representation of national characters. A critical survey. – Edited by Manfred Beller and Joep Leerssen – Amsterdam – 2007, -476p.
10. Leerssen Joep. Imagology: history and method – p.17-32 / Imagology. The cultural construction and literary representation of national characters. A critical survey. – Edited by Manfred Beller and Joep Leerssen – Amsterdam – 2007, -476p.

Галина ВОЛОЩУК

© 2008

### АВТОБІОГРАФІЗМ ПОВІСТІ “ХРИЗАНТЕМИ” УЛЯНИ КРАВЧЕНКО: ЕТНІЧНІ ПРОЕКЦІЇ ТА ПРИЙОМИ ВИРАЖЕННЯ

В українському літературознавстві досліджень автобіографічних елементів у творах письменників не так вже й багато. Однак ця важлива проблема привертала до себе увагу вітчизняних вчених, істориків, літераторів, антропологів, етнографів та психологів вже давно. Досить згадати праці М. Возняка [4], С.Єфремова [7], А.Крушельницького [12], М.Рудницького [14], щоб переконатися: вивчення цього питання позитивно позначається на літературних та наукових процесах.

Відомо, що автобіографізм притаманний багатьом жанрам художньої літератури, зокрема автобіографічними вважають мемуари, спогади, щоденники, листування та інші літературно-документальні жанри, головним героєм яких вважається сам автор. Естетична цінність автобіографічних творів зумовлюється «пропорційним співвідношенням у них художнього й документального елементів, важливими є точність фактичного матеріалу, достовірність зображуваних подій, які часто поєднуються з домислами, накладанням на факти авторських симпатій чи антипатій» [9, 19].

Вектор естетичних пошуків у зображенні характеру автобіографічного героя спрямовується насамперед на відтворення внутрішнього світу антропоцентра за допомогою розгалуженої системи взаємопов'язаних художніх засобів.

**Метою** статті є визначення ролі антропологічного та етнографічного елементів у поетиці образотворення автобіографічної повісті «Хризантеми» Уляни Кравченко, а також – характеристика прийомів їх художнього вираження. У цьому полягає, власне, й *актуальність* представленої статті.

З мети статті логічно випливають такі *завдання*:

– характеристика лейтмотиву квітів як композиційного елемента, використаного для кращого втілення ідеї, елемента артистизму в зображенні духовного життя українців, що є невід’ємною рисою антропологічного типу нації;

– визначення своєрідності сприйняття Уляною Кравченко навколишнього світу саме як українкою, що відбиває характерні риси її свідомості;

– встановлення шляхом аналізу ідеологемного дискурсу тексту визначальних факторів, що вплинули на формування Уляни Кравченко як українки та письменниці. (Маємо на увазі вплив батьків та близьких їй людей, природного і соціального середовища, видатних особистостей української та інших культур та літератур);

– аналіз характерних рис поетики повісті, котрі зумовлені автобіографічним жанром, – форми оповіді, прийомів інтроспекції і поетики ліричних вставок у структурі «Хризантем».

Визначенням ознак українського національного типу займалися чимало вчених, зокрема такі, як Д.Антонович [1], Ф.Вовк [3], М.Грушевський [5], Р.Єндик [6], І.Крип’якевич [11], Д.Чижевський [15; 16], В.Щербаківський [17], П.Юркевич [18] та багато інших, праці яких так само, як і праці зазначених вчених, складають вагомий внесок у нашу науку-історію, антропологію, етнографію, літературознавство та філософію. Однак сучасна наука, зокрема й літературознавство, ще не надали нам тієї методики, згідно з якою можемо визначити психологічну характеристику національного типу взагалі і українського зокрема. Адже протягом століть світогляд будь-якого народу постійно змінюється, зазнаючи впливу як зовнішніх, так і внутрішніх чинників. Відомий український літературознавець та філософ Д.Чижевський у своїх працях чітко визначив характерні риси національного типу українців. «Основними рисами психічного складу українців є емоційність, сентиментальність, ліризм, чутливість <...> а також неспокій і рухливість, більш психічні, ніж зовнішні, неспокій і рухливість, що є, яко зі своєю основою, зв’язані із певним артистизмом природи, із стремлінням до переходу в усе нові форми, але разом із тим з індивідуалізмом, що не хоче мати ніяких сталих, міцних основ поза межами індивідуума, а не може відшукати їх в ньому самім; з цією рисою зв’язані й дуже позитивні риси характеру, як здібність до прийняття нового, тенденції до психічної еволюції» [15, 15]. Названі вище Д.Чижевським риси українського національного типу чітко виражені в автобіографічній повісті Уляни Кравченко «Хризантеми», адже її спомини настільки індивідуальні, в них настільки яскраво виражений той ментальний елемент, що ми зовемо його національною свідомістю.

У повісті письменниця звертається до перших сімнадцяти літ, в яких пройшли її дитячі й юнацькі роки. «О, дні дитинства, дні у блисках золотих!.. Мрії, наче птахи, здіймаються вгору, закреслюють щораз то ширші круги <...> Сьогодні туга завертає мої думки у дні дитинства, у світ, повен чистої краси» [10, 62]. Автобіографія як мистецький твір «охоплює певний період людського життя, що є протосюжетом» [9, 19].

Невипадково лейтмотивом повісті, її головною думкою є мотив квітів, тієї краси, яка, на переконання Уляни Кравченко, має сприяти формуванню світогляду українців. Квіти, у її розумінні, – це той чинник, за допомогою якого можна доторкнутися до надчуттєвого світу і своєї душі, й душі читача. Саме квіти пов’язують у її повісті буденне, земне з вічним, із глибинами людської душі: у квітах вона відчувала якусь магічну силу, здатну допомогти в перемозі над злом. Описуючи рідний дім, перші осмислені юнацькі враження від навколишніх подій та родинного життя, письменниця зосереджує увагу читача переважно на позитивних рисах людей, близьких і далеких, які збуджували в ній почуття поваги й любові до всього, що вони, а згодом і сама письменниця, вважала чисто українським. Із цих позицій вдалося їй на тлі політичних, суспільних та національних відносин змалювати три покоління своєї родини як невід’ємної частини галицького українського суспільства, що й полегшило їй створити «з одного боку побутову панораму з народного життя з, щоправда, короткими, але чіткими картинками відносин серед селянства, міщанства, урядництва, інтелігенції та сільського духовенства з їх світоглядом, культурними зацікавленнями та фольклорними особливостями, а з другого боку – в ці рами вставити картину життя свого і своєї родини» [8, 9], – зазначає відомий дослідник її творчості, видавець «Хризантем» у чиказькому виданні Роман Завадович.

З позиції артистизму, з використанням зіставлень епох, спромоглася Уляна Кравченко створити художній твір, який, ніби дзеркало тієї далекої доби, відображає її власну духовність та переживання, викликані певними гармонійними поривами її поетичної душі, які вона висловлює у повісті у вигляді ліричних вставок – як своєрідних поезій у прозі. «Усе може бути мистецтвом. І праця рук може дати мистецький твір, коли в любові спрягає людину з матеріалом, коли виявляє, реалізує волю людини. Творча праця, повна напруження, боротьби, конфліктів, кінець кінцем є перемогою, доведенням безладдя до ладу... Кожний великий твір – це виявлення таємної волі. Не тільки поема чи малюнок, але кожна річ, що з людських рук виходить, може бути мистецька. Творити! Все одно що, але творити! Туга за ділом постійно в мене оживає <...> Творити треба себе – з себе... Відкинути, що нам закинули чужинці. Відкинути чужі думки, бути собою, знайти свою власну ідею» [10, 138]. Тут лірична героїня виявляє свою чисто українську рису – індивідуалізм, бажання скинути з себе чуже, нав'язане, й залишитися вільною, бо тільки у волі можливі прекрасні пориви душі. «Я вже дитиною чула, відчувала свою окремішність і нашу, як роду patriore Ruthenus, русин, українець за національністю. Я мала почуття права до існування й бажання залишитися собою, як кожне створіння, як кожна цвітка, покликана Найвищою волею до існування, що є все – і все тільки собою» [10, 34].

Емоційність, надзвичайна чутливість до всього, що українське, – це ще одна риса характеру ліричної героїні, яка постійно передається читачеві. Емоції, почуття мають для неї і її творчості особливе значення: це шлях пізнання дійсності, а звідси й духовне усамітнення, яке визначається нею як величезна духовна цінність кожної людини, особливо творчої, кожного індивідууму. Ця риса у неї – право на власний етичний шлях, на здобуття внутрішньої і зовнішньої гармонії, на їхнє релігійне забарвлення. Велич нашого обряду, чар слова й різних мелодій завжди будили в ній почуття любові до рідної землі й українського народу. От тому її повість, як і вся прогресивна українська література на західноукраїнських землях у другій половині XIX століття, стала основним джерелом формування національної свідомості. Адже в першу чергу це було зумовлено її самобутністю, багатими внутрішніми зв'язками з іншими видами художньої творчості, зокрема й народної – килимарством, ткацтвом, писанкарством... Таке поєднання творчості у різних її видах на сторінках «Хризантем» набуває нового значення: у синтезі різних проявів краси формується особистість, у синтезі українських за духовністю мистецтв формується українець.

Уляна Кравченко подає у повісті своє бачення літературного, культурного та соціального контексту, що є однією з характерних рис автобіографізму твору. Вона виявляє постійне зацікавлення художньою епохою, в якій починався і проходив її духовний розвиток. Від представників мистецтва М.Герасимовича, Т.Копестинського, Я.Струхманчука, С.Томасевича, І.Труша, К.Устияновича вона черпала досвід відтворення життя в одухотворених формах. З листування й споминів відомої громадської діячки О.Кисілевської довідуємося, що Уляна Кравченко високо цінувала народні традиції українського мистецтва. Значний вплив на формування світогляду письменниці мали також європейська культура й мистецтво. Зі сторінок «Хризантем» ми дізнаємось про систематичне вивчення письменницею краших творів зарубіжної літератури, живопису й музики. З любов'ю вона згадує Сафо, Юстиніана, Гете, Бетховена, Баха, Шумана та Шуберта. Адже творчість, як зауважував Микола Бердяєв [1, 335], можлива лише тоді, коли існує свобода у виборі книг та імен, і тільки тоді письменник утверджує себе як особистість. Уляна Кравченко неодноразово підкреслювала в повісті, що атмосфера вільного вибору в системі її виховання найкраще впливала на неї як українку.

Зараз літературну творчість розглядають у широкому аспекті. З'явилося чимало праць, в яких процес дослідження літературних творів проводиться з застосуванням техніки антропологічного аналізу; література поділяється на літературу зразка й літературу експерименту. Саме так бачить сучасну літературу російський філософ та літературознавець Валерій Подорога, пояснюючи своє бачення на сторінках книги «Мімесіс» [13, 18].

Йдучи за його класифікацією, можна розглядати повість Уляни Кравченко «Хризантеми» як своєрідний документ, як «архів і колекції» української культури. І тут «антропологія погляду» розглядається вже не як мистецький прийом, а «єдиною умовою прямого розсуду конструктивних сил літературного твору. Первинні не інтерпретація, а конструкція, склад і розташування основних елементів твору» [13, 28]. Повість «Хризантеми» надає нам чимало документальних «проектів» із життя галицького українства другої половини XIX століття. Функціонуючи як фактичний матеріал, вона стає ще однією сходинкою до формування світогляду українців.

У повісті широко представлені будні галицької інтелігенції, життя відомих її представників, стан духовності, сформований книгою, музикою, малярством, суспільною думкою, їхній вплив на збереження самобутності нації. І все це змальоване письменницею крізь призму краси, за допомогою мотиву квітів, що є втіленням цієї краси в усіх барвах почуттів. Тому й коротенькі замальовки з зображенням Корнила й Миколи Устияновичів, в особистості яких вона втілила типові риси української вдачі, в неї змальовані найтеплішими кольорами. Все в них типово українське – зовнішня і внутрішня гармонія, глибока релігійність та емоційність.

Представлені ці типові риси як своєрідна українська філософія серця, тому що, у розумінні Уляни Кравченко, така філософія – це ті глибинні переживання, які часто змінюють і людину, і її світ. Відомий український філософ Д. Чижевський, ніби перегукуючись з письменницею, пізніше напише, що серце «найглибша в людині безодня, яка породжує з себе і зумовлює собою... поверхню нашої психіки. З цим зв'язане й визнання, що людина є малий світ, бо в сердечній глибині криється усе, що є у цілому світі» [16, 38]. У «сердечній глибині» Уляни Кравченко крилися і любов, і біль, і захоплення, і розчарування, тому що шлях до пізнання істини був у неї і радісний, і сумний. Радісний тоді, коли відчувала прекрасне в людях, у квітах, в українській природі. «Устиянович. Священик і – поет! Мені здавалося, що поети – окрема каста. Поезія – таємний обряд. Творчість – об'явлення... Мій батько вірив у місію поета, в нашого Федьковича, а передусім його, мого земляка Устияновича...» [10, 31].

Звертаючись до поета М.Устияновича, вона записує: «Мій родиче! Нам одна земля родима, одні цвіти, ліси, гори, небо викохало нас – тож і духом ми собі покровні... Ти мені отець! Не раз з Олександром Великим кличу: «Ти славу свою здобудеш...» Король думав, що батько світ увесь здобуде, – я думаю, Ти славу свою забереш... Ти красу всю виспіваєш... Ах, як чудесно, неначе б м'якими грудьми леготів співаєш... Ніт! Не завидую тобі, бо слава Твоя – то слава Вітчизни! Я для неї, лише для Неї слави бажаю; мене ж ніхто най не знає... Мене най знають люди, що Русинка я!» [10, 32]. Ці та інші, розкидані в повісті думки молодої Уляни Кравченко, свідчать про інтенсивність моральних, а з ними й релігійних мотивів у свідомості її сучасників. Така інтенсивність зумовлювала й поширення наукових інтересів українців, пошуків відповідей на безліч невияснених або призабутих питань та фактів вітчизняної історії. Наукові інтереси вимагали збирання книжок і формування бібліотек. «Бібліотека дідуня в Побуці була інша... Патерики, Життя Святих, Прологи, все Прологи... Наша культура давня, наша книга руська книга теж не вчорашня... Значення і впливи їх великі <...> На чужинців дивилася, як на непроханих, нераз нахабних гостей. Вони заберуться звідсіля, і буде інакше, і буде добре...» [10, 79].

Комплекс духовних цінностей, яким жила галицька інтелігенція часів Уляни Кравченко, здавався їй тою основою, на якій можна побудувати міцну, стабільну українську культуру, що було одвічною мрією духовно й фізично поневоленої інтелігенції. Однією з складових таких цінностей була релігія, яка виховувала в українців глибоку пошану до минулої історії, до традицій, у яких потрібно шукати вічне, що не переходить безслідно, а зберігає національне як святе, бо «завдяки обрядові, – пише Уляна Кравченко, – зберігається національна свідомість. У дитячі роки, у хвилини молитовної екстази появлялася свідомість, що тут моляться моя мати й бабуня, що давніше молилися тут і так само їхні батьки, а перед сотнями літ молилися тут мої предки. Так будуть молитися і наші нащадки. І відчувається вічність своєї віри, і відчувається невмирущість народу... Завдяки нашому обрядові, що його передали нам предки, народ линує духом протягом стількох поколінь до висот вселюдських, творчих цінностей, до надбань. Самосвідомість і самопошана своєї нації. Не можу відректися від краси нашого обряду, ні від тієї культури, що стала надбанням, завершенням тисячолітнього життя нації» [10, 77].

Культ батьків як окрема риса українського психічного стану великою мірою формувався суспільством під впливом релігії, в процесі розвитку українського обряду. Батьки завжди в українським родинним житті були зразком високої духовності й моралі, їх любов до дітей поєднувалася з постійним бажанням надати їм належну освіту і допомогти зайняти пристойне місце в житті. Кожен із батьків по-своєму впливав на формування світогляду своїх дітей.

«Хризантеми» – це своєрідний психологічний портрет письменниці. А жанр автобіографії передбачає, власне, активність психологічного елемента: розгорнутий чуттєвий виднокруг відкриває перед читачем тільки авторові відомий світ. З кожною сторінкою повісті переконуємося, що авторка намагається довести (і це їй вдається), що творча особистість формується в часі, поступово, активно включаючись у процес духовного вдосконалення. Життя, стверджує вона, не можна уявити без руху в напрямку розвитку. Так і людина, особливо та, що має нахил до

творчості, постійно повинна просуватися в напрямку до особистісно значимих вартостей. Без розуміння цього не може бути й мови про сприйняття індивідуальності як єдиного і неподільного цілого. Особливу увагу приділяє вона й значенню спадковості та навколишнього середовища у формуванні особистості. Постійні звернення її до предків і підкреслення виняткового значення їхнього впливу на розвиток родинних стосунків дозволяє вважати такий створений нею в повісті культ родини як своєрідне життєдайне джерело, що впливає на наші сприйняття, пам'ять, уяву та мрії. Це своєрідна творча сила, яка виховує кожну людину будівничим свого власного життя, сприяє формуванню творчих здібностей та виробленню власного стилю: «Батько бажав для мене освіти, щоб його доня (він усе говорив до мене: «моя доня») здобула знання. І я найбільше користувалася з розмови з батьком... Охота – нахил до медитації – була в мене з роду; я унаслідувала її, як спадщину» [10, 88]. Мати, жінка ніжна й релігійна, будила в письменниці естетичні почуття, вчила більш прикладом власного життя, ніж словом: «...умінням пожертвувати, відмовитися від чогось виявила високість своєї душі. І я теж постійно хитаюся між мистецтвом і ділами посвяти-милосердя» [10, 89]. Тут письменниця використовує достовірні факти з власної біографії, змальовує подробиці сімейно-побутового життя своєї родини.

Культ краси як вияв артистизму українців, як вияв їх постійного бажання до художньої творчості в «Хризантемах» персоніфікується з мистецтвом. «Поза цариною мистецтва все мені чуже, а коли говорю з людьми про буденні справи, мені здається, що не я говорю. Говорю тонами. Говорити словами про звичайні речі не можу, не хочу» [10, 176]. Любов до мистецтва, малярства та музики – це ще не розгадана таємниця людської душі, це своєрідна глибока криниця, куди не всім є доступ.

Краса і любов до прекрасного зумовлювали її шлях пізнання світу, до осмислення призначення людини. «Я люблю музику понад усе ... Манять мене білі і чорні клавіші, мушу їх опанувати <...> Проблема творчості жінки в царині музики хвилює мене. Визволена, свобідна жінка стане володаркою чуття, заволодіє формою, з'єднає чуття й розум, ірраціональне з раціональним, у візії обійме світ весь і в абстрактній царині стане композиторкою... Треба знання, свободи, праці – і жінка теж зуміє передати світові в мистецьких творах ті скарби, що зберігаються в глибинах її душі» [10, 166].

Важливим для Уляни Кравченко стає постійне намагання зрозуміти значення й вагу особистості, що й передбачає жанр автобіографії. Найбільше цікавлять письменницю людина, її інтелектуальність. Вона переконується, що духовне життя, як би воно не залежало від зовнішніх впливів, є найглибшою внутрішньою ділянкою ества людини. Це життя серця, що визначає особистість. У «Хризантемах» вона постійно наголошує, що розум визначає спільну ознаку людей, а життя серця, внутрішні переживання й почуття у кожної людини свої. Ці й подібні до них думки спрямували її до вдосконалення свого інтелектуального розвитку. «Хотіла я пізнати людину, якою вона є в могутній силі добра і зла...» [10, 110].

Оптимізм Уляни Кравченко, її віра, що все йде до добра, коли людина вірно вибере собі дорогу в житті, раз у раз повторюється на сторінках повісті. Вона була рада усьому, що траплялося з нею в житті, особливо численним знайомствам із людьми різного способу мислення й поведінки, тому що завжди вірила в торжество прекрасного в житті як однієї людини, так і суспільства, особливо українського.

У повісті відображена історія становлення молоді особистості та поетеси, її духу й самосвідомості. Письменниця вдається до саморефлексії, тому й передає історію свого становлення надзвичайно емоційною мовою. Слову вона надає особливого значення, розуміючи, що ніщо не володіє такою силою переконання як слово. Як засобу повідомлення думок і передачі почуттів, мові «Хризантеми» властива така визначеність і незаперечність, яка мало коли доступна здоровому зображенню. Мова повісті філософічна, тому значення кожного слова настільки динамічне, що кожна наступна думка набуває у письменниці нового відтінку. Не випадково «Хризантеми» так багаті метафорами, порівняннями, уподібненнями, інверсіями та іншими засобами мовлення. «Береза шумно шелестить, імлюю срібною повіта, в листках її роса тремтить... Імла, що довгі віти криє, – це наче мрія золота... Нещадний вітер – це судьба...» [10, 293]. «Самітні берези я бачила в горах над прірвою... Вони борються з вихрами, щоб не впасти, поживу беруть тільки з повітря, що на тій висоті сильне, як вино...» [10, 294]. «Усі плаї здійснюються угору... Весна несе приплив. Бліді галяви розцвітають і в'януть, а вітер несе клаптики дрібно записаного паперу, як пелюстки блідої глогорожі...» [10, 333]. «Ридає-плаче мій роляр... З безмежжя відізвилися тони і мовкнуть, щезають... Звідкіля пливуть ці білі й чорні

акорди?» [10, 195]. Ці засоби мовлення народжують в свідомості читачів живі й духовно конкретні образи, яким співзвучні й зорові асоціації. Проте краса таких образів повісті не в тому, що вони наочні, а в тому, що вони вбирають в себе ті думки й почуття, що постають в нашій уяві як результат зображуваної письменницею подій. У таких образах закладена авторкою свого роду естетична філософія, метою якої є полегшити розуміння художнього образу.

Уляна Кравченко широко вживає також слова, які дещо відступають від звичайної норми слововживання. Маємо на увазі деякі лексико-синонімічні засоби, використані для більшого увиразнення слова. Цей прийом надає «Хризантемам» певної експресивності, стає своєрідним джерелом емоційності вираження думок і почуттів письменниці. Такі засоби забарвлення мови зустрічаємо в тих місцях, в яких подано описи природи або описи подій, що давно відійшли разом з її близькими в минуле: «Шалений вихор – шум гуляє, женеться на роздоріжжі. Подав мені – цвіт білих хризантем... Ті цвіти спізнені, сумні, смерті символ-емблема» [10, 163].

Суб'єктом розповіді у повісті «Хризантеми» виступає оповідач. Мається на увазі сама Уляна Кравченко. Вона впродовж всієї повісті не вступає у прямий контакт із тим світом, тією епохою, про які розповідає, а зберігає певну дистанцію від усього зображуваного. Письменниця в «Хризантемах» ніби посередник між автором та світом героїв, котрих вводить у повість.

Є ще одна особливість складної манери письма авторки, що виразно проявляється на сторінках «Хризантем». Це постійне, здається, навіть і незалежне від її волі, заглиблення у свій внутрішній світ. Інтроспекцію як психологічну форму самоспостереження, вивчення суб'єктивних явищ найчастіше спостерігаємо в тих місцях «Хризантем», де письменниця аналізує зміни в своїх поглядах та ставленні до оточуючих людей і подій суспільного життя. «Мене захоплюють нові течії, напрямки, гасла – та, щоб не бути смішною, треба здобути найперше знання, треба любити, цінити науку чи мистецтво і присвятитися вибраній галузі в цілості...» [10, 83]. Ці заглиблення викликали інколи у неї складні й подекуди хворобливі переживання. «Іноді здається мені: покутую в якомусь аді. Бачу тут третій раз ненависть у подружжі, чую сварку... Серце пронизує холод. Світ поганий... Не хочу до нього належати!» [10, 95]. Ці інтроспекційні процеси, що відбувалися в душі Уляни Кравченко свідчать про намагання усвідомити причини тих чи інших переживань; вони мають могутній вплив на формування читацького сприйняття.

У повісті письменниця часто вживає ліричні вставки, які посилюють урочистий пафос та ліричний настрій твору. Ось вона говорить про буденні справи, засуджує себе за холод почувань, за байдужість до мрій. Несподівано думка переходить до музики, до її чарівної краси, і, щоб акцентувати увагу читача на «красі й достатку мистецтва», вживає авторка ліричну вставку: «Ах, світ краси! Чи ж довкола мене не краса? Синява неба, золоте проміння... Лани, біла, як сніг, гречка. Тиша. Тільки музика бджіл несеться в царство блакиті... Почуття єдності з красою наповняє мене щастям...» [10, 213]. А ось теплі спомини про Миколу Устияновича, який залишився в її пам'яті як будитель національної свідомості. Вона відвідує дорогі їй місця, пов'язані з перебуванням у них поета, зачаровується чудовою природою й подає, як ліричну вставку, її опис: «Сонце гріє, хоч почало ходити краєм неба. Усюди селом несеться жорняна пісня. У серпневі вечори й ночі зорі падають росом, здається, ні одна з них не залишиться на висотах. З гірських хребтів і верхів віє холодний вітер...» [10, 375].

Здається, такий аналіз повісті Уляни Кравченко «Хризантеми» дозволяє виділити в ній ті основні проблеми, вирішенню яких присвятила письменниця своє довге творче життя. Це проблеми виховання, виховання особистості і вплив на її свідомість творів мистецтва – літератури, народної пісні, музики та живопису; це приклад життя батьків та любов до чудової української природи. Також вплив багатой української культури, віками створюваної народом і кращими його представниками, які зробили її вагомою частиною світового духовного надбання.

Отже, повість Уляни Кравченко «Хризантеми» є властивим виразником її світогляду, світогляду українки. Мистецтво, література були і є могутньою духовною силою, яка дбала в першу чергу про збереження духовної єдності суспільства. І саме таким твором, котрий об'єднує духовно українців з іншими народами, є «Хризантеми».

Підсумовуючи все вищесказане, ми можемо простежити такі основні риси автобіографізму повісті Уляни Кравченко «Хризантеми». Цілими епізодами чи окремими деталями з власного життя Уляна Кравченко із відстані часу намагається переосмислити себе справжню й все пережите нею, тобто вдається до саморефлексії. У спробах літературного автопортрету аналізує себе як творчу особистість. Використовує достовірні факти з власної біографії, подробиці сімейно-побутового життя своєї родини. Внутрішній світ ліричної героїні

письменниця змальовує за допомогою розгалуженої системи взаємопов'язаних художніх засобів: своєрідна манера оповіді, самохарактеристика та самооцінка власних дій та вчинків, використання подробиць та художніх деталей, моделювання часопросторових вимірів зовнішньої об'єктивної дійсності, яка трансформується у внутрішню суб'єктивність людського, в основі чого і лежить принцип автобіографізму. Життя письменниці стає в повісті «Хризантеми» протосюжетом, а її особистість – прототипом головної героїні.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Антонович Д. Українська культура: Лекції за ред. Дмитра Антоновича. – К.: Либідь, 1993. – 588с.
2. Бердяєв Н. Самопознание: Опыт философской автобиографии. – Москва: Книга, 1991. – 446с.
3. Вовк Ф. Студії з української етнографії та антропології: Короткий виклад. – Прага, 1929. – 239с.
4. Возняк М. Автобіографічний елемент в повісті І.Франка «На дні» // Живе слово. – 1939. – №1-6.
5. Грушевський М. Історія України-Руси: В 11т. – Т.1. – К.: Наукова думка 1991. – 648с.
6. Єндик Р. Вступ до расової будови України: Основні питання з загальної і суспільної антропології та евгеніки України. – Ч.1. – Бібліотека Українознавства. – Мюнхен: Наукове Товариство ім. Т.Шевченка, 1949. – 440с.
7. Єфремов С. Іван Франко. – Львів, 1926. – 227с.
8. Завадович Р. Передмова // Кравченко У. Хризантеми. – Чикаго: Видавництво Миколи Денисюка, 1961. – С.7-12.
9. Ковалів Ю. Літературознавча енциклопедія: В 2 т. – Т.1. – К.: Академія, 2007. – 607с.
10. Кравченко У. Хризантеми. – Чикаго: Видавництво Миколи Денисюка, 1961. – 413с.
11. Крип'якевич І. Побут українців // Історія української культури. – Львів: Видання Івана Тиктора, 1937. – С.3-12.
12. Крушельницький А. Уляна Кравченко: Спроба характеристики. – Коломия: ОКА, 1926. – 126с.
13. Подорога В. Мимесис: Матеріали по аналітичній антропології літератури: В 2 т. – Т.1: Н.Гоголь, Ф.Достоевський. – Москва: Культурная революция, Логос, Logos-altera. 2006. – 688с.
14. Рудницький М. Суб'єктивне і об'єктивне в мистецтві // Між ідеєю і формою. – Львів: Діло, 1932. – С.143-157.
15. Чижевський Д. Український народний характер і світогляд // Філософські твори: В 4 т. – Т.1. – К.: Смолоскип, 2005. – С.14-18.
16. Чижевський Д. До характеристики словян. Українці // Філософські твори: В 4 т. – Т.2. – К.: Смолоскип, 2005. – С.36-42.
17. Щербаківський В. Український етнічний тип // Визвольний шлях. – 1961. – №6. – С.551-564.
18. Юркевич П. Сердце и его значения в духовной жизни человека. – Москва, 1997. – 196с.

*Надія ГАВРИЛЮК*

© 2008

### ХУДОЖНЄ ВИРАЖЕННЯ САМОТНОСТІ В ПОЕЗІЇ К. ХХ – П. ХХІ СТ.

Філософська антропологія (М. Шелер, Е. Ротхакер, А. Гелен та ін.) постулює наближення філософії до світу конкретної людини. Ці засади знаходять розвиток у персоналізмі, представленому американськими (У. Хокінг, Е. Брайтмен) та французькими філософами (Е. Мун'є, Ж. Лакруа), а також у екзистенціалізмі (К. Ясперс, М. Хайдеггер, Ж.-П. Сартр, А. Камю, Г. Марсель) [2: 316]. Такий підхід активізує той факт, що пізнання людиною світу починається від себе, від певних фактів індивідуального життя. Факти ці постають у свідомості людини не інформаційно, а психологічно відображені. Саме тому одна й та ж ситуація набуває індивідуального наповнення у свідомості різних людей. Дана специфіка психіки неодноразово обігрується в художніх текстах, коли одні й ті ж події подано з різних точок зору: “Галас і шаленство” Фолкнера, “Майже ніколи не навпаки” М. Матіос і ін. Але навіть якщо персоналізація переживання не стає структуротворчим чинником тексту, вона гостро відчувається в художніх творах. У цьому легко пересвідчитися, зіставивши тексти різних авторів, у яких відбито одну й ту ж ситуацію. Ситуація (“situation” – позиція) – спосіб організації суб'єктом явищ зовнішнього світу. До того ж зовнішнє середовище виступає не тільки в своїй предметній і функціональній формі, але й як сукупність суспільних і міжособистісних відносин. Складність при аналізі механізмів виникнення та розвитку ситуації значною мірою обумовлюються неоднозначністю становища



суб'єкта в генезисі ситуації. З одного боку, він може розглядатися (звісно, з певними обмеженнями) як творець ситуації, що пояснюється тим, що саме його потреби є вихідною причиною організації зовнішніх явищ в актуальну психологічну ситуацію. З іншого – його індивідуальні та особистісні характеристики виступають в якості елемента умов і обставин, які формують ситуацію [7: 14-21]. Основними життєвими ситуаціями є ті, що трактуються як значимі для індивіда. Екзистенціалісти визначали їх як межові. До таких належать народження, ініціація, кохання, хвороба, старість, смерть (перелік можна деталізувати). Наприклад, сюди можна долучити ситуацію самотності (в термінах екзистенціалізму “закиненості в світі”). Може видатися, що в умовах глобалізації та інформаційного суспільства ця проблема вичерпується, бо ж людина має змогу реалізувати свою принципову відкритість у численних зв'язках зі світом [8: 167]. Але за таких обставин активізується феномен “самотності в натовпі”. Ось його характеристика, подана Л.Фльорко: “Своєрідний парадокс її полягає в тому, що людина постійно перебуває в колі людей: на роботі, вдома, на дозвіллі, а тому весь час змушена вступати в більш чи менш тісний контакт з іншими. Масовий характер сучасного суспільства змушує людину до безперервної комунікації. Інтенсивний характер комунікативного процесу так формалізує спілкування, що люди не розкриваються одне перед одним і залишаються замкненими в собі. Річ ще й у тім, що в сучасному суспільстві людина багато в чому підпорядкована виконанням соціальних функцій, а тому хоч не хоч має вбирати на себе захисну маску. У такий спосіб вона захищає своє внутрішнє “Я”, граючи ту роль, яка їй припала” [11: 308-316]. Як бачимо, ситуація самотності за таких обставин не втрачає актуальності й гостроти та стає предметом філософського осмислення. В дисертаційному дослідженні щойно цитованої авторки подано класифікацію ситуації самотності: 1) соціальна самотність (особа//суспільство); 2) культурна самотність (свобода//відчуження); 3) метафізична самотність („людина-Всесвіт”, „людина-природа”); 4) еротична самотність; 5) епістеміологічна самотність (неможливість пізнання Іншого); 6) комунікативна самотність; 7) етична самотність (вибір//відповідальність); 8) інтраперсональна самотність (“Я” ідеальне//реальне); екзистенційна самотність (бути//мати); релігійна самотність (людина//Бог). Крім того, виокремлено такі поняттєві відповідники: самота, усамітнення, відлюдкуватість, самотність [10]. Закономірно, що ситуація самотності як одна з можливих у людському бутті переживається людиною. Переживання має два виміри – констатації та дії. Перший – це поле емоції, другий – власне переживання як його тлумачить Ф. Василюк: “Переживання – це подолання певного “розриву” життя, це певна відновлювальна робота” [1]. Кожен з названих вимірів розглядається науковими дисциплінами, такими як філософія, психологія, соціологія та інші. Але нас в даному випадку цікавитиме переживання самотності, відбите в художніх текстах. В силу більшої емоційності, суб'єктивності та меншого обсягу предметом аналізу будуть поетичні твори. Свідомо обираємо період к.ХХ-п.ХХІ століття як сучасний (а отже, особливо актуалізований). Крім того, ситуація “зламу віків” надає додаткової напруги межовій ситуації самотності.

Комунікативна самотність, що виникає внаслідок розриву між Я та Ти, неодноразово виступає предметом художнього осмислення, набуваючи ознак ситуативності (наприклад, у вірші А. Ахматової “Сьогодні мне письма не принесли”) чи екзистенційності (як у вірші Т. Шевченка “І знов мені не привезла”) [3: 142-147]. Лист як форма писемного мовлення має потенційно більшу сферу дії, ніж усне спілкування. Він здатен долати не тільки простір, а й час (перечитуватися як учасниками діалогу, так і нащадками). Тому саме листування бачиться поетам можливістю подолання самотності, а відсутність листа сприймається з особливою гостротою.

Подібне трактування зустрічаємо й у вірші Ганни Осадчук “Ти загортаєш шепіт у конверти” [5: 11-12]. Ліричний суб'єкт прагне довірливої розмови, за якої можна поділитися найсокровеннішим (звідси – шепіт). Але шепіт – це елемент усного мовлення, що надсилається у вирій. Можливо, маємо справу з молитвою про майбутнього адресата, що виникає з потреби бути кимось почутим:

Ти загортаєш шепіт у конверти  
І відсилаєш з хмарами у вирій  
Туди, де котить хвилі море Мертве,  
Туди, де є любов, надія, віра.

Єдина географічна реалія, за якою можна встановити місце проживання адресата, – Мертве море. Проте воно тут є відповідником не так Ізраїлю, як духовної Святої землі, краю, де панують вічні цінності. До таких належать не тільки віра, надія, любов, а й воля та жага творчості:

Туди, де степом пролітають коні

Й несуть жагу несправджених ілюзій,  
У дивні землі, де нема сторонніх,  
В краї, де кожен є маленьким Крузо...

Цікаво, що ці прагнення втілюються в постаті Крузо, мандрівника, який опиняється на острові та облаштовує його на властий розсуд. Подібним чином кожен облаштовує власне життя, а тому здатен (в ідеалі, звісно) зрозуміти прагнення Іншого до автономії. Ось чому в цій дивній країні немає сторонніх, інакше кажучи, чужих. Автономія, якщо її розглядати в такому ракурсі, є вже не самотністю, а усамітненням. Воно ж надає людині можливості самопізнання та вироблення власної життєвої позиції:

Туди, де кожен має власний острів  
І власне щастя, що, мов сонце, гріє,  
Ти шлеш листи крізь межі, час і простір,  
Ти шлеш свої думки, слова і мрії...

Справа, однак, в тому, щоб узгодити дві важливі людські потреби – усамітнення та спілкування. Наші думки формуються у спілкуванні не тільки з собою, а й з Іншими. Й пишучи послання, людина сподівається на відповідь. Якщо цього немає, настає комунікативний “розрив”, що проokuє відчуття загубленості, самотності:

Та острів твій загублений, безлюдний,  
І ті листи без відповідей гаснуть...  
Давай і я тобі писати буду,  
І будемо творити щастя разом!?

Попри подібність ситуації до тієї, що її маємо у згаданих віршах А. Ахматової та Т. Шевченка, спостерігаємо чимало відмінностей:

самотність ситуативна не вимушена, як у вірші А. Ахматової “Сегодня мне письма не принесли”, а добровільна, тобто набуває статусу усамітнення;

самотність екзистенційна з її загубленістю в світі базується на конфлікті між бажанням мати власний острів і бути почутим, отже принципово не надається до порівняння з тією, що подана у Т. Шевченка. Вірш “І знов мені не привезла” оприявнює тільки другу частину антитези, бо ж для поета не існувало проблеми усамітнення від натовпу, натомість існувала проблема соціальної самотності;

самотність соціальна, знову ж таки, у Т. Шевченка була продиктована засланням, цілковито вимушеною. У Ганни Осадчук вона добровільно-вимушена. Добровільна тому, що за кожною людиною визнається право на усамітнення, власний острів-державу (цей загальний закон забезпечує зовнішню єдність окремих “островів”). Вимушена, бо внутрішній зв'язок між «островами» не налагоджено (“листи без відповідей гаснуть”); такий зв'язок і в кінцевих рядках постає можливістю, пропозицією, що потребує реалізації з боку кожного учасника діалогу, ставить їх у ситуацію вибору. За умови позитивного рішення власне щастя (творення себе як особистості) переходить у щастя разом (творення спільного світу), усамітнення переходить у спілкування, здолавши або ж переживши самотність.

Перед вибором і відповідальністю за його наслідки опиняється ліричний суб'єкт вірша Олени Гуленко “Ти так боїшся захворіти знову” [5: 34]. Власне, мова тут про етичну самотність, що виникає з конфлікту подібного типу. Вибір утруднюється не тільки через невідомість, неможливість передбачити всі наслідки, а й через негативний сценарій подібної ситуації в минулому.

Ти так боїшся захворіти знову:  
В усміщці є ще та, стара печаль,  
Ти схожа на ранкову, загадкову,  
Та день уже наклав свою печаль.

Вже в першому катрені маємо протиставлення ранку та дня. Перший є знаком нових можливостей, другий – несе багаж досвіду (вранішні події). До того ж, цей досвід не пережитий, він і досі не відпускає. В цьому найбільший негатив, бо небажаний розвиток подій у свідомості ліричного суб'єкта створює дилему між бажанням якісно нових стосунків і страхом перед ними. Це зі страху перед життям, який, до речі, лірична героїня усвідомлює (“Ти хочеш жити, ти боїшся жити”), відштовхується людина, яка розуміє та цінує в ній митця. Вибір, зроблений із позиції страху, за суттю завжди драматичний:

Відкриті очі знову опускаєш,

В блакиті потонути не даєш...  
П'єш валідол, та не відчиниш двері.  
Ще молода, а вже не молода.  
Кохання знову лишиш на папері.  
Ти будеш тут, а він, як завжди, – там.

В даному випадку з етичної самотності ліричний персонаж витворює ситуативну самотність. Подолати страх, що визначає вибір, для ліричної героїні непосильне завдання. Цей конфлікт може йти до розв'язання тільки на папері, через усвідомлення в процесі творчості. Ситуація самотності, що формується через просторові відношення “тут-там”, має психологічний характер. Зведення бар'єрів у міжособистісному спілкуванні виконує для ліричного суб'єкта захисну функцію та призводить до ізоляції.

Обтяженість досвідом зустрічаємо й у вірші Тетяни П'янкової “А нам з тобою не вдалося знов” [5: 47]. Але з першого рядка вірша бачимо, що ситуація самотності виникає та осмислюється по-іншому. Її визначають і формують двоє, до того ж роблять це не вперше. Виходячи з цього, досвід стосунків не можна вважати негативним, він не лежить мертвим грузом, а стає підґрунтям нових спроб (отже, страх долається, а конфлікт між вибором і відповідальністю виноситься за текст):

А нам з тобою не вдалося знов  
До розуму забігти на урок.  
... Неграмотно написана любов.  
В ній величезна кількість помилок.

Отже, йдеться про жіночу самотність другого типу, що “визначається відсутністю конкретного чоловіка, з яким складаються стосунки, до того ж всі інші взаємодії не зменшують і не знижують почуття самотності” [7]. Хоча тут вказано на емоційність переживання, сльози та розпач, все ж є підстави сподіватися подолання такого стану, бо він сприймається як тимчасовий (“перерва щастя”), після нього буде новий шанс-урок:

... Час задзвенів розпачливо дзвінком.  
Перерва щастя... Світ...  
А я сама...

Жіноча самотність заявлена й у вірші Юлії Костюкевич “А я все чекаю. Та, мабуть, даремно.” [5: 74]. Тут вагомою ознакою теж виступає переконання у тимчасовості подібної ситуації. Ключовий момент у подоланні страхів – надання цінності моменту “тут-і-тепер”, яке позбавляє від почуття марно прожитого часу. Такий підхід є захисною реакцією людини на складну ситуацію.

А я все чекаю. Та, мабуть даремно.  
Бо принци бувають лише у казках...  
Хоч всі і сміються із мене давно,  
Та я все чекаю. Я вірю в кохання,  
У справжнє кохання. Таке, як в кіно.  
А я все чекаю. Мабуть, недаремно.

Ліричний суб'єкт свідомо йде на внутрішній конфлікт із суспільством, не зважає на громадську думку. Маємо справу з чіткою ієрархією вартостей: та, яка для героїні менш значима, може витіснятися або «ставати на службу» більш запотребованій.

Цітка типологія ситуації самотності далеко не завжди можлива, бо один вид іноді провокує інший або протистоїть йому. Наприклад, у вірші “Собака” Т. Лопушняк [5: 69] комунікативний “розрив”, що виник внаслідок брехні, переростає в екзистенційний. Суб'єктивна оцінка власного душевного стану промовиста: “Мокра душа заляпана болотом”. Психологічним захистом стає заміщення однієї істоти іншою, яка може бути вигаданою (як у відомому творі Астрід Ліндгрєн) або реальною. В такий спосіб компенсується брак спілкування й потреба когось любити.

Ми із моїм кудлатим другом  
Вже протікаємо наскрізь і хто б подумав  
Що сірі стіни у чужім будинку  
Бувають цікавіші ніж картинки  
І ми як діти що вигадують героїв

Із своїх снів і мають друзів нових.

Загалом творчість є одним із найдієвіших законів переживання (як емоційного сплеску, так і подолання) різних типів самотності. У Ганни Осадчук творчість – лист (власне вірш), який вона пише самотньому одноступцю, сподіваючись на відповідь, і бажаний світ, який у тому листі конструюється. Вірш допомагає долати метафізичну самотність ліричній героїні вірша “В Єгипит я сьогодні не поїду” Ю. Костюкевич [5: 73].

...О, noche, присвячу рядочок вірша,  
Сумного і самотнього, як ти.  
А потім усміхнусь крізь сльози: більше  
Мені до тебе, noche, не дійти.

Ситуація самотності може спричинитися небажанням розуміти Іншого, тобто становити різновид епістеміологічної самотності та мати вимір частковий (з боку певної людини) і загальний (з боку світу), як у вірші Анастасії Левківської “Байдужість. Скільки холоду” [5: 51].

Байдужість твого погляду,  
Не схожого на тебе.  
Байдужість цього вітру,  
Що дразниться, лоскоче.  
Байдужості від світу я  
Не хочу більш не хочу.

Багатство художнього вираження самотності в сучасній поезії засвідчує не тільки проблему відокремленості людини в час глобалізації та масової комунікації. Воно допомагає осмислити різновиди цього явища (комунікативна, екзистенційна, метафізична, соціальна, епістеміологічна); інтенсивність ситуації (ситуативно зумовлена Іншим, ситуативно обрана) та шляхи психологічного захисту від неї: творчість; листування; заміщення однієї особи іншою (реальною або вигаданою); витіснення менш значимих зв'язків на користь більш значимих; повторна спроба вибудувати стосунки; уникання стосунків у зв'язку зі страхом нових невдач. Спосіб подолання самотності обираються людиною у згоді з її психологією та життєвими цінностями, отже, потребує самовизначення, однією з передумов якого виступає усамітнення та самопізнання. “Самовизначення людини – це процес, що здійснюється як звільнення від диктату соціальних форм буття, в межах яких реалізується становлення людини, разом з освоєнням за допомогою засобів, вироблених цими соціальними формами, світу можливостей. Таке звільнення і таке освоєння “зміцнюють” антропологічну визначеність індивіда і роблять її гнучкою” [4: 54], здатною ефективно мислити. Для справді ефективного мислення перш за все необхідно ліквідувати судження, відновити наївний погляд на світ, бути допитливим і відкритим [6: 74].

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Василюк Ф.Е. Психология переживания. Анализ преодоления критических ситуаций. – М.: Издательство Московского университета, 1984. – 200 с.
2. Введение в философию: Учебник для вузов. – В 2 ч. – Ч.1. / Под.общ.ред. И.Т. Фролова. – М.: Политиздат, 1990. – 367 с. – С. 316.
3. Гаврилюк Н. Діалог з творчістю. //Філологічні семінари. Національні моделі порівняльного літературознавства./ Київський національний університет імені Тараса Шевченка. – 2006. – Вип.9 – 302 с.
4. Грабовський С. Самовизначення людини як проблема сучасної доби// Сучасність. – 1998. – №9. – 160 с. – С.54.
5. Гранослов – 2005. Альманах / Упоряд. Караваєва М.В., Медвідь В.Г. – К.: Неопалима купина, 2006. – 192 с.
6. Липпман Уолтер. Общественное мнение /Пер. с англ. Т.В. Барчуновой; Редакторы перевода К.А. Левинсон, К.В. Петренко. – М.: Институт Фонда «Общественное мнение», 2004. – 384 с. – С. 74.
7. Сіляєва В.І. Психологічне вивчення та корекція образу Я у самотніх жінок: Автореф. дис... канд. психол. наук: 19.00.01 / Харк. нац. ун-т ім. В.Н.Каразіна. – Х., 2004. – 20 с.
8. Филиппов А.В., Ковалев С.В. Ситуация как элемент психологического тезариуса. – Психологический журнал. – Том 7. – №1 – 1986. – С.14-21.
9. Философия. Учебное пособие для студентов вузов./ Под ред. Е.В. Осичнюка, В.С. Зубова. – К.: Фита, 1994. – 384с. – С. 167.
10. Фльорко Л.Я. Самотність людини як проблема сучасної європейської філософії: Автореф. дис... канд. філос. наук: 09.00.05 / Львів. нац. ун-т ім. І.Франка. – Львів, 2006. – Ел. ресурс: [www.lib.ua-ru.net/inode/8760.html](http://www.lib.ua-ru.net/inode/8760.html)

## КОМПЛЕКС МІНОТАВРА В РОМАНІ СТЕЛА ПАВЛОУ “ТРОЯНСЬКИЙ КІНЬ”: АСОЦІАТИВНА МОДЕЛЬ

Поряд з донкіхотіаною, донжуаніаною, гамлетіаною, робінзонадою, фаустіаною та рядом інших літературних ліній і численними студіями про них мінотавріана, недивлячись на її сьогоднішню актуальність і не меншу популярність у письменників і читачів, є майже не дослідженою (вітчизняний компаративний аналіз цього літературного масиву розпочато в розвідках автора: [2], [4]). Специфічні ж (та, часом, дещо соціально тривожні) тенденції переосмислення сучасною літературою й мистецтвом узагалі культурних стереотипів, зокрема граничних категорій (приміром, “добра”, “зла” та їх уособлень), спонукають до глибокого вивчення як результатів, так і передумов цих мистецьких трансформацій традиційних образів, сюжетів, мотивів. Образ Мінотавра входить до окресленої парадигми.

Складник “культурологічного метатексту” (А.Нямцу) інтерпретацій традиційних структур у літературі, мінотавріана становить собою особливий корпус творів з динамічним проблемно-тематичним комплексом, який змінюється в залежності не тільки від часу написання твору, але й від того, який сенс вкладає автор у слово “мінотавр”. Недостатнє літературознавче висвітлення цього образу, як правило, пояснюється тим, що переважну увагу дослідники приділяють домінуючим у контексті відповідного міфу постатям Тезея й Аріадни, тимчасом як сам Мінотавр у розвідках частіше тільки згадується чи взагалі залишається в тіні. У літературі ХХ - поч. ХХІ ст. частіше зустрічаємо два типи інтерпретації цього образу: Мінотавр як реальний герой/персонаж (“Тезей” А.Жіда, “Царі” Х.Кортасара, “Дім Астеріона” Х.Л.Борхеса, “Лабіринт, або Сказання про Тезея” В.Проталіна, “Лабіринт” О.Бушкова, “Критська телиця” Е.Хелма, “Лабіринт Мінотавра” Р.Шеклі, “Тезей” О.Єрнева, “Мінотавр вийшов попалити” С.Шерріла, “Некромерон” В. і О.Угрюмових та ін.) або ж як символ теперішніх реалій (“Мінотавр” Д.Веллерсхофа, “Візит до Мінотавра” братів Вайнерів, “Лабіринт Мінотавра” О.Бердника, “Втеча від мінотавра” Є.Бісс, “Троянський кінь” С.Павлоу, “Зваблення Мінотавра” А.Нін та ін.). При тому характерно, що в цей час у силу різних причин “мінотавр” також стає своєрідним знаком (роман Вайнерів), тавром для певної особи (радіоп’єса Д.Веллерсхофа) або ж відмітною рисою пересічної людини взагалі (Є.Бісс, С.Павлоу).

У романі Стела Павлоу “Троянський кінь” (“Gene”, 2005) комплекс Мінотавра постає досить виразно й оригінально – в асоціативному плані і є одним з основних утворень у міфопоетичній парадигмі роману. З огляду на непересічність цього твору в сучасному літературному процесі [7] та фактичну недослідженість (аналіз основних міфопоетичних характеристик його художньої тканини вперше подано нами ж [3]), важливість вивчення сучасної мінотавріани (а “Троянський кінь” – її яскравий репрезентант) доцільним уявляється студіювання роману Стела Павлоу в зазначеному в назві статті ракурсі. Метою розвідки, відтак, є визначення особливості асоціативної моделі міфу про Мінотавра (комплексу Мінотавра) у творі. Серед основних завдань праці бачимо спробу тлумачення філософського підтексту роману, а також встановлення місця твору С.Павлоу у світовій мінотавріані ХХ - поч. ХХІ ст. (через аналіз його типологічної подібності та своєрідності в цьому літературному корпусі).

Міфологема лабіринту – одна з ключових у міфопоетичній парадигмі твору. Традиційне для мінотавріани розуміння лабіринту (в’язниця [6, 396]) тут зберігається, але це вже лабіринт із більш абстрактним значенням, – часовий<sup>3</sup>. До слова, задля досягнення того ж ефекту Р.Шеклі і

---

<sup>3</sup> Герої-антагоністи Кіклад і Атанатос переслідують один одного з часів Троянської війни до наших днів. Прагнучи безсмертя, вавилонський чаклун Атанатос убиває у Трої дружину грецького воїна Кіклада. Щоб той міг помститись і відновити справедливість, Кібела наділяє його даром відродження в наступних епохах.

В.Пелевін конструюють у своїх творах (відповідно “Лабіринт Мінотавра” і “Шолом жаху: Креатифф про Тезея і Мінотавра”) віртуальний комп’ютерний лабіринт, а С.Шерріл (“Мінотавр вийшов погальти”) робить свого людинобика безсмертним.

Наскрізнячий у романі образ-символ бика, який переслідує людину (Кіклада і всіх, хто володіє пам’яттю давньогрецького воїна) і вселяється в неї. У ході розповідання виявляється зв’язок цього образу з Кноссом (Критом) та його відповідним культом. У розмові з Нероном Кіклад говорить, що жив уже після подвигів Тезея. Однак своє дитинство Кіклад провів саме в Лабіринті: у своїх споминах він грає в таємних куточках цього архітектурного дива з батьком, але не може – в силу культових міркувань – зняти з нього маску бика [6, 395].

Таким чином, у творі С.Павлоу йдеться про збереження культу бика на Кноссі (цей же момент обігрують М.Рено (“Тезей”), Е.Хелм (щоправда, припускаючи значний анахронізм) і О.Єрнев), однак, судячи з реплік Кіклада, в романі образ-символ бика не просто уособлює відповідний давній культ, але й переходить у парадигму сучасності як свого роду складова павлоуської версії міфу про Мінотавра (частина вже власне авторського міфу). Так, Кіклад переслідує в часі Атанатоса (як моральне чудовисько, людину, підкорену злу, а зло в романі символізує бик), а в ХХІ ст. Норт-детектив переслідує таємничо пов’язаного з античністю злочинця, дії якого страхотливі. Виникає опозиція герой/чудовисько.

Коли людина здоганяє монстра, то з жахом виявляє, що він – її частина. Так, пам’ять Кіклада в кінці кінців поєднано з пам’яттю Атанатоса; Норт усвідомлює свою спорідненість із Геном-“злочинцем”. Крім того, після вселення бика в Норта (за словами лікаря Портера, бик “цілком реальний” [6, 253] у реальному світі) детектив (Кіклад-Норт) бачить роги у своєму відображенні у дзеркалі [6, 333-334], – стає напівбиком (Мінотавром). Символічно в цьому контексті й те, що секретну лабораторію Атанатоса в ХХІ ст., в якій також відбуваються події, автор називає лабіринтом (а присвячена їй глава роману – “У серці лабіринту”). Метафорична також сцена, де в нічному місті детектива охоплює відчай: “Норт кружив у темряві, безцільно повертаючи то в один бік, то в інший, але світла все не було. І поступово Норту відкрилася приголомшлива правда – він зрозумів, що вже не знає, де його дім. Він потрапив до лабіринту, створеного не ним самим, і потрапив він сюди не зі своєї волі (тут детектив правий: лабіринт його долі виник через прагнення помсти його прабадька Кіклада. – А.Г.). Він опинився у владі жорстоких примх лабіринту, він заблукав і не міг знайти вихід” [6, 306].

Розчарування й удар, пов’язані з тим, що герой бореться з частиною себе самого (Ген і Норт є втіленнями Кіклада в ХХІ ст.), змушують його страждати. Причому тут цікаве подвійне обігрування образу героя: Атанатос (його ім’я символічне) і сам шукає Кіклада, а бик як породження пам’яті перевтілень давньогрецького воїна також сам уривається до свідомості цих іпостасей Кіклада, – в обох випадках Кіклад і його перевтілення стають жертвами бика.

Усі переслідування іпостасей героя й чудовиська в романі відбуваються в лабіринті часів і культур. Прикметні слова Кіклада про те, що він сам вибудував собі цю в’язницю, виходу з якої знайти не може [6, 396].

Звідси, отримуємо асоціативну модель (авторську версію) античного міфу: підкоривши своє життя ідеї помсти (за вбивства Атанатосом дружину Мойру), герой (Кіклад) опиняється в часовому лабіринті, де шукає Мінотавра (Атанатоса, зло). Той, у свою чергу, розшукує героя. Але при їх зустрічі (рівень тексту) – тобто при усвідомленні героєм істини (рівень підтексту) – останній зливається з чудовиськом (підтекстно – відкриває зло в собі: адже зловісний бик у романі символізує агресію, помсту, зло, що повстають із пам’яті – з людської історії – і які потрібно перемогти в собі).

Символічний епізод, де Портер говорить наляканому кошмарними видіннями з биком Норту, що тікати від бика немає сенсу, адже той – у нашій пам’яті століть, нашому підсвідомому.

Так, проводячи в лабіринті все життя, Кіклад виявляється одночасно й героєм (іпостась античного Тезея), і людинобиком – Мінотавром; водночас переслідує себе (погане в собі) і тікає від себе самого (прикметні його роздуми в іпостасі Норта: “Тікати від Бика. Тікати від звіра. Невже він те, чим я насправді є?” [6, 253]). В цьому парадоксі полягає й трагедія людини, яка страждає (оскільки людиною, що усвідомлює свою тисячолітню історію, у С.Павлоу постає

---

Атанатос же, відтворюючи свою пам’ять у своїх дітях за допомогою еліксира, прагне дістати гени Кіклада (злитися з ним), щоб перероджуватися вже не за посередництвом напою, а природним шляхом.

Кіклад).

Останній елемент у цій асоціативній моделі міфу англійського письменника – нить Аріадни. Оскільки у класичній версії античного міфу Аріадна дає Тезею клубок із любові до героя, а Кіклад крізь століття переслідує Атанатоса, керуючись коханням до вбитої дружини і прагненням справедливості (тобто це “червона нитка” в житті Кіклада), то очевидно, що “нитку Аріадни” для героя С.Павлоу може стати кохання як всепрощення. Не дарма Мойра – як доля Кіклада [детальніше див.: 3] та Оракул у Гадесі – закликає героя знайти мир та уславити любов [6, 355], – у цьому вгадується шлях духовного спасіння сучасної людини з цивілізаційного тупика.

Компаративний аналіз образу людинобика в романі С.Павлоу та мінотаврїані ХХ - поч. ХХІ ст. показує оригінальність підходу англійського митця до античного міфу (до речі, самому письменнику імпонує, що в італійському виданні 2006 р. роман названо “Конспірація Мінотавра” [8]). У мінотаврїані вказаного періоду гуманізація образу людинобика й авторське симпатизування йому проводяться шляхом одухотворення Мінотавра, показу його страждання, наділення його усвідомленням людського в собі (Х.Кортасар, Р.Шеклі, С.Шерріл). При цьому спостерігаємо динаміку переосмислення образу Мінотавра: від вираження авторського жалю до нього як потвори (Л.Мешгерхазі (“Загадка Прометея”), В.Проталін, Е.Хелм) до наділення його інтелектом (Х.Л.Борхес) і вразливою душею (Х.Кортасар, Р.Шеклі, С.Шерріл, В. і О.Угрюмови); тобто реміфологізація тут проходить від рис класичного античного чудовиська до образу людини, в якій від стереотипу Мінотавра залишається тільки ім’я (О.Бушков, О.Єрнев).

У своєму трактуванні проблеми людинобика С.Павлоу іде протилежним шляхом: у звичайній людині викриває тваринне як зло. Це та частина нас, пам’ять нашої кривавої історії (війн, помсти, агресії, страхів та ін.), яка звичайно пригнічується свідомістю і про яку людина не хоче і часто боїться знати. А усвідомлення всього цього індивідом, який вважає себе гуманістом, – за С.Павлоу, – показує людині бика в ній і переживається як трагедія (образ детектива Норта та ін.).

Тобто якщо в обговореній нами тенденції мінотаврїані ХХ - поч. ХХІ ст. страждання та/або жертвовність людинобика – частіше результат наділення його духовністю і слабкістю, то у С.Павлоу людинобик страждає, оскільки це особистість, яка усвідомлює низьке в собі і трагічну невідповідність між культурним п’єдесталом, на який вона претендує, і своєї природою.

Як видно, і в першому, і в другому випадку людинобик страждає – і в цьому подібність авторів мінотаврїані вказаного періоду та С.Павлоу. Але у причині цього страждання – специфіка підходів авторів до проблеми.

Більш того, в романі С.Павлоу образ людинобика універсальний, як універсальне й розуміння образу Кіклада. Адже оскільки останній – представник цивілізації взагалі (“людина, яка пам’ятає”; “вічна людина”: ім’я героя, Cyclades, утворене від англ. cycle – “цикл”, “коловорот”), то підтекст (один з варіантів його тлумачення) вичитується наступний: абстрактна людина (Кіклад), пам’ятаючи свій шлях (власне історію й тягар гріховності своєї цивілізації) та шукаючи себе, робить помилки (війни, агресія тощо), вважає себе абсолютним творінням і при цьому не хоче помічати тіньовий бік своєї душі (у романі – тікає від бика). Проте цей тіньовий бік не може зникнути і прагне зайняти місце у свідомості людини (вустами психіатра – що символічно! – Портера автор говорить про марність утечі від бика).

У підсумку перед героєм (Нортом-Кікладом) постає проблема вибору: знищити частину себе, що містить зло (пам’ять Атанатоса в Гені-Кікладі), або знайти спосіб контролювати себе, придушивши в собі “темне” і знайшовши мир у душі, уславивши кохання (як закликає Кіклада Мойра): “Битва, що тривала вже три тисячі років, продовжувалася тепер усередині його. Він сам став полем битви” [6, 303].

Одночасно письменник утверджує марність агресії, говорить про порожнечу, яку несе в собі помста (“Помста – це змія, що кусає свій хвіст. Це замкнене коло. А коло завжди порожнє” [6, 396]).

Одним з основних герменевтичних ключів до роману, в такий спосіб, стає античний імператив самопізнання як перша умова духовного розвитку людства. Вартий уваги тут своєрідний діалогічний перегук епіграфів до першої і другої “книг” “Троянського коня”: відповідно платонівського “Пізнай себе” та гетевського “Пізнати себе? Якщо б я пізнав себе, я б із переляку втік”.

Як бачимо, погляд С.Павлоу, дійсно, вельми своєрідний. Митець створює в романі образ Мінотавра натяками, прямо про це не кажучи, не називаючи його так (хоча про Мінотавра Кіклада

запитує (саме) Нерон, – момент також символічний). Причому іпостасі чудовиська і героя (класичних Мінотавра і Тезея) в образі павлоуського персонажа поєднані і часто міняються ролями (і Мінотавр, і його потенційний убивця шукають один одного і тікають один від одного). Такої варіації цієї теми у світовій літературі, очевидно, ще не було. Навіть у таких оригінальних творах, як повість Р.Шеклі, романи В.Пелевіна і С.Шерріла, Мінотавр і Тезей – різні істоти, які коли певною мірою й “обмінюються” рисами своїх міфологічних прототипів, то не поєднані в один образ. В ігровому романі В. і О.Угрюмових Тезея немає взагалі, і мінотавр Такангор функціонально переходить до “розряду” героїв – стає своєю міфопоетичною протилежністю, і при цьому його образ втрачає свої вихідні характеристики.

За своєрідністю панівної у “Троянському коні” філософсько-психологічної складової, способом осмислення дійсності й людської особистості в ній тощо роман певним чином типологічно споріднений з новелою української письменниці Єви Бісс “Втеча від мінотавра”, – одним з небагатьох у мінотавріані ХХ ст. твором, написаним жінкою.

Оригінальність погляду вітчизняної авторки також полягає у своєрідному перенесенні присутніх рис античного міфу на сучасні реалії життя за асоціативним принципом (“Це лабіринт, в якому замість мінотавра сидимо ми самі” [1, 164], – говорить її герой). Окреслюючи дві сумні долі – чоловіка і жінки – оповідачів (вони певний час мешкають у готелі “Лабіринт”), вустами безіменної героїні письменниця висловлює свою концепцію людини-“мінотавра”: ми всі мінотаври, кожний у своєму лабіринті: нитка ж Аріадни – це здатність відійти від власного егоїзму назустріч людині, яка кохає нас, – ця людина і є Аріадна, “...яка нас чекає перед брамою Лабіринту” [1, 165].

Отже, услід за Стелом Павлоу, Єва Бісс визначає як мінотавра звичайну людину (точніше навіть – людину у кризі) і також актуалізує проблему самопізнання; причому обидва автори (український – висуваючи тезу, а англійський – розгортаючи свою метафору у містико-фантастичний роман) підкреслюють вирішувальність кризи сучасної особистості: останній треба тільки об’єктивно поглянути на себе й вибрати в житті добро і любов. Наголосимо на виключних оригінальності й новаторстві такого підходу в мінотавріані ХХ - поч. ХХІ ст. Своєрідну ж передумову до такої інтерпретації вбачаємо в універсалізації у творах багатьох письменників ХХ ст. (Х.Кортасара, Х.Л.Борхеса, О.Бушкова, Р.Шеклі, О.Єрнева, С.Шерріла й ін.) образу лабіринту: характерна тут фраза Мінотавра з драматичної поеми Х.Кортасара “Царі” про “...страшний лабіринт, що в серці кожного гніздиться” [5, 185].

Цікаво, що в романі С.Павлоу й новелі Єви Бісс міфологема “нить Аріадни” декодується споріднено: у С.Павлоу це любов наша і до нас, а в Є.Бісс – любов до нас і наше до неї прагнення.

Незвичайне, різноаспектне переосмислення образу Мінотавра Стелом Павлоу водночас влучно відображає складність сучасного життя і проблем, що воно ставить перед людиною; сприяє новій за характером художній репрезентації протистояння добра і зла у світі, актуалізує “вічні питання” сенсу існування, пам’яті, вибору людиною майбутнього шляху тощо, підкреслює гуманістичну спрямованість твору. Осягнення комплексу Мінотавра як одного з головних на міфопоетичному рівні “Троянського коня” утворень визначає повноту параболічного прочитання роману. Поглиблення студіювання міфопоетики прози Стела Павлоу (і роману “Троянський кінь” зокрема) як помітного явища в сучасній англійській і світовій літературі є перспективним і сприятиме встановленню певних типологічних закономірностей означеного рівня у творчості митця й, можливо, європейській літературі межі ХХ-ХХІ ст.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Бісс Є. Втеча від мінотавра: Новели. – К.: Факт, 2007. – 352 с.
2. Гурдуз А.І. Античний міф очима Кортасара і Борхеса (на матеріалі творів “Царі” і “Дім Астеріона”) // Зарубіжна література в школах України. – 2007. – № 8. – С.41-43.
3. Гурдуз А.І. Міфопоетична парадигма роману Стела Павлоу “Троянський кінь” // Новітня філологія. – Миколаїв: Вид-во МДГУ ім. П.Могили, 2008. – № 9.
4. Гурдуз А. Образ Мінотавра в літературі ХХ ст.: закономірності переосмислення // Питання літературознавства: Науковий збірник. – Чернівці: Рута, 2008. – № 75. – С.121-127.
5. Кортасар Х. Царі // Кортасар Х. Шаги по следам / Сост. и пер. с исп. М.Былинкина. – СПб.: Кристалл, 2001. – С.166-188.
6. Павлоу С. Троянский конь: Роман. – Пер. с англ. И.Непочатовой. – СПб.: Домино, 2006. – 398с.
7. “Gene” // <http://www.stelpavlou.com/gene.htm> (05.04.2008 p.).
8. Stel Pavlou. News // <http://www.stelpavlou.com/news.htm> (05.04.2008 p.).



## АНТРОПОЛОГІЧНА ФУНКЦІЯ «МАСОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ» (НА ПРИКЛАДІ «OLIVER'S STORY» E.SEGAL)

Ринкова зорієнтованість нашого суспільства, урбанізація, демократія спричинили виникнення в межах культури такого явища, як «масова література». Асоціації, які викликає щойно згадана комбінація слів, в основному мають чомусь негативний відтінок і відразу ж узагальнюються такими прикметниками, як «низьке», «дешево», «ілюзорне», «конвеєрне», «примітивне», «клішоване» тощо. Прирівнювання творів масліту до дешевеньких книжечок у тонкій палітурці із не менш примітивним змістовим наповненням, яке не важко досягнути і сидючи у переповненому транспорті після важкого робочого дня, вже давно неактуальне і одностороннє. «Масова культура виражає умонастрої та реальний досвід пересічних людей. Тому вона стає важливим джерелом пізнання дійсності й суспільної свідомості, а не лише сукупністю культурних споживацьких цінностей, засобом ідеологічного впливу на маси чи просто антикультуру» [2, 54].

Осмилення літературного твору у соціально-культурному контексті передбачає вивчення трьох його «масштабів»: «антропокосмічного» (масштаб «людського роду і всесвіту»), «соціально-історичного» (масштаб «цього суспільства» в єдності з природою) та «індивідуально-особистісного» (масштаб «людського «я» у взаєминах з іншими людьми»), через які «людський рід освоює вічність і безкінечність буття як цілісний світ і як єдиний смисл, що постійно розвивається» [3, 109]. Спроектваність літератури людиною (автором) на «іншу» людину (читача) визначає її антропологічну суть, яка полягає в тому, щоб «передати безліч конвенцій більш-менш одночасно в тексті», «депрагматизувавши» їх і виставивши для всезагального дослідження [14, 109].

Культура, за В. Г. Гуденафом, – «сукупність ідеаційних кодів» і має «статус ідеаційний, а не феноменальний» [10, 30-31], простором для функціонування яких є обшир людської свідомості. На думку В.Ізера, людська спільнота живе з «дотацій», які нам дає наша уява для «обґрунтування наших дій» [14, 2]. «Літературні тексти подають певний образ світу, а тому мають ідеологічні наслідки. Масова література ... це сфера, “де з метою напрямити читача на певне бачення світу” відтворюється яскраво виражена “політика означення”» [4, 3], під впливом якої формується сучасна людина. Такий вплив літератури на свідомість адресата робить її одиницею антропологічною.

Феномен «масової культури» (і літератури, зокрема) завжди був, є і буде актуальним і новим, оскільки дозволяє зачерпнути зі свого глибокого джерела спраглому на знання дослідникові кожен раз щось свіже й суттєво інше, залежно від того, яким «відерком» він користуватиметься і на яку глибину його опускатиме. У запропонованій розвідці через призму антропології ми намагатимемось розглянути американський *romance* як прояв масової літератури у її найбільш функціональному вияві (бестселері).

Теоретичним підґрунтям для нашого дослідження послуговували праці таких зарубіжних вчених, як Р.Барт, Р.Браун, Д.В.Броган, У.Еко, Д.Кавелті, Д.Макдональд, А.Мартушевська, Р.Най, Дж.Сторі, Е.Шилз та ін.; праці дослідників радянського періоду: М.Анастасьева, Г.Ашина, З.Гершковича, А.Зверева, О.Карцевої, Ю.Лотмана, О.Мідлера, А.Мулярчика, С.Плеханова, О.Смольської, С.Чаковського та ін.; сьогодинішніх українських дослідників А.Данилюк, М.Домбровської, Н.Зборовської, А.Кокотюхи та ін. Розгледіти у творах масової літератури антропологічні ознаки нам допомогли праці В.Гуденафа, В.Ізера, К.Пайка, Е. Косовської та ін.

Активний розвиток сучасного суспільства потребує не менш «динамічної» літератури, тоді як «висока література,» – зазначає Н.Зборовська у статті «Сучасна масова література в Україні як загальнокультурна проблема», – «сьогодні займається активним рефлексуванням», а її «складність форми та інтенсивність духовних пошуків не дозволяє користуватися цією літературою широким масам» [4, 4]. Така позиція щоправда не обов'язково має означати, що нам потрібно відмежуватися від «справжньої» літератури і звертатись лише до надбань, зорієнтованих на масову свідомість. Як зазначає польська дослідниця «тієї третьої» А.Мартушевська, часто масова література може стати шляхом, по якому допитливий читач зможе «сягнути літератури вищого польоту, приготувати ґрунт до її рецепції» [12, 274]. Як приклад, авторка подає уривки зі

щоденників відомих польських письменників, представників високої літератури, які згадують і описують активну й плідну дію прочитаних ними творів «популярної літератури»<sup>4</sup> на їхнє творче формування: «та третя» була своєрідним письменницьким поштовхом, каталізатором креативної енергії.

На взаємозв'язок між елітарною і масовою белетристикою вказує той факт, що «масова культура ніколи не ігнорувала зразків, сюжетів, образів високого мистецтва, запозичуючи їх, шаблонуєчи й повторюючи у своїх творах» [2, 56]. Однак масова література також може стати в пригоді культурі високій, продовжуючи «життя жанрів і цілих пластів культури, які вже завершили своє активне існування в її високій сфері» [5, 21]. В своєму дослідженні ми трактуватимемо масову літературу як т.зв. «проміжну зону»<sup>5</sup>, залишаючи поза увагою, через просторову обмеженість статті, зразки тривіальної літератури, які часто йменують терміном «кітч».

Людині властиве бажання самоудосконалюватись, розширювати межі свого «я», перебуваючи одночасно «в собі» і «поза собою». Матеріалом для самопізнання і осягнення укладу людського життя стає література, як приклад монтажу «безлічі конвенцій» в горизонтальній площині тексту, які пізніше в процесі читання «трансляються в потік образів, що виникають у нашій свідомості» [14]. Найдавнішим джерелом такого «потіку образів» був міф. Масова література «має особливу пристрасть до міфотворчості. (...) Зразки масової культури, так само як і міфи, не засновані на розрізненні реального та ідеального, вони стають предметом не пізнання, а сприйняття на віру всього, про що йдеться у творі» [2, 63]. Коріння масової літератури, на думку А.Мартушевської, сягає саме міфу і пролягає через казку аж до сьогоднішніх популярних форм (детективу, романтичної історії (*romance*), вестерну, коміксів тощо). «Дорога від міфу через казку і до популярної літератури полягає у поступовій трансформації **фантастичного**, яке знаменне для міфу, в **ідеалізацію** (підкреслення мої – О.Д.), що характерна для популярної літератури. Ідеалізація створює можливість ідентифікації читача з позитивним героєм, яка зумовлена – як це довів Едгар Морін – з потребою життєвої вірогідності і правдоподібності з одного боку, і власне ідеалізації – з другого» [12, 279].

Ймовірно, часом творення ідеї роману Еріка Сігела “Oliver’s Story” були події першої половини 70-х років XX століття, що припадають на час піку його письменницької кар’єри та слави, яку йому приніс твір “Love Story” (1970). Невідомо, що змусило автора написати роман «Оліверова історія», однак американські критики виділяють три можливі причини його пізнішої популярності: 1) сприйняття як логічного продовження бестселера “Love Story”; 2) широкий діапазон читацької аудиторії різних вікових груп та статей, на які орієнтований цей бестселер та 3) акцент на соціально-культурному бумі кінця 70-х та початку 80-х років минулого сторіччя. Можливо, це передбачав автор і сконденсував свої задуми в часі творення ідеї.

Для реципієнтів творів масової літератури не є визначальним ім’я самого автора, його установка. Тут присутнім виявляється її **жанр** та **серійність**. Беручи в книгарні до рук роман “Oliver’s Story”, читач неодмінно зверне увагу на напис під прізвищем Еріка Сігела «*author of LOVE STORY*» (автор «Історії кохання»). Такий психологічний хід видавництва легко пояснити. Після ажіотажу, спричиненого виходом роману “Love Story”, цілком природною була цікавість аудиторії до того, що робитиме головний герой Олівер Баррет після смерті своєї коханої дружини Дженні. Проте “Oliver’s Story” не виправдала себе в цьому плані. Увага читачів сконцентрувалась на іншому: з приватної історії кохання вона переключилась на життя верхівки американського суспільства як такого в період бурхливого розвитку економіки та різнопланових ідеологічних протистоянь на американських теренах. Для Сігела та інших письменників того часу важливим завданням було якомога вміліше привернути увагу до життя багатих, щоб таким чином вказати суспільству на можливість досягнення рівня добробуту кожним. Такий відхід автора від абсолютної примітивності форми та сентиментальності можна пояснити і намаганням «позбавити героя будь-якого натяку на винятковість, підкреслити як раз його негероїчність – буденність, пересічність, близькість «середньоамериканському» життєвому досвіду» [1, 20-21].

---

4 Часто термін «масова література» підміняють терміном «популярна», ототожнюючи їх. Попри дискусійність цього питання ми користуватимемось терміном «масова», зважаючи на те, що висока література також може користуватися неабиякою популярністю серед читацької аудиторії.

5 Термін «проміжна зона» з’явився на теренах радянського літературознавства в середині 70-х рр. на позначення творів, які поєднували в собі елементи як високої так і масової культури [5, 23].

В масовій белетристиці більшість персонажів зводиться до основних чотирьох типів (класифікуємо за А.Мартушевською): «Негозе», «ангел», «демон зла», «фатальна жінка». Якщо “Love Story” це була, за визначенням С.А.Чаковського, «книга Дженні», елегантний спогад про чарівно-непередбачувану Попелюшку, яка полонила сучасного принца» [8, 179], то “Oliver’s Story” – це, без сумніву, «книга Олівера», де вище згадані типи протагоністів знаходять своє місце під сонцем. Такі «фабульні матриці» *romance* (з рисами сентиментального роману), які дістались йому у спадщину від казки, опираються «на управдоподібнені сюжетних витків Попелюшки і Принца, Красуні і Чудовиська» [12, 279], прототипи яких віднаходимо і в міфі.

«Героєм» роману «Оліверова історія», судячи вже зі самої назви є Олівер Баррет – молодий прогресивний правник, «продукт шістдесятих», робота якого «пов’язана зі свободами» і який не лише на словах, а й на ділі «намагається примусити уряд поводитись пристойно», хоча «цілковитого успіху він ще не домогся»<sup>6</sup>. «Ангелом» у творі виступає Дженні, образ якої живе у спогадах протагоніста, і його присутність заважає герою жити повноцінним життям і будувати стосунки з іншими жінками. Фатальність образу Марсі Біннендейл, попри її приналежність до того ж соціального класу, що і Олівер, зумовлена її ідеологічною несумісністю з «героєм». Вона – зовнішньо сильна, незалежна, успішна жінка, в якій «ніхто не бачить бридкого каченяти під личиною лебідки» [7, 61]. Чітко вираженого антагоніста в ході розгортання сюжету не спостерігаємо. Однак від’ємними рисами автор «нагороджує» американський політикум, проти якого молодий адвокат затіває численні судові процеси і часто їх виграє. Через подібні схеми персонажів «масова культура міфологізує реальні людські долі, карбує застигли образи цілком реальних людей, які чи-то талантом чи просто завдяки вдалому повороту долі досягнули вершин слави і багатства» [1, 32].

«Тема гри», яка була «несучим мотивом» “Love Story”, здається ще важливішою у її романі-продовженні, оскільки «використовується для з’єднання полярних формульно-жанрових начал, «чоловічого» і «жіночого» пригодницьких сюжетів», які часто в ході розгортання подій міняються місцями [8, 180]. Такого роду взаємне змагання персонажів простежується і в банальній партії у теніс, і в їхніх особистих стосунках, в ідеологічно різних поглядах на світ, у боротьбі почуттів Олівера до двох протилежних жіночих образів («ангела» Дженні та «фатальної жінки» Марсі), і в тому, як автор грається із читацькими сподіваннями. Однак в творі істотним є використання ще одного виду спорту – бігу. Якщо *гра в теніс* – це «діалог» «свого» з «чужим», *etic* пізнання «іншого» (між поколіннями, чоловіком і жінкою, індивідом і суспільством, двома сторонами одного «я» і т.д.), то *big* – це втеча від реальності, заглиблення в самого себе, *etic* бачення світу<sup>7</sup>. Саме в цій антропологічній перспективі пізнає читач бестселер, очевидно, підсвідомо антропологізуючись в процесі спілкування з текстом. Пізнаючи твір через власну інтерпретацію, він пізнає себе.

*These go-go Gothamites about to start their frantic day all seemed to need a frantic tennis session to prepare them for the Game Out There* [13, 42].

*It helps to run. It clears the mind. Releases tension. And it’s socially acceptable to do alone* [13, 15].

*Можна було подумати, що цей шалений теніс потрібен був гравцям до початку шаленого дня, щоб підготуватися до гри за стінами клубу* [7, 23].

*Бігати корисно. Біг прояснює свідомість, знімає напругу і, з погляду суспільства, виправдовує бажання побути на одинці з самим з собою* [7, 10].

Зорієнтованість читача «Оліверової історії» на щасливу кінцівку, як єдино можливе завершення творів масової белетристики, частково зазнає фіаско. Основна «ставка» автором робиться все-таки не на вирішення любовних колізій (хоча і вони почасти вирішуються), а на віднаходження героєм свого «я», в пошуках якого, читацька аудиторія часто звертається до творів масової літератури. «...Людяма якраз потрібен ідеал, герой, міф, символ – який, щоправда, не надто відрізняється від них самих (так, щоб залишалась ілюзія досяжності), і водночас відрізняється, зберігає дистанцію» [1, 32].

Реципієнт, читаючи твір, який належить до «тієї третьої», завдяки її простоті, оперуванню численними асоціаціями та шаблонами, може чітко побачити себе в його часопросторі. Твір для нього не є цілковито «чужим», оскільки дозволяє «досягти морального й психологічного

<sup>6</sup> Ілюструємо бестселер “Oliver’s Story” прикладами з україномовного перекладу, здійсненого А.Євсою й опублікованого в журналі «Всесвіт» 1998. – №5-6. – 3-102.

<sup>7</sup> Терміни *emic* (перспектива внутрішнього вивчення культури) і *etic* (перспектива зовнішньої проєкції на культуру) були запропоновані К.Пайком (для мовознавства), а пізніше удосконалені і застосовані В.Гуденафом для вивчення культури» [9, 17].

комфорту в умовах дискомфортного світу шляхом отожднення себе з героями масової літератури, які втілюють всі ті риси, котрих йому самому не вистачає» [6, 317]. Якраз в такій психологічній установці і проявляється антропологізм масової белетристики.

«Основним методом масової літератури», – читаємо у «Лексиконі загального та порівняльного літературознавства», – «є ілюзіонізм, оскільки вона не відтворює реальної дійсності, а лише створює ілюзорний рожевий світ, в якому живуть такі ж ілюзорні псевдогерої зі своїми псевдопроблемами, далекими від реального життя» [6, 316]. “Oliver’s Story”, в цьому аспекті, – нетиповий твір масової культури, який намагається «взяти» свого читача не ідеалізуванням, а частковим **документалізмом**. Історична правдивість “Oliver’s Story” підкреслюється посиланнями автора на імена реально існуючих людей, явищ та описи певних історичних подій, при згадуванні яких у свідомості американців обов’язково зринуть певні образи, спогади чи бодай асоціації. Але людина, яка після важкого робочого дня, бере до рук книгу такого формату не надто сильно виявляє бажання читати про те, що і так чує кожен день з екранів телевізорів, на вулицях, в транспорті і т.д. Висвітлення подій з буденного життя Америки 60-70-х рр. минулого століття помітно зменшило читацьку аудиторію “Oliver’s Story” через істотну реалістичність твору. Щоправда, не можна стовідсотково сказати, що документалізм – це погано. Часткові відсилання читацької свідомості до реалій їхнього буденного життя (особливо позитивних) може бути тільки «на руку» творцям такого читива. Як зазначає Анна Лебковська, «будь-який літературний твір, навіть найбільш примітивний, має велике значення для антропології як документ часу. Зі збільшенням часової дистанції зростає цінність такого твору» [9, 16].

*We eat it off the coffee table with desperate spoons and rap about whatever’s in the air. Will L.B.J. stand up in history? (‘Damn tall.’) What horror show will Nixon stage to ‘Vietnamize’? Moon shots while the cities fester. Dr. Spock, James Earl Ray, Chappaquiddick, Green Bay Packers, Spiro T. Jackie O. Would the world be better if Cosell and Kissinger changed jobs?» [13, 114]*

*Ми з’їдаємо її непарними ложками на кавовому столику і говоримо про що заманеться. Про те, чи залишиться Ліндон Джонсон в історії? Який жахливий спектакль поставить Ніксон в’єтнамцям? Про фотографування Місяця у час занепаду міст. Про дитячого психіатра доктора Спока, убивцю Мартіна Лютера Кінга Джеймса Ерла Рея та річку Чепеквіддік у Новій Англії. Про футбольну команду «Пекерс» із міста Грін Бей, політика Спіро Егню та Жаклін Оназіс, колишню дружину вбитого президента Кеннеді. Про те, чи стане світ кращим, якщо спортивний коментатор Коселл та державний секретар Генрі Кіссінджер змінять місця роботи [7, 59].*

Підняття автором у творі різноаспектних проблемних опозицій відразу ж орієнтує його на широку різнопланову читацьку аудиторію, а це чи не найважливіший момент масової культури. Аналізований бестселер не можна віднести до низькопробних дешевеньких книжечок тривіальної літератури, яку не шкода викинути після прочитання. Частковий відхід автором від норм ринку масової літератури коштував йому певного зменшення читацької аудиторії та негативних відгуків від літературних критиків. Однак, схоже на те, що Е.Сігел, пишучи сентиментальний роман-мелодраму “Oliver’s Story”, просто хотів допомогти своєму читачеві віднайти якусь частинку себе.

Розглянуті нами аспекти функціонування американського бестселеру (на прикладі “Oliver’s Story”) аж ніяк не розкривають його цілковитої антропологічної суті. Для ґрунтовнішого осмислення цього культурного феномену у подальших своїх розвідках спробуємо визначити його представництво у «чужій» культурі за посередництвом перекладу, тим самим спростувавши думку про те, що «масова література безнаціональна, космополітична, легко піддається перекладові і розходить ся багатомільйонними тиражами на багатьох мовах майже одночасно» [6, 316]. Компаративний аналіз проілюстрованого нами роману “Oliver’s Story” з його україномовною версією може спростувати кожен із цих аргументів.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Анастасьєв Н.А. Массовая беллетристика в США: социальный заказ и эстетические стандарты // Массовая литература и кризис буржуазной культуры Запада – М.: Наука, 1974. – С.9-36
2. Домбровська М. Дефініції “масової літератури” // Слово і Час. – 2005. – №11. – С. 54-65
3. Гиршман М. От текста к произведению, от данного общества к целостному миру // Вопросы литературы. – 1990. – №5. – С.108-112
4. Зборовська Н. Сучасна масова література в Україні як загальнокультурна проблема // Слово і Час. – 2007. – №6. – С.3-8
5. Зверев А. Что такое «массовая литература»? // Лики массовой литературы США. – М.: Наука, 1991. – С.3-36
6. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – 636с.

7. Cigiel E. Оліверова історія: Роман // Всесвіт. – 1998. – №5-6. – С. 3-102
8. Чаковский С.А. Типология бестселлера // Лики массовой литературы США. – М.: Наука, 1991. – С.143-205
9. Amerykańska antropologia kognitywna. Poznanie, język, klasyfikacja i kultura. Wybór i red. Michał Buchowski. – Warszawa: Instytut Kultury, 1993. – 295 s.
10. Kossowska Ewa, Antropologia literatury. – Katowice: W-wo Uniwersytetu Śląskiego, 2003. – 177 s.
11. Lebkowska Anna Między antropologią literatury i antropologią literacką // Teksty Drugie. – 2007. – №6. – 238s.
12. Martuszevska Anna Czym „ta trzecia” kusi badacza literatury? // Problemy teorii literatury. – 1998. – Seria 4. – 495s.
13. Erich Segal Oliver’s Story. Published by Granada Publishing in Hart–Davis, MacGibbon Ltd 1977, London Toronto Sydney New York. – 202p.
14. The Use of Fiction in Literary and Generative Anthropology: An Interview with Wolfgang Iser //Anthropoetics III, no. 2 (Fall 1997 / Winter 1998). – 10p.

*Ігор ДРАЧ*

© 2008

## **«БІОПОЛІТИЧНІ УНІВЕРСАЛІЇ» ЯК ПІДСТАВА АНТРОПОЛОГІЧНОГО АНАЛІЗУ РОМАНУ-УТОПІЇ «СОНЯЧНА МАШИНА» В.ВИННИЧЕНКА**

У сучасній літературі вже не так легко відчитувати всі алузії на власну національну культуру, не говорячи навіть про інші чи то умовно іншу, яка стала продуктом постмодерного світу, де стерто практично всі кордони. Водночас кожен опублікований твір розрахований на те, щоб його прочитали, а отже кожен твір, який читають, тією чи іншою мірою ґрунтується на позакультурних (чи панкультурних) універсалиях, які, втілюючись по-іншому в кожній епосі, як певні загальні ідеальні утворення функціонують упродовж століть.

Аналізуючи культурно інтегрований постмодерний світ, С.Корнев робить висновок про відсутність у ньому локальних «культурних контекстів», у яких би письменники легко могли знайти свого читача. Тому автори, щоби бути зрозумілими, як спільний з читачем контекст вибирають «позакультурні» соціальні, політичні чи економічні проблеми. Уточнюючи, вчений пропонує поняття «біополітичних універсалий» [10].

Теорія С.Корнева стосується іншої епохи, ніж та, в якій жив і творив В.Винниченко, однак вони подібні в сенсі активізації явищ мінливості, розпаду, злиття культур. Перша чверть ХХ ст. – час післявоєнної розгубленості, переділу територій (а тому дифузії культур), панування соціалістичних та інтернаціоналістичних ідей, коли говорилося зокрема про знищення всієї доцьогочасної культури, а головне – постання найбільшого в історії соціально-політично-економічного утворення – СРСР. Тому вважаємо, що використання поняття «біополітичні універсалий», запропоноване С.Корневим, буде продуктивним для аналізу роману-утопії (антиутопії чи пантопії за Г.Баран) В.Винниченка «Сонячна машина». По-перше, текст закорінений у тему боротьби та векторів різних політичних ідеологій; по-друге, у творі оригінально potrакована актуальна тоді проблема співвідношення біологічного та соціального в людині.

Проблему універсалий (загальних понять) сформулював Порфирій у III ст. н. е. [13; 587]. Ми послуговуватимемося трактуванням П.Абеляра, який на деякий час примирив реалістів та номіналістів, зайнявши діалектичну позицію: він розумів універсалию як щось більше, ніж просто слово, за яким стоїть лише людське уявлення про предмет, і водночас не підтримував теорій безпосередньої наперед-заданості кожної речі у світі ідей. Проблемне в Х-ХV ст., питання універсалий було актуалізоване у ХХ ст.

У своєму дослідженні ми керуємося тим, що письменницька (творча) праця дає унікальну нагоду абсолютного втілення найскладніших універсалий у художній дійсності. Так, В.Винниченко-людина упродовж життя був свідком конкретного буття зокрема політичних та біологічних універсалий: як спостерігач, користувач, співучасник та ін. Водночас у його свідомості як письменника ці «втілення» знову перетворювалися на універсалиї, реалізуючись як «втілення» лише у тексті, адже автор є творцем художнього світу. Ще раз ці «втілення», вже в тексті, можуть ставати універсалиями у свідомості персонажів, здобувши реалізацію завдяки

творчості (діяльності) самих персонажів. Прояви політичних та біологічних універсалій та їхніх реальних «втілень» у художньому світі ведуть нас до антропологічного аналізу згаданого роману, адже саме «Місія антропології... полягає... у виявленні спільних основ людства» [4; 22].

Модель Західного світу в романі побудована на вченні О.Шпенглера, який концептуалізував поняття цивілізації, розуміючи його як «завершальний етап існування великих історичних організмів» [7; 648]. Хоча термін використовують і як синонім до слова культура, і як усі матеріальні утилітарні її продукти, що існують поруч з нею. Письменник також цікавився марксизмом та був соціалістом, його розуміння людини багато в чому спиралося на ідеї Ф.Ніцше. На формування специфічного бачення людини мали вплив також особисті фактори: заангажованість автора в політику та ідеологію, розчарування у власній боротьбі, адже саме на час написання твору фактично закінчилася його політична кар'єра.

В.Винниченко зосереджував увагу на потенційно конфліктній неоднорідності суспільства, що відповідало марксистському вченню, а згодом було актуалізоване у новому марксизмі середини минулого століття, який утвердився серед методологій антропологічних студій [4; 23].

Найчастіше в центрі уваги письменника – люди на тлі зробленого ними та їхня відповідальність за власні дії. У «Сонячній машині» ця проблема не отримує однозначного вирішення: герої радше пунктирно окреслені, «незрозумілі» (немотивовані зовнішньо без розкриття внутрішньої мотивації). Г.Скваженко називає їх «рупорами ідей», «умовними виразниками авторської думки або ж допоміжними деталями механізму алегоричної фабули, штучної вигаданої колізії» [6; 66]. Зауважимо, «рупори ідей» не варто сприймати в якомусь негативному сенсі – визнаний на той час письменник В.Винниченко без проблем зміг би прописати характери на сторінках такого об'ємного роману. Повертаючись до алегоричності фабули, схилиємося до думки про персоніфікацію, особливо беручи до уваги гротескність образів, творених експресивно через «німецьке» бачення. Так, Сузанна – втілення класичної естетики, влади прекрасного і для прекрасного, Мертенс – капіталу, Рудольф – науки-в-пошуку-істини чи генія-що-не-відповідає-за-наслідки, принцеса, Георг – старій аристократії. У трактуванні цих персонажів та їхніх дій спираємося на сентенцію Н.Бердяєва, що «творчість не потребує оправдань, вона сама оправдовує людину» [8; 208], водночас учений бачить трагічну «невідповідність між творчим замислом та втіленням» [8; 210]. У цитованій праці відомий філософ наполягає на позасоціальності (індивідуальності) акту творення, який проте як результат соціалізується, а також вважає, що любов до творчості означає нелюбов до цього світу і бажання створити новий.

На думку Е.Кассіра [9], політичне життя – не єдина і не найперша форма згуртування людей, а отже існують давні дополітичні універсалії, які впливають на генетичну спадкову пам'ять людства. Але всі вони розсіюються у романі під натиском біологічного в людині, коли поширюється Машина. Саме це, власне, демонструє згодом хибність нового шляху навіть для його провідників і таким чином виражає позицію автора, нібито зумовлену ходом логічного розвитку сюжету. Старі аристократи і принц володіють своєю історичною пам'яттю, але не володіють більше ні мовою, ні міфом, ні релігією, ні мистецтвом – первісними (за Е.Кассіром) формами організації політичної влади, а відсутність зацікавленого власника (обивателя) цих явищ загрожує їм зникненням.

Конкретне «втілення» політичних універсалій – суспільний лад зображеної епохи в Берліні, Німеччині та світі загалом, не влаштовують персонажів роману, вони відмовляються жити в сучасному їм світі, тому через творчість пропонують власні «втілення» цих політичних універсалій. «Сонячну машину» побудовано саме на таких підставах. Наприклад, Мертенс, Еліза, ІНАРАК, Рудольф – кожен по-своєму не задоволений сучасним йому політичним станом. І ця невлаштованість не є невлаштованістю пригноблених. Тому автор бере політичний акт творення і «біологічний» – для останнього в переліку персонажа, і пропонує для кожного своє втілення політичних універсалій. І суть не в тому, що персонажі творять, – утопічне/неутопічне, головне, все «незаконне» в бердяєвському сенсі: він вважав, що справжня творчість неможлива без конфлікту, активних шукань, зіткнень з ортодоксальними законами [8; 220], відчувається дух експерименту, «німецький дух». По-новому, таким чином, осмислюючи основні приземлені універсалії буття, їм дано одну із модерних інтерпретацій саме в дусі найновіших соціальних та філософських теорій. Через надпотужний творчий потенціал, що претендує на реалізацію власного бачення найскладніших універсалій, письменник моделює типи людей нової епохи.

Характерно, що Винниченко не знаходить місця в тогочасній політичній ситуації для старої аристократії. Вона, щоб зайняти хоч якусь нішу в новій історії, повинна забути про владу як привілей і дорівнятися до творчої надлюдини. Героям епохи притаманний волюнтаризм як підкорення без огляду на засоби та наслідки; вони покладаються лише на власні сили. Боротьба за політичну владу у В.Винниченка – поле для нової, ніцшеанської моралі. Принцип «чесності з собою» письменника втілений у терористичних методах боротьби принца Георга та позиції принцеси, готової піти на шлюб з Мертенсом заради майбутньої перемоги аристократів: «хитрістю, обманом, підступом треба їх узяти» [3; 471]. Важливо, що Єлізу підтримує священнослужитель, який у цей спосіб підтримує й нову мораль, хоч нібито і виходить з біблейських прикладів «святої самопожертви» [3; 474].

Принц намагається взяти владу в свої руки й реорганізувати суспільство, «вернути людську худобу до людського життя» [3; 792] без видимих на те повноважень, бо для Винниченка «Трони, паради, виходи королів...містична владність – це все не особисті якості, це – дух покоління» [3; 404]. Символічною є назва організації аристократів, які захотіли відновлення старої політичної ситуації – «Друзі Ладу» [3; 798] – тут: ладу монархічного, як його розуміє відданий слуга графа Еленберга Ганс Штор. Але загалом поняття включає і відновлення релігії, моралі, соціальних зв'язків. Принц Георг надзвичайно ініціативний у своїх спробах «реконструювати» суспільство. У ситуації зруйнованої інфраструктури принц вирішує «почати все з початку» – вигнати людей на цілину, щоб вони займалися збиральництвом та землеробством, вважаючи, що це дасть змогу незабаром знову дійти до належного суспільного розвитку. Письменник відверто іронічно ставиться до цих ідей – змусити ситого працювати виявляється неможливим. Характеристичним є ставлення аристократів до їжі: вони споживають традиційні страви, і це єдина біологічна та умовно культурна універсалія, яка є їхньою ідентифікатою.

Традиційний в історії політики вихід із критичної ситуації – прохання про допомогу іноземного володаря. Його використовує Георг, звертаючись до Східних Держав. Але Винниченко вперше використовує цей прийом в масштабах допомоги однієї частини світу іншій, і це – вплив поширеної в той час концепції занепаду Європи і теорії «азіатського ренесансу», яку розвинув на українських теренах Микола Хвильовий.

Для твору характерне достатньо міфологізоване трактування Сходу. Фактично це перенесення на німецький ґрунт українських уявлень про нього. До східних держав майже неможливо пробратися; східне військо приходить на величезному літальному апараті, який заступає небо [3; 869] – образ дуже подібний до фольклорного українського зображення монголо-татарських навал. Східні держави своєю системою охорони практично відгороджуються від іншої частини світу: це – суцільні вертикальні світлові смуги. Однак і тут «культура» як рятувальний стержень поведінки людей (на це принаймні надіються персонажі) перемагається первісними інстинктами: жіночою ласкою і дармовим сонячним хлібом вдається переманити східних солдатів на свій бік.

Аналогічно програє боротьбу за реалізацію власного втілення політичних універсалій і Мертенс. Хоча колись від його єдиного рішення залежало життя мільйонів простих людей і він був за крок від створення глобалізованого політично й економічно світу, винайдення Сонячної машини перекреслило усі його намагання, звело владу капіталу нанівець. Слова одного з епізодичних персонажів: «Добре тому лежати, у кого їсти є що» [3; 573], стали абсолютною істиною для більшості людства, яка працювала, щоби вижити. Але поразка його політичного проекту не стала поразкою його як людини, як це відбулося з Максом Штором: розчарований впливом на людей Машини, і, мабуть, закінченням боротьби, для якої жив, Макс закутався в ковдри і читав детективи. У творі втілено думку, яка емпірично підтвердилася лише через декілька десятиліть, після розпаду найбільшого політичного експерименту – СРСР: у певний момент художнього часу капіталіста Мертенса автор позиціонує як того, хто живе не заради грошей, а задля руху вперед, лідерства, росту, організації. Тому він і йде в нову команду, вживає без докорів сумління сонячний хліб. До речі, і тут йому вдалося продемонструвати лідерські якості: саме його пропозицію вибрано для боротьби зі східним військом, хоча вона і суперечить традиційній моралі.

Єдиним охоронцем класичної культури є Сузанна, адже її життя проходить як наслідування давньогрецького: за гроші можна оточити себе рабами, предметами мистецтва, співами, вином і розвивати власне відчуття краси. Це виключно елітарне заняття. Їй підходить будь-яка лояльна влада (політика). Сенсу дійства автор навіть не аналізує; Макс Штор сприймає його лише частково, через талановиту танцівницю. Цей світ цінний сам по собі. У новій ситуації

панування цивілізації над культурою світ мистецтва існує паралельно до індустріального Берліна, впускаючи до себе лише вибраних. За Шпенглером письменник показав цивілізацію як Німеччину, а культуру – як якесь маленьке анахронічне утворення. Проте, як бачимо, навіть таке аполітичне явище автор ставить у залежність від політичної ситуації. Водночас основна причина функціонування образу – момент загибелі, самовбивства Сузанны після звалтування. Стара культура, ієрархія, зв'язки при цьому практично повністю зникають з лиця Західного світу, а нового нічого не з'являється.

Усі вище окреслені персонажі у втіленнях політичних універсалій мали добре продуману систему влади, але реалізуватися їм не судилося. Натомість перемогу здобуває терористична соціалістична підпільна група – ІНАРАК. Її члени також знають, за що борються, але перемогти їм допомагає науковець Рудольф Штор. Це навіть не допомога – він добивається того, на що не здатен ІНАРАК, за допомогою наукового винаходу. Соціалісти допомагають йому розповсюдити Машину, але на цьому їхній контроль за ситуацією закінчується. Макс Штор ще радіє, коли люди розкрадають дорогі вбрання з єврейської крамнички, бо це, мовляв, очищення. Але подальші події стають несподіванкою для триумфаторів, сатисфакція від перемоги незабаром переходить в затяжну депресію та розгубленість.

Цікаво, що інаракісти, найпалкіші прихильники повалення старої культури, від неї так і не відмовляються. Перше – Рудольф дізнається, що всі колишні інаракісти живуть в одному будинку, тобто групою, соціалізовано, навіть організували комуну [3; 762]: «Нарешті Рудольфа знайомлять з усією купою облич. Це все – *свої*» [3; 762], друге – не припиняється людське спілкування, професор Шпіндлер навіть аналізує теперішній статус людства: «Людина – громадська тварина... Держава, класи, партії, уряди, ліги, товариства – все це необхідні вияви цієї форми буття людини» [3; 765], до речі, він називає мову як підставу до визнання себе людиною [3; 763]. Невизначеним тут є статус Машини. Її винахідник Рудольф якось говорив юрбі, яка милується брильєнтами: «незабаром кожний із вас зможе мати собі скільки захоче оцих «дорогоцінностей»... Але попереджаю: вартість їх буде така сама, як отого скла з вікна» [3; 572]. Тобто його винахід мав би заперечити цивілізаційні універсалії як засіб влади, але водночас є вінцем їхнього існування.

Усвідомлюючи соціалізм як ідею привабливу передовсім для бідняків, письменник не пише про них у романі, і активного місця їм не знаходить. На основі порівняння Г. Баран виводить, що «Проблема надособистості у «Сонячній машині» В. Винниченка вирішується подібно, як в утопістів. Недаремно трудова маса в розвитку подій постійно пасивна...» [1; 53]. Але традиція утопічного жанру може бути лише однією з причин, тут не обійтися без вчення Ф. Ніцше та власних переконань В. Винниченка. Діють лише аристократи, багатії, освічені простолуди – тобто в романі Винниченка активність окремих особистостей, еліт перевертає світ. Варто врахувати, що на час написання твору письменник сам був уже не «рядовим», а одним із лідерів, хоча й опальних. Та і «нова команда», в яку ввійшли колишні супротивники Еліза, Рудольф, Макс Штор та Мертенс, – також передусім команда лідерів, еліти, яка необхідністю себе-творення після здобуття нібито панацеї Сонячної машини заперечує теорії колективного розуму.

Ключова для формування художнього світу «універсалія» вибору місця дії (топосу) як культурного простору – основна антропологічна проблема роману. Обґрунтування такого вибору багаторівневе. Перебування Винниченка в Німеччині співвідносне з великими географічними відкриттями: художній світ побудований на всьому *німецькому*. Г. Баран відзначає: «Дія роману відбувається в Німеччині, яка уособлює весь світ» і пояснює: «тут спостерігаємо всі соціальні й земні набутки і вади» [2; 61]. Сонячна машина поширюється на світ саме з Німеччини, тому перш за все активізується саме цей культурний простір. Наприклад, картини з лабораторією в глибині старого саду і вченим-відлюдьком асоціюються найперше з німецьким доктором Фаустом: «Це лабораторія Рудольфа Штора, сина Ганса Штора, хіміка-аскета, великого вченого. Десять років він працює у своїй келії над знаменитим своїм відкриттям» [3; 396].

Німеччина як фактична столиця філософії, промисловий центр, серце Європи прекрасно підійшла авторові до втілення проектів власних світів на основі вже існуючого, з використанням усіх його історичних реалій. Це дозволяє говорити про установку на серйозне ставлення до тексту «а що, якби...»; сам автор поважно ставиться до роману: фактично лише перефразовуючи цитати з його праць, Г. Сквашенко узагальнює, що письменник «передбачив тоталітаризм... ще на початку 20-х років» [6; 69]. Сонячна машина, будучи в тексті предметом, в дискурсі навколо нього стає уособлює соціальну та історичну справедливість, манну небесну, «бога з машини», Ніщо. Останнє,



як бачиться, виражає принципову позицію маси (у візії Винниченка): не те що працювати на когось, а взагалі працювати не хочеться, залишаються лише фізіологічні потреби. І тільки біологічний результат людської еволюції змушує почати працювати – відсутність волосяного покриву й нового одягу загрожує смертю взимку. Тут вчувається вплив Ф.Ніцше, який «опустив» людину до тварини, спираючись на висновки Ч.Дарвіна. Прикметно, що (навіть!) німецька культурна і соціальна нація складається з «лише людей», і саме з неї цей розпад починається.

Отже, ввівши поняття «біополітичні універсалії» до методології антропологічного аналізу художніх текстів, ми виявили його продуктивність для роману «Сонячна машина» В.Винниченка. Зокрема вдалося дійти висновку про: біополітичні універсалії як основу тканини художнього світу роману; порушення проблеми співвідношення біологічного та соціального в людині індустріальної епохи і можливості їх трансформації завдяки зміні біологічних умов як провідних питань твору; деякі аспекти антропософії В.Винниченка як адепта теорій Ф.Ніцше, О.Шпенглера та К.Маркса; «тиск» на письменника вищевказаних універсалій та їх втілень, що проявилось з одного боку в можливості смерті культури через рівність людей перед біологічними потребами, з іншої – через відродження цієї культури з духу еліт, які прагнуть до влади, тобто фактично поривають з універсальною, незмінною «сутністю» (у Сартровому значенні) людини, як це набагато пізніше зробив сам Сартр [12; 322].

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Баран Г. «Сонячна машина» В.Винниченка у контексті світових утопій та антиутопій // Українська мова і література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колежіумах. – 2000. – №1. – С. 52-59.
2. Баран Г. Художній час і простір у «Сонячній машині» В.Винниченка // Слово і час. – 1999. – №9. – С. 60-63.
3. Винниченко В.К. Вибрані твори: Оповідання. Повесть. Романи / Передм. Л.С. Дем'янівської. – К.: Грамота, 2005. – 928 с.
4. Енциклопедія постмодернізму / За ред. У.Е. Вінквіста, В.Е. Тейлора: Пер з англ. / Ред. перекладу О.Шевченко. – К.: Основи, 2003. – 503 с.
5. Жулинський М.Г. Із забуття – в безсмертя: Сторінки призабутої спадщини. – К.: Дніпро, 1990. – 447 с.
6. Скваженко Г. «Сонячна машина» В.Винниченка в магнітному полі експресіонізму // Слово і час. – 1998. – №1. – С. 65-71.
7. Філософський словник соціальних термінів / В.П. Андрущенко, Т.В. Андрущенко, В.Г. Антонечко, Під заг. ред. В.П. Андрущенка. – К., Х.: «Р.И.Ф.», 2005. – 670 с.
8. Бердяев Н.А. «Смысл творчества» и переживание творческого экстаза // Самопознание: Сочинения. – М.: ЭКСМО-Пресс; Х.: Фолио, 1998. – С. 207-223.
9. Кассирер Э. Опыт о человеке. Введение в философию человеческой культуры. Часть II: Человек и культура. Лондон, 1945. – С. 144-156. // [hammer.nm.ru](http://hammer.nm.ru)
10. Корнев С. Общее дело и общее тело: постреальность в мире посткультуры. Постмодернистская антропология и постмодернистское литературоведение: связи на уровне объекта // [kornev.chat.ru/lit\\_eth.htm](http://kornev.chat.ru/lit_eth.htm) 47k
11. Культурология. XX век. Энциклопедия. Том второй. М.-Я. – СПб.: «Университетская книга». – 1998. – 446 с.
12. Сартр Ж.-П. Экзистенциализм – это гуманизм // Сумерки богов. – М.: "Политиздат", 1989. – С. 319-344.
13. Философский словарь / Под ред. И.Т. Фролова. – 7-е изд., перераб. и доп. – М.: Республика, 2001. – 719 с.

### МОДЕЛЮВАННЯ «МАЛОГО СВІТУ» В ПРОЗОВІЙ МІНІАТЮРІ ЯК АНТРОПОЛОГІЧНА ПРОБЛЕМА

У другій половині ХХ ст. різко зросла зацікавленість гуманітарними питаннями, зокрема актуалізувалися проблеми повсякденності. Як зазначає Ганна Бабаєва, «на зміну бінарній опозиції: високі форми людської діяльності (державно-політична, громадська, художня) та низькі (повсякденність) прийшло усвідомлення їхньої єдності» [1, 300]. Дослідниця стверджує, що розуміння цінності повсякденного життя як однієї з умов духовного самовдосконалення і як способу самобутності та неповторності індивідуального буття зумовило посилену увагу до цих

проблем. Відтак, визнання того, що «духовність притаманна повсякденному існуванню як цілісності людського життя», зумовило її включення у систему філософії [1, 300].

Досліджуючи становлення та теорію філософської антропології, Б. Марков зауважував, що «порядок історії та людських вчинків не визначається однозначно раціональними структурами, а реалізується у формі устрою повсякденності, яка характеризується власними масштабами і ритмами» [7]. На його думку, вивчаючи світ людського буття, необхідно враховувати підхід до повсякденності як «масової творчості форм життя, як соціогенетичного процесу цивілізації, що містить порядок панування і підпорядкування, виховання і освіти, праці й відпочинку» [7]. Простежуючи розвиток повсякденності як антропологічної категорії і, як наслідок, зміну її простору, Б. Марков звернув увагу на виникнення нових гетерогенних структур повсякденності. Відтак, «життя – за висловом вченого, – це подорож, пов'язана з комунікацією внутрішнього і зовнішнього, свого і чужого, минулого і майбутнього. Така комунікація є відмінною від раціонального пізнання, яке пов'язане із зовнішньою точкою зору і забезпечує тотожність різного. Взаємодія різного у повсякденності визначається місцем (і його топографією), в якому живе людина: якщо для суб'єкта, що пізнає, визначення внутрішнього і зовнішнього є байдужим і відносним, то для учасника життєвого світу воно задається ситуацією, яка визначає, які їхні межі та як вони будуть окреслюватися. Ця обставина і дає змогу вести мову про гетерогенні структури повсякденності, які конституують ті чи інші форми життєвого досвіду, визначають питання і вирішення, сумніви і твердження суб'єктів життєвого світу» [7].

У статті «Роль міждисциплінарних досліджень у вивченні проблем повсякденності» Ганна Бабаєва аргументує вплив навколишнього світу на зовнішній вигляд і внутрішній світ людини. На її погляд, «реальне Буття пронизане людською тілесністю, її поведінкою, побутовою сферою. Людина будує своє реальне життя «вписуючи» своє тіло у пануючі норми і правила, прагнучи відповідати ідеальним канонам. Кожна історична епоха формує свої канони, свою символіку правил людської поведінки» [2, 177]. Таким чином, повсякденність пов'язана з певними культурно-історичними явищами, оскільки, кожній історичній епосі притаманна власна «конфігурація взаємодії суспільства і природного ландшафту» [2, 177].

Подібні міркування висловлює й Б. Марков, стверджуючи, що у традиційному суспільстві людина знаходиться у «природному ландшафті», себто у середовищі перебування, в якому позначені зони «сакрального» і «буденного», «небезпечного» і «безпечного», «свого» і «чужого». Відтак, сім'я, рід, свій дім, своя вулиця, місто чи село, країна – все це рідне, близьке, знайоме. А все, що знаходиться поза межами обжитого, «свого» простору, є чужим і небезпечним. Людині притаманний потяг до усталеного, звичного, а, отже, безпечнішого. Відповідно, «свій», «малий світ» протиставляється «чужому» «великому світові». Таким чином, у контексті поняття «повсякденність», часто з'являється термін «свій» або «малий світ». У свою чергу, концепція Б. Маркова допомагає змоделювати механізм творення і функціонування «малого світу» як антропологічної проблеми. Із калейдоскопу деталей та побутових дрібниць, незначних повсякденних жестів, сценок із життя складається стійка типологічна визначеність, своєрідний мікрокосм. Відтак, «малий світ» (надалі будемо вживати цей термін в розумінні антропологічної проблеми) охоплює такі структури повсякденності як «буденне», «дріб'язкове», «дрібно», які, незважаючи на строгу зовнішню опозицію, є своєрідними механізмами опосередкування, що дають змогу передавати, відповідно, «величне», «важливе», «глобальне». Ці процеси позначені так званими «карнавальними» практиками (за М. Бахтіним), із притаманним їм гетерогенним характером, завдяки яким, на думку деяких учених (Б. Марков), відбувається «перекидання», «змішування», «переплавляння» строгої ієрархії «низького» і «високого», «свого» і «чужого» [7].

Окреслені вище структури повсякденності знаходять своє відображення у сучасній літературі. Відтворення «малого світу», естетизація й символізація «буденного», «дріб'язкового», «дрібно» сьогодні є сферою зацікавлення багатьох митців, зокрема письменників-мініатюристів. Прозова мініатюра, будучи особливим інтимним жанром, який сповнений авторським особистісним звучанням та філософським сенсом, виявилася особливо придатною для втілення та передачі таких ідей.

Сучасний французький письменник Філіп Делерм у своїх коротких текстах у прозі намагається розгадати інтимність «малого світу», який складають буденні емоції, відомі кожній людині, миттєві спогади-фотознімки із світу дитинства та інші дрібні радощі життя. Сьогодні деякі дослідники (Р. Бертран) зараховують Делерма до нового неформального літературного напрямку, який позначають терміном «позитивний мінімалізм». Становлення цього напрямку

почалося у 80-х роках минулого століття. Позитивний мінімалізм асоціюється зі зверненням до повсякденного, буденного, змальовування якого не припиняє шукати достовірність межі між реальністю та фікцією [9].

Характерно, що таку нову манеру написання започаткували майже водночас багато французьких авторів. З-поміж цієї когорти можна назвати Жака Реду, Жана-Лу Трассара, Еріка Ольдера, Крістіана Бобена, Колетт Ні-Мазюр, Жана Лібі та ін.

У своїй статті «Онтологія повсякденного Ф. Делерма» французький дослідник К. Каваллеро розглядає текстуальні прийоми, за допомогою яких у коротких прозових текстах проявляється «прихована феноменологія повсякденного життя» [10, 146]. Репрезентативною, на думку К. Каваллеро, є «економія мовленнєвих засобів», до якої вдається Делерм, щоби якомога краще передати інтимність душевних переживань. Учений зауважує, що «малий світ» людини, зітканий із дорогих серцю спогадів, тремтливих моментів замріяння, «несподіваних» радощів, «найдрібніших ритуалів» [13, 12], «десь там між самотністю і свободою» [13, 17], та майстерно відтворений у делермівських мініатюрах навіне особливу задушевність/інтимність, «особливо в тих епізодах, де вони найбільше зворушують оповідача-персонажа, який є справжньою посередницькою інстанцією в тексті» [10, 146].

На думку К. Каваллеро, від самого початку читання делермівських мініатюр читач зіштовхується із «зовнішньою структурною простотою» текстів короткої прози. Мінімальна конфігурація, уже добре відома з перших уривків, і надалі повторювана з одного фрагменту в інший, репрезентує початок, у який вплетена низка якісних означень, аксіологічних одиниць, які поволи порушують порядок оповіді, і завершується фінальним висловлюванням з утаємниченим забарвленням. Приклад такої конфігурації спостерігаємо у мініатюрі Ф. Делерма «Дух яблук» («L'odeur des pommes»). Так, початок оповіді занурює читача у світ дитячих спогадів, навіюючи ледь відчутний смуток:

*«Спускається у погріб. І відразу потрапляєте у полон яблучного настою. Яблука розкладені на перевернутих плетених кошиках. Вам і не спадало на думку піддаватися неясним сентиментам. Але відступати вже пізно. Дух яблук починає свій бурхливий танок. І ви вже й не уявляєте, як могли обходитися без цього солодкувато-терпкого запаху дитинства?»* (Тут і надалі переклад наш – Г. Д.) [13, 18].

А завершальний акорд звучить, як зізнання: *«Яблучний дух болючий. То є подув іншого життя, правдивішого, такого, якого ми більше не заслуговуємо»* [13, 19].

К. Каваллеро зауважує, що інтрига кожного твору, будучи максимально сконцентрованою у кількох рядках, резюмується у питанні-претексті, яке, впливає із тематичного заголовку мініатюри, і яке можна було би сформулювати так: яке особливе задоволення приносить «нааявність у кишені складеного ножика» («Ніж у кишені»), або ж «лущення зеленого горошку на кухні» («Лущення горошку»), чи «яблучний дух у погребі» («Дух яблук»)? Не виходячи за рамки вимислу, без якого, як відомо, неможливе написання художнього твору, питання веде у світ інтимного. Так, віртуальний ніж може водночас бути тим, що *«пасував би гіпотетичному та бездоганному дідові, голові роду»* та тим – і від цього не менш дивовижним – що *«батьки вважали надто небезпечним для дітей»* [13, 9-10]. Звідси висновок Делерма: *«бути водночас дитиною і старцем»* – *«ось в чому полягає тасмниця ножа»* [13, 10]. Таким чином, зображуваний предмет «зводиться до рівня простого спускового елемента» [10, 147]. Так само, *«неквапливий, заспокійливий ритм, неначе породжений якимось внутрішнім метрономом»* відсуває на другий план тривіальну процедуру лушення горошку і запрошує до відвертості: *«Бесіда в'яжеться клаптиками, а музика слів, здається, виринає із самої душі, тиха, домашня»* [13, 13-14].

Як зауважує К. Каваллеро, вище наведені уривки свідчать про постійно присутнє у письменника взаємопроникнення дій і предметів із зовнішнього світу та глибоко суб'єктивного внутрішнього світу спогадів. Починаючи із зображення незначних дріб'язків повсякденного життя крізь призму ніби випадкового призупинення часу оповідь переходить у парадигму неясного спогаду, що, на думку дослідника, дає змогу проводити аналогію з відомими прустівськими експериментами щодо мимовільної пам'яті, навіть, якщо віддаль та масштаб делермівських ретроспекцій є зовсім іншими [10, 147]. Так само, як і в Пруста, відчуття у Делерма стає «привілейованим медіумом», за допомогою якого оживають риси далекого минулого, того, що вже давно кануло у забуття. Відтак, як фіксує Каваллеро, у делермівських мініатюрах простий підсвідомий погляд на звичний предмет із повсякденного життя здатен викликати відчуття *«повернення у минулі роки»*, калейдоскоп *«мимовільних емоцій»* [15, 52], які дуже швидко

вивільняють «*тягар пам'яті*», [15, 99]. Загалом повернення в минуле, прустівські пошуки дитинства – одна із прикмет творчої манери Ф. Делерма.

К. Каваллеро звертає увагу, що попри зовнішню стилістичну одноманітність делермівських прозових мініатюр у них наявні різні семантичні варіації неозначено-особового займенника *on*. З одного боку, така форма вказує на колективне позначення, як у мініатюрах «Майже літо – можна би поїсти в саду», або «У неділю ввечері»; а з іншого, є аналогом особового займенника третьої особи однини. На думку вченого, колективне позначення уявляє певний сімейний габітус, який легко асоціюється із минулим читача, змушуючи його «приміряти» все на себе, подумати: «Мені це знайоме»; натомість індивідуалізована форма засвідчує радше одиничну, індивідуальну присутність в оповіді якогось невідомого (анонімного) персонажа.

Звернення до таких займенникових варіацій, які відводять оповідь від загальної викладової норми, насправді має на меті відкрити хронологічну сітку зображуваних подій (фр. *diégèse*) для власних уявлень читача. Ось чому, делермівське *on* Каваллеро трактує як єдність «я-ти (ви) + тут + тепер», а не як граматичний заміник третьої особи [10, 149]. Відтак, неможливо уявити собі якогось, відмінного від оповідача, персонажа, який міг би залишатися цілком анонімним, і бути не одним і тим самим у кожній мініатюрі. Справді, відсилання до першої особи однини («*je*») є очевидним, і цей факт виявляє подвійну стратегію: маючи на увазі автобіографічну підпорядкованість, письменник надає сукупності усіх фрагментів певну загальну цілісність; водночас шукаючи натхнення у сфері особистих експериментів, він проникає у царину уяви читача. До того ж, на думку французького дослідника, такий оповідний засіб має на меті пряме залучення читача, особливо шляхом використання у тексті яскравих риторичних фігур (хто не насолоджувався запахом яблук чи теплих рогаликів, або ж кому не доводилося піддатися блаженству чистого гурманства?) Таким чином, використовуючи неозначено-особову форму *on*, Делерм має на увазі «я» («*je*») і «ви» («*vous*»), взяті разом.

У мікропрозі французького митця функціонує і синтезується нова форма письма. Так, використовуючи теперішній час (*indicatif présent*) і подекуди проспективно умовний спосіб (*conditionnel de prospective*), письменник відкриває для свого читача три взаємопов'язані рівні письма: перший – той, що відтворює пережитий досвід гіпотетичним персонажем, другий – такий, що відображає передбачуваний досвід читача, і нарешті третій, наративний, який мимоволі спрямовує читача на певні висновки. У делермівських мініатюрах події найчастіше викладаються за принципом прямої взаємодії без будь-якого часового зв'язку та характеристики актантів. Навіть змальовуючи типові сцени, автор використовує своєрідний принцип контекстуальної розпливчастості, невизначеності, нечіткості. Зображувані епізоди набувають рис множинності, повторюваності, що сприяє відчутному послабленню фікційного порядку. Відтак, стає майже неможливим розрізнити вимисел і правду.

Очевидне використання від однієї мініатюри до іншої прислівників аксіологічного типу на кшталт «ще добре», або «ось що головне», підсилює ефект повторюваності. Звичний, навіть ритуальний характер кожної наведеної сцени набуває повторюваного значення, особливо беручи до уваги незавершеність описуваної події. Класичні часові опозиції, притаманні літературній наративній руйнуються на користь фактичного теперішнього часу, що непомітно вводить оповідь у інші дискурсивні категорії.

Як зазначає Тамара Гундорова, «таку особливу структуру тексту, яка не тотожна подієвості, а включає в себе дієгезис, тобто дискурсивний аспект повісткування, більше того – розгортається через поєднання різних дискурсивних практик, можна називати текстуальністю. Інакше говорячи, текстуальність – це особливий простір і сфера напруги між означуваним смислом / смислами і образними структурами, які його / їх означають, це взаємодія різних типів дискурсу в одному й тому ж творі» [3, 196]. Текстуальність у творах Делерма закріплюється у формах імпресіоністичного та екзистенціального дискурсу.

Із перших рядків тексту, дієгезис не відображає жодного розвитку, жодного видимого розгортання. Лінія оповіді здається поглинутою квапливою, майже систематичною появою загального коментарію, що завершується несподіваним висновком:

«*Кожен ковток – брехня*» [13, 17].

«*Намочити мотузяні тапки – те саме, що пізнати гірку розкіш корабельної аварії*» [13, 66]

Вище наведені рядки є свідченням того, що вираження автором в кінці тексту суб'єктивної точки зору «перемагає будь-яку, навіть слабку спробу завершення оповіді» [10, 150].

Такий підхід не є несподіваним, оскільки наративна лінія була вже наперед зумовлена багатьма факторами: уподібненням оповідача, персонажа і читача, частим висловлюванням аксіологічних оцінок, виходом за межі сфери фікційного. Ось чому, як пише Каваллеро, «суб'єктивність оповідача не може сприйматися як така, а радше – як чуттєва імпресія, яку читач переймає на зразок колективного уявлення» [10, 151]. Таким чином, читач погоджується з автором, так само, як клієнт під час розмови з перукарем (мініатюра «Підтакнути перукареві» зі збірки «Загублена сієста»), що щире щастя символічно виявляється у рівновазі, з якою несуть із крамниці картонне пуделко із недільними тістечками – *«нести, як тримають годинник-маятник»* [13, 12], немов з *«фальшиво-інстинктивною жадібністю»* [13, 31], з якою насолоджуються першим ковтком пива. Отож, перебуваючи у пошуках найбільш місткої форми передачі інформації, французький митець моделює власну структуру читача, яка передбачає емоційне співпереживання та співучасть, і з яким він укладає референтну угоду щодо читання / сприймання своїх коротких прозових текстів.

Іншим аспектом дискурсивного парадоксу, який позначає творчу манеру Делерма є те, що «коментативна планка всупереч нестримній словесній тенденції до узагальнення не викликає у читача відчуття анонімності чи всеохоплюючої абстракції» [10, 151]. Прості радощі від незначних дрібниць повсякденного життя, задоволення від їжі (застілля), теплі слова, світло, запахи, відчуття, себто все, що творить «малий світ» людини – такими є вісі, навколо яких розгортається делермівський дискурс. Стилестичний вибір неозначено-особового займенника *on*, про який згадувалося вище, зумовлює особливу тональність письма, що сприяє об'єктивізації предмета. В той же час у формальному уникненні займенника «я» немає жодної відстороненості чи нейтральності, оскільки читач перебуває у потенційно особистому «малому світі», який наповнюють його власні інтимні думки та настрої. Делермівські фрагменти є «збіркою вибраних миттєвостей, ретельно відібраних за принципом їхнього емоційного навантаження», миттєвостей, які є особливо дорогими для оповідача.

На думку Каваллеро, зображення мимовільних дрібних радощів передбачає накреслення паралельної темпоральності, на якій неодноразово наполягає письменник. Такі моменти не можуть сприйматися у світлі цифрового ритму годинників, вони не можуть ані додаватися, ані підраховуватися, як прості одиниці соціального часу. З однієї мініатюри в іншу унаслідок ідея неясності, призупинення, навіть протиставлення загальному часовому порядку [10, 152].

Як відомо, «образ сучасної людини можливий саме як тлумачення неповторності й багатовимірності людського» [8, 134]. Відтак, саме у відході від проблем буденного буття виявляється справжнє відчуття і народжується усвідомлення власної унікальності. Цим, на думку Каваллеро пояснюється зумисне надання великого значення *«застиглим годинам, годинам, в яких нічого не відбувається, середині ранішньої, середині післяобідньої пори»* [12, 55]. Такі моменти байдкування, нічогонероблення є особливо сприятливими для несподіваної зустрічі, випадкової прогулянки з друзями, необхідної втечі від хронічного стресу сучасної цивілізації та небезпечної пастки світських умовностей.

Делермівські експерименти з часом базуються на намаганні упіймати «граничний пункт, екзистенціальну межу певної одночасності, яка наперед приречена на стирання» [10, 152]. Головним чином, передбачаючи призупинення, навіть скасування соціального часу, такі досліди вступають в інтертекстуальний резонанс з іншими сценами, змальованими у коротких прозових текстах.

Промовистим прикладом втечі від напружених соціальних ритмів є прозова мініатюра «Загублена сієста» із однойменної делермівської збірки, у якій письменник унаслідок почуття присутності-відсутності людини у світі:

*«Ти відокремлений від світу, і ніколи тобі не було так добре: це відчуття перетворює тебе майже у ніщо, у піщинку...»* [14, 95].

Таке уникнення соціального часу позначає заглибленість індивіда у себе. Водночас ця заглибленість не є синонімом замкнутості: це є відкритість собі, яка розвивається у напрямі відкритості Іншому. Відтак, діалектико-екзистенційна система «внутрішня самотність – внутрішня комунікація» засвідчує зростання екзистенціальної свідомості людини.

Таким чином, моделювання інтимності малого світу у творах Делерма з одного боку досягається за допомогою імпресіоністичних засобів, як-то безсюжетність, безподієвість, змалювання внутрішніх переживань, фрагментарність, використання зорових, нюхових, смакових, тактильних вражень та асоціацій, максимальна суб'єктивізація прози; а з іншого – звертанням до екзистенційної поетики, яка репрезентує різні способи людського буття та людської

самореалізації. Максимальне зближення оповідача, персонажа і читача, скасування соціального часу, домінування особливого хронотопу мимовільного спогаду, порушення фікційної канви – усе це сприяє доланню індивідуальної окремішності й усамітнення, відкриттю екзистенції власного «Я». У своїх прозових мініатюрах Ф. Делерм мимоволі «розмиває» межі «малого світу», визначаючи його інтимність як сферу інтерсуб'єктивного.

Отже, «малий світ» як актуальна проблема сучасної літературної антропології твориться на перехресті двох дискурсів: імпресіоністичного і екзистенціального. Зокрема, оригінальний жанр прозової мініатюри найбільше відповідає втіленню таких художніх тенденцій.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Бабаева А. В. Смыслы мифа: мифология в истории и культуре // Сборник в честь 90-летия профессора М.И. Шахновича. Серия «Мыслители». – 2001. – Вып. № 8. – СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского философского обществ. – С. 300; URL: [http://anthropology.ru/ru/texts/babaeva/misl8\\_62.html](http://anthropology.ru/ru/texts/babaeva/misl8_62.html)
2. Бабаева А. В. Роль междисциплинарных исследований в изучении проблем повседневности // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. К 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана. – 2001. – Вып. № 12. – СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского философского общества. – С. 177-178.
3. Гундорова Т. Проявления слова. Дискурсія раннього українського модернізму: Постмодерна інтерпретація. – Львів: Літопис, 1997. – 297 с.
4. Делерм Ф. Первый глоток пива и прочие мелкие радости жизни. Загубленная сиеста: авторский сборник / Пер. с франц. Н. Мавлевич, А. и Н. Васильковых. – М.: Текст, 2002. – 43 с.
5. Енциклопедія постмодернізму / За ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора; Пер. з англ. В. Шовкун; наук. ред. пер. О. Шевченко. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. – 503 с.
6. Кузнецов Ю. Б. Импрессионизм в украинской прозе конца XIX – начала XX ст.: Проблемы эстетики и поэтики. – К.: Зодіак-ЕКО, 1995. – 304 с.
7. Марков Б. В. Теория познания и структуры повседневности // Философская антропология. Очерки истории и теории. – СПб.: Лань, 1997. – С. 241-252; URL: [http://anthropology.ru/ru/texts/markov/fantr\\_iii\\_2.html](http://anthropology.ru/ru/texts/markov/fantr_iii_2.html)
8. Філософія: Світ людини. Курс лекцій: Навч. посібник / В. Г. Табачковський, М. О. Булатов, Н. В. Хамітов та ін. – К.: Либідь, 2003. – 432 с.
9. Bertrand R. Philippe Delerm et le minimalisme positif. – Monaco: Le Rocher, 2005. – 234 p.
10. Cavallero C. Les florilèges du quotidien // Études littéraires. – 2005. – Vol. 37. – № 1. – P. 145-156.
11. Delerm P. Dickens, barbe à papa et autres nourritures délectables. – Coll. L'arpenteur, Gallimard, 2005. – 112 p.
12. Delerm P. Enregistrement pirates. – Monaco: Le Rocher, 2003. – 147 p.
13. Delerm P. La première gorgée de bière et autres plaisirs minuscules. – Paris: Coll. L'arpenteur, Gallimard, 1997. – 96 p.
14. Delerm P. La sieste assassinée. – Paris: Coll. L'arpenteur, Gallimard, 2001. – 96 p.
15. Delerm M., Delerm P. et al. Petite géographie intime. – Paris: Le Pré aux Clercs, 2001. – 154 p.

*Ірина ЗАВІТАЄВА*

© 2008

### АМБІВАЛЕНТНИЙ ХАРАКТЕР ФЕНОМЕНУ ЗАПАХУ У РОМАНІ С. АНДРУХОВИЧ „СЬОМГА”

На сучасному етапі розвитку літературознавства проблема філософської антропології посідає у літературі та присвячених їй студіях одне з чільних місць. Зокрема, значної популярності останнім часом набуло питання тілесності та її виявів у художніх творах. Серед робіт, присвячених даній проблематиці, слід відмітити праці В. Подороги „Феноменологія тіла” [6], М. Епштейна „Філософія тіла” [10], Г. Тульчинського „Тіло свободи” [там само], Ф. Штейнбука „Засади тілесного міметизму у текстових стратегіях постмодерністської літератури кінця XX – початку XXI століття” [9] тощо. Однак, попри активне вивчення зазначеної проблематики, у ній все ж таки залишається ще велика кількість недосліджених аспектів. Так, одним із таких аспектів є питання амбівалентного характеру феномену запаху. Отже, метою даної статті є розкриття змісту амбівалентного феномену запаху у романі С. Андрухович „Сьомга”.

Пізнання людиною світу починається з відчуттів: зорових, слухових, дотикових, смакових та нюхових. „Вважається, що найінформативнішими є зорові відчуття. Саме у цьому напрямку проводилися численні дослідження. Нюхові, звичайно, оцінювалися як такі, що специфічно пов'язані переважно з живанням їжі” [3, 14]. У свою чергу, Дж. Еймур, творець стереохімічної теорії нюху, пише про те, що „для людини нюх, можливо, став трішки менш значущим як життєво-необхідне відчуття, ніж для багатьох тварин, але ми все ж таки залежимо від цього відчуття набагато більше ніж здається” [цит. за: там само, 16].

Роман у новелах Софії Андрухович „Сьомга” є нібито просякнутим неймовірним буянням запахів, цей текст – це своєрідна крамниця ароматів. Характерні образи запаху і, звичайно, смаку виринають в уяві вже від самої назви роману. Крім того, з огляду на його назву – „Сьомга”, можна припустити, що більшість запахів, репрезентованих у даному творі, будуть саме органічного, фізично-фізіологічного походження.

Феномен запаху відіграє вагомую роль у житті людини, оскільки робить його більш повноцінним. Запах є специфічним способом на суб'єктивне „бачення” явищ навколишньої дійсності, а, отже, для того, аби виявити специфіку світосприйняття тієї чи іншої особистості, необхідно, зокрема, визначити, який зміст вона вкладає в семантику того чи іншого запаху. Так, наприклад, О. П. Крупник, вивчаючи психологічні особливості цілісного сприйняття, зазначає, що „основне висхідне припущення теорії цілісного сприйняття полягає у необхідності відштовхуватися не від елементів та поодиноких відношень між ними, не від аналізу, наслідком якого буде синтез як поєднання елементів у складніші комплекси. Навпаки, визначальним підґрунтям функціонування теорії цілісного сприйняття є розуміння психічного явища як цілісного комплексу, який необхідно поділити на складові елементи, вивчити закономірні відношення між ними і тільки потім сприймати проблему як цілісне системне утворення” [4, 130]. Аналогічну точку зору висловлює психолог М. О. Вертгеймер, стверджуючи, що існує кореляція, за умов якої те, що відбувається у цілому, не може бути виведеним з окремих елементів цієї цілісності [цит. за: там само, 86], тобто те, що діється у кожній частині цілого, визначається внутрішнім законом усього цілого.

У зв'язку з цим варто зазначити таку властивість феномену „запах”, як амбівалентність, оскільки саме крізь призму амбівалентності, тобто протиставлення двох одночасно існуючих у якомусь понятті антитетичних значень, можна визначити зміст досліджуваного нами концепту.

Відповідно до визначення, яке подається у великому тлумачному словнику за редакцією В. Т. Бусел, „амбівалентність – одночасна наявність двох протилежних почуттів, бажань” [2, 15]. Натомість у великому енциклопедичному словнику поняття амбівалентності трактується як „подвійність переживань, коли один і той самий об'єкт викликає у людини одночасно протилежні відчуття, наприклад, любові та ненависті, задоволення та негоди; одне з відчуттів іноді підлягає витісненню та маскується іншим” [8, 48].

На нашу думку, амбівалентний характер феномену запаху, як цілісного системного утворення, у романі в новелах С. Андрухович „Сьомга” можна трактувати з позиції протиставлення наступних категорій:

- 1) божевільня – геній;
- 2) життя – смерть;
- 3) дорослий – дитина.

У творі С. Андрухович амбівалентний характер феномену, який є предметом нашого дослідження, з точки зору протиставлення таких абстрактних категорій, як „божевільня” та „геній”, знаходить своє найяскравіше вираження у новелах „Кров”, „Райський сад і прилеглі території” та „Я хочу пізнати твій внутрішній світ”.

У новелі „Райський сад і прилеглі території” головна героїня цього роману – Софія, розповідає про деякі події з часів свого дитинства, зокрема, про дім для божевільних, який знаходився поруч із їхньою оселею, а також про явища, що мали місце у дитячому садочку, який вона відвідувала.

Отже, у цій новелі ми знаходимо досить велику кількість загадок про божевільних людей. Наприклад, ми дізнаємося від Софії про існування баби Гені, яка „була безсумнівною божевільною зі своїми постійними вересками, зі своїми безпідставними істериками, зі своєю вставною щелепою та звичкою красти щось від мерців, наприклад, воду, якою обмивали тіло, або шнурок, яким зв'язували ноги...” [1, 100]. У згаданому епізоді безпосередньо про запах баби Гені не йдеться, але у даному творі є ще одна героїня, яка за віком відповідає першій і, за визначенням Софії, теж є

божевільною – це Зінаїда Григорівна. Власне саме через запах Зінаїди Григорівни, яка мала „старі порепані жовті ноги з твердими шматочками віддертої шкіри, з мозолями і ранками, зі стійким запахом грибів і старого сиру” [там само, 100], ми й маємо змогу у певний спосіб домислити можливі варіанти вияву запаху самої баби Гені.

Показовим у даному контексті є те, що головна героїня роману визначає божевільною як „королівство запахів”, оскільки „...запах [...] це чи не найважливіша річ на території дурки. Навіть з-за муру, навіть не перетинаючи кордону, ти чув уже цю важку, густу, моторошну суміш, ядучу й отруйну. Вона навалювалася на плечі, всмоктувалася порами шкіри, її дуже важко було позбутись – це один із запахів, які в’їдаються майже навічно. Запах дурдому був наче первісною субстанцією, Великою Мамою, з якої породжувались смак, колір, образ, фізичні тіла. Здається, що спершу на цьому місці був запах, а потім уже з’явилася дурка з садом, пацієнтами і санітарами” [там само, 137].

Цікавим, на наш погляд, є той факт, що навіть простий перелік назв – „дурдом” та „дитсадок”, спричинює уявлення про певну спорідненість між ними. Аргументи на підтвердження нашої думки щодо їхньої подібності ми знаходимо у вигляді опису Софією поведінки виховательки дитячого садка – Людмили Пилипівни. Щоранку вихователька зустрічала дітей та їхніх батьків із „незмінною улесливою посмішечкою”, але, як тільки батьки йшли, Людмила Пилипівна перетворювалася на „одержиму маніячку” і була готова повбивати усіх дітей. „І ось тарілка летіла у вікно, виделка – в стіну, а два маленьких дерев’яних кріселка, з яких перед тим було стріпнуто напівмертвих від страху й удару хлоп’ят, – в дитячі голови” [там само, 122]. Власне кажучи, остаточним доповненням до образу божевільної виховательки був її запах: „...між [її] м’якими обвислими грудьми чайвся особливий квасневий запах... [її поцілунки були] мокр[і] й смердюч[і]” [там само, 126]. У даному випадку запах тіла Людмили Пилипівни є своєрідним попередженням, яке навіть за умов відсутності будь-яких контактів із вихователькою заздалегідь сповіщає оточуючих про наявні у неї відхилення від норми чи то психологічні, чи то фізіологічні.

Отже, необхідно зауважити, що така категорія, як „божевілля” у романі С. Андрухович набуває додаткового негативного забарвлення внаслідок змалювання відповідних варіантів вияву органічного феномену запаху. Подібна асоціація (божевілля – неприємний, відразливий запах) може бути обгрунтованою, перш за все, тим, що божевілля визначається як хвороба, а божевільний – як такий, що „має психічний розлад, психічно хворий” [2, 58]. Поняття „хвороба”, у свою чергу, містить також негативні характеристики та конотації і вирізняється відповідним антипатичним запахом. Адже, як стверджує Е. А. Ромек, „божевілля – це хвороба, біологічна аномалія, яка підлягає знищенню, оскільки вона завдає людині (фізичні) страждання або загрожує її життю” [7, 83].

З перспективи розгляду амбівалентного характеру феномену, який репрезентує предмет нашого дослідження, протилежною до категорії „божевілля” є категорія „геніальності” або „генію”.

Перш за все слід вказати на те, що категорії „божевілля” та „геній” є певною мірою полярними та співзвучними одночасно. Відповідно до тверджень А. Арто, божевілля „стає формою, яка співвідноситься із розумом, оскільки вони обидві слугують мірою одна одній. Божевілля перетворюється на одну з форм самого розуму. Воно зберігає певний сенс та самоцінність тільки за умов перебування у межах останнього” [12]. Отже, йдеться про те, що одна й та ж сама людина може поєднувати у собі ці обидві властивості.

Яскравим прикладом на підтвердження нашої думки є новела „Я хочу пізнати твій внутрішній світ”, що входить до складу роману С. Андрухович „Сьомга”. Головна героїня – Софія, від імені якої ведеться розповідь протягом дії усього роману, у цій новелі розповідає про життя сантехніка Леоніда Кухарука. Коли Леонід був ще дитиною, він полюблив спостерігати за своєю бабусею, яка через похилий вік вже не здатна була ходити, але все ж таки продовжувала допомагати у хатніх справах. Вона постійно сиділа у себе в ліжку, куди їй і „принесли курей на патрання. Кролів на облідування” [1, 333].

З дитинства Кухарук цікавився структурою, будовою, функціонуванням усього, що його оточувало, а надто – людиною. Йому завжди хотілося дізнатися, як же це так може бути, що „ця мертва речовина, ця пекельна смола з ядучим запахом, ця нерухома загниваюча болотянність, пасивна й інертна, якусь нікчемну миттєвість тому поспішала, котилася по замкнутому колу вперед, вперед, вперед, ув’язнена в системі вен і артерій, заклопотана, необхідна, життєво важлива [...] невпинна злагоджена пульсація м’якого механізму, намистинки кисню, гемоглобін, лейкоцити,



плазма, всмоктування одного, виділення іншого, процеси, реакції, замуrowаний у нашому тілі космос” [там само, 334]. Хлопчина бачив і розумів те, чого ніхто з його оточення не міг зрозуміти, а тим більше розтлумачити йому. І це таємне знання, яке було доступним лише Леоніду, завжди заважало йому досягти повноцінного розуміння із оточенням. Займаючи посаду сантехніка, він не раз отримував зауваження від замовників, які знаходили його у своїй ванній кімнаті не за роботою, а за спогляданням „...незбагненн[ого] світ[у], невидим[ого], примітивн[ого] і невибаглив[ого]. Світ[у] між вантузом і тазом зі скислою білизнаю; світ[у] у щілинах кахлів, під лінолеумом, світ[у] далеких неприступних закутків” [там само, 330].

Хлопчина, а згодом вже дорослий чоловік – Леонід Кухарук, був своєрідним генієм, який, тільки-но глянувши на людину, міг визначити, чи, принаймні, уявити, які остання має проблеми. У вагоні метро він відчував биття сердець оточуючих його людей, розмірковував про шурицю, яка на той час „народжу[вала] шуренят зовсім близько від метро, в якому вони проліта[ли] просто над їхніми маленькими сліпими головами” [там само, 337]. Кухаруку достатньо було лише одного погляду на невисокого чоловіка з лисиною на потилиці, аби визначити, що в останнього „...починається алергія на солодкий крем, який він злизав з тістечка. Він ще про це не знає [...] але на грудях у нього вже можна помітити (якщо, звичайно, скористатися мікроскопом), як починає червоніти і розпухати тканина навколо пор, особливо в западині грудної клітки” [там само].

Власне кажучи, певні здібності головного героя новели „Я хочу пізнати твій внутрішній світ”, які з плином часу можуть або зникнути, або трансформуватися в одночасно взаємообумовлюючі та взаємозаперечувані категорії „божевілля” чи „геніальність”, давали про себе знати ще з часів його дитинства. Хлопчина цікавився внутрішнім облаштуванням будь-чого. Він приглядався до усього, що мало можливості рости та розвиватися, і був байдужий до того, що було статичним за своєю сутністю. Його більше „заворожували розкраяні [бабусею] кабачки і гарбузи, з м'яким ватним наповненням усередині, на волокнах якого тремтіли насінини, ніж поспіхом ліплені великі незграбні вареники з товстими зів'ялими краями” [там само, 333]. Маленький Кухарук дивувався розмаїттю існуючих у світі процесів та явищ, найбільше обурюючись через те, що значна їхня кількість є прихованою від людських очей. „Щоразу – починаючи від п'яти років і закінчуючи теперішнім часом – розрізаючи яблуко, він диву[вався], бачачи всередині нього прозорі лусочки і темні зернята. Чому вони там? Чи були вони там, поки чоловік їх не бачив? Навіщо вони були там, якщо він не бачив їх?” [там само, 335].

Прикметним у даному випадку є те, що головний персонаж новели – Леонід Кухарук, аж ніяк не становить позитивно окреслену постать, свідченням чого є той запах, який постійно знаходиться поруч із ним, але у той же час не є його власним запахом.

Категорії „геній” та „божевілля” є абстрактними поняттями, що водночас репрезентують собою дві сторони однієї медалі. Те, що божевілля тлумачиться як психічна хвороба, накладає відповідний відбиток і на поняття генію. За такої перспективи останнє набуває негативного штибу. Вагомим у визначенні генію Кухарука є те, що він (Кухарук) спрямований на деструкцію, яка сама по собі передбачає певне негативне значення. Отже, геній Леоніда набуває відверто заперечливого забарвлення, у такий спосіб наближуючи цей персонаж до стану божевільного, оскільки, як стверджує М. Антокольський, „видатні люди завжди є наближеними до божевілля. Тільки з натягнутої струни ми маємо змогу здобувати чудові, гармонійні звуки, але, разом з тим, щоденно, щохвилино ризикуємо, що струна порветься” [11].

Зрештою, невизначеність потенціалу Кухарука часів його дитинства, спрямованого чи то до геніальності, чи то до божевілля, згодом вирішилася на користь останнього. Божевілля виявилось домінуючою характеристикою у формуванні образу Леоніда. Його дитячі зацікавлення у побудові внутрішнього світу людини перетворилися на маніакальну пристрасть, яка була джерелом його безумних бажань. Не в змозі реалізувати свої фантазії, він „прикладав долоню до металевої поверхні [труби] з наростами іржі і краплин конденсату, і відчува[в], як всередині в ній спокійно і впевнено тече рідина” [1, 334]. Кухаруку марилося, що труби наповнювала кров, через що він любив, коли „проривають яремні вени труб. Щаслива вода з ревінням виривається на свободу” [там само, 335].

Фанатичне бажання порушити правило, відоме Кухаруку із самого дитинства, відповідно до якого „не можна лізти туди, де немає входу. Не можна витягати назовні те, що від початку було сховане всередині” [там само, 339], призвело до вбивства ним головної героїні роману – Софії.

Отже, підсумовуючи наведені вище міркування, варто зазначити, що амбівалентний характер феномену запаху знаходить своє втілення на рівні протиставлення таких категорій, як

„божевілля” та „геній”, визначаючи крізь призму семантики запаху скерованість персонажів роману в новелах С. Андрухович „Сьомга” до того чи іншого стану.

Інтерпретація амбівалентного характеру феномену, який є предметом нашого дослідження, знаходить своє втілення і на рівні протиставлення таких категорій, як „життя” та „смерть”. Зважаючи на окреслене вище протиставлення категорій „божевілля” та „геній”, варто зазначити, що божевілля асоціюється зі смертю розуму, а геніальність – із життям та розвитком інтелекту.

Прикметним у даному випадку є те, що будь-який запах буде у той чи інший спосіб характеризувати „життя”. Перш за все це зумовлюється тим, що відчувати запах може лише жива істота у той час, як продукувати його може не тільки жива, а й мертва. Отже, феномен запаху, з точки зору онтологічної категорії „життя”, знаходить своє відображення у багатьох явищах дійсності. Яскравою образною ілюстрацією до щойно ствердженого є роман у новелах С. Андрухович, у якому знаходимо різноманітні варіанти реалізації феномену „запах”.

Так, у романі ми знаходимо чисельні варіанти змалювання запаху людини. Зокрема, очікуючи на поцілунок від свого чергового бойфренда – Гавриляка, Софія намагається бути відстороненою від нього, але все одно „...навіть крізь сплющений ніс [відчуває як в неї] вливається його настирливий мускат” [там само, 301]. Набагато рідше, ніж до спроб відтворити запах людини, авторка роману вдається до експериментів, пов’язаних із відтворенням запаху абстрактних понять. Наприклад, у новелі „Диявол ховається в рисі”, розповідаючи про власне життя зі своїм новим хлопцем Вовою, Софія говорить про провінційне містечко, у якому вони жили, де з будинків „...просочувався солодкавий дух американського затишку...” [там само, 269]. Крім того, у романі С. Андрухович наявні спроби змалювання запаху навколишньої дійсності, а саме: пригадуючи власну дитячу подорож до моря, Софія говорить про те, що „...повітря було таке голубеньке, мокре і свіже, але вже пахло сонячними променями, хвоєю та інжиром...” [там само, 75] тощо.

Втім, незважаючи на велику кількість явищ, які можуть бути маркованими певним запахом, останній, у свою чергу, існує тільки за умови присутності того, хто буде цей запах відчувати, тобто живої істоти.

Однак коли питання стосується такої буттєвої категорії, як „смерть”, ми маємо змогу спостерігати абсолютно протилежну ситуацію, оскільки смерть, як стверджує Ж. Дерріда, „є єдиною ситуацією людського буття, у якій даний конкретний індивід не може бути заміненим іншим, коли він повністю ідентифікується із самим собою у тому сенсі, що не може передати свою смерть комусь іншому. Ніхто не може вмерти замість мене, той, хто вмирає, – це я; тільки у цій ситуації я залишаюсь на самоті із собою, світ зникає, і я, нарешті, знаходжу себе” [цит. за: 5, 605]. Цікаву думку стосовно проблематики смерті висловив й німецький філософ М. Гайдеггер, говорячи про те, що „вмирання є тим, що кожний має виконати сам, тим, що має взяти на себе у зазначений час” [цит. за: там само]. Ще одним мислителем, який вивчав філософію смерті, був Платон. У своєму відомому діалозі „Федр” Платон апелює до смерті Сократа. Платон аналізує та оцінює смерть як можливість і, навіть більш того, як необхідність душі відокремитися від тіла, тим самим надаючи власному існуванню повноцінний сенс. У цьому контексті „дарунок смерті полягає у можливості віднайдення себе” [цит. за: там само].

Вагомим у даному випадку є те, що рецептори людського тіла, які мають здатність сприймати запахи, завжди знаходяться на певній відстані від того об’єкту, який ці запахи продукує. Відтак між суб’єктом та об’єктом виникає своєрідний простір заміни та затримки, у якому виникають символи – частки запаху, що дозволяють уявити певні об’єкти, навіть за умов їхньої (об’єктів) відсутності.

Найскладнішим за окресленої перспективи є те, що суб’єкт, який є носієм певного органічного запаху, не має здатності відчутти його самотійно. Така можливість виникає лише за допомогою Іншого. „Інший потрібен мені не тільки як інший, але і як свідок мене самого. Подібним свідком себе самого я бути не можу через те, що я протиставляюсь як об’єкт собі як суб’єкту [...] однак в образі іншого я можу впізнати образ свого відбиття і навіть повернути його собі, охоплюючи себе в іншому так само, як й іншого у собі” [10, 33]. Отже, людина утверджує своє існування за допомогою іншого, через призму спів-буття з іншим.

У зв’язку з тим, про що йшлося вище, у нас є підстави стверджувати, що, перебуваючи на межі смерті, людина не може відчувати власний запах, оскільки вона знаходиться на самоті із собою.

Подібну ситуацію ми маємо змогу спостерігати у новелі „Кров”. Так, мати Галі – однієї з головних персонажів оповідання, завжди лякала своїх дочок історією з життя своєї подруги, яка, перебуваючи у законному шлюбі зі своїм чоловіком, завагітніла від темношкірого помічника дипломата з Намібії. Втім, новонароджена дитина виявилася білою, і сім'ю була збережено. Але кожна ніч жінку переслідував один і той самий задушливий сон, у якому вона „...з розмаху па[дала] просто у болото, відчу[ваючи], як густа лінива каша обтікає частини її тіла, наповнює виїмки [...] вона заплющ[увала] очі й [пірнала] обличчям у глину, тепер темрява заповн[ювала] її навіть зсередини, вона не чула більше звуків, не відчувала запахів і не могла дихати, легені вже повинні були розірватись, і від жаху все тіло похололо, незважаючи на навколишній жар...” [1, 66].

Звернемося ще до одного прикладу на підтвердження нашої думки, відповідно до якої людина, перебуваючи на межі смерті, не може відчути власний запах. У новелі „Райський сад і прилеглі території” головна героїня – Софія, ділиться своїми враженнями від побаченого у покинутому будинку. Подруги Софії – Светка та Шнобелька, розповіли їй, що на горищі цього будинку повісився дід. Відчуваючи страх через цю історію, Софія уявляла, як „усі ці речі бачили його – і значить [вона] теж могла бачити крізь них його струхлявіле тіло, з приречено спрямованими вниз векторами кінцівок, з похиленою беззахисною головою на зламаній шиї” [там само, 113]. Значущим у даному випадку є те, що Софія досить детально домальовує картину, головним героєм якої був дід-самогубця „у домашніх капцях на босу ногу, що трималися потертими лямками за великі пальці. [Софія] бачила як труп помалу гойдається туди-сюди, чула, як пронизливо скриплять балки” [там само]. Софія говорить про колір, а відтак і про зорові відчуття („посинілий дід” [там само]), звук (рипіння балок), тактильні відчуття (потерті капці), але не згадує нічого про запах покійника. Старий скоїв самогубство, а, отже, поруч із ним не було жодної живої душі, та й сам він, зрештою, не мав змоги відчути свій запах через те, що перебував на грані смерті, тобто на самоті із собою.

Простіше кажучи, з усіх тих п'яти відчуттів, що ними наділена людина, за умов відсутності безпосереднього контакту із об'єктом, на який ці відчуття спрямовані, найважчим видається відтворити запах. (У даному випадку ми нічого не стверджуємо стосовно смаку, оскільки навряд чи наляканій маленькій дівчинці спаде на думку уявляти, яким може бути присмак мерця, чи не так?!).

Розгляд проблематики амбівалентного характеру феномену „запах” може бути здійсненим і на рівні протиставлення таких категорій, як „дорослий” та „дитина”.

Звернемося спершу до категорії „дорослий”. У романі С. Андрухович „Сьомга” ця категорія набуває відверто негативного забарвлення. Більшість змальованих у творі дорослих, – а ними переважно є чоловіки та старі люди, – мають неприємні та навіть відразливі запахи. Згадуючи своїх батьків, Софія говорить про те, що „[вони] прокидалися вже у розпалі спеки і мого [Софії] вереску, мокрі від дорослого поту, смердючі, роздратовані, пригнічені, злі...” [там само, 74]. Або, зображуючи залицяльника своєї тітки Галі, Софія сприймає його як „неприємн[ого] кістляв[ого] дід[угана] у синіх плавках, які спалили з нього, зі своїм старечим сирним запахом, замаскованим якимось стійким одеколоном” [там само, 85]. Навіть власних друзів із новели „Диявол ховається в рисі” – Старшого та Молодшого, головна героїня роману ідентифікує за посередництвом запаху поту, який „настільки потужний і кvasний, що [їй] аж очі хотілося заплющити” [там само, 296], і таке ін.

На відміну від категорії „дорослий”, категорія „дитина” у творі Софії Андрухович набуває у переважній більшості позитивний характер. Діти (са́ме маленькі діти, бо підлітки у романі в новелах „Сьомга” до цієї категорії не належать) у творі змальовуються крізь призму чистоти, непорочності, невинності, а їхній запах ототожнюється із запахом того, що їх оточує. При цьому надзвичайно важливим є те, що запах дорослої людини домінує над запахом дитини, а через це істинний запах останньої може існувати тільки за відсутності поруч із нею дорослих.

Зокрема, у новелі „Кров” маленька Софійка, нарешті отримавши дозвіл самостійно піти за морозивом, відчуває насолоду від того, що відразливий дідуган Валентин Геннадійович не буде муляти їй очі. Відтак, залишившись на самоті, Софійка зраділа, бо „монетки в руці нагрілися, повітря пахло милом і морем, сонце недавно встало, ще не було спеки і навіть дув прохолодний вітер” [там само, 89]. Як бачимо, у новелі образ дитини не маркується за допомогою запаху. У наведеному вище уривку певні запахи згадуються лише як характеристика навколишньої дійсності. У такий спосіб автор підкреслює факт непорочності, непричетності дівчинки до світу дорослих.

Ще одним прикладом того, що дитина не має запаху, є образ маленької Вірки, подруги Софії, яка (Вірка), мріючи з'їсти чужого шоколадного ведмедя, жадібно „трима[є] його в руках та принюха[ється]” [там само, 150], повністю занурюючись у його запах. Значущим у даному епізоді є те, що Вірка здатна на все, аби отримати бажані солодощі. Так, вона обіцяє Мірці, якій шоколадний ведмідь належить, „казкову і незабутню пригоду” [там само], натомість нічого від неї не вимагаючи. Зміст запропонованої пригоди полягав у тому, що Вірка та Софія „оголювали [Мірчине] пухке біле тіло з ніжною шкірою, дмухали на нього і доторкались пальцями, гладили долонями і цілували [...] водили кінчиками язиків [по Вірчиних грудях, яких насправді ще не було]...” [там само, 151]. Врешті-решт, здійснивши свій план щодо зваблення Мірки, про запах тіла якої, до речі, не має жодної згадки, Вірка отримує те, чого прагнула, і при цьому виглядає так, „ніби вона з самого початку достеменно знала, що треба зробити, щоб отримати цей супер-приз” [там само, 152].

Справжні наміри Вірки даються взнаки крізь призму її ставлення до обдурювання Мірки як до роботи, під час якої вона змовницьки посміхається та переглядається із Софією. У згаданому вище епізоді Вірка поводить себе радше як доросла людина. Якщо на її місці був би змальований образ дорослого, він, скоріш за все, мав би негативну характеристику і відповідний запах, натомість образ маленької Вірки, на чолі якої була вималювана „корисливість” [там само, 150], незважаючи на загальне антипатичне забарвлення образу, не має жодного запаху.

Таким чином, розглядаючи амбівалентний характер феномену „запах” крізь призму обраних нами категорій, варто наголосити на тому, що категорії „божевілля”, „смерть” та певною мірою „дорослий” у романі в новелах С. Андрухович „Сьомга” мають переважно негативно маркований варіант реалізації концепту „запах”. Натомість категорії „геній”, „життя” та „дитина”, втілюються у романі за посередництвом позитивної семантики репрезентованого феномену.

Варто зазначити, що центральною опозицією, яка й визначає амбівалентний характер феномену запаху, є опозиція життя – смерть. Решта опозицій (геній – божевілля; дитина – дорослий) є залежними від основної. Щоправда, опозиційні категорії виявляються наближеними до категорії „смерть”. При цьому важливим є той факт, що категорії „дитинство” та „геній”, маючи певні зв'язки із категорією „смерть”, є спрямованими до категорії „життя”. Відтак, втілюючи категорію „життя”, категорії „дитинство” та „геній” прямують до перетворення на категорії „дорослий” та „божевілля”, які, у свою чергу, трансформуються у категорію „смерть”.

Саме окресленими вище взаємозв'язками і обумовлена відсутність феномену запаху у визначенні категорій „дитина” та „геній”, оскільки вони є пов'язаними із категорією „смерть”, яка, натомість, не дефініюється запахом. А категорії „дорослий” та „божевілля”, які втілюються за посередництвом категорії „життя”, набувають певних ознак останньої, серед яких вагоме місце посідає і феномен запаху.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Андрухович С. Сьомга. Роман. – К.: Нора-Друк, 2007. – 352 с.
2. Великий тлумачний словник сучасної української мови / Уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. – К.; Ірпінь: ВТФ „Перун”, 2004. – 1140 с.
3. Костюченко Е. В. Чей нос лучше? Учите детей чувствовать природу // Обдарована дитина. – 2000. – № 5. – С. 14-20.
4. Крупник Е. П. Экспериментальное исследование механизмов целостного восприятия // Вопросы психологии. – 2003. – № 4. – С. 127-132.
5. Новейший философский словарь. Постмодернизм / Главный научный редактор и составитель А. А. Грицанов. – Мн.: Современный литератор, 2007. – 816 с.
6. Подорога В. Феноменология тела. – М.: Ad Marginem, 1995. – 301 с.
7. Ромек Е. А. Феноменологический метод и дилемма психиатрии: Бинсвангер и Гуссерль // Вопросы философии. – 2001. – № 11. – С. 80-91.
8. Советский энциклопедический словарь / Гл. ред. А. М. Прохоров. – 4-е изд. – М.: Сов. энциклопедия, 1988. – 1600 с., ил.
9. Штейнбук Ф. М. Засади тілесного міметизму у текстових стратегіях постмодерністської літератури кінця ХХ – початку ХХІ століття: Монографія. – К.: Педагогічна преса, 2007. – 292 с.
10. Эпштейн М. Н. Философия тела / Тульчинский Г. Л. Тело свободы. – СПб.: Алетейя, 2006. – 432 с. – (Серия „Тела мысли”).
11. Афоризмы. – Режим доступа: <http://libreria.ru/aphorismes/topics/159/4/>.
12. Справочник. История философии. – Режим доступа: <http://www.phhistory.freecopy.in/492.shtml>.

## ГРАНИЧНЕ МИСЛЕННЯ СУЧАСНОГО ГЕРОЯ (ЗА ТВОРАМИ Д.ГОЙОВИ, Ю.АНДРУХОВИЧА, А.СТАСЮКА)

Нестабільний час рубежу ХХ–ХХІ століть визначається для більшості країн Європи як епоха перелому: національні держави (Німеччина, Україна, Польща), що мають за плечима подібний досвід соціалістичного будівництва, опинилися в ситуації переорієнтації й неприйняття радянської доктрини. Це спричинило формування нового типу мислення й, як наслідок, – стало причиною появи нового літературного героя, не вдоволеного сьогоденням і скерованого на пошук себе в новій системі просторово-часових координат.

Історичний підтекст для формування перехідної свідомості: а) післявоєнний період для Німеччини, що розділив її на Західну і Східну; б) період розпаду СРСР для України й Польщі. У творчості трьох сучасних авторів – німця Д. Гойови, українця Ю. Андруховича, поляка А. Стасюка загальноєвропейська соціально-політична переорієнтація кінця ХХ століття віддзеркалилася в прагненні знайти своє місце в зміненому просторі Європи й зафіксувати зрушення свідомості сучасної людини. Спроба виявити в німецькій, українській і польській нарисовій прозі спільні риси героя, який наділений «граничним мисленням» і реагує на різку зміну історичної свідомості, а також з'ясувати національну специфіку героя «перехідного часу» визначає *актуальність* нашого дослідження.

*Про авторів.* Сучасний німецький публіцист, есеїст, почесний член Союзу вільних німецьких письменників *Детлеф Гойови* народився в Дрездені в 1934 р. У студентські роки, за умов жорсткого політичного режиму в НДР, вирішив виїхати на Захід. Там Д. Гойови, професійний музикознавець і музичний критик, автор численних праць про творчість Д. Шостаковича, став «кращим знавцем» східноєвропейської й російської авангардної музики 20-х рр. З середини 60-х рр. Д. Гойови відомий і як талановитий автор, що публікує нариси про НДР і про післявоєнну Європу, про світосприйняття східних німців, які поступово втрачали віру в соціалістичне майбутнє. Згодом його окремі нариси були оформлені в художньо-нарисові книги, видані в Німеччині починаючи з 2000 р. («Потонулий трамвай», «Гільдесгейм, або межі оптимізму», «Я не можу від вас відвернутися», «Кріпосний театр в Останкіно та інші перебільшення», «За щастям у Європу»).

Журналіст, перекладач, поет і прозаїк, *Юрій Андрухович* заявив про себе як значне літературне дарування на початку 90-х років. Через дуже невеликий проміжок часу він став глашатаєм нового геополітичного й художньо-естетичного мислення, виразником ідей і настроїв молодого покоління, що виросло в західній частині України й сприймає цю область у контексті атракції. Читачі Західної Європи вже досить давно знайомі із творчістю Ю. Андруховича (поетичні збірники «Небо й площі», «Середмістя», «Екзотичні птахи й рослини», «Вибрані кавалки», романи «Рекреації», «Московіада», «Перверзія», «Дванадцять обручів», «Таємниця», книги есе «Дезорієнтація на місцевості», «Диявол ховається в сирі» і «Моя Європа»).

*Анджей Стасюк* – сучасний польський есеїст, прозаїк, поет і драматург – один із самих популярних у країні письменників молодого покоління. Народився у Варшаві в 1960 р., але незабаром виїхав зі столиці та влаштувався у далекому карпатському селі Воловець на кордоні Польщі зі Словаччиною. У жанровому відношенні творчість А. Стасюка досить різноманітна. Найбільший інтерес становлять його нарисові збірники «Стіни Хеврона», «Галицькі розповіді», «Через ріку», «Дукля», «Зима», «Моя Європа» у співавторстві з Ю. Андруховичем, «Дорогою на Бабадаг».

*Національні особливості героя «перехідного часу» у нарисовій прозі Д. Гойови, Ю. Андруховича, А. Стасюка.* Отже, нарисова творчість трьох авторів – Д. Гойови, Ю. Андруховича й А. Стасюка – поєднує як прагнення усвідомити «себе в Європі», так і спільний тип героя, який втратив звичну систему цінностей і не вдоволений сьогоденням. Його позиція сприймається як позиція «між» старим та новим світом і часом. Слід відзначити, що кожний варіант героя «перехідної епохи» має низку відмінних рис, пов'язаних з національним прочитанням проблеми й індивідуальністю нарисовця.

Герой нарисів у Д. Гойови – це радіоредактор Еберхард Заксе з «Потонулого трамвая», який опинився в принижуючому його положенні «між» двома Німеччинами. У ньому втілений

досвід самого автора, який теж опинився «між» двома просторами. Д. Гойови як уродженцеві Східної Німеччини лише ціною втрати «першої батьківщини» вдалося переїхати на Захід і зберегти настільки важливу для себе волю. Тому герой Д. Гойови стає свідком того, як його єдина батьківщина Німеччина (ідеально-метафізичний образ «великої землі») «розкололася» на «першу» і «другу» батьківщину у зв'язку із трагічними подіями війни. Фактично, Німеччина для нього – це розділена територія, що складається з Німеччини-1 (НДР), де він народився й виріс, і Німеччини-2 (Західної Німеччини), у якій він відбувся як учений і письменник. Еберхард Заксе змушений переміщатися в межах своєї великої батьківщини, він приречений стати гостем на своїй «малій» батьківщині й мандрівником, що фіксує абсурдність реального життя в НДР. Розповідаючи про вибір свого героя між двома батьківщинами, автор іронізує: «Причин їхати звідси не було, крім, звичайно, нашого дрібнобуржуазного честолюбства» [1, 177]. Але психологічно це рішення сприймається як змушена необхідність. Як пише в післямові до «Потонулого трамвая» критик Гейнц Вейсфлог, особистий вибір Д. Гойови був пов'язаний з його прагненням до знань і правди. Героєві Д. Гойови багаторазово доводилося «укорінюватися в чужій місцевості», «розвивати свої почуття стосовно нової території, що не є...[його] батьківщиною» [2, 44]. Проте це краще, ніж «животити як “замаскований громадянин”» у НДР і пристосовуватися до обставин» [1, 213].

На відміну від Д. Гойови, який наслідує традиції реалістичної нарисової літератури, Ю. Андрухович і А. Стасюк виступають прихильниками постмодернового мислення. Оригінально й по-своєму вони «публіцистично гостро зафіксували умонастрої перехідного часу, розставання з недавніми національно-культурними міфами й народження міфів нових» [8, 540-541]. Як стверджує дослідниця постмодернізму Н. П. Бездір, словянський постмодернізм має антитоталітарний характер, який виявляється в деконструкції «великих метанарративів» комуністичної ідеології, колективістського образу життя [6, 419]. Письменник Ю. Андрухович доповнює сказане: постмодернізм, на його думку, приходить після тоталітаризму і «відповідає перехідному дезорієнтованому стану» [5, 124].

Тип граничної свідомості, властивий героям Ю. Андруховича, добре представлений в збірниках есе «Дезорієнтація на місцевості», «Центрально-східна ревізія», «Диявол ховається в сирі». Уже в назві книги «Дезорієнтації на місцевості» міститься ідея втрати орієнтирів у сучасному світі, у першу чергу, — орієнтирів культурно-історичних. А. Ульянов, представляючи поетичний талант Ю. Андруховича, відзначає: він «є саме тим типом перехідної людини, що уже начебто б поглинений холодними духами Європи, але в ньому усе ще залишилися тужити гірські істоти Карпат – духи української землі» [10]. Власні координати автор визначає як «буферну зону», «поруйнований коридор між Західною Європою та Східною», який він намагається «перебороти» у пошуках часу – або, за словами самого письменника, — «у пошуках себе, Галичини й миру» [5, 14]. Будь то Станіслав, Карпати, Львів або стародавня баварська вілла в передгір'ях Альп з видом на Італію з південного вікна, перехід з одного простору до іншого, з однієї культури до іншої здійснюється практично непомітно [5, 37].

Особливістю героя «перехідного часу» в А. Стасюка стає його постійне коливання між центром і периферією. Таке ж ставлення до світу й самого автора. Народившись у Варшаві – у самому центрі Польщі – він вибрав для життя відокремлене карпатське село Воловець. Тут головним заняттям для нього стає «спостереження за обрієм», на якому неможливо відшукати «жодної сталої координати» [9, 10]. В географічному сенсі Воловець виступає периферією Польщі, але в концептуальному просторі А. Стасюка він стає не лише центром його вітчизни, але й центром усієї Європи, точкою, що організує навколо себе інші країни. Периферія й центр у нього постійно міняються місцями, географічний центр Польщі (Варшава) не збігається з індивідуально сприйнятим центром, і це створює особливий художній метапростір цього автора. Увагу його героя привертають не західноєвропейські країни, а «країни за перевалами» (за виразом Ю. Андруховича): Угорщина, Румунія, Словаччина, Албанія, Молдова [4, 288]. Його захоплюють розповіді про ромів, які не визнають кордонів і держав та перебувають у чистому часі й просторі – саме вони виявляються особливо близькими за духом героям А. Стасюка. Пояснюючи прагнення автора до периферійності й осілості, С. Яковенко пише, що жити йому довелося «в епосі бездомів'я» [11]. «Ментальність бездомів'я» виражається у фрагментарності, посіченості «території кордонами й іншими антропогенними умовностями», які й знаходять висвітлення в його книгах [11].

Д. Гойови – письменник, орієнтований на реалізм, нерідко використовує «постмодернізм-приєм», спрямований на руйнування «однозначності». Наприклад, висловлюючи думку про те,

що нормальна людина зобов'язана протистояти виявам тоталітаризму й бігти від нього в пошуках волі, проте, ризикує сказати про ілюзорність подібного пошуку. У книзі «Гільдесгейм, або межі оптимізму» він ставить під сумнів наявний погляд східних німців на «щастя в Європі», тобто в Західній Німеччині. З'ясувалося, що злам ментальної свідомості перешкоджає почуттю знаходження себе в «іншому просторі». А в книзі нарисів «Я не можу від вас відвернутися» авторові довелося сказати й про упереджене ставлення західного миру до співвітчизників із НДР. Цей подвійний злам боляче ранив автора-оповідача.

*Подорож героя як спосіб фіксації змінного простору.* Подорож героя виявляється найважливішою дією нарисів Д. Гойови, Ю. Андруховича, А. Стасюка. Саме нарисовий жанр і стиль дорожніх заміток надає змогу зафіксувати зміни, що відбуваються у світі, передати динаміку шляху й відчуття «розвідників нового». Щодо мандрівних героїв Д. Гойови, Ю. Андруховича й А. Стасюка відзначимо наступне. Герої названих письменників становлять різні типи спостерігачів, хоча вони й подорожують по одному просторі Європи. Для героя «Потонулого трамвая» подорож стає необхідністю та обов'язковою умовою існування в ситуації «між». Якщо йдеться про подорожі Німеччиною, то найчастіше метою пересування стають спогади дитинства й ностальгія. І якщо навіть географія подорожі розширюється й у неї додаються такі країни, як Франція, Іспанія, Чехія, Україна, Угорщина, Румунія, Югославія, то й в цьому разі проявляє себе синдром «збирання» (узагальнення) духовної спадщини. Створюється образ мандрівного вченого, що насичує простір реально існуючої Європи культурним досвідом найвищих талантів: музикантів, письменників, архітекторів, філософів. У культурному просторі цієї Європи руйнуються національні кордони, і Чайковський у Німеччині, так само, як і Глінка в Іспанії, стають загальним духовним надбанням світової цивілізації.

Автор-герой у нарисах А. Стасюка нагадує туриста. Ця подібність проступає в усвідомленні часу, у детемпоралізації простору, а також у позиції існування «тут і зараз» [7, 149]. В А. Стасюка важливий сам факт подорожі; у його творах відсутні заданість мети й заздалегідь установлений маршрут. Його мандрівник схильний до споглядального сприйняття побаченого, він «первинно усвідомлює» факт. У той же час, подорожуючи всією Центрально-Східною Європою, герой схильний і до метафоризації простору – він співвідносить побачене із уже наявним образом «іншого світу» [7, 149]. У романі «Дорога на Бабадаг» оповідач подорожує Угорщиною, Румунією, Словаччиною, Албанією, Молдовою. На думку Ю. Андруховича, його явно притягають до себе країни «за Конечною», тобто за польсько-словацьким переїздом, розташованим «лише в декількох кілометрах від його будинку в Малому Бескиді» [4, 288]. Погляд мандрівника зупиняється на бункерах, побудованих у комуністичній Албанії, фіксує нескінченні угорські рівнини, крамниці, вокзали, прикордонні пункти, базари. Маршрут героя знову не визначений кінцевою метою, у ньому превалує фактор випадкового переміщення.

Але якщо мандрівник А. Стасюка близький фігурі бродяги, блукача, туриста, то герой Ю. Андруховича, на думку А. Коли, – це пілігрим, який пливе на власному кораблі-примарі. Його поїздки можна назвати подорожжю в минуле, але не стільки в минуле, що дарує певні спогади, скільки в рефлексію колишнього заради самоідентифікації у великому європейському просторі [7, 152]. Найважливіше, – зізнається в «Центрально-Східній ревізії» Ю. Андрухович, – це пересування, «подорож тією клаптиковою частиною світу, котра пізніше стане називатися Центрально-Східною Європою» [9, 83]. Подорож Ю. Андруховича – це рух у часі й просторі, «з клаптя на клаптик, з мови в мову, з пейзажу в пейзаж», який стає необхідним в епоху *«fin de siècle, як сказав би Заратустра»* [9, 83]. Автор описує подорожі своїх предків, у яких він бачить джерела власного невгамовного характеру. Пов'язуючи в єдиний текст всі розповіді про подорожі, він у такий спосіб окреслює ті «вузли сполучень», у яких сплавляється горизонталь і вертикаль, історія й географія життя [5, 125].

Загалом, у сучасному світі, де так відчувається відсутність «будь-яких осей», що уже змучена «хаосом людського буття» [5, 125], герої А. Стасюка, Ю. Андруховича й Д. Гойові прагнуть визначити свої координати й знайти свій індивідуальний центр світу. Значимо, що авторам властивий індивідуальний геоцентризм, що став вираженням потреби людини знайти стійкість у фрагментарному світі.

Проблему центра й децентрації світу, властиву людині, що відчула свою неприкаяність, письменники прагнуть розв'язати по-своєму. А. Стасюк і Ю. Андрухович, з'єднуючи свій центр із центром Європи, пропонують формулу рухливого центру за принципом «де я – там і центр». Описуючи власне індивідуальне світовідчуття, Ю. Андрухович говорить: центр – це таке місце, де

«кожний знає, що він дійсно перебуває в самому центрі, тому що центр – ніде й скрізь одночасно» [5, 125]. Центр Д. Гойови – це рай, що нагадує рідне містечко Клейнчахвіц на Ельбі. Саме тут «у гармонії із природою й мистецтвом стикаються небо й земля» [3]. Відзначимо, що хоч Д. Гойови й не прагне визначити точні координати ідеальної точки перебування, все ж таки властива йому внутрішня скерованість на Схід приводить до зсуву його індивідуального центра.

Узагальнюючи, можна сказати, що Д. Гойови, Ю. Андруховичу й А. Стасюку вдалося зафіксувати зміни свідомості, властиві людині, яка потрапила в ситуацію перехідного часу. Фіксуючи це «зрушення свідомості», вони звернулися до жанру дорожніх заміток – тобто до тієї форми оповідання, що здатна фіксувати тимчасові враження й представляти людину, яка прагне із фрагментів створити ціле.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Gojowy D. Die versunkene Straßenbahn. – Dresden: Dresdener Verlag, 2000. – 215 S.
2. Gojowy D. Hildesheim oder die Grenzen des Optimismus. – Berlin: Edition Amadis, 2000. – 167 S.
3. Gojowy D. Musikstunden. (Рукопис, електронний примірник).
4. Андрухович Ю. Ангели і демони периферії // Стасюк А. Дорогою на Бабадаг. – К.: Часопис «Критика», 2007. – С. 287 – 290.
5. Андрухович Ю. Дезорієнтація на місцевості. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2006. – 128 с.
6. Бездир Н.П. Русская постмодернистская проза в восточно- и западнославянском литературном контексте. – Ужгород: Видавництво «Олександри Гаркуші», 2007. – 472 с.
7. Кола А. Категория «Центральной Европы» в творчестве Милана Кундеры, Юрия Андруховича и Анджея Стасюка // Европа. [Журнал польского института международных дел]. – Т. 2, № 2(3), 2002. – С. 131 – 154.
8. Старикова Н.Н. Постмодернизм в славянских литературах // Славянский вестник. Вып. 2. – М: МАКС Пресс, 2004. – С. 539 – 548
9. Стасюк А., Андрухович Ю. Моя Європа. Два есеї про найдивнішу частину світу. – Львів: Класика, 2001. – 128 с.
10. Ульянов А. Живой Андрухович и песни мертвого петуха // [http://www.proza.com.ua/events/zhivoj\\_andruxovich\\_i\\_pesni\\_mertv\\_7992.shtml](http://www.proza.com.ua/events/zhivoj_andruxovich_i_pesni_mertv_7992.shtml).
11. Яковенко С. Андрухович і не зовсім // Дзеркало тижня, № 40 (364), 13—19.10.2001.

*Олена КОНОПЛИЦЬКА*

© 2008

### АНТРОПОЛОГІЧНІ ВИМІРИ ГЕРОЯ У ТВОРЧОСТІ БОГДАНА ЛЕПКОГО

У повістях і романах Б.Лепкого на першому плані – культурна та естетична спадщина минулого, що показано через долю героїв, які належали епосі та можуть розглядатися як її найяскравіше втілення. Конфлікт між героєм і середовищем, духовне піднесення і падіння – у центрі творів письменника.

На матеріалі повісті „Зірка” та романів „Під тихий вечір” та „Весела над пустарем” розглянемо антропологічні виміри героя – яскраво вираженого індивідуаліста, сильної особистості, що хоче жити, а не існувати.

Повість Б. Лепкого “Зірка” (1929) з’явилась майже водночас із трилогією Р.Купчинського “Заметіль” (повісті “Курилася доріженька” та “Перед навалою” вийшли друком 1928 року, а “У зворах Бескиду” – 1933). Ці два твори об’єднує не лише час написання і виходу, але і та обставина, що кожен із них є цікавою інтерпретацією стрілецької теми, на яку у обох письменників різні точки зору.

Так, якщо в “Заметілі”, сповненій патріотичного пафосу, показано, як “формувався, ширилась і міцніла” серед українського народу “ідея стрілецького руху, за якою стояла висока місія народної участі у відновленні української державності” [6, 133], то події, описані в “Зірці”, безпосередньо першої світової війни не стосуються, хоча головним героєм твору також є колишній січовий стрілець. У повісті Б.Лепкого заторкнута проблема подальшої трагічної долі січових стрільців, яких після війни чекають табори, тиф, нужда і голод, тоді як у творі



Р.Купчинського розповідається про героїзм національно свідомої молоді, охопленої патріотичною ідеєю територіальної цілісності України. І коли Петро Пилипець у “Зірці” проклинає війну, говорячи: “Проклятий будь, хто перший знехтував життям людини!... Невільно вбивати чоловіка, нікому і ніколи... Невільно!...” [4, 524], Петро Зварич – головний герой трилогії – марить нею, вважаючи війну чимось романтичним.

Фабулу повісті “Зірка” становить розповідь про колишнього січового стрільця Петра Пилипця, який після втечі з табору повертається до мирного життя. Герой твору є людиною мистецької вдачі, романтиком з обпаленою жорстокими військовими буднями душею. Він не може зрозуміти, а тим більше прийняти, життєвої позиції лікаря Барила, також колишнього стрільця, який у всьому, навіть у війні, шукає зиск. Пилипець відмовляється від лицемірства, пристосовництва, плазування перед вище стоячими, які гидкі його благородній душі.

Перехід від військового, табірної життя до мирного викликає у душі колишнього січового стрільця хаос, який гамують кохана Марійка, давній друг Чернишенко, аматорський театр і музика, допомагаючи Петрові досягти гармонії з самим собою, знайти щастя.

Конфлікт твору є прихованим, глибинним, що утруднює виділення елементів сюжету. Зіткнення протилежних світоглядів (ідеалістично-романтичного, втіленого в образі сотника Пилипця, і матеріалістично-примітивного – в особі лікаря Барила) не є гострим, простежуючись не стільки у зовнішніх виявах, скільки у внутрішніх (думках та оцінках). Але чіткого перетворення зовнішнього конфлікту у внутрішній не простежується. Вони взаємодоповнюються, хоч жоден з них не є чітко вираженим, маючи характер швидше протиставлення, аніж різкого зіткнення. У “Зірці” увага більше акцентується на проблематиці, на еволюційних змінах у світогляді героїв.

Автор змальовує у творі внутрішні почуття і переживання головного героя, а також зовнішній перебіг подій.

Композиційним центром у повісті “Зірка”, як і в трилогії “Заметіль”, є головний герой, січовий стрілець, навколо якого групуються інші персонажі. Цікавим збігом є той факт, що головні герої обох творів зветься ім’ям Петро, а коханою одного з них є дівчина на ім’я Наталка, другого – Марія, яка грає Наталку Полтавку в аматорському театрі. Об’єднує цих героїв не лише випадковий збіг імен, але й те, що майже всі вони є представниками священних родин, з яких походили і середовище яких добре знали і Б.Лепкий, і Р.Купчинський.

У повісті “Зірка” поряд із позитивним героєм, яким є Петро Пилипець, присутній і антигерой, втілений в образі лікаря Барила. Такого протиставлення немає у трилогії.

Б.Лепкий зводить людей протилежної вдачі і суперечливих поглядів на життя. Пилипець, якого в стрілецькому товаристві називали Ладом, є благородним, але вразливим романтиком, талановитим поетом і музикою. Його абсолютним антиподом став лікар Барило – людина груба, бездушна, обмежена, духовно бідна, нищість якої проявляється навіть у розумінні дружби. Він висміює те, що є найсвятішим для Петра і його (Барила) дружини: мистецтво, самопожертву, благородство. Це типовий представник невмирущого племені пристосуванців, тоді як Ладо належить до типових романтиків-мрійників.

Барило вмів знайти власну вигоду завжди і в усьому. Навіть на війні, коли інші проливали кров, лікар розкрадав стрілецьке майно і їздив по світах із різними місіями, комісіями і делегаціями. І тому його особа в свідомості Лада ніяк не хотіла римуватися зі словом “герой”, яким сам Барило себе вважав.

У повісті Б.Лепкого і в трилогії Р.Купчинського, крім головних героїв, є ще і другорядні та епізодичні, які групуються навколо Петра Пилипця і Петра Зварича. Переважно всі вони є позитивно забарвленими, за винятком образів лікаря Барила і нотаря Фирласевича у “Зірці” та кількох незначних персонажів у “Заметілі”. Порівняно з твором Р.Купчинського у повісті Б.Лепкого персонажів небагато. Другорядними є образи Марійки Кленівни (Зірки), пані докторової, Барила, сина лікаря Данка, Чернишенка, нотаря. Епізодично появляються служниця Марта, тітка Пилипця, відвідувачі кав’ярні, емігранти.

У “Заметілі” Р.Купчинського таких епізодичних персонажів набагато більше. Вони є своєрідними, колоритно замальованими типажми галицької дійсності. Кожен із них цікавий своєю неповторністю, що дало підставу Т.Салізі назвати їх персонажами “миттєвого спалаху” [6, 134]. Письменник із великою любов’ю ставився до своїх героїв, придивляючись до них збоку і вслухаючись у них. Р.Купчинський є дуже уважним до зовнішності людини, намагаючись наділити її такими рисами, які б вказували на її на туру. Тому в творі важливе місце займають

портрети героїв, портрети “самобутні, з індивідуальною людською плоттю, з пульсацією в них внутрішньої сили” [6, 135].

Так, зовнішність Петра Зварича автор описав настільки детально, що в читача уже на початку твору формується чітке уявлення про головного героя: “Гарний з нього був хлопець. Високий на зріст, тонкий у поясі і широкий у раменах. Тонке чорне волосся кучерявилося на висках і над чолом, брови сходилися майже над рівним носом, тільки розділяла їх пруга, що йшла поперек через чоло. Це знак від кінського копита і пам’ятка від сивого коня, що ще в батька ходив у візку. Ця пруга не шпетила його, навпаки – додавала молодому обличчю мужеськості і краси. Під бровами сиділи невеликі, але цікаві сірі очі, що раз запалювались огнем, як два вуглики, то заходили мрійливим серпанком задуми. Usta тонкі, затиснені, разом з розвиненою добре бородою вказували на рішучість і сильну волю” [2, т.1, 23].

Портрети у “Зірці” Б.Лепкого не є такими повними, тому й не дають читачеві яскравого уявлення про зовнішність головного героя. Специфікою творчої манери письменника є його інтерес до одного з другорядних персонажів, якого він вимальовує найдетальніше. Так, наприклад, у творі “Під тихий вечір” увагу Б.Лепкого привернув образ графа Адольфа, а в “Зірці” – пані докторової, динамічні портрети якої найчастіше трапляються у творі.

Автори кожної з цих двох повістей добре знають своїх героїв, проінформовані про те, що робиться у них в душі. Р.Купчинському навіть відомо, що хоче сказати Петро Зварич, а іноді й те, що б він міг сказати, якби був на декілька років старшим. Письменник не готує читача до сприймання певного епізоду, а дописує те, що відбулось, коментує події.

Децо іншим у цьому сенсі є Б.Лепкий, який в “Зірці” натякає читачам на події, що мають відбутися. Для цього автор використовує прийом символічного сну. Цей прийом у повісті “Зірка” простежується двічі. Один раз як сон-попередження, а в другому, складнішому, випадку він має поліфункціональне значення. Служить для передачі внутрішнього стану героя, а також є одним з елементів затриманої експозиції, своєрідною мініретроспекцією, поданою у вигляді химерно сплетених асоціацій: “Був (Пилипець) лихий на себе. Вчора схопився зі сну. Приснилось, що черевик з лівої ноги маршував по хаті і силкувався лізти по стіні. Що підсадиться трохи, тай – геп! І знов і знов... (Всі ми так спиналися на стіну десять літ!)” [4, 512].

У повісті діалоги, як і монологи, є важливим засобом творення образу, його індивідуалізації. Вони свідчать і про рівень інтелектуального розвитку персонажа, і про його компетентність у певній сфері, і про суто індивідуальні психологічні особливості.

Мовлення кожного з персонажів є індивідуалізованим як на лексичному, так і на семантичному рівні, проте суттєво не відрізняється від авторської мови. Так, обмеженість лікаря Барила відбивається у бідному лексично, синтаксично примітивному мовленні. У мовленнєвих партіях інших героїв (Петра Пилипця, Чернишенка, пані докторової, Марійки) наявні афористичні вислови, цитати з літературно-художніх творів. Ці люди розмовляють між собою про музику, театр, видатних діячів мистецтва, згадуючи Чехова, Барвінського, Лисенка, Ліста, Шашкевича, Устияновича, Купчинського та інших.

Герої “Зірки” виявляють обізнаність з іншими літературними творами, цитують їх. Цікавою ремінісценцією у повісті Б.Лепкого є згадка про співану Петром Пилипцем пісню “Журавлі”, слова якої належать самому письменнику. Але у “Заметілі” Р.Купчинського також наявна така ремінісценція. І лине над стрільцями пісня, яка стала своєрідним символом тогочасної галицької дійсності, хоч і співає її молодий кубанський козак [див.: 2, т.3, 131].

Як бачимо, кожен із цих двох творів, написаних на стрілецьку тематику, є по-своєму цікавим і неповторним.

Серед головних героїв багатопланової розповіді у романі „Під тихий вечір” – графиня. Це образ багатой і благородної жінки-аристократки, він новий у прозовій спадщині Б.Лепкого. Письменник переконливо показав ентузіазм цієї нещасливої в особистому житті жінки, яка активно працює для добра інших людей, громади в цілому.

Іншим головним героєм є доктор Михайло, в уста якого вкладені авторські ідеї, зокрема, й таке твердження: “Своє і рідне – це велика сила, це дорогий скарб, якого ні нехтувати, ні марнувати, ні промінювати за ніякі цінності у світі не вільно.[...] Націоналізм – це не простір і не час, не уявлення, а поняття, це відома нам сила, з якою треба числитися...” [5, 63].

Роздуми героїв вражають своєю актуальністю, так, немовби вони говорять про сьогочасні проблеми. У цьому зв’язку показовим є в романі і таке спостереження: „Ми, як тільки переїдемо границю, так зараз зачинаємо на чужий лад співати [...], нехтуємо національність, традиції, звичаї

[...]. Вже для нас „Не ходи, Грицю” не театр, а маріонетки, вже народна пісня не вдовольняє наших високих почувань, вже наша література нікуди не годиться, вже питання нашої самостійності – це пережиток із давніх часів, – одним словом: ми нові люди” [5, 62].

Другорядні постаті у системі персонажів „повісті-казки” також несуть певне ідейне навантаження. А оскільки розгорнутих прямих авторських характеристик цих героїв немає, то їх зорова домінанта поглиблюється їх мовленням, змістом мовленого, поведінкою. Зокрема фраза, вкладає письменником в уста Марійки, є настільки семантично місткою, що могла б бути розгорнута на кілька сторінок: “Не хочу бути лялькою, – я людина” [5, 74]. Отже, героїня, портрета якої не окреслено, подібно самохарактеристикою виявляє певну позицію.

Таким чином, у творі „Під тихий вечір” Б.Лепкий створив образи національно свідомих українців, які чітко знають свою життєву позицію і дбають про поступ свого народу. Автор змальовує своїх героїв по-різному: комусь дає ширшу характеристику (через елементи портрета, дії, вчинки, мову), інші ж подані лише штрихами. Проте і в незначних деталях читач вбачає ті риси, що їй допомагають йому ідентифікувати персонаж як певний тип.

У романі „Веселка над пустарем” розкрито освітню та громадську діяльність народного вчителя Петра Шагая, його роль у процесі відродження українського села, а також безкомпромісну боротьбу з бюрократизмом деяких сільських „пиявок”, які тільки думають про особисте збагачення.

У творі наявні елементи автобіографічного характеру (описи попівського побуту, обвал глинища, який мав місце на парафії батька Богдана Лепкого, напад вовків, а також численні розмови про москвофільство і народовство, які сам письменник часто чув у дитинстві). Висновок щодо автобіографічності окремих елементів цього твору можна зробити і на основі спогадів Б.Лепкого, але, порівнюючи “Веселку над пустарем” із “Казкою мого життя”, варто зауважити, що ідентичними є не лише окремі події та описи попівського побуту, але й імена другорядних та епізодичних героїв обох цих творів. Це свідчить про те, що письменник взяв за основу свого твору реальні факти, описав людей, які насправді колись жили, зберігши навіть їхні імена. Цікаво, що Б.Лепкий змалював своїх героїв такими, якими вони йому запам’яталися ще з дитинства, зосереджуючи увагу на якійсь яскравій рисі характеру чи зовнішності.”

Так, головним негативним персонажем твору є сільський глитай Кирикучка, про якого Б.Лепкий згадував і у спогадах, вказуючи, що так називався найбільший багач села Поручин. Правда, письменник, зберігши деякі особливості Кирикучки із Поручина, негативною характеристикою наділяє лише його двійника – вїта села Житники. У “Веселці над пустарем” змальовані й інші люди, яких знав Б.Лепкий у дитинстві. Це і візник Мартин, і кучерява Доська (феноменально сонлива дівчина), і старий Онуфрей, і його набагато молодша дружина Марта, і дяк Гнат Янчинський, і подружжя Лемішів, котрі своєю енергійністю, відданістю просвітницькій роботі на селі нагадують батьків Б.Лепкого.

Письменник у “Веселці над пустарем” відобразив священиче середовище Поділля, з якого сам походив, а тому дуже добре знав і любив. Це, звичайно, не могло не вплинути на кут зору, під яким показано події. Саме тому роман суттєво відрізняється від інших творів про священиче середовище тією позитивною тональністю, в якій змальовано духовенство. Автор наділяє його високими моральними чеснотами, національною свідомістю.

Однак „Веселка над пустарем” як художній твір виник не відразу. Перша його версія з’явилася ще у 1911 році в “Руслані” як оповідання під заголовком “Оля”. У листі до Кирила Студинського, співредактора “Руслана”, письменник писав: “Я хотів змалювати тиху драму, одну з тих, що розкриваються без “бравів” і без “фора” на сцені нашого життя. Я бачив аж кілька таких Оль і з них зробив одну. Є в ній і символі. Оля – се ті люди, що не мають широкої губи і сильних кулаків, се ті робітники, тихі і ревні, про котрих навіть газети не пишуть, а властиво, пишуть щойно тоді, як та людина покине свою тиху комнатку, в котрій крізь одно вікно видно сільські хати, а крізь друге – церкву і цвинтар, і не перенесеться до такої, з котрої вже нічо не видно... Але Оля – се разом людина творча, котра освідомлюється і з хвилиною освідомлення стає до продуктивної, хоть не ефектної праці” [1, 716].

Образ Олі, героїні однойменного оповідання, трансформувалася у “Веселці над пустарем” в типовий образ Гані, небоги пані Ілецької.

Отже, фабулу твору становить розповідь про сільського вчителя Петра Шагая, який, після численних поневірянь і перенесень з одного місця на інше, опиняється в селі Житники, заступивши місце молодій учительки, яка померла за дивних обставин.

У селі герой здобуває прихильне ставлення отця Ілецького, пані Ілецької; в нього закохується їхня небога Ганя. У “Веселці над пустарем” письменник традиційно для кінця XIX – початку XX століття змальовує українське село, подаючи його в соціальному розрізі, розглядає вічну і болючу для селянина проблему землі. Саме з цією проблемою пов’язане і соціальне розшарування селян у творі, що, в свою чергу, обумовлює розвиток конфлікту, який виникає як зіткнення протилежних поглядів Шагая і сільського багатія Кирикучки. У творі конфлікт не виражається у гострій та цілеспрямованій боротьбі учителя з війтом, маючи на перших порах ознаки пасивного спротиву.

Для Петра Шагая на першому місці – громадська робота. Про це він одразу чітко заявляє отцеві Ілецькому під час знайомства: „Українці не знали, що вони українці. І загалом не знали, хто вони такі. Тут називали себе русинами, а там – малоросами, або й прямо православними. А я довідався, хто такий, і тепер вважаю своїм обов’язком боронити свого національного імені і освідомлювати других” [3, 26].

Живе Петро у великій матеріальній скруті. Але життєва позиція юнака така, що не дозволяє йому думати про власну біду та злидні. Він знає, як багато у світі всілякої нужди і кривди, думає, як зарадити цьому злу: „Треба би добратися до тих глибин і переробити їх” [3, 33]. Герой вважає, що „це може зробити тільки хата і школа. Просвічена хата і добре поставлена школа, особливо початкова, яка формує основи характеру” [3, 33].

Б.Лепкий показав, як Шагай та отці Ілецький і Леміш дбають про духовний розвиток жителів села, про їхній поступ в освіті, науці, мистецтві. Отець Ілецький, зокрема, журиться (після знайомства з вчителем), що не завжди був своїми прихожанам порадиником, проповідником і провідником: „Я нині бачу, – говорить він, – що нам треба було ближче підійти до селянина, треба було пильніше прислухатися до голосу його серця... Вірте мені, я дуже тішуся, що теперішні священики роблять те, що занедбали їхні попередники...” [3, 170-171].

Усвідомлення свого почуття громадянського обов’язку, того, що він чинить правильно, що його праця не пропаде марно, допомагає Шагаю побороти сільського війта Кирикучку. Гаслом вчителя є: „...Нам не треба дурити себе ніякими ласками й прихильностями, лиш освідомлювати народ, організувати його, підносити культурно й економічно, бо тільки це одно може нас врятувати” [3, 57].

Автор побудував твір таким чином, що головний герой повсякчас перебуває у центрі подій. Читач бачить його в щоденній діяльності, яку неоднаково оцінюють різні верстви населення села, у майже щоденних розмовах з родиною отця Ілецького. Навіть присутність вчителя у думках панни Ганни допомагає створити цілісний образ Шагая: його непоступливість у громадських справах, скромність та інтелігентність (особливо у стосунках із коханою), почуття власної гідності, мужність, чесність і справедливість під час зустрічей з місцевою владою і мешканцями села Житники. Засоби характеротворення (портрет, діалоги, полілоги, внутрішні монологи, образи-символи) органічно взаємодіють і значно розширюють, поглиблюють підтекст твору.

Петра Шагая можна ще охарактеризувати як професіонала, знавця складної справи – навчати. Він має тверді переконання, що справжня школа не повинна бути страшною. Він прагнув, щоб підгрунтям освіти були довіра і повага до особи учня, щоб до школи і зі школи йшли з радістю.

Серед однодумців вчителя – священик Ілецький, його дружина, племінниця Ганна, художник Семаківський, сімейство Лемішів.

Важливим у структурі образу Шагая є його художньо-естетичний ідеал. Поділяючи думки художника Семаківського про високу місію мистецтва, протагоніст стверджує: „...суспільність, яка не любить мистецтва і не потребує письменства, це ще не суспільність, а товпа, стадо, череда, котру пастухи виганяють на поле, на пашу і до роботи, а вечером заганяють у кошари. Що лиш мистецтво, письменство і наука додають тій товпі свідомості, гідності людської, дають їй право називатися народом” [3, 83].

Отже, духовне багатство, високе почуття громадянського обов’язку, професійне покликання, тверді переконання – визначальні риси характеру Петра Шагая, риси справжнього патріота України. Він твердо вірить у розвиток своєї нації: „Нам треба йти... І то всіма дорогами, хоч як вони нерівні і тернисті. Хтось же їх прочистити мусить, і в мистецтві, і в літературі, і в просвіті, – скрізь. А що не оден собі руки і ноги покервавить або й обезсилений упаде, так і це річ неминуча” [3, 52].

Б.Лепкий, характеризуючи образ головного героя, яким є Шагай, а також другорядних та епізодичних постатей, не подає скрупульозно виписаних портретів. Він надає перевагу штрихованим динамічним описам, які створюють у читача загальне враження щодо зовнішності героя. Письменника більше цікавить його внутрішній світ, душевні переживання.

У “Веселці над пустарем” автор обмежився скупими фразами не лише стосовно, для прикладу, зовнішності Гані, але опосередковано змалював і другорядних героїв твору. Таких, як отець Ілецький, пані Ілецька, маляр Омелян Семаківський, подружжя Лемішів, Марта Побігуша, Павло Кирикучка, Степан Залісний, Анатоль Пишук. Ще менше уваги приділяє Б.Лепкий описам зовнішності епізодичних персонажів. Якщо одних (зятів та дочок Ілецьких) автор малює з певною прискіпливістю, то інших (дяка Ланчинського, інспектора, Доську, Онуфрея Гриця, Маланку, фірмана Мартина, Петрика, Наталку, доктора Антона Орловського та інших) – схематично (в інгарденівському розумінні). Так, письменник лише вказував, що Доська – кучерява, Маланка – чорнява, Онуфрей Гриць “був такий тиркавий, як ракувата сливка” [3, 41], а дяк Ланчинський – це “сорокалітній, здоровий і дуже гарний собою мужчина, не скинув свого сільського одягу і, крім окулярів..., нічим від других селян не різнився” [3, 129].

Переважає більшість героїв твору є всуціль позитивними. Вирізняється в цьому плані лише Кирикучка і суддя Анатоль Пишук. Ці два характери Б.Лепкий намагається наділити такими рисами, які б викликали у читача відразу. У цьому письменник не був винахідливим, бо повторює самого себе. Так, він пише, що Кирикучка “дуже потився” [3, 98], у нього була “спочена рука” [3, 75], тим часом червоними і завжди пітними руками був наділений і отець Єротей у повісті “Зломані крила”. А такі самі зуби, як суддя Анатоль Пишук, мав і граф Адольф у романі “Під тихий вечір”.

Б.Лепкий не спрощено підійшов до образу Кирикучки. Цей сільський глитай, при всій своїй зухвалості й жорстокості, був у нього людиною нестандартною. Характерові Кирикучки у творі притаманна суперечливість. “Був це селянин сорокалітній, рослий і гарний собою” [3, 37], до того ж мав непогану освіту. Він знав латинську мову, дещо з філософії, але перекручував імена відомих мислителів. В егоїстичній душі вийта збереглася крапля благородства, яке проявилось, коли Кирикучка відмовився продати свою землю чужим людям, а продав місцевим селянам.

Цікаво, що, як і в творі “Під тихий вечір”, у “Веселці над пустарем” письменник вирізняє голоси своїх героїв, намагаючись у такий спосіб передати натуру людини. Така прискіпливість характеризує автора як уважну до дрібниць, спостережливу людину, якій властиве вроджене почуття музики. Так, про пані Лемішеву автор писав, що вона “балакала живо”, мала “чистий сопрановий голос” [3, 55], вказував, що отець Ілецький сміявся “трімким баритоном” [3, 61], а Семаківський мав баритон “дзвінкий, високий” [3, 77].

Письменникова увага зосереджена у творі і на мовній характеристиці героїв. Автор намагається індивідуалізувати мовлення кожного персонажа на лексичному та синтаксичному, а іноді навіть і на орфографічному рівні, беручи до уваги походження, соціальний стан, вік, індивідуальні особливості героя. Так, мовлення Гані, Шагая, Семаківського, Ілецьких є лексично багатим, синтаксично і орфоепічно правильним, колоритно оздобленим прислів'ями та приказками, цитатами латинською, німецькою та польською мовами. У той же час у лексично бідному, емоційно нейтральному, скупому, як сам суддя, мовленні Пишука виявляється його обмеженість, зухвалість, педантизм. Цікавим є мовлення отця Леміша, який при всій своїй освіченості та прогресивності, демонструє незрозуміло-паразитичну прив'язаність до слів “так есть” і “отже”. Цим страждав і один із епізодичних героїв твору “Під тихий вечір”.

Таким чином, герої у прозових творах Богдана Лепкого живуть творчими задумами, люблять філософствувати, виявляють високу ерудицію, вступають у конфлікт з середовищем чи самі з собою. Загалом письменник використовує прийом І. Франка: піддати персонаж етичній поведінці, випробуванням на людяність і стоїцизм, що й робить твори особливо актуальними.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Журавлі повертаються...: З епістолярної спадщини Б.Лепкого / Упор. В.Качкан. – Львів: Фенікс, 2001. – 920 с.
2. Купчинський Р. Заметіль: Повість зі стрілецького життя / Вступ. ст. і післямова Т.Ю.Салиги. – Львів: Каменяр, 1991. – I. Курилася доріженька. – 175 с.; II. Перед навалою. – 151 с.; III. У зворах бескиду. – 143 с.
3. Лепкий Б. Веселка над пустирем // Лепкий Б. Твори: У 2-х т. – Т. 2. – К.: Дніпро, 1991. – С. 5-317.

4. Лепкий Б. Зірка: Повість з повоєнного життя // Лепкий Б. Твори: У 2-х т. – Т.2. – К.: Наук. думка, 1997. – С.488-621.
5. Лепкий Б. Під тихий вечір: Повість-казка // Лепкий Б. Твори: У 2-х т. – Т. 2. – К.: Наук. думка, 1997. – С. 5-300
6. Салига Т. "... Бо заметілями курилися дороги" // Купчинський Р. Заметіль: Повість зі стрілецького життя: У 3-х кн. – Кн. III. – Львів: Каменяр, 1991. – С. 133-143.

*Надія КОЛОШУК*

© 2008

## **ЕКСТРЕМАЛЬНІ СВІДЧЕННЯ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ТА ПІДСУМКИ І ПЕРСПЕКТИВИ ВІТЧИЗНЯНОГО ВИВЧЕННЯ ДОКУМЕНТАЛІСТИКИ**

Як відомо, представники антропологічної школи працювали передусім у царинах етнографії та фольклористики, мовознавства та культурології, що відокремила від соціології наприкінці XIX століття. Матеріалом для спостережень і висновків стали мовні структури, міфи, ритуали, прикладна культура, фольклор, Святе Письмо тощо. Тому методологічні моделі, розроблені представниками антропологічної школи, стали вагомим набутком літературознавчих дисциплін у XX ст. [див.: 4; 8; 9; 11; 12]. На нашу думку, доцільно використати ці моделі для вивчення такої гостропроблемної сфери сучасної культури, як документалістика / nonfiction, котра в Україні вивчається недостатньо активно. Практично не використовуються типологічні аналогії документалістики (як матеріалу дослідження) з фольклором та міфом, котрі уможливають перенесення розроблених антропологічною школою методик на новий матеріал. Зокрема йдеться про такі типологічні збіжності:

- документалістика в цілому передає колективний досвід пережитого, адже попри те, що документальним текстам-свідченням притаманна виразна суб'єктивність, сприймання та побутування документалістики можливе лише при певній колективній зрілості суспільства, готового почути факти і сприймати суб'єктивні, відмінні від офіційного / легітимного історичного дискурсу оцінки, котрі представлено індивідуальними «екстремальними» свідченнями про реально пережите;

- документальні тексти-свідчення про надзвичайні події, виняткові обставини і факти формуються на основі узвичаєних уявлень про Чужого / Іншого, на підставі загальних норм розпізнавання Добра і Зла, тобто несуть універсальний людський досвід і саме в такій якості сприймаються чи повинні сприйматися;

- документалістика має очевидне дидактичне спрямування, виконує (посеред інших) функцію виховання молодого покоління на досвіді старшого та «профілактичну» й «терапевтичну» функції в колективній пам'яті щодо складних і болісних суспільно-історичних ситуацій та подій;

- незрідка має «хорову» форму вираження: збірки, антології, монтаж документів та коментарів до них у наукових, публіцистичних виданнях тощо, які теж повинні увійти в поле досліджуваного літературознавцями текстового матеріалу нарівні з художніми текстами / белетристикою.

Отже, доцільно розглядати документалістику, а саме его-тексти (щоденники, мемуари, листи, автобіографічні нариси, сповіді, залишені для потомків в автентичному вигляді, без белетризації), крізь призму антропологічної методології.

Термін «его-текст», запозичений в істориків, віднедавна вживається у працях зарубіжних літературознавців, котрі вивчають документальні тексти-свідчення [див.: 13; 26; 27]. В українських довідникових виданнях, у підручниках та монографіях про документальну літературу його практично не вживають (або вживають у далекому від документалістики дискурсі [див.: 15]), однак незрідка пишуть про статус особистісного свідчення, в якому «документальна домінанта» (О. Скаріна) діалектично взаємодіє із суб'єктивізмом [16].

Загалом вивчення документальної літератури – досить специфічна міждисциплінарна галузь наукової гуманітаристики. З одного боку, в усьому світі воно (вивчення) представлене

поважними філософськими, історичними, культурологічними та спеціально-філологічними працями й есеїстикою: Емануель Левінас, Ганна Арендт, Мішель Фуко, Ролан Барт, Цветан Тодоров, Сьюзен Зонтаг та інші. З огляду на це в Україні поживився інтерес до документалістики, вона дедалі більше представлена як об'єкт спеціальних досліджень, зокрема й у галузі нашої науки. Від 1980-х років, коли публікувалися поодинокі літературознавчі монографії («Літературний портрет» В. Барахова, 1980; «Збагнути день суцїй» В. Здровеги, 1988; «Українська письменницька мемуаристика: природа, еволюція, поетика» О. Галича, 1991) і нечисленні статті, донині їх опубліковано десятки, захищено більш як півтора десятка докторських і кандидатських дисертацій. З другого боку, загальний рівень досліджень документалістики залишає сподіватися кращого: попри те, що окремі праці кожна по-своєму цікава і змістовна, у цілому літературознавча наука на цій царині топчеться на місці, бо вже понад три десятиліття перебуває на тому ж етапі, з якого й починала ще за радянських часів, адже проблеми залишилися ті самі, хіба що задавнилися і стереотипізувалися:

- не закріпилися загальноприйняті визначення документальної літератури та ієрархії її складових – окремих жанрів і жанрових різновидів (хоча саме на це були спрямовані зусилля чи не всіх українських дослідників, а перші праці О. Галича, який представив цілісну і багату картину її розвитку від давніх часів до сьогодення [див.: 2], з'явилися ще на початку 1990-х);

- документалістика не представлена у підручниках та посібниках і наукових програмах курсу історії нової української літератури поруч із власне художніми (белетристичними) жанрами прози [див.: 5; 6];

- немає чіткої системи критеріїв для критики, яка на появу документальних книг реагує спорадично, бо ці критерії ще й не бралася виробляти, аби різносторонньо, глибоко аналізувати та оцінювати появу таких видань, вводити їх в загальний літературний процес; без адекватної критики вони й надалі залишатимуться на маргінесі;

- не склалася традиція розгляду української документалістики в контексті світової – про зарубіжні літератури в цьому аспекті наші дослідники пишуть рідко, здебільшого просто згадують для порівняння (щоправда, є вагомі винятки – як-от праця Н. Торкут [19]).

Загалом вивчення документалістики у нас перебуває, сказати б, на емпірично-прикладному рівні (накопичуємо матеріал, намагаємося застосувати до його тлумачення певну термінологію, яка ніяк не стане справді термінологією – тобто загальноновживаною системою дефініцій і класифікацій), а тому й цікавить досить вузьке коло фахівців-філологів. Очевидно, щоб справа зрушила з місця, треба шукати нові методологічні підходи, а не просто залучати до розгляду ті чи інші раніше не розглянуті документальні тексти чи навіть цілі жанрові різновиди. Подекуди таке залучення виглядає досить поверхово обґрунтованим, а сам вибір матеріалу дослідження викликає непорозуміння. До прикладу: вже не одна дисертація представляє «художню біографію» як документальний жанр, хоча очевидно, що це чистої води белетристика (навіть та, котра нібито «на документальній основі», що переважну більшість авторів ні до чого не зобов'язує), і вона мала би розглядатися в системі прозових різновидів сучасної белетристичної прози.

Проблемний стан вивчення документалістики як специфічної сфери красного письменства відбито в нових літературознавчих довідниках. Донедавна жоден з українських довідників, окрім п'ятитомної УЛЕ («Українська літературна енциклопедія»), котра починала виходити ще за радянських часів (т. 1 – 1988 р.), не подавав визначень «документ», «документальна література», «література факту» чи «nonfiction». Окремі жанри (епістолярій, мемуари, щоденники, автобіографія тощо) представлені розрізнено, нема чіткого їх співвіднесення із загальним, родовим поняттям [див.: 12]. Нарешті Ю. Ковалів у двотомній «Літературознавчій енциклопедії» (2007 р.) подав стислі статті «Документ» і «Документальна література», однак вони викликають більше запитань, ніж дають відповідей. Адже як «документ» представлені «історично достовірні письмові джерела, до яких належать пам'ятки писемності, літературні твори, рукописи, маніфести чи декларації певних літературних шкіл, угруповань тощо» [11, 293]. А «документальна література», у свою чергу, представляє «художньо-публіцистичні, науково-художні твори (нарис, нотатки, хроніка, репортаж), що ґрунтуються на повному або частковому використанні документальних джерел [тобто див. «Документ»? – Н. К.]. Вони різняться від історичних жанрів, хронік, літописів, діаріюшів, щоденників, мемуарів [тоді які ж жанри становлять «документальну літературу»? – Н. К.] способом використання документальної бази, що, не зазнаючи типізації та вимислів, закладає структурні підвалини твору, зосереджується на аналізі відповідно фіксованого

матеріалу, що іноді компонується на засадах зіставлення й монтажу» [11, 294]. Як приклади названо... відомі «художні біографії» зарубіжних та українських авторів – від «Життя Гайдна, Моцарта і Метастазіо» та «Життя Росіні» Стендаля (30-ті рр. XIX ст.) до «Аліни й Костомарова» В. Петрова (30-ті рр. XX ст.). А документалістика веде початок від найдавніших часів розвитку світової культури. Оскільки цей ряд у Ю. Коваліва замикають «Чорнобиль» Ю. Щербака та «Набої для розстрілу» Г. Снегірьова (що їх споріднює із «художніми біографіями?»), сприймається він як алогічний.

Що ж до конкретних жанрів, котрі за традицією відносяться до документалістики, – Ю. Ковалів просто переніс визначення із раніших словників, не переймаючись неузгодженістю зі спрощеним і спримітивізованим визначенням у статті «Документальна література». Поняття «література факту», широко вживане у польському літературознавстві як аналог вітчизняній дефініції «документалістика» та світовій nonfiction [див.: 19; 20; 21; 22; 23; 24 тощо], подається лише як «принцип об'єктивізму, обстоюваний футуристами», що позначився на польському письменстві [11, 566]. Термін nonfiction узагалі відсутній.

У російських літературознавчих енциклопедіях бачимо схожу ситуацію: за радянських часів найавторитетніший довідник КЛЭ («Краткая литературная энциклопедия», її останній – підсумковий і доповнювальний – 9-й том видано 1978 р.) подавав статтю про «документальну літературу» [14], з котрою як із родовим поняттям були співвіднесені автобіографія, щоденник, літопис, мемуари, епістолярій тощо. Така ж співвіднесеність у пізнішому ЛЭС («Литературный энциклопедический словарь» 1987 р.) [10]. Однак у найновішій «Литературной энциклопедии терминов и понятий» (2001 р.) подається лише скорочена стаття В. С. Муравйова «Документальное» (він же був автором відповідних ширших статей про документалістику – «документальную літературу» – в КЛЭ та ЛЭС), а в статтях інших авторів – «Дневник», «Исповедь», «Летопись», «Мемуары», «Путешествие», «Эпистолярная литература» – поняття «документ» чи «документальна література» не згадуються, тобто нема співвіднесення із родовим поняттям [9].

Очевидно, українські та російські літературознавці не враховують досвід західних колег, для яких така співвіднесеність очевидна, і саме очевидність, термінологічна визначеність дає свободу неординарному, не вузькоемпіричному трактуванню. Скажімо, у фундаментальній монографії Єжи Швєньха «Literatura polska w latach II wojny światowej» (2000 р.) в окремому розділі йдеться про «літературу екстремальних випробувань» (“VI. Literatura doświadczeń ekstremalnych”), а в межах розділу виділяються підрозділи «Голокост» (“1. Holocaust”) і «Концентраційні табори» (“2. Obozy koncentracyjne”) [25, 245 – 262]. В українських сучасних дослідженнях маємо зовсім інше спрямування: з півтора десятка докторських і кандидатських дисертацій, захищених у 1997 – 2007 рр., теми яких стосуються вивчення документалістики, третина присвячені все тій же **художньо-біографічній прозі** (праці Богдана Мельничука, Галини Грегуль, Ірини Акіншиної, Ірини Савенко, Тетяни Черкашиної, Олени Скнаріної), ще третина (праці І. Василенко, Володимира Кузьменка, Інги Веріго, Галини Маслюченко, Катерини Танчин, Нелі Момот, Людмили Морозової) – **письменицькому епістолярієві та літературним мемуарам** (найбільш досліджувані у нас жанри документалістики, особливо епістолярій), і лише поодинокі (Петра Білоуса [1], Наталії Торкут [19], Надії Денисюк [3]) виходять поза освоєні досить вузькі межі в царину давньої або зарубіжної літератури й теорії літературознавства.

Зосередження на одному – двох жанрах тоді, коли інші перебувають поза увагою, свідчить про значною мірою стереотипізований підхід наших науковців до предмета дослідження, про обмежений, штучно звужений, вибірковий підхід до матеріалу, що не дає змоги аналізувати проблеми документалістики широко, розглянути їх комплексно й різносторонньо. Для порівняння: здатні вивести на вагомій висновки стосовно фундаментальних засад людської культури антропологічні дослідження спираються на широкий спектр мовного й культурного матеріалу, а не на окремі вузько трактовані аспекти жанрів / видів, досить штучно виділені.

Природно, що висновки українських літературознавців, як і слід було чекати, при такому підході показують: віз (проблем) і нині там. Тобто приблизно на тому ж рівні, що й десятиліття назад. Не маємо ні термінологічної визначеності, яку б відбивали словники й підручники, ні чітко виробленої жанрової ієрархії, ні критики, яка мала би оперативно реагувати на появу документальних текстів, ні цілісного погляду на документалістику в контексті конкретної історичної доби. Останній аспект (історичний контекст), в інтенсивнішому аналізі якого вже назріла суспільна потреба, загалом представлений поодинокими дисертантськими потугами, що не



знаходять підтримки у колег, ба й самі не представляють перспектив. Наприклад, у дисертації Наталії Тимошук ідеться про тему голодомору в українській прозі – переважно про белетристичні твори, а документальні «екстремальні свідчення», публіковані віднедавна в унікальних виданнях, навіть не згадано [17].

Чи дійсно це важливо? На наше переконання, – так. Адже йдеться про напрацювання нових методологічних засад, які визначають подальше вивчення нашої культури. Передусім варто розширити коло текстових джерел, що потрапляють у поле уваги літературознавців – ввести до нього ті самі «екстремальні досвіди» (*doświadczenia ekstremalne*), не лише письменницькі, а загалом усі, які залишені епохою, які збереглися (адже збереглися поодинокі, які свідчать про досвід мільйонів!). Про них ідеться не лише у польських дослідників, але й у поважних авторів цілого світу – зокрема у працях Ц. Тодорова [див. недавно перекладену по-українськи: 18]. Розширення поля досліджень важливе вже саме по собі, але ще важливіше тому, що відкриває шлях особливим методологічним принципам, на які необхідно спиратися, щоб небелетристичні тексти розкривали дослідникові свою глибину й вагомо представляли епоху та національну культуру. Лише на їх підставі можемо робити висновки про людську природу, яку у ХХ столітті виявилось можливим спотворити нелюдським стражданням, про межу страждань і межі зла та його мотиви, про неминучу деперсоналізацію й нівеляцію людського як у жертвах, так і в катах. Висновки, перевірені винятковим досвідом тих, хто вижив і зумів його засвідчити...

Художній рівень цього тексту неоднорідний, історія формування в різних національних літературах (зокрема формування так званого табірної тексту упродовж ХХ ст. [див.: 7]) – суперечлива. Чим сильніший суспільний тиск, тим більші втрати в розвитку національної традиції доводиться долати авторам-непрофесіоналам: через те у межах табірної тексту спостерігаємо невідповідність, несинхронність навіть у близьких національних літературах (напр., у білоруській немає другого етапу його розвитку – дисидентського). Однак андеграундна документальна література на рівні маргінальних жанрових структур – як-от мемуаристика непрофесійних авторів, – демонструє стихійну незалежність (щоразу особливого гатунку) від офіційного, легітимного дискурсу (приклади – мемуари Юрія Самбреса, Павліни Мядзьолки, Данила Шумука, Петра Палягошки, Петра Григоренка тощо). Дотримання жанрового чи стильового канонів у другій половині ХХ ст. вже не є показником художньої довершеності, її рівня, естетичної якості тощо.

Жанрова природа табірних свідчень тяжіє до епізації. Розвиток табірної тексту на східнослов'янських теренах (в Україні – особливо виразно) можна уявити як формування єдиного епічного простору, протиставленого у свідомості читачів міфізованому просторові, витвореному сучасною ГУЛАГовою літературою соцреалізму. Стосунки цих двох потоків у межах кожної національної літератури складаються за законом сполучених ємностей: чим більше міліє від намулу кон'юнктурщини й брехні потік офіціозу, тим глибшою стає андеграундна література, котра, всупереч цій очевидності, ще й досі не посіла в Україні належне їй місце. Жанрово різномірні сучасні видання «екстремальних свідчень» – а це переважно збірки листів, документів, публіцистики, нарисів-спогадів – не враховуються авторами сучасних підручників з історії літератури у ряду повноцінних літературних явищ.

На першому етапі формування табірної тексту (свідчення в'язнів сталінської доби) відзначаємо більшу вагу белетризованих жанрів (новел, романів) і загальне тяжіння до новелістичної або романної структури в мемуарах. Документалізм виявляється досить обмежено. Епізація мемуарних текстів, як і зростання ваги документалізму, мають особливе значення у процесі формування сучасної епопеї – її зразок бачимо не лише в «Архіпелазі ГУЛАГ» О. Солженіцина, але й у непрофесійних авторів – наприклад у Д. Шумука з його задумом показати «шлях блукань і боротьби під трьома окупаціями України» [див.: 7, 345 – 347, 361 – 363]. Формування нової епопеї через синтез документальної хроніки та реалістично-епічної поліфонічної оповіді з багатоетапним розвитком вибудованого реальною історією сюжету, шляхом реальної людини крізь її випробування в якості головного конфлікту представляє нові можливості документалістики.

Деякі з них були використані і в легальній літературі радянських часів, зокрема в білоруській та російській «воєнній прозі» – «Карателі» А. Адамовіча, «Блокадна книга» А. Адамовіча і Д. Граніна, документальні повісті С. Алексєвіч. Українські письменники зрідка використовували белетристичну епопейну форму: Григорій Тютюнник у «Вирі», значно пізніше – В. Дрозд у «Листі землі» тощо. В останнього спостерігаємо принципово інакший спосіб використання можливостей автентичних свідчень – їх стилізацію у вигляді єдиної «книги книг».

Документальна ж українська епопея Данила Шумука (еміграційне видання – «За східним обрієм», 1974; в Україні – «Пережите і передумане», 1998), як і подібні книги в інших літературах колишньої радянської імперії, цінна вже самим фактом своєї появи в андеграундній культурі, оскільки є спробою осмислення більш як півсотлітнього всенародного досвіду боротьби з окупантами і протистояння денационалізації. Документально-епопейний жанр у своєму розвитку засвідчує намагання протистояти засиллю псевдоепопей соцреалістичного зразка (як-от «Прапорonoсці» О. Гончара) через використання можливостей документальної літератури.

У дисидентському табірному тексті зростає тенденція все одвертішого й безпосереднішого документалізму; водночас він набуває постмодерних ознак та якостей (в автобіографічних романах дисидентів М. Осадчого, Т. Конвіцького, А. Синявського-Герца, С. Довлатова: авторефлексія, ігровий характер образу автора-наратора, карнавалізація, імпліцитна іронія, фантазмагоричні лінії сюжету впереміш із документальними, стильова поліфонія тощо). Однак у власне документальних текстах бачимо й приклади відмови від будь-якої белетризації («Таборовий зошит» В. Стуса, епістолярні книги тощо). Це є, на нашу думку, виявом загостреної чуйності українських дисидентів до профанації важливих суспільних проблем, відторгненням їхньої «естетизації», намаганням протиставити розмиванню критеріїв суспільних історичних оцінок автентичну буття і високу відповідальність Слова, притаманну літературі факту.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Білоус П. В. Паломницька проза в історії української літератури: Автореф. дис. ... д-ра філол. наук: 10.01.01 / Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – К., 1998. – 32 с.
2. Галич О. А. Українська документалістика на зламі тисячоліть: специфіка, генеза, перспективи: Монографія. – Луганськ: Знання, 2001. – 246 с.
3. Денисюк Надія. Художній світ і художня правда. Fiction and Truth в українській та англійській терміносистемах: Навчально-методичний посібник. – Тернопіль: Лілея, 2002. – 102 с.
4. Енциклопедія постмодернізму / За ред. Ч. Е. Вінквіста, В. Е. Тейлора; Пер. з англ. В. Шовкун; Наук. ред. пер. О. Шевченко. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. – 504 с.
5. Історія української літератури XIX ст. / За ред. М. Т. Яценка: У 3 кн. – К.: Либідь, 1995 – 1997. – Кн.1 – 3.
6. Історія української літератури XX с.: Навч. посібник / За ред. В. Г. Дончика: У 2 кн. – К.: Либідь, 1993 – 1995 і наступне перевидання.
7. Колошук Надія. Табірна проза в парадигмі постмодерну: Монографія. – Луцьк: РВВ Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки «Вежа», 2006. – 500 с.
8. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – 636 с.
9. Літературна енциклопедія термінів і понять / Под ред. А. Н. Николокіна. Ін-т науч. інформації по общественным наукам РАН. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – 1600 стб.
10. Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. Редкол.: Л. Г. Андреев, Н. И. Балашов, А. Г. Бочаров и др. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – 752 с.
11. Літературознавча енциклопедія: У 2 т. Т. 1 / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – 608 с. – («Енциклопедія ерудита»).
12. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. – К.: ВЦ «Академія», 1997. – 752 с. (та наступні перевидання).
13. Михеев М. Ю. Дневник как эго-текст (Россия, XIX – XX). – М.: Водолей Publishers, 2007. – 264 с.
14. Муравьев В. С. Документальная литература // Краткая литературная энциклопедия. Т. 9: А – Я. – М.: Сов. энциклопедия, 1978. – С. 280.
15. Осадча Ю. В. Его-беллетристика як жанр: питання поетики (на матеріалі японської та української прози): Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06 / Ін-т літ ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – К., 2006. – 20 с.
16. Скаріна О. Ю. Особистісне і документальне в мемуарній і біографічній прозі (на матеріалі української літератури кінця XX ст.): Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06 / Тернопільський нац. пед. ун-т ім. В. Гнатюка. – Т., 2007. – 20 с.
17. Тимошук Н. М. Антитоталітарний дискурс української прози XX століття: проблематика голодомору та особливості її художньої реалізації: Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – К., 2006. – 16 с.
18. Тодоров Цветан. Обличчям до екстремі / Пер. з фр. Я. Салига. – Львів: Літопис, 2000. – 416 с.
19. Торкут Н. М. Проблеми генези і структурування жанрової системи англійської прози пізнього Ренесансу (малі епічні форми та «література факту»). – Запоріжжя: Б. в., 2000. – 406 с.
20. Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopien-Sławińska A., Sławiński J. Słownik terminów literackich / Pód red. J. Sławińskiego. – Wyd. 2, poszerzone i poprawione. – Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk; Łódź: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wydawnictwo, 1989. – 656 s.

21. Gołaszewska M. Poetyka factu: Szkic o pogranicza estetyki i teorii literatury. – Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk; Łódź: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich; Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1984. – 68 s.
22. Kwiatkowski J. Dwudziestolecie międzywojenne. – Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2000. – 598 s.
23. Lamarque P., Olsen S. Truth, Fiction and Literature. A Philosophical Perspective. – Oxford: Clarendon Press, 1994. – 481 p.
24. Studia o narracji / Pod red. J. Błońskiego, S. Jaworskiego, J. Sławińskiego. – Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk; Łódź: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich; Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1982. – 312 s.
25. Święch J. Literatura polska w latach II wojny światowej. – Warszawa: Wydawnictwo naukowe PWN, 2000. – 584 s.
26. Egodocument. <http://www.egodocument.net>
27. Egodocument. <http://www.fhk.cur.nl/enderzock/egodocument>

*Світлана КОЧЕРГА*

© 2008

## **АРХЕТИПНІ МОТИВИ ДОМУ І БЕЗДОМІВ'Я В ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ**

Дім відноситься до числа основоположних, всеохопних архетипічних образів-концептів, що з прадавніх віків функціонують в людській свідомості. На відміну від первісних архетипів – явищ природи, дім – поняття культурне, продукт людських рук і фантазії. Людина усвідомлює себе істотою, тілесністю якої окреслює певні просторові кордони її буття в світі, що зумовлює формування системи культурних координат, за допомогою якої осмислюється просторовість світу в її світоглядних вимірах. Простір, що оточує людину, перестає бути порожнім вмістилищем усього, що тільки в ньому існує, а починає оцінюватися людиновимірними ознаками. У просторовій семіотичі дім є найпершим репрезентантом „середини світу”, за межами якого розпочинається хаос, його слід розглядати у контексті вітальності, з амбівалентними ознаками мортальності та імортальності, аліментарності та еротизму, табуованої агресивності та інформативності. Т. Ців'ян зауважує що дім у своєму семантичному полі поєднує генетичні та мортальні універсалії, що підкреслює, скажімо українське слово „домовина” як синонім труни [13, 66].

Разом з тим архетип дому має цілий спектр тлумачень, що виходять за межі локалізованого соціокультурного простору, він втілює ієрархію сакральних елементів. Ще Платон вбачав складовими енергії, яка формує в свідомості людини архетип дому, - любов, дружбу і хтивість. В наш час неофрейдисти, наприклад Отто Ранк, вважають, що історія людських житлових споруд відображає інстинктивне прагнення повернутися до матки – теплого, захищеного від небезпеки сховища. Можна з певністю стверджувати, що дім людини – це архетип його внутрішнього світу, семіосфера проблем і потаємних (інколи неусвідомлених) бажань господаря. Інколи образ дому як цілісної картини світу пов'язують з космічним безмежжям. З іншого боку, Юнг у архетип дому вкладав властивість психіки сприймати будь-яке житло як образ живої свідомості. Саме тому на нас гнітюче враження справляють зруйновані оселі, позаяк в людину закладений механізм боротьби з хаосом, постійна необхідність до упорядкування всього довкілля.

Архетипи як наскрізні символічні структури пронизують весь масив історії народу та його ментальність. Німецький філософ Мартін Гайдеггер стверджував, що кожна нація орієнтована на три архетипи: дім, поле, храм. Семіотична структурованість та культурно-світоглядна кодифікація дому включає у свій зміст і символ народу, національного осердя. Біблійна інтерпретація розглядає дім як надійний притулок, необхідне середовище сім'ї, але Бог хоче, щоб людина звела собі ще й духовну оселю, що дозволить, покинувши тимчасове, увійти в житло вічне. Отже, дім – „це певна область трансцендування людини в світ, модель космосу як “оберненого тіла” першолюдини” [3, 29].

Мотив дому завжди бінарно сполучений з мотивом бездомів'я. Сучасна література особливо виразно засвідчує, що у людини може бути два великих ідеала: дім і бездомів'я. Причому ідеал бездомів'я, блукання, неприкаяності поступово починає домінувати у письменницьких візіях. Архетипна модель міфологічної подорожі, яку детально дослідив

Кемпбелл, дещо трансформувались, і нині є напрочуд популярна у мономіфах, що підтверджує творчість видатних письменників ХХ століття Джойса, Томаса Манна, Гессе, Умберто Еко та ін. Схеми міфологічної подорожі, зазвичай сповненої пригод та різноманітних випробувань, обов'язково включає такі складові: герой з власної або чужої ініціативи залишає домівку, а наприкінці, озброєний новим досвідом, а відтак і світоглядом, повертається до неї. Суб'єктові, схильному до філософського мислення, за Зіммеlem, – шукачеві пригод в області Духа, – затісно в просторі домівки. Л. Шестов слушно зауважив: „Поки осілі люди будуть шукати істини, яблуко з дерева пізнання не буде зірвано. За це діло повинні взятись бездомні авантюристи, природні кочівники для которых *ibi patria, ubi bene*” [14, 201]. Центральне місце архетипу дороги в літературі пояснюється саме цією філософською програмою: причетність до вищих цінностей неможлива без пошуку шляху. Іntenції шукань поступово все більше віддаляли людину від Дому, стираючи його як цінність або перетворюючи на недосяжний ідеал. З висоти нашого часу стає зрозуміло, що минуле століття небезпідставно можна маркувати як сторіччя втраченого дому. І тепер будь-які аксеологічні висновки стають зрозумілі в логіці втрати оселі, а з нею захисту і гармонійного спокою.

Архетипні мотиви, сповнені потужною енергетикою минулих поколінь, займають важливе місце в художньому мисленні Лесі Українки, яка на зламі двох віків зуміла розширити обрії образотворення української літератури. Дослідники творчості письменниці не оминули феномен дому у системі образів доробку письменниці. У різному контексті до нього торкались М. Зеров, М. Драй-Хмара, О. Бабишкін, О. Ставицький, Л. Міщенко, В. Агеєва, Л. Масенко та ін., але комплексному студіюванню архетипу дому на матеріалі творів Лесі Українки не піддавався.

**Мета** цієї роботи – висвітлити у творчості письменниці своєрідність одного з найпоширеніших у письменстві мотиву дому та протилежного йому – бездом'я; розкрити їх взаємодію та іманентність. Цікаво, що спроби пізнати особистий світ письменниці за допомогою зображених нею образів осель мали місце ще за життя авторки. Проте деякі трактування містких образів домівки письменниці рішуче відкидала, скажімо, у листі до А. Кримського вона вдається до езопової мови за допомогою архетипного знаку: „Можете бути певні, що моя душа ніколи не жила „в домі Хусовім”, інакше б вона давно вмерла” [12, 371].

Леся Українка не була схильна до безгрунтяства, вона надзвичайно цінувала атмосферу дому, патріархальну родинність і в той же час автономність в її межах. Але недуга приречла її на простійні мандри, що поступово перетворились для неї на триб життя. Рідні вважали, що Лесине „замилування до подорожей” є відлунням предківської – грецької – крові. Відомо, що письменниця виношувала „прожект” щодо здійснення кругосвітньої подорожі. Водночас постійні пошуки „сталої домівки” надзвичайно втомлювали Лесю Українку, сприяли ідеалізації „батьківської хати”. В листі до М. Кривинюка 1897 р. вона жартома писала: „Недавно я прочитала заголовок роману „*La juive errante*”<sup>8</sup> („Вічна жидівка” – С.К.) і збираюсь написати свою автобіографію під сею назвою, – бо справді, де мене тільки чорти не носили і куди ще хочуть понести” [4, 393]. Легенда про Вічного Жида – була досить відома з середньовіччя. Згідно з нею, єврей, який образив Христа, що ніс свій хрест на Голгофу, був покараний вічним блуканням по землі. В різних країнах його звали по-різному, найбільш відоме ім'я Агасфер. Однак прототипом легенди могла послужити історія Каїна, приреченого на прокляття і безкінечні мандрівки за братовбивство. За переказами, Агасфер тримався скромно, ніде не затримувався надовго, і в будь-якій країні говорив місцевою мовою. Архетип Вічного жида асоціюється з невтомним мандрівником, який ніде не може знайти собі спокій. Моторошне безсмертя Вічного Жида розбурхувало уяву митців. Його історія лягла в основу творів Вільялона, Шубарта, Шеллі, Цедліца, Жуковського, Кіне, Стрінберга, Марка Твена, Х. Л. Борхеса та багатьох ін., до цього образу звертались художники (Густав Доре), композитори (однойменна опера Жака Галеві), відомі кінематографісти. Напрочуд розмаїта палітра інтерпретації Вічного жида, для багатьох він – символ всього людства. Російський культуролог С. Аверінцев відзначив, що структурний принцип легенди про гебрея-мандрівця – це подвійний парадокс щодо рокировки світлого і темного: бажана для людини невмирущість стає прокляттям, а прокляття – милостинею (можливість спокутування). Порушення людських законів життя відповідно до людської уяви впирається в стіну, що обмежує нашу свідомість, а відтак феномен вічного блукальця заворожує і жахає водночас.

---

<sup>8</sup> Очевидно, роман Ежена Сю

Леся Українка у своїх мандрівках, постійній зміні місць проживання та необхідності адаптації на чужині, відчувала себе „бранкою”, космополітизм (яким неодноразово дорікали її) не належав до її світоглядних пріоритетів. Відчуття домівки вона ніколи не втрачала, з нею вона була пов'язана духовною пуповиною. Про це виразно говорить навіть псевдонім письменниці. Своєрідною ілюстрацією відданості Лесі Українці Батьківщині і батьківщині служить код дому у її ліриці. За його допомогою вона передає свої державотворчі інтенції, як-от:

„Ми навіть власної не маєм хати,  
усе одкрите в нас тюремним ключарам:  
Не нам, обідраним невільника, казати  
Речення гордєє: „Мій дом – мій храм!” [7, 131].

Рідну оселю Леся Українка повсякчас відчуває „на дні серця”, вона постає перед „очима душі” у її мареннях: „Так, се Вкраїна... Он і садок, // батьківська хата...”. Але лише в сні вона бачить здійснення *idée fixe* „мандрівної жидівки”: „Можна спинитись... годі блукання...” [7, 368].

У листі до І. Франка з Ялти 19.12.1897 Леся Українка зазначає: „...я тут „на засланні”, а вкупі зо мною і моя муза” [11, 412]. Насправді ж талант приреченої на блукання письменниці набув нових імпульсів завдяки можливості безпосередньо поринути у розмаїті культурні світи.

У драматургічній спадщині Лесі Українки архетипні мотиви дому та бездомів'я концентрують в собі цілий спектр значень у системі символічно-екзистенційних вимірів буття людини в світі. Топос драматургії Лесі Українки є нашаруванням різноманітних культур, що знаково виражаються саме в оселі (сталій або тимчасовій): крипта в катакомбах, східна альтанка, римський атріум, хата (волинська і американська), в'язниця, де змушені „домувати” герої, мавзолей і замок, королівський палац, гінекей царського дому, модерний салон тощо. Нерідко на подієвій мапі письменниці знаходять місце культові споруди, їх руїни або зведення („В дому роботи, в країні неволі”).

Семантичне поле бездомності з питомими християнськими настановами найповніше представлені у творах Лесі Українки, написаних за євангельськими мотивами („Одержима”, „На полі крові”). Їхній відкритий простір особливо підкреслює архетип подорожнього у героях цих творів, їхню фатальну приреченість на самоту у дисгармонійному світі. Однак у більшості драматичних творів Лесі Українки приватне житло виступає не лише тлом, але і активним чинником конфлікту твору та динаміки його розвитку, оскільки дім і його мешканець у авторки духовно конструюють один одного, дім хоч і стає двійником господаря, але доволі самодостатнім у комунікації: „Я сам і дім мій до твоїх послуг”, - говорить герої драми Лесі Українки Руфін до Єпископа. Він здатен бути хамелеоном, надягаючи різні маски, так будинок Мецената в „Оргії” для різних реципієнтів набуває антитетичних значень: тому одні його трактують як дім розпусти, інші визнають храмом.

Тонкий взаємозв'язок людини і оселі у Лесі Українки можна пояснити у гендерному світлі. Сучасник Лесі Українки Георг Зіммель вважав, що Дім – це велике творіння жінки. Значення дому для культури часто недооцінюють, а насправді він є первісною „клітиною” культури. Тільки жінка стабілізує кордони часу і простору в домі, вдихає життя в конгломерат речей, спілкування тощо. Натомість об'єктивно чоловіча культура – „бездомна”, це простір, що постійно заново організовується і наповнюється. За Зіммедем, дім як притулок людини територія жінки, вона в ньому формує і впорядковує життя, у домі німецький філософ вбачав жіночу раціональність [6]. Цілком природно, що жінка-автор приділяє значну увагу архетипному мотиву дому, причому стираючи опозицію об'єктивно-суб'єктивне. Периферія, що оточує родинне гніздо, лише частково попадає в межі оптики письменниці. Але, безперечно, Лесю Українку цікавить не „побутовий” дім, вона зосереджується на його внутрішньому, подекуди не зовсім видимому світі, декодування якого відбувається через промовисті, а подекуди і приховані знаки, символи, алюзії тощо.

Варто відзначити, що нерідко події у драматичних творах Лесі Українки відбуваються в двох (інколи більше) оселях. Нерідко у одному або й кожному з них герої з певних причин відчувають моральний дискомфорт. Саме він зумовлює внутрішню подорож, емоційне роздоріжжя, а відтак відчуття „бездомів'я” під дахом власної оселі. Така ситуація спонукає витворення ірреальної домівки-мрії, без чіткого окреслення, що цілком відповідає християнській традиції надавати перевагу духовному притулку. Повернення до отчого дому для такого героя вже неможливе, він рухається у невідомість, яка поглинає його, що герой покійно приймає або ж сам кидається в хаос безвісті. Таким чином, при зовнішній осілості герої Лесі Українки постійно

перебувають в русі. Метафізичний рух як фатум письменниці символічно відтворила у Змії-полозі (оповідання „Примара”) – „здаєка, з правіку, йдуть без упину і кінця”, і ніхто не дасть відповідь на питання: „Куди вони йдуть, ті люди зі світами в очах?” [10, 202].

Цю особливість Лесиної драматургії можна позначити як „міждомів'я”, що спробуємо розглянути на кількох прикладах. Зазвичай дім у письменниці – чиясь власність, облаштований світ родини господаря. У першій драмі Лесі Українки „Блакитна троянда” – це хата-салон Гощинської, з якої Любов жене втеча від кохання і трагічна розв'язка відбувається уже в тимчасовій оселі на ялтинському курорті. В „Кассандрі” пророчиця переживає загибель Трої і зруйнування дому царя Пріама, а в „Епілозі” опиняється в домі аргоського царя Агамемнона, де її чекає смертне ложе. В драмі „Руфін і Прісцілла” перші дві дії відбуваються в багатому патрицієвому домі, наступні дві – у темниці, п'ята дія переносить нас у цирк, де публічна розправа над Прісціллою та її чоловіка разом з іншими християнами асоціюються зі звірячими стосунками. У „Осінній казці” простір організований вертикально, події відбуваються на трьох рівнях – темниця, хлів, королівський дворець. „Бояриня” засвідчує яскраве протиставлення будинку козака з старшини Олекси Перебійного і Степанового терему, де світлиця трансформується у темницю для Оксани. Зразком „міграційного” твору слід вважати драму „У пущі”, – антитеза італійського дому (мистецькі палаци та мансарди художників) і фальшивого Ноєва Ковчега (Америка). В „Оргії” „домок” співця-поета Антея є повним контрастом до пишної господині Мецената, де герой накладає на себе руки. У цей ряд цілком логічно поставити дві оселі з „Камінного господаря” – завітчану севільську сеньйора Пабло де Альвареса і темно-камінну мадридську Гонзаго де Мендоза. В останньому творі досить важливе місце також належить кладовищу, де в країні мертвих (гробниці) знаходить собі помешкання Дон Жуан, а також монастиреві, куди пролягає шлях Долорес, вибраний за власною волею, і, власне, там також панує маргінальний локус смерті. Чи не найвиразніше в „Камінному господарі” окреслений дім-„міраж”, ідеальний замок на верхів'ї гори, якого прагне досягти Анна. Гора – символ самості, архетип цілісності, але увінчати вершину домівкою, піднімаючись до неї сходишками жертв, сумнівним „лицарям” волі так і не вдалось.

Рідна домівка лише з часопросторової відстані набуває прикмет ідилічності, а випробування новим домом, на чужині, здебільшого стає непосильною ініціацією для героїв Лесі Українки, як-от для Річарда Байрона („У пущі”), який змушений визнати:

До краю доборовся...  
Невже тепер, як перемиг я все,  
мене самого перемаже туга?  
Ні, те, для чого я всього відрікся,  
нехай мене рятує. Іскро божа!  
Спалила ти мені оселю рідну,  
тепер світи для мене на чужині,  
багаттям хатнім стань [8, 120].

В гіршому випадку, скажімо, в „Боярині”, дім-терем не залишає навіть ілюзії на збереження внутрішнього світла, тому є підстави його зарахувати до казково-„демонічних” осель. Однак траєкторія руху назад відсікається для героїв, вони – не банальні шукачі затишку, а інфіковані надієєю креативного вдосконалення спільного людського дому. Герой Лесі Українки може ставити за мету навіть кардинально змінити „оселі богів” („В дому роботи, в країні неволі”).

Серед архітектурних знаків у письменниці будова має свою метамову і нерідко стає певним узагальненням-викриттям: такою є вілла Хуса – „неначе Тускулум” (тобто дачне містечко римських вельмож), яку власник використовує як хабар і тим самим демонструє, що кар'єра для нього у пріоритеті цінностей значно переважає патріотичні чуття („Йоганна, жінка Хусова”); інша яскрава опозиція очевидна в творі „У пущі”: з одного боку, кам'яниця Годвінсона, яку нібито для громадського добра активно будують всі пуритани, з іншого, вогка („мов у льосі”) хижка напівголодної вдови, якій зголосився допомогти лише скульптор Річард Айрон.

Мотив протиставлення „дому” (свого, захищеного, культурного) „антидому”, „лісному дому” (чужому, диявольському простору), що, як вказує Ю. Лотман, „серед універсальних тем світового фольклору займає важливе місце [5, 313], зазнає переосмислення у „Лісовій пісні” Лесі Українки. Мавка не розуміє клопотань людей, які будують „кубельця / щоб потім кинути”, її космос – це ліс, що стає символом відкритого природного світу, але під впливом кохання вона, – „приблудую” – намагається пройти ініціацію домівкою Лукаша, але врешті відкидає „хатній рабський” дух. Втім, її повернення до лісу стало тільки умовним: внаслідок чудодійної

метаморфози тілесна Мавка зникає, але разом з нею згоряє хата під солом'яним дахом, що стала вмістилищем антикультури та агресії щодо лісу.

Найбільш яскраво орнаментовано мотиви дому та бездомів'я у драмі Лесі Українки „Адвокат Мартіан”. Цей твір Лесі Українки написала незабаром після знаменитої „Лісової пісні”, причому він відноситься до тих, які вона „відхорувала”, що засвідчує про неабияку енергетичну віддачу у пошуках контактів з візійними імпульсами підсвідомості. Про цей факт Леся Українка статечно розповідала в листі до А. Ю. Кримського (24.05.1912 р.): „...захворіла як слід – од різдва до великодня...” [12, 396].

Всі події драми відбуваються в одному домі, що не є типовим для Лесі Українки. Але різні інваріанти прагнення до створення іншого дому цілком характерні для письменниці, і тут вони досягають апогею. А. Кримський у своїх спогадах підкреслює ретельність Лесі Українки в опрацюванні історичних матеріалів про добу, яка служила тлом для образотворення її ідей. Ця ретельність дається взнаки навіть у ремарці, якою починається драма. Її архітектурна риторика напрочуд точна, геометрично чітка: перистиль (хатній дворик), колонада, двоповерхова оселя з табліном Мартіана на першому плані. Відразу підкреслюється суворий стиль помешкання. „без квіток і покрас”, лише де-не-де посаджені „тривкі рослини”, у яких прочитуються пріоритети вічного та ігнорування тимчасового.

Будинок Мартіана – відгороджений від довкілля світ, але брамі і хвіртці, на які звертає увагу авторка, у творі належить важлива роль, вони ніби одразу попереджають, що в діалог з чужиною довкілля садиба Мартіана неодмінно вступить. Особливо промовистим є морський краєвид, якого можна побачити лише тоді, коли відчиняється брама. Отже, перед нами замкнутий простір, інструментований виключно музикою тиші. Однак насправді у цьому застиглому повітрі вирують відцентрові та доцентрові енергетичні потоки мешканців цього будинку. Взагалі дім Мартіана можна порівняти з мандалою, ця графема, за спостереженнями Юнга, „символічно окреслюючи порядок, прагне трансформувати внутрішній хаос у космос; міфологічно – світ диявола у світ Бога” [2, 143]. Але навряд чи слід шукати у домі Мартіана модель світу, скоріше це деформована мандала: всі перегрупування, що відбуваються за сюжетом, призводять до фокусу на культурі мертвого, а не до впорядкування у своїх межах живого. Господар будинку, як і належить, хоче зцементувати ядро сім'ї, але діти Мартіанові, слідом за своєю матір'ю, прагнуть вирватись зі своєї домівки. Адвокат Мартіан – потайний християнин, християнами виховав і своїх дітей, але вони не здатні розділити батькове самозречення, перетворитись на тень, не спробувавши реалізувати своє „Я” серед людей. Варто підкреслити, що перша назва твору була „Мученики”, де число множини засвідчує, що кожний з персонажів ніс свій хрест. Але для Мартіана стало важким ударом відкриття, що цим хрестом для його сина і дочки було випробування батьківською домівкою. Він з болем запитує Аврелію:

Як ти мій дім так прагнеш промінати  
на дім вітчимовий... [9, 15].

Та пояснення доньки тяжіють до руслу бездомів'я, бо для неї пріоритетним є не змінити оселю, а „вирватись з батьківської домівки”, задля чого нерідко дівчата виходять заміж за нелюба. Валент, по-своєму пробиваючи „цвілий і сірий мур” батькової господині, також пускається в бездомів'я, і його дорікання не менш пекучі:

Ми в тебе в домі тільки бути смієм,  
А жити нам не можна... [9, 27].

Отож Аврелія у саморепрезентації відкривається як душа краси, Валент – пасіонарності, дівчина воліє „як не лілею, то троянду”, хлопець – лавр, але ці рослини не ростуть у пустелі, на яку насправді перетворилась для них захищена домівка з двориком, акуратно посипаним піском задля декору.

Проте доля посилає у Мартіанову оселю тих, кому її захищеність вкрай необхідна, вигнанців довкілля: юнака Ардента, якого переслідує сторожа, та хвору небогу Люціллу. Вони могли би стати названими дітьми Адвоката, але його відданість християнському братству, яке вимагало від нього задля конспірації незаплямованої репутації, потребувало нових жертв. Сина свого друга Ардента Мартіан не пускає до свого дому, хоч знає, що він може сконати під його порогом. Рубікон брами Мартіанового дому перетинає Люцілла, але вона не витримує брутальності обшуку, оскільки її психіка вже давно була травмована подібними обставинами смерті батька.

Образ Люцілли є яскравою ілюстрацією функціонування в творі багатомовної семіотики Дому. Вона відразу сприймає „поганим знаком” той факт, що її на руках внесли в домівку,

оскільки „так уносять тільки в шлюбну хату або в гробницю”. Мати намагається заспокоїти Люціллу, аргументуючи інокультурними традиціями:

...в Єгипті зветься домом все обійстя,  
а тута перистиль – то ще не дім [9, 54].

Але передчуття не обмануло дівчинку. Для малої Люцілли, як і для Мартіана, дім є надцінністю, і між ними складалось порозуміння. Дядька, палкого апологета християнства, засмучує, що його небога ще наївно звертається за підтримкою до „ідолянських” богів, але вона задля злагоди в родині насамперед складає жертву пенатам. Як відомо, пенати у давньоримській міфології – це покровителі дому, родини, іноді батьківщини, зазвичай на їх честь у господі постійно горів вогонь, на спеціальному столі клали їжу та напої. Та ніякі божества не рятують від трагедії дім Мартіана. Він залишається самотній, без кривної родини, з вічним почуттям вини, яку навряд чи компенсує „гай квітів”, яким він обіцяє сестрі прикрасити могилу Люції. „Надземні поривання” Мартіана стали отрутою для його близьких, таким повітрям міг дихати тільки він, шукаючи порятунку у праці. Наприкінці твору мім „зарівнює розтоптаний та зритий ногами пісок” – так одиничні трагедії вічність згладжує і забуває.

Так остаточно руйнується родинне гніздо, будинок, якого рідні називають відчужено „сей дім”, перетворюється на цвинтар втрачених надій. Аскетизм і мужність головного героя драми „Адвокат Мартіан” викликають повагу, але цілком слушно зауважує В. Агеєва: „Виникають сумніви у гуманності самої ідеї, яка вимагає таких жорстоких жертв...” [1, 238].

В „домі Мартіановім” можна знайти інтертекстуальне віддзеркалення образів домівок мало не всіх драм Лесі Українки: його „могильне повітря” нагадує „Камінного господаря”, відчуття темниці – „Боярину”, спустошеність його власника суголосна внутрішньому стану Панси, коли Руфін і Прісцилла опинились у тюрмі, тощо. Варто порівняти твір з драмою „У пущі”, яку можна розглядати як своєрідну опозицію до „Адвоката Мартіана”: перший твір присвячений ілюзорності бажання створити дім у пущі, другий – реальності небезпеки створити пущу у рідному домі.

Отже, архетипний мотив дому та бездомів'я у Лесі Українки постійно повторюється, поетеса оперує певним набором конструкцій, за яким легко пізнати її стиль. Конфлікт між ними, переважно внутрішній, стає рушієм сюжету. Зазвичай образ дому в неї накладається на міфологему бездомів'я, створюючи цілісний оксюморонний феномен з рухливими контурами, які взаємопроникають одне в одне, а не розділяються глухим кордоном. Дім Лесі Українки – протаранений Ноїв Ковчег, хаос проникає в космос, і тому його мешканці в більшій чи меншій мірі попадають у залежність від комплексу Мандрівного Жида.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Агеєва Віра. Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації. – К.: Либідь, 2001. – 264 с.
2. Зборовська Н. В. Психологія і літературознавство. Посібник. - К.: Академвидав, 2003. – 392 с.
3. Кирилюк О. С. Універсально-культурні структури міфологічних підвалин масової політичної свідомості // Універсальні виміри української культури. – Одеса: 2000 р., с. 27-38.
4. Косач-Кривинюк Ольга. Леся Українка. Хронологія життя і творчості. – Нью-Йорк, 1970. – 924 с.
5. Лотман Ю. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки. – СПб: Искусство – СПб, 2004. – 704 с.
6. Соколов Э.В., Георг Зиммель: философия культуры, Санкт-Петербург, 2003.
7. Українка Леся. Зібр. творів у 12 т. – Т. 1. – К.: Наукова думка, 1975. – 447 с.
8. Українка Леся. Зібр. творів у 12 т. – Т. 5. – К.: Наукова думка, 1976. – 336 с.
9. Українка Леся. Зібр. творів у 12 т. – Т. 6. – К.: Наукова думка, 1977. – 416 с.
10. Українка Леся. Зібр. творів у 12 т. – Т. 7. – К.: Наукова думка, 1976. – 568 с.
11. Українка Леся. Зібр. творів у 12 т. – Т. 10. – К.: Наукова думка, 1978. – 542 с.
12. Українка Леся. Зібр. творів у 12 т. – Т. 12. – К.: Наукова думка, 1979. – 696 с.
13. Цивьян Т. А. Дом в фольклорной модели мира. // Уч. зап. Тартусского ун-та. – Вып. 463. Труды по знаковым системам. – Т. 10. – Тарту. – 1978. – С. 65-76.
14. Шестов Л. Апофеоз беспочвенности. – М.: Акт, 2004. – 221 с.
15. Юнг К. Г. Архетип и символ. М.: Renaissance, 1991.



## АНТРОПОЛОГІЧНІ ВИМІРИ ПОЛЬСЬКОЇ ПРОГРАМОТВОРЧОЇ ПУБЛІЦИСТИКИ МІЖВОЄННОЇ ДОБИ

Літературний процес у Польщі міжвоєнної доби, особливо 20-х років, позначився розмаїттям літературних угруповань, їх періодичних видань та програмотворчістю. Ставало мало не обов'язком кожного нового літературного об'єднання оголошувати свої ідеї, естетичні та творчі принципи за посередництвом літературних маніфестів, передових редакційних статей та наукової публіцистики. Найактивнішими у цій формі самопрезентації були польські формісти та футуристи, представники Краківської авангарди та експресіоністи. Відсутність задекларованої програми, як це було у скамандритів, давало підстави для нападок і звинувачень в аморфності та еклетицизмі як з боку представників радикальних літературних рухів (Друга авангарда, «Жагари» та ін.), так і більш поміркованих, традиційних («Чартак», «Пшедмесце» і ін.).

Саме людина є тою точкою, в якій стикаються й пересікаються життя та мистецтво. Митець, його індивідуальність й екзистенція вибудовують міст між життям й мистецтвом, творять своє альтернативне «я».

У 20-ті-30-ті роки ХХ ст. домінував тип колективної програми, яка визначала авторство збірним «ми» або не була підписана зовсім. Часто за колективним «ми» стояло чиєсь «я» конкретного автора. Найбільш зіндивідуалізованими були маніфести футуристів та експресіоністів, які творилися окремими найяскравішими постатями – С.Пшибишевський, Б.Ясенський, Є.Гулевич, у формістів таким ідейним вождем був Л.Хвістек, у Краківській авангарді – Т.Пейпер.

Головні тези, довкола яких вибудовуються програмні маніфести літературних груп, це – новий тип літератури і мистецтва у нових суспільно-історичних умовах, зміна ролі митця та його творчих настанов, переосмислення парадигми «людина і світ» згідно нових потреб епохи, роль мистецтва і літератури у суспільному житті, незалежність та цілеспрямованість творчого акту та ін.

У літературній програмотворчості міжвоєнного двадцятиліття виокремлюється постать С.І.Віткевича, який був теоретиком і практиком, митцем поза колективом, письменником і художником із найоригінальнішою програмою («біологічний монадизм»), яку самостійно втілював у своїй творчості впродовж усього життя. Основи концепції були викладені в праці «Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcia istnienia», написаній ще в 1917 році, а надрукованій вперше в 1935-му. Естетичні погляди кристалізувалися в книгах «Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nierozozumienia» (1919), «Szkice estetyczne» (1922) і «Teatr» (1923).

Віткевич прагнув пояснити світ заново, створюючи власну оригінальну філософську систему. Підвалиною тої конструкції були антонімічні поняття єдності і множинності. Засаднича й дуже плідна антиномія єдність-множинність була не єдиною. Ціла система Віткевича збудована на таких антиноміях як сталість-змінність, тяглість-перервність, безкінечність-обмеженість (нескінченність стосується «Цілісності Існування», обмеженість – «Існувань Окремих»). До поняття «Окремі Існування» належала найважливіша категорія – людські особистості (а значить і сценічні постаті, яким присвятив багато уваги, бо був драматургом).

Самодостатньою в його концепції була одна монада (єдність, індивідуальність), залежною - група багатьох якостей (множинність). Зсередини «Окремі існування» виглядають завершеними, їм більш нічого не потрібно для існування. Ззовні вони виглядають обмеженими в часі та просторі частинами великої «Цілості». Внутрішня суперечлива онтологічна суть «Окремих Існувань» виявлялася в драматичних та прозових творах Віткевича, де змальовувався конфлікт між людиною як індивідом, що прагне до максимальної експансії, та людиною як частиною колективу, для якого доля особистості не має найменшого значення.

На думку Є.Квятковського, антонімічність системи Віткевича виникла із спроби погодити два суперечливих рухи в філософії ХХ ст.: метафізичного та позитивістського. Це і зумовило численні неясності та суперечності [ 5, 28].

Кінцевим пунктом концепції Віткевича було поняття «Таємниці Існування». Переживання «Таємниці Існування», тої Таємниці, яка полягала на парадоксі особистості в множинності (парадоксі спільному для індивідуума та цілісності існування) було для Віткевича найціннішим почуттям, єдиним для якого варто жити на світі. Те метафізичне почуття він назвав

метафізичним неспокоєм. Саме воно було наділене трагізмом і робило Віткевича гідним продовженням молодопольських традицій.

Естетична теорія Віткевича, відома під назвою «Теорія Чистої Форми» виростала з його онтології. Твір мистецтва мав бути виразом і одночасно причиною метафізичного почуття, маніфестацією єдності в множинності, мав показати людині зв'язок між власною індивідуальністю та цілісністю існування. На думку Віткевича, мистецтво мало досягнути цієї мети за допомогою засобів чисто формальних, наприклад завдяки певній конструкції «простих властивостей», таких як колір і форма, і т.д.

На противагу авангарду, який вітав цивілізацію міста, машини і маси, бачив у ній великі шанси для нової літератури і впевнено дивився в майбутнє – Віткевич був переконаний, що цивілізація несе загибель культурі (свою програму трактував як продовження життя мистецтва і літератури, яка конала в конвульсіях). Майбутнє бачив у чорних або й безнадійних сірих кольорах. Заповідав переворот, який справді дасть владу в руки працюючих, і був переконаний, що він матиме на меті загальне добро і справедливість. Але ще більше був переконаний, що переворот остаточно підтвердить триваючий вже від певного часу процес дегуманізації людства, процес перемін в суспільному механізмі, який нагадуватиме організацію мурашок, бджіл чи джмелів. Розвиток історії, який іде шляхом переслідувань індивідуальності на користь загалу, мусить довести до згасання метафізичних почуттів і пов'язаних із ними релігії, філософії, мистецтва, поезії.

Місто, маса, машина – ключові характеристики сучасного суспільства, на які спиралися концепції авангардних рухів міжвоєнної Польщі. Місто – головний простір міжлюдської комунікації. В ньому нове мистецтво, на думку польських футуристів, знайде ідеал нової краси. Маса, машина – це зміна характеру людських зв'язків у нову епоху. Головні програмні тези футуризму були викладені у статтях Т.Чижевського «Poezja ekspresjonistów i futurystów», «Mój futuryzm», Б.Ясенського «Manifest w sprawie poezji futurystycznej. Jednodniówka futurystów 1921», «Futurizm polski (Bilans)», А.Стерна «Zwierzęta w klatce. (O polskim futuryzmie)». Митець у футуристичній концепції розглядався як частина маси, колективу, а мистецтво – справа суспільна. Майже завжди футуристи виступали у якості «ми», і майже ніколи не звучало «я». Полемізуючи з іншими напрямками, футуризм окреслювався як виразно матеріалістична ідеологія, де і людина була відповідно продуктом суспільної діяльності. Однак не відмежовувались від природи, а навпаки розглядали як прояв реальності, процесів життєдіяльності. Польські футуристи не бачили протиріччя між природою та цивілізацією – в живій матерії бачили схему дії машини, в світі машин бачили енергію стихій природи:

*Elektryczne oczy strzały świecące  
Szerokość mózgu metro-dworzec ziemi  
Czarne pełne energii dynamo pędzące  
Bez ognia koła gorące... [3]*

Орієнтація «цивілізаційна», як і «природна», зумовлювала оригінальну концепцію творчого процесу і ролі митця. Футуристи розуміли свою працю передовсім як посередництво між дійсністю та читачем, як продовження актуального життя в слові.

Виступи Т.Пейпера, які друкувалися в часописі «Звротніца», накреслили програму майбутньої групи Краківська Авангарда. Відмежовуючись від футуризму, члени групи водночас мали з ними багато спільного. Вони виступали за творчість, пов'язану із сьогоденням, із новітньою технічною цивілізацією і життям великого міста (гасло: місто-маса-машина). Праця художника розумілася в зв'язку із його суспільною роллю і пов'язувалася із ремеслом, яке втілювалося в «слові». Поезія в такому розумінні - це продумана мовна конструкція, заснована на мовній дисципліні й ощадливості (головно покладалися на метафору та еліпсис, сферу відчуттів передавали еквіваленти, світ речей через їх псевдоніми). Стержнем зв'язків у новому суспільстві, на думку теоретика Краківської Авангарди Т.Пейпера, є людина. Зв'язок мистецтво-суспільство у Пейпера надто примарний. Мистецтво-людина – зв'язок багатовекторний.

У другому циклі часопису групи головною фігурою групи стає Ю.Пшибось, виступає як теоретик авангарду, публікує нариси: «Człowiek nad Przyrodą», «Człowiek w rzeczach», «Idea rygoju». У своїх поглядах спирається на засадничі ідеї Т.Пейпера, творчо їх розвиває: висловлюється за інтелектуальну дисципліну митця, яка би спиралася на ощадливість у використанні слів, на «обґрунтованості застосування кожного елементу», на художній конструкції, яка мала б «рівномірне наповнення поетичними вартостями» і т.д.

Ю.Пшибось акцентує на суспільному аспекті творчої праці: людина в інтелектуальній праці починає панувати над природою. Давній культ природи був ознакою її бездарності, людської слабкості. Твір сучасного митця, звільнений від невідкладності і дидактики, є заповітом, який містить нову, як у використанні слова, так у творенні фантазії, суспільну роль.

З-поміж декларованих літературних програм виділялись познанські експресіоністи, об'єднані довкола часопису «Здруй». Головні програмотворці – засновники часопису Ст.Пшибишевський, Є. Гулевич та Я. Стур. Найважливіші тексти С.Пшибишевського «Ekspresjonizm, Słowacki i „Genezis z Ducha”» (1918) і «Powrotna fala (Naokoło ekspresjonizmu)», надруковані в 1918 році. Статті Я.Стура «Czego chcemy» і З.Косідовського «Z zagadnień twórczości» опубліковані в 1920 році, фундаментальна праця Єжи Гулевича - «Ego eimi» у 1921-му. Їх концепцію можна назвати містичним еволюціонізмом. Вважали, що еволюція людства досягається «духом» тих, що йдуть попереду (національних геніїв). Її мета – духовна досконалість, вивищення людини, яку можна досягнути тільки через постійну боротьбу з матерією, формою, традицією. По суті це була релігійно-етична програма, а не естетично-літературна. Вчила, як з'єднатися з Богом, але не відповідала на питання як і про що писати. Глибока самосвідомість митця як особистості, відчуття відокремленості, загострений індивідуалізм диктували єдину «поетичну норму» польського експресіонізму – «Твори, як хочеш!» [6, 90].

Примат життя над мистецтвом, колективу над особистістю та чітко виражені ліві ідеали проголошували такі групи, як «Квадрига», «Жагари» та «Сигнали».

Програмні статті «Квадриги» писали головню Бібровський та Добровольський, виголошуючи «суспільне мистецтво, суспільну справедливість і гідність праці». Програма була не стільки літературна, скільки громадсько-політична, ідеологія брала верх над естетикою. Статті відзначалися бойовим пафосом, об'єктом запеклих нападок був «Скамандр» за брак ідеології.

Жагаристи (молоді вільненські митці, об'єднані в групу «Жагари») також підпорядковували літературу суспільно-економічній реальності, домагаючись змін. Роль літератури бачили не стільки у моралізаторстві і дидактизмі, як у формуванні нового типу людини, яка найбільш потрібна майбутньому суспільству. До обов'язків нового мистецтва і літератури відносили виправлення певних сегментів психіки, свідомий розвиток одних диспозицій і викорчуванню інших. Суспільну роль літератури розуміли широко, надаючи письменникам чималу владу над душами. Незважаючи на категоричне заперечення комуністичної та націоналістичної ідеології, суспільна програма жагаристів все ж багато почерпнула із їх ключових тез. Культ колективу (маси), культ поступу й боротьби, нищівна критика буржуазної епохи особливо зближували їх із гаслами пролетарської літератури та футуризму. Попередньо викладені думки жагаристів про літературу та її роль в суспільстві були розвинуті у п'ятому випуску часопису в статті «Бульйон із цвяхів», підписаній псевдонімом Jan (автором статті був Ч.Мілош). Метою виступу, згідно автора, є пошук правди, яка б обґрунтовувала необхідність поетичної праці. Письменник відкидає постулати творчого натхнення та індивідуалізму, натомість розглядаючи мистецтво як працю інтелекту задля колективних інтересів та засіб впливу на людину: «Мистецтво є знаряддям. Скажімо собі це чітко, без одурманення вірою в його надприродне походження. Мистецтво є знаряддям у боротьбі суспільств за вигідніші форми буття. Його роль полягає в організації психіки» [7, 1].

Як вихід із кризи та шлях до покращення життя С.Єндріховський у статті «Jednostka i kolektyw w sztuce» («Індивід і колектив у мистецтві») пропонує «ґрунтовну ревізію ролі особистості в суспільстві». Оцінка з точки зору «внеску в суспільне життя», діяльності в колективі, з боку праці й продуктивної ролі – ключові гасла виступу письменника. Така методологічна переорієнтація літератури зумовлювала пошук відповідних форм і засобів вираження.

«Львівські «Сигнали», відносно найбільш ліберальне видання з-поміж лівих, віддзеркалювали атмосферу, в якій домінували гасла Народного Фронту», – писав один із дослідників польської літератури міжвоєнної Є.Квятковський [5, 44]

У третьому випуску 1934 року у вступній статті «Ku czemu idziemy?» редакція звернулася до питання ідеологічних засад часопису. Підкреслюючи свою незалежність від усіх існуючих політичних таборів, авторський колектив висловлював негативну оцінку тогочасних ідейних рухів, вбачав у них такі спільні риси, як культ вождя, переслідування інакодумців, виховання послухності та ін. Незважаючи на відмінність і навіть протилежність гасел, які кидалися у різних кінцях світу, редакція вбачала одну головну ознаку епохи – «В Є в р о п і г и н е л ю д и н а».

Серед ключових етичних понять концепції – обов'язок – «єдина надійна річ», яка «творить органічний зв'язок людини зі суспільством». Тому й мета кожної особистості бачилась у служінні інтересам колективу. «Цінність і вищість ладу, якого хочемо і за який боремося, вищість його багатократно над нинішнім, буде полягати в цінності спаяних суспільно – культурно, морально і духовно високих особистостей. Не йдеться про демагогію, про розвагу читача, але про можливість зворушення його розуму, про його оживлення від мертвоти і отвердіння і пробудження в ньому туги за новим світом, за образом нової людини і нового суспільства. Йдеться про збудування нового життя!» - завершувала свої міркування редакція [7, 2]. Філософський аспект культу особистості розглядала Г.Гурська у своїй публікації «Młodzież, wódz i przewodnik» (1933, № 1-2). Вона аналізує такі існуючі в історії людства пари суспільних ролей, як вождь і колектив, майстер та учень, Христос та Іуда.

Відчуття загрози, самотність, відчуження – наскрізні мотиви поезії та публіцистики учасників Другої Авангарди (Ю.Чехович: «Людина бачить катастрофу»; Ч.Мілош: «Ми з проклятого покоління», «Для нашого покоління людина була іграшкою демонічних сил, які містяться не в ній самій, але в міжлюдському просторі, витвореному нею із подібними їй»). Ці катастрофічні акценти не є образом кінця історичного циклу, навпаки передчувана катастрофа буде мати характер катарсису, є елементом історичного циклу – несе шанси на зцілення й відродження («зцілюючий катастрофізм»). Мистецтво вважали найвищим виразом самоусвідомлення людства. Поет, творячи, а читач – переживаючи твір, знаходять в мистецькому символі образ власного я. Мистецтво має виразити епоху, бути її синтезом, а не лише фрагментом. Твір мистецтва – мікрокосмос, який відображає епоху [1, 240]. Творчість – акт пізнання, який розбиває внутрішню самотність людини.

Засаднича ідея концепції польського автентизму та його лідера, поета і редактора місячника «Околіца Поетув», який видавався у маленькому містечку Остшешув Велькопольський в 1935-1939 роках, С.Черніка – поняття «реального», «повновартісного», «автентичного» переживання поета, яке лежить в основі правдивої лірики. Цьому поняттю протиставляв «сурогати» (переважно футуристичної природи), те, що в поезії штучне, умовно поетичне, не пережите. Існували в автентизмі й етичні цінності, але літературна програма була надто загальною і надто дискусійною, бо ґрунтувалася на твердженні, що «не буде лірикою вірш, який описує настрої під час бурі на морі, якщо поет не бачив моря». Акцентували на психологічну й біографічну генезу поезії. Автентизм – своєрідна поетична етика, почуття відповідальності в ім'я «найтіснішого зв'язку з нашою життєвою правдою» [2, 1].

Близькою їм була програма «Чартака». Фольклорна стилізація, балади, теми із слов'янської міфології, які спиралися на звукові примітивні приспиви, звукову гармонію. Ідеалізація первісних форм праці людини - жнива, косовиця, оранка, засів, декларація мистецтва, яке спиралося на народні традиції. Примітивізм і концепція простої людини, первісність, ідеї колективізму, своєрідний оптимістичний експресіонізм характеризували програму групи. Пошук художньої правди відбувався в тісному зв'язку з пошуком життєвої правди. Поетичний твір залежав від багату життєвих матеріалів поета у формі переживань, знань, досвіду, вражень.

Літературний процес міжвоєнних років у Польщі позначився розмаїттям програм і творчих концепцій, які незважаючи на декларовану відокремленість від інших, мали ряд спільних рис. Головну увагу зосереджували на суспільну роль митця та його зв'язок із життям. Метою мистецтва було формування нової особистості згідно потреб нової епохи, і лише механізми цього процесу у різних груп відрізнялися між собою. В цілому усі програми були занадто декларативними й універсальними, щоб втілитися у практичній діяльності, відображали ідейні пошуки своєї доби.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Czechowicz J. Koc rydzy. – Lublin, 1992.
2. Czernik S. Styl w liryce. – Okolica poetów, 1935, № 1.
3. Czyżewski T. Wejście w niebieski dzień // Zielone oko. Poezje formistyczne. Elektryczne wizje. – Kraków, 1920.
4. Jan „Buljon z gwoździ”. - Żagary. – 1931, № 5. – S. 1-2
5. Kwiatkowski J. Dwudziestolecie Międzywojenne. – Warszawa, 2000.
6. Цит. за: Kwiatkowski J. Eleuter. Szkice o wczesnej poezji Jarosława Iwazkiewicza. - Warszawa, 1966.
7. Ku czemu idziemy? - „Sygnały”. - 1934, № 3. – С.1-2

## МІФОПОЕТИЧНА КОНЦЕПЦІЯ ЛІРИКИ ТАРАСА ФЕДЮКА З ПОГЛЯДУ ЛІТЕРАТУРНОЇ АНТРОПОЛОГІЇ

М.Мосс, розуміючи під художньою літературою тотальний факт існування окремої культури, зупинявся на сутності кількох визначальних факторів, котрі впливають на її поступове утвердження. Зокрема, сучасна українська лірика, котра формується на перехресті кількох міфопоетичних начал – національного, релігійного, культурного – має чималі культурні претензії на те, аби стати джерелом для формування зразків світового рівня або т. зв. міметичних практик, потрібних для утримання рівноваги між набутим досвідом та способами його можливої інтерпретації. Внаслідок цього набувають своєї реалізації різні вияви творчої свободи національної культури, котрі стають адекватним відображенням її реального стану. Таким чином, подібна художня творчість, котра останнім часом збільшує амплітуду свого вияву в жанрово-стильовому розмаїтті, поступово демонструє новіші естетичні спроби самоутвердитись за рахунок активного вивільнення з-під історично обумовленого культурного поля, декларуючи оригінальні авторські наративи.

У цьому плані помітні демонстративні відмови поетів, зокрема, від прямого наслідування художнього арсеналу класичної літератури. Автори пропонують власний міметичний рівень психоемоційного імперативу, органічну метафоричну ускладненість, сюжетну багаторівневість поетичного тексту, інтелектуалізацію поетичного письма, широку артикуляцію концептуального поля, оперування історіософськими елементами тощо, дозволяючи говорити про своєрідні сугестивні способи ліричного вивільнення духовної складової автора. Антропологія літератури передбачає, якщо йти услід за теорією М.Бубера, своєрідне „діалогічне життя”, котре примушує ліричного героя відмежуватися від ролі деміурга світу, проте наблизитися до суті того суб’єкта, котрий у своєму гармонійному зв’язку з природою творить нове мистецтво на рівні неповторної художньої сфери, в якій наявна влада простору та часу, синтез чого постає вираженням захоплення красою й величчю об’єктивної реальності.

Модерна поезія одного з представників покоління вісімдесятників Т.Федюка – з її внутрішньою збалансованістю, філософською виваженістю, метафоричним наповненням, ускладненим ліризмом – дозволяє відшукати ключ та спробувати пояснити, отже, наблизитися до природи чи не всієї літератури другої половини ХХ століття, котра сягнула рівня органічного творення та повноцінного виявлення, чим і пояснюється її висока місія у сприйнятті здобутків новочасної літератури.

Означений стан художньої творчості став наслідком чималих внутрішніх та зовнішніх процесів, котрі дозволили українській ліриці оновитися, внаслідок чого вона позбулась найголовнішого – ідеологічного тиску. Подібна тенденція характеризує поезію як один із художніх способів осягнення діалектики суб’єктивного та об’єктивного світів, гармонійне поєднання яких дозволяє говорити про оптимістичні перспективи її творення. Таким чином, міфопоетична концепція лірики Т. Федюка, задекларована в кількох книгах автора – „Обличчя пустелі” (2005) та „Трансністрія” (2007), що вийшли останнім часом, стає цінним кроком до повнішого сприйняття здобутків сучасної української поезії у системі творення антропології тексту.

Лірика Т.Федюка має усі поетичні претензії на те, аби володіти інтротекстуальним потенціалом, пропонуючи власні конструкції художньо обумовленого простору. Факт міметичного припущення, котрий будується на теорії В.Подороги, говорить про те, що окремий художній текст може ефективно діяти за принципом монади, пропонуючи власну архітектоніку, внутрішньо обумовлену композицію та неповторний художній світ [2]. Отже, Федюкова творчість наближена до екзистенційної моделі сприйняття поетичного світу, внаслідок чого герой, ідучи назустріч смерті як одному з оптимальних способів осягнення істини, водночас – наближуючись до есхатологічного виміру буття, сугестуючись – внутрішньо розщеплюється, опиняючись на підступах до своєї останньої життєвої дороги. Подібна картина примушує замислитись над тим, навіщо авторові створювати проєкції довкола життєвого фіналу персонажа, коли сама дорога вже стала для нього своєрідним художнім катарсисом. Очевидно, опинившись поблизу прірви вічного

шляху, чола ліричного героя торкається істина, сутність якої якраз і полягає в деякому розчиненні у власному духовному просторі:

*Я знаю. У мене все заберуть –  
Така пора і такі конвої –  
І, зрештою, почалася така путь,  
Куди неохоче беруть по двоє.  
[3, 55]*

На думку О.Абишка, знання смерті взагалі не дає повного уявлення про неї, що тільки й важливо у самому її факті, котрий є суто індивідуальним феноменом, тому тільки на цій, останній дорозі, можливе істинне пізнання невідомого [1]. Незважаючи на такі припущення, шлях відчуття екзистенції в силу того, що індивідуально діючий суб'єкт є тим, хто самостійно опановує сутність світу, є найбільш небезпечним та відкритим для множинності самих припущень і доріг, котрі залишаються завжди неперевіреними й невідомими для ліричного героя.

Однією з найсуттєвіших ознак модерної лірики Т.Федюка є його здатність затирати грані між гострими кутами хронологічних рівнів його художніх картин, що допомагають надавати особливого звучання строфіці тексту, дозволяють уникнути художньої секанційності безперервного метафоричного потоку, фіксуючи підґрунтя для розширення опосередкованої суб'єктивної персонажем оцінки власної місії в художній сфері світу. Зокрема, поширений у його творчості концепт мандрів пропонує один із точних способів самопізнання персонажа, котрий допомагає поету віднайти шлях до витоків своєї природи. Цей крок до пізнання істинності свого світу нагадує простір антропологічної міфології, котра дозволяє структурувати площину первісних уявлень носія культури. Подібні тенденції помітні, зокрема, в поезіях „ось і пташка прилетіла – сніг на голові біліє”, „...а звідси нікуди немає дороги подробиці у листах”, „жовті маршрутки тихо”, „наче два крила на щоки ворон кинув молодий” та ін. У вірші „З'явишся, наче відхилиш віть”, з використанням широкого синестезійного арсеналу, авторська метафора Т.Федюка постає одним із важливих способів осягнення священної місії та місця ліричного героя на землі.

Проблема органічного зіткнення та своєрідного переплетення національного й особистісного начал творчості стала одним із фундаментальних критеріїв адекватного сприйняття доробку автора, ставши мірилом у напрямку до творення новочасних світоглядних орієнтирів, сформованих органічним поєднанням мікросвітів у всій своїй відкритості та багатозначності. В такому розумінні важливими стають осягнення таких запропонованих поетом концептів, як „Трансністрія”, „Овідіополь”, котрі дозволяють говорити не тільки про античне походження чималої кількості й інших сучасних географічних назв з їх паралельним звучанням та глибоким текстуальним сенсом, але й ґрунтовно впорядкувати класичну сутність багатовекторного зіткнення цивілізаційного досвіду в окремих поетичних одиницях творчості лірика. Географічна транзитність причорноморської території, іронічні натяки на постійну окупованість рідної сторони та, відповідно, багатоваріантне сприйняття архетипу землі, як свідчення різнопланових зміщень досвіду кількох цивілізацій, а також особлива здатність героя мандрувати в часі пропонує точний ефект накладення кількох культурних практик, і це мереживо демонструє інші способи сприйняття дійсності:

*...на цій землі є степове містечко овідіополь і в ньому –  
пам'ятник овідію якого ніколи не було тут...  
...це можлива римська провінція яка римською про-  
вінцією ніколи не була...  
[4, 3]*

Ця дивна для автора земля, яку він називає у першій, вступній поезії „Від автора” книги „Трансністрія”, – стає самобутнім фантомом, котрий водночас стає „легендою”, „казкою”, „неправдою”, „художньою літературою”, від чого його філософське сприйняття щоразу глибшає та ускладнюється. Автор навмисно пропонує контроверсійну ситуацію, яка стимулює заперечення „велика румунія”, що „великою румунією так і не стала”, натомість пропонує номінатив „це – трансністрія”. Таким чином, автор розширює рамки сприйняття явища, котрий дорівнюється світовому буттєвому виміру з метою наближення до сутнісної складової рідної землі, де він народився, писав перші вірші. До того ж, персонаж мріє померти на цій землі, що дозволяє припустити наявність наслідувальної мотивації ритуального дійства етносу, що у своїй сукупності остаточно оформлює й ґрунтовно утворює завершений цикл його земного буття.

Міфопоетичний простір ліричних візій Т.Федюка торкається кордонів змістовної концептуальної картини, де кожен з її елементів пояснює природу духовних трансформацій та інтротекстуальних метаморфоз, котрі стали наслідком психоемоційного гартування персонажа. Автор констатує, що кожний крок суб'єкта його історій позначений печаттю содомського гріха, тому регулярні спроби оновити душу з метою підготовки до чергових сакральних випробувань нагадує систему усталених ритуально-міфологічних дій, котрі виконує ліричний герой заради себе та своїх послідовників, які ж його врешті і запитують: „*ти хто такий?*”, немовби провокуючи його на передчасну загибель.

Подібні ознаки духовного причастя наявні в поезії „*степ твій*”, де Т.Федюк, зміщуючи провідні акценти світових законів, утворює новітні закони, відповідно до яких історія піддається сутнісним розкладанням, тому слова важчають від амбітності, складаючись в одну ключову фразу, що, врешті-решт, може загубитися на півдороги до істини:

*Що ти робитимеш якщо слово закінчиться по дорозі*

*Як закінчується свічка чи сухий пісок у руці?*

[4, 7]

Трапляється і так, що вербальна канва поетичного мовлення відсторонюється як від автора, так і первинного смислового наповнення строфи, внаслідок чого ліричний герой відчуває наближення неймовірної катастрофи. Очевидно, автор провокує подібні субстанційні зіткнення, адже його персонаж, втративши смак „*простору*”, „*цивілізаційного млива*”, конденсує власну художню причетність до незворотних загальнокультурних процесів, фатальних поколіннєвих трансформацій, коли „*пісок з кам'яної баби / згорнув пірамідою кріт / і легко вінок терновий / сплести із дикої сливи*”. Особливого звучання набувають припущення автора про те, що апокаліптична складова художньої дійсності має властивість розширювати свої межі, збільшуючи відстань між дійсністю за межевою ситуацією, дійсною та ймовірною картиною буття: „*тут довго жити чи довго / вмирати – усе одно / тут наче сонна муха / кружляє кінець світу*” („якщо катастрофу стрічати”).

Варіативні ігри ліричного героя в ситуації, коли слово важче за зміст, але воно стає таким тоді, коли набуває формального вияву, стає для автора постмодерною грою, іронічне сприйняття якої ускладнюється своєрідним жонгливанням рим, сутність яких мимоволі набуває різних, інколи – цілком несподіваних значень, метафоричність яких скерована на структурування змістовного авторського міфу, де кожен з елементів набуває свого осмисленого тону:

*тут в місці важкі помідори а в склянці легке вино*

*тут сонце спочатку спалить в потім уже освітить*

*тут довго жити чи довго*

*вмирати – усе одно*

*тут наче сонна муха*

*кружляє кінець світу*

[4, 10-11].

Поетична антропологія Т.Федюка пропонує своє уявлення про ключові речі художнього простору ліричного героя. Зокрема, автор вибудовує сферу важливих для художнього суб'єкта смислових одиниць, нанизування яких на сфері долі дозволяє говорити про мимовільність подій, а їхнє часткове зображення пропонує заглиблене вчитування в систему утверджених цінностей. У числі таких понять, котрі мають незавершений вияв, мовби напередодні появи реального сенсу предметів, є „*україна, якої немає насправді*”, „*колись не назовсім приїхав сюди*” тощо, аби припустити чи ствердити сутність майбутнього, яке для персонажа – відоме, але не таке, котре може стати найбільшою художньою межею очікування героя, тим паче, що за спасіння душ „*постраждав іудей / за це або як у піщаній своїй палестині*” („Вірші в Трансністрію”). З іншого ж боку, автор говорить про своєрідне руйнування художнього плетива – намиста долі, котре в руках ліричної героїні набуває драматизму та зовнішньо стриманої експресії: „*стікало мов кров на початку війни*”, в умовах чого „*у сквері запахне палаючим листям або шашликом / а ти і не знала / всміхалась і спала / і кров з молоком*” („*а ти і не знала якої хотіла ціни*”) [4, 73].

Персонажеві здається, що його останній шлях видасться дещо іншим, позбавленим відомих страждань Христа, але не таким, що уникне своєї високої суті. Про такі речі йдеться у багатьох поезіях Т.Федюка, де він засвідчує знання персонажа щодо свого майбутнього та місця у ньому його ж смерті: „*моя знаєш ми прожили стільки разом / що майбутня смерть продовжить а не спинить*” („Вірші в Трансністрію”), „*”процес доживання – мистецтво тонке / противне і*

*пишине як пити sake*” („процес доживання”). Ліричний герой, намагаючись наблизитися до сутності останнього шляху, іронізує, тому дозволяє собі утверджувати припущення, що в просторі, в якому ще нічого не було, нічого не буде і навряд чи з’явиться, адже щойно закінчилася нова епоха, а „*почалася весела - / хай і тасмна вечера*”:

*Тут нічого не буде тут уже зараз нема  
Швидко як світло тануть гаснуть обличчя срібні  
Ангел твій охоронний охороняє лиман  
Камінь який на могилу і двох або трьох рідних*

[3, 31-32].

Не всі з художніх перспектив персонажа стають реальним підтвердженням його ролі в системі утвердження сутностей світу. Зокрема, образ самотнього гетьмана, котрий мимоволі сповзає „*з-під полтави на банкноти*”, є іронічним свідченням мінливого часового передбачення, котре стає незалежним від його бажання („Вірші в Трансністрію”). З іншого боку, персонаж перебуває в стані очікування нових постатей у цивілізаційному просторі, тому підтверджує своє бажання зустрітися з тими послами, котрі „іще принесуть дари”, але будуть і ті, котрі видаватимуть себе за деміургів або ж творців, для яких відповідь вже буде готовою: „*Ще прийдуть, збрешуть: брати. / Попросять, може, води. / Спитають, куди іти. / І я їм скажу – куди*” („Ще прийдуть від них послы”) [3, 49-50].

Очевидно, справжнє невідоме починається для ліричного героя Т.Федюка вже по смерті, тому найбільша його боротьба може розпочатися вже після його життя:

*Усе мало быть не так.  
Нам був ледь помітний знак:  
падіння тонких одеж  
в хрущовці – часів Корбюзьє...  
А ми втрачали, що є –  
Життя нас в кінці уб’є,  
Якщо не за це,  
то все ж...*

[3, 98]

Таким чином, за межею самого життя, котре постане неймовірним продовженням буття ліричного героя по смерті, коли „*Дніпро не утік, я к не дивно. Втікає вода / Втікає життя. Залишилось десь по коліно*” виникне „*світло в кінці що бачим – просто останні пожежі*”, або ж „*і вимивається десь / суджене на віку / срібне лице чиєсь / наче краб із піску*”. Отже, єдиним способом доторкнутися до невідомого є сакральне пізнання та своєчасне пробудження персонажа, котре може допомогти опанувати сутність власної дороги, а також допомогти утвердити процес власної самості шляхом подолання екзистенційного бар’єру, котре мимоволі відділяє мислення від буття: „*Із натовпу повернення нема. / Самотність, що любив, – / тяжка і довга / і найстрашніше, мабуть, що німа. / Життя, яке против або прочовзав, / тепер не має значення*” („Із натовпу повернення нема”) [3, 94-95]. Ось тому кінцева мета художньої самості, котра визначає антропологію художнього тексту – не самотність, бо на його рівні персонаж може опинитися поряд зі смертю, якій він підпорядкований [1]. Навпаки: ліричний герой Т.Федюка прагне чистого буття, яке дозволяє досягнути особливого рівня утвердження істинного Бога, котрий прагне через людину непорочно народитися у завершену цілісність об’єктивного світу.

Незважаючи на широке застосування чималої кількості інших ключових для української лірики елементів змістового наповнення текстів, образна палітра текстуальної сфери Т.Федюка сконцентрована довкола процесу утвердження самості ліричного героя, чия сутність перебуває у постійних пошуках власної гармонії. Якщо раннім віршам поетів-вісімдесятників були притаманні, зокрема, есхатологічні мотиви, то нинішній поетичній творчості автора як одного з лідерів означеного покоління притаманні душевна стриманість, особлива психофізична концентрація довкола сутностей буття, невпинний пошук гармонії власної суті у світі, натурфілософська складова його мислення в контексті філософського заглиблення та часткового іронічного відсторонення.

Отже, поезія Т.Федюка, чия творчість набула багатьох жанрово-стильових трансформацій, демонструє систему пізнання світу шляхом максимального наближення до первинності буття, вкорінюючись у сутність життєвих кроків персонажа та його остаточного розщеплення у духовному просторі. Ці та інші ознаки додають штрихів до міфопоетичної концепції лірики з



погляду літературної антропології, докладаючи зусиль до пошуку рівноваги між художнім досвідом та його інтерпретацією.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Абышко О. Человек: смерть экзистенции как рождение самости. Опыт онтологического анализа вхождения в неизвестное // Фигуры Танатоса. – № 3. – Спец. выпуск: Тема смерти в духовном опыте человечества. – Материалы первой межд. конференции. – СПб.: изд-во СПбГУ, 1993. – С. 16-18.
2. Подорога В. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы. Том I. Н.Гоголь. Ф.Достоевский. – М.: Культурная революция; Логос; Logos-altera, 2006. – 688 с.
3. Федюк Т. Обличчя пустелі: Вірші. – К.: Факт, 2005. – 142 с.
4. Федюк Т. Трансмістрія: Збірка поезій. – К.: Факт, 2007. – 108 с.

Тамара ЛАВРІЄНКО

© 2008

### АНТРОПОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ МОРАЛЬНОЇ РЕФЛЕКСІЇ ЯК НЕОБХІДНОЇ СКЛАДОВОЇ РЕЦЕПЦІЇ НОВЕЛИ Н.ГОТОРНА “GENTLE BOY”

Батько-засновник американської антропології Франц Боас (Frenz Boas, 1858-1942) стверджував, що культура – це сукупність моделей поведінки, які людина засвоює в процесі дорослішання і прийняття своєї культурної ролі. Дані етнології, на його думку, доводять, що не тільки наша мова, знання і вірування, а й навіть наші емоції є результатом суспільного життя та історії народу, до якого люди належать. Таким чином, підходу Боаса був властивий досить відвертий соціокультурний детермінізм, тобто такий погляд на людське суспільство, коли і поведінка, і хід думок індивіда пояснюються соціальними і культурними причинами, а особисті якості людини та її свобода волі ігноруються [3].

Таке твердження можна вважати цілком справедливим при аналізі формування і розвитку особистості в умовах пуританського суспільства XVI століття. Саме дух пуританізму, який формував людей, був предметом непереборної цікавості американського письменника Натаніеля Готорна. Власне, постать митця ще раз підтверджує думки Боаса про *безпосередній* вплив історії народу на світосприйняття індивіда. Певні особисті риси письменника виявляють у ньому спадкоємця пуритан. Перш за все – це його віра в гріховність людської природи, а також особливості світобачення і художнього методу (історичність мислення, алегоризм і символізація дійсності, моралізм). Остання риса, тобто схильність Готорна до моралізаторства, що полягає не у презентації готових рішень моральних і психологічних колізій, а лише у простеженні їхньої дії і наслідків у конкретних живих образах, стала предметом нашого зацікавлення.

Емоційне осмислення у художньому творі автором власних переживань, роздуми над динамікою душевного стану називають рефлексією (лат. reflexio – вигин, відображення) [9, 578-579]. Предметом рефлексивної думки можуть виступати різні аспекти внутрішнього життя людини (в залежності від того, що для суб'єкта є найбільш значимою основою його свідомості). У нашій статті мова піде про моральну рефлексію, тобто про спроможності морального почуття і судження, що виникають при читанні творів Натаніеля Готорна, американського письменника, який писав в епоху, коли традиційна система моралі стала об'єктом сумніву внаслідок зменшення релігійної віри, на якій вона базувалась. Як наслідок, людина змушена звертатися всередину себе, шукаючи в сердечних порухах вирішення моральних проблем. Таке звернення, при відсутності чітких моральних переконань, породжує “моральну рефлексію”.

**Актуальність** нашого дослідження зумовлена недостатньою увагою українського літературознавства до творчості Н.Готорна, в той час, як імена його співвітчизників і сучасників – Ф.Купера, Р.Емерсона, Г.Торо, Е.По, М.Твена – складають невід'ємну частину українського культурного горизонту. Припускаємо, що головною причиною певної стриманості українського читача (професійного і “широкого”) щодо Готорна, якого часто називають “митцем-моралістом,” було трагічне насильницьке відчуження нашого народу від духовних основ життя. Головним чином, дослідження спадщини американського письменника у пострадянському просторі існує у

формі передмов до видань його творів, розділів в академічних та навчальних курсах історії літератури, а також окремих навчальних посібників і статей (це, передусім, статті М.Г.Чернишевського, М.А.Добролюбова, М.Л.Михайлова, М.Анастасьєва, М.М.Кореневої, А.Левінтона, К.Шахової, Ю.Ковальова, А.Доменіна, Т.Михед та ін.). Не можемо не згадати вагомий внесок “Американських літературних студій”, зокрема таких дослідників творчості Готорна, як Т.Денисова, І.Арендаренко, С.Щербина, Ю.Павленко та ін.

**Мета** нашого дослідження – простежити особливості розкриття моральної проблематики в творчості Натанієля Готорна. Особлива увага зосереджується на такій когнітивній складовій читацької активності, як “моральна рефлексія” при аналізі новели “Gentle Boy” (“Лагідний хлопчик”, 1832).

У літературознавстві використовується поняття “морального світу”, яке визначають як систему наявних цінностей, що належить митцеві та його персонажам, “у його уявленні про моральну норму і її зв'язок з часом; у його поглядах на етико-психологічну структуру людини; в його моделі належного та існуючого в людській поведінці” [2, 21]. Отже, саме у моральній позиції та загалом світобаченні письменника слід шукати ключ до вирішення тих чи інших морально-етичних питань у художньому творі. Попри той факт, що за оцінками літературознавців, ніщо не порівнюється у ролідуховного читання в американській літературі з творами Н.Готорна, цікаво, що сам автор ставив під сумнів загальноприйняті норми і цінності, провокуючи читача до напруженої роботи морального судження з метою вироблення власної погляду на поставлену проблему. Таким чином, особливістю творів Готорна є спонукання читача до усвідомленого вибору критеріїв моральної оцінки, що і становить моральну рефлексію, як пізнання, звернене на себе, на механізм власного функціонування.

Крім того, при висвітленні моральної проблематики Готорну притаманна іронія (грец. εἰρωνεία – лукавство, удавання), що є важливим елементом романтичного світобачення. Німецькі романтики Ф.Шлегель та А.Мюллер розробили романтичну іронію, спрямовуючи її на літературну форму і використовуючи як засіб заперечення всього нерухомого й закостенілого. Г.-В.-Ф.Гегель вважав іронію романтиків суб'єктивною грою свідомості [9, 313]. Зародки іронічного ставлення до світу наявні у Готорна, оскільки саме такий підхід часто є єдиною формою вільного погляду на світ і героя.

Зазначимо, що рефлексія та іронія є особливостями не лише романтичної свідомості: загалом вони виникають тоді, коли відбувається втрата віри, знецінення життєвих принципів. Знаменитою фразою “Я знаю тільки те, що я нічого не знаю” ще за часів античності Сократ заперечував об'єктивну істину та її суб'єктивне уявлення, а далі додав: “але інші і цього не знають”, чим підсилював свою іронію. Крім того, іронія-запитання - улюблений прийом Г.Сковороди, що глузував засобом іносказання. Особлива заслуга в осмисленні іронії в художній практиці належить Т.Г.Шевченку, в якого вона спрямована не до суб'єкта, а до об'єкта. Її змісту насмішка остаточно не заповнює. Іроніст у Шевченка – це сумна людина, бо обставини буття України були трагічними. Його іронія перетворювала на засіб звинувачення антигуманних суспільних явищ [9, 313]. У цьому вбачаємо суголосся з іронічним світобаченням Н.Готорна, який будучи спадкоємцем пуританської культури з її загостреним моралізмом, засуджує прояви фанатизму деяких її прибічників, що пригнічують природні якості серця (перш за все любов) та призводять до нелюдськості.

Своєрідність позиції Готорна полягала в тому, що він був “іроніком мимоволі”. Роблячи спробу утвердити принципово нове розуміння істини, письменник вдавався до рефлексії, самозанурення, які, на його думку, слід обмежити моральним законом. Але моральні норми, які походили з основ загальноприйнятої релігії, Готорн не приймав та не міг запропонувати як достовірно цінні. Тому він змушений був покладатися на людські, суб'єктивні мотиви для обґрунтування цього закону. А тут не уникнути іронії та рефлексії, складного та болісного пошуку замість простого прийняття на віру. Інакше кажучи, Готорн був змушений шукати засобу для впорядкування сердечного життя в самому серці (т.з. “релігія серця”). Але саме глибинні сумніви в цій єдиній можливій релігії – “релігії серця” - через гріховну сутність людини є головним внутрішнім протиріччям всього життя і творчості письменника [1].

Хоча всі твори Готорна мають у собі відбиток його релігійного світобачення, в цій статті ми зосередимо увагу на оповіданні “Gentle Boy” (“Лагідний хлопчик”, 1832), присвяченому минулому Нової Англії. Зазначимо, що письменник сприймав минуле дуже емоційно насичено. Тому нашим завданням є дослідити, як в осмисленні минулого розкривається світогляд автора та

яким чином це зумовлює художні особливості оповідання, роблячи його зміст приводом для моральної рефлексії читачів.

“Якщо Ірвінг увів у літературу “нікербокерів”, а Купер – індіців, то Готорн, на тій же підставі та з подібною функцією, запровадив у літературу пуританство” [4, 278]. Відкидаючи практичні методи, за допомогою яких пуританство впроваджувало та відстоювало свої принципи, письменник цілком проймався духом моральної боротьби і морального законодавства, характерних для пуританської епохи. Попри те, що йому імпонували їхня волелюбність, енергія, патріотизм, а також суворість у питаннях моралі, Готорн розумів, що заснувавши в Америці свою общину з метою уникнути переслідувань, пуритани самі жорстоко цькували інакодумців. Своє ставлення до цього питання письменник висвітлив у творі “Лагідний хлопчик” (1832), що займає важливе місце в новелістичній спадщині митця. В цій новелі Готорн “змальовує пуританську свідомість, ще не заглиблюючись всередину неї, не розглядаючи її як річ у собі, а лише виявляючи її сутність у зіткненні з іншою етикою і світобаченням. Безперечно, що в цьому конфлікті автора цікавить не доктринальний спір, а моральна позиція сторін. Саме вона і стає головним критерієм оцінки людської поведінки” [7, 51].

Втім, XVII століття, а саме сторінки з історії Нової Англії, мали для Готорна не тільки етичне, а й естетичне значення. Це був не лише матеріал для морального обурення, а й, в розумінні письменника-романтика, назрілий матеріал для мистецтва. Критикуючи забобони минулого, його нелюдські, темні грані, Готорн, однак, обрав саме його, як фон до більшості своїх творів, адже саме романтична мальовничість минулого були для нього позитивним фактором: “Кожен письменник, - писав Готорн у передмові до роману “Мармуровий фавн”, - лише на власному досвіді зрозуміє всю складність створення романів про країну, де немає ні течій, ні старовини, ні таємниць, ні мальовничих і похмурих лиходійств, одним словом – нічого, крім найбуденнішого благополуччя при яскравому денному світлі, що, на щастя, має місце на моїй дорогій батьківщині. Я гадаю, що пройде немало часу, поки наші романісти знайдуть підходящі сюжети в анналах нашої республіки чи правдоподібних подіях наших власних біографій. Роман і поезія, подібно до плюща та інших витких рослин, потребують руїн для свого росту” [цит. за 4, 278].

Отож, саме в такий похмурий час відбуваються події новели “Лагідний хлопчик”. У вступній частині, що є історичним екскурсом, автор розповідає про “прибічників таємничого і згубного вчення” – квакерів, які з’явилися у Новій Англії з 1656 року. Квакери (букв. – “ті, що тремтять”), або Товариство друзів – християнська протестантська спільнота, членами якої були, в основному, представники дрібної буржуазії. “Друзі” заперечували церковну організацію, таїнства та обряди. Це були люди, що діяли згідно, як вони самі стверджували, “внутрішнього веління духа”, яке “не підлягало оцінці людським розумом”. Квакери вважали, що підпадати під утиски та гоніння – означає слідувати покликанню згори. Тому, на відміну від самих пуритан, які надавали перевагу вигнанню замість мучеництва, ці “мандрівні фанатики” прагнули наражати себе на найбільшу небезпеку та утверджувати свою віру всупереч їхньому гнобленню. Відносини між людьми, на думку квакерів, повинні базуватися на безумовній рівності, тому вони ні перед ким не знімали шапки і до всіх звертались на ти [5, 480]. Пуританська влада вживали рішучі, та марні заходи проти цієї групи, і це лише підсилювало ентузіазм квакерів: “Їхнє захоплення, доведене суворим поведженням з ними майже до божевілля, спричиняло дії, несумісні ні з благопристойністю, ні з розумними вимогами релігії” (переклад тут і далі наш – Л.Т.) [5, 43] (“Their enthusiasm, heightened almost to madness by the treatment which they received, produced actions contrary to the rules of decency, as well as of rational religion...”) [12, 69], - зауважує автор, і далі висновує, що така поведінка “цілком заслуговувала помірнього покарання різкою” [5, 43] (“well deserved the moderate chastisement of the rod”).

Втім, уже в наступних словах Готорн дає читачам ясно зрозуміти, що хоча фанатизм квакерів, без сумніву, вимагає виправлення, та жорстокість пуритан до них виходить за межі розумного: ” An indelible stain of blood is upon the hands of all who consented to this act, but a large share of the awful responsibility must rest upon the person then at the head of the government. He was a man of narrow mind and imperfect education, and his uncompromising bigotry was made hot and mischievous by violent and hasty passions” [12, 69] (“Незмивні плями крові забруднили руки всіх тих, хто дав згоду на цей присуд, та більша частина страшною відповідальності падає на особу, яка була тоді на чолі уряду. Це була людина з обмеженим розумом і мізерними знаннями, при чому її непохитний фанатизм був розпалений та доведений розбурханими пристрастями до крайньої

жорстокості” [5, 43]. Мова йде про тодішнього губернатора Массачусетса Джона Ендікотта, якого Готорн нерідко згадує у своїх творах. Таким чином письменник висловлював цілковитий осуд пуританської політики щодо інакомислячих.

Осінній день, з якого починається дія новели, саме став свідком мученицької смерті двох квакерів. Пуританин, який, повертаючись додому, проходив повз це “згубне місце” (“this place of death”), знаходить під деревом (з якого, як зауважує автор, за легендою згодом з рососою стікатиме отрута) хлопчика, батька якого стратили: “У нього було бліде личко з блискучими очима – обличчя дитини ніяк не старшої шести років, але горе, страх і нужда дуже змінили його дитячий вираз” [5, 45] (“It was a pale, bright-eyed countenance, certainly not more than six years old, but sorrow, fear, and want, had destroyed much of its infantile expression ” [12, 71]). Товій Пірсон (так звали пуританина), почувши, що хлопчик – син одного із страчених квакерів, відпустив його руку, так ніби торкнувся до якоїсь відразливої гадюки (“loathsome reptile ”). “Але все ж він володів співчутливим серцем, якого навіть релігійні забобони не могли перетворити на камінь” [5, 46] (“But he possessed a compassionate heart, which not even religious prejudice could harden into stone” [12, 72]). У цій фразі сконцентрована важлива для нашого дослідження позиція людей “релігійних забобонів” та прибічників “релігії серця”. Загалом, у творі спостерігаємо своєрідну “апологію серця” (*грец. apologia* – захист, виправдання). Таке авторське рішення не збігається з християнським ученням про первинну гріховність людського серця. Напруження між цими двома конфліктуючими перспективами і дозволяє, на нашу думку, вести мову про “моральну рефлексію”, як необхідну складову читацького сприйняття. Дослідники творчості Н.Готорна стверджують, що така “знаменита неоднозначність” письменника щодо моральної природи людини становить найбільші труднощі, та водночас, є задоволенням для його читачів.

Отож, Пірсон “за велінням внутрішнього голосу з глибини серця” всиновлює маленького хлопчика, незважаючи на загальне обурення та ненависть навколишніх. “А хіба всі ми не виростаємо з лихого кореня? Хіба всі ми не перебуваємо в темряві, поки нас не осяє світло істини?” – роздумує він, тим самим висловлюючи віру Готорна в гріховність людської природи.

Дружина Товія – Дороті – не могла збагнути, як батьки, що навчили дитину такої “зворушливої молитви”, були засуджені на смерть. Вона залишає спальню хлопчика “із задумливою радістю в серці” [4, 49] (“with a pensive gladness in her heart” [12, 75]).

Цікаво, що слово “heart” (серце) зустрічається в новелі біля двадцяти разів. Дороті наділена “ніжним серцем”, Товій – “жалісливим”, Кетрін (мати хлопчика) – “невгамовним”, а пуритани – власники “кам’яних, далеко не чистих сердець, якими керує досі невідома сила”. Щодо хлопчика Ілбрагіма, то критики називають його “мучеником “релігії серця” [1], оскільки він позбавлений материнської любові саме нібито через поклик серця матері, яке згодом “допомогло їй усвідомити допущені помилки і показало, як далеко вона відхилилася від свого обов’язку, виконуючи веління, продиктовані запеклим фанатизмом” [5, 57].

Літературна антропологія Готорна складна: з одного боку, в глибині людського серця закладене прагнення до добра, любові і єднання з іншими, з іншого - у тому ж серці наявні сили, що спонукають людину до зла [1, 120].

Доречно врахувати, що символ серця посідає особливе місце в антропологічних пошуках академічних філософів. Зокрема, П.Юркевич у своїй славнозвісній праці “Серце та його значення у духовному житті людини, згідно з ученням слова Божого” приділяв належну увагу філософії серця. Що ж являє собою ця “доглибна істотність”, тобто серце? За Юркевичем, “В людській душі є щось первинне й просте, є захована людина серця, є “глибинність серця”, майбутні рухи якої не можуть бути обчислені згідно із загальними і необхідними умовами й законами душевного життя” [10, 97]. Тобто ця “глибинність серця” неможливо осмислити, вона не піддається раціональному осягненню. Людина, за поглядами багатьох академістів, невзможі пізнати сутність серця, “таємниці якого знає тільки розум Божественний”. Принагідно зазначу, що Юркевичу не була відома антиномічна природа серця, згідно з якою серце одночасно є джерелом як добра, так і зла. Хоча в цьому аспекті про певні ознаки антиномічності серця можна вести мову стосовно антропологічних розвідок Інокентія. Про це свідчать його красномовні висловлювання на кшталт: “Серце людини є кора, біля якої ростуть квіти; але поворушіть квіти — і вивозуть змії...” [6, 325].

Таким чином, приходимо до висновку, що без віри в євангельський закон і у цілковитому відриві від релігії, людина легко збочує з правильного шляху, та залишена на самоті, стає суб’єктом болючої і безплідної рефлексії. Це спостерігаємо на прикладі героя новели Товія Пірсона, який, розчарувавшись в пуританській “релігії общини”, стає рабом “релігії серця”, а

зосередившись виключно на серці з його природними спромогами, впадає у відчай через втрату об'єкта своєї безмежної, але позбавленої духовного виміру, любові.

З іншого ж боку, сліпе слідування постулатам релігії, підкріплене виключно велінням розуму, змушує героїню новели, матір Ілбрагіма – Кетрін – відмовитися від найбільшого дару – бути матір'ю. Насправді, згідно з християнськими віруваннями, “Бог покликав жінку бути матір'ю у всіх взаєминах із творінням, у які вона вступає, а бути матір'ю – це давати життя, що означає віддавати свій час, свої сили і т.і. у щоденному житті – ось справжня пожертва – та що там! – часто і героїзм” [8, 103], - висновує авторка книги “Покликання жінки, або священство серця” Ж.Круасан, і далі застерігає: “Якщо жінка не повернеться лицем до свого незамінного покликання й не прийматиме цієї благодати материнства, якщо вона не ставатиме знову й знову матір'ю, тоді світ наш прямує до кінця” [8, 100]. На жаль, Кетрін занадто пізно усвідомила своє призначення. Її рішення принести любов до сина в жертву своїй релігійній ідеї стало остаточним після того, як, за свідченням жінки, “божественний голос” навіяв їй: “Розірви пута природної схильності, піддай жорстокому випробуванню твою любов і знай, що у всьому цьому проявляється веління вищого розуму” [5, 59-60] (“Break the bonds of natural affection, martyr thy love, and know that in all these things eternal wisdom hath its ends” [12, 85]). “Безсторонній критик як марновірства, так і безвір'я”, найвизначніший грецький філософ і богослов, Христос Яннарас, поділяє думки Натанієля Готорна щодо недоречності сліпого слідування постулатам релігії, яка перетворюється на “індивідуальне намагання умилоствити божество”. “Релігійну громаду — людей закону — не цікавлять бідні. Її цікавить жертвопринесення як дія, що має еквівалент індивідуальної винагороди, прибутку, отриманого від Божественного Воздателя. Можливо, Бог їй потрібен лише заради воздаяння, заради індивідуального виправдання. Тому порив любові залишається для неї незбагненим, бо не вміщується в логіку взаємообміну”, - висновує філософ у своїй книзі [12, 67-68]. “Пророчицею свого власного невгамовного серця” називає Готорн Кетрін, при погляді на яку, “людей охопило почуття жалю, що перемогло несамовитість релігійної нетерпимості” [5, 60].

Як бачимо, неоднозначність Н.Готорна, який в одному епізоді нібито цілковито засуджує героїню, а вже в наступному – величає “освяченою любов'ю і своїми страхами”, а також відсутність готових рішень моральних і психологічних колізій і щодо інших персонажів новели, спонукає читача до самостійного судження, тобто до моральної рефлексії, як невід'ємної когнітивної складової читацької рецепції.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Аксенов А. В. Проза Н. Готорна: чтение как акт нравственной рефлексии: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. - М.: РГБ, 2005. – 326 с.
2. Беляя Г. Нравственный мир литературного произведения // Вопросы литературы. – 1983. - №4.
3. Боас Ф. Антология исследований культуры. Т. 1. Интерпретации культуры. СПб., 1997.
4. Готорн // История американской литературы / Ред. коллегия А.А.Аникст, А.А.Елистратова и др. – Т.1. – Москва-Ленинград: Изд-во Академии Наук СССР, 1947. – С. 269-290.
5. Готорн Н. Новеллы. – Москва-Ленинград: изд.-во “Художественная литература”, 1965. – 494 с.
6. Иннокентий. Из лекций профессора Академии архим. Иннокентия по догматическому и нравственному богословию // Сборник из лекций бывших профессоров Киевской Духовной Академии... - К.: тип. Губерн. управл., 1869.- С.VII+363 с.
7. История литературы США. / Редкол.: Е.А. Стеценко и др. – М.: Наследие, 2000. – Т. 3: Литература середины XIX века (поздний романтизм). – 614 с.
8. Круасан Ж. Покликання жінки, або священство серця. – Львів: Монастир Свято-Іванівська Лавра, видавн.відділ “Свічадо”, 2004. – 167 с.
9. Літературознавчий словник-довідник / Р.Т. Гром'як, Ю.І. Ковалів та ін. – К.: ВЦ “Академія”, 2006. – 752с.
10. Юркевич П. Вибране. – К.: Абрис, 1993.
11. Яннарас Х. Варіації на тему Пісні Пісень / Пер. з грецької С.Говоруна. – К.: Дух і Літера, 1999. – 128 с.
12. Hawthorne N. Selected Tales and Sketches. San Francisco: Rinehart Press, 1970.

## ЛЮБОВ І ВЛАДА У ПОЕМІ В.СОСЮРИ “МАЗЕПА”

Поетична творчість Володимира Сосюри – явище складне й неоднозначне, і через доволі осяжний та різноманітний доробок поета, і внаслідок суперечливості самої творчої натури митця. Водночас його художній світ виглядає досить цілісним і прозорим – це світ “одного з найщиріших ліриків ХХ ст.” [3, с. 5], для котрого “переживання подій було завжди органічнішим за їх осмислення” [3, с. 35]. Окрім того, художній світ В.Сосюри відзначається певною світоглядною двоплановістю, часто внутрішньою суперечливістю раціональної позиції та інтуїтивного переживання (згадаймо, наприклад, його відомий вірш “Два Володьки”).

Писана й переписувана протягом 30 років, поема “Мазепа”, на нашу думку, якнайкраще цю специфічну суперечливість ліричного стилю В.Сосюри засвідчує. Перше враження від прочитання поеми досить влучно схарактеризував ще 1959 р. акад. О.І.Білецький, зазначивши, що “сексуальне життя Мазепи зображено багато конкретніше, ніж його “любов до України!”” [4, с. 518]. Сучасний дослідник В.Моренець пояснює цю особливість основною морально-філософською ідеєю, якою загалом перейнята вся творчість В.Сосюри і в основі якої лежить “апологетизація життя як такого в усіх його багатоліких виявах. І тому рівновартісними тут є любов до жінки й до краю, замилювання природою й людським трудом: це різні вияви одухотвореності...” [2, с. 143]. Спробуємо розглянути це питання докладніше.

За логікою твору, Мазепа самостверджується послідовно у двох іпостасях: як юний герой-коханець (такий собі український Дон-Жуан) і як досвідчений герой-політичний лідер. Відповідно до цих іпостасей можемо вирізнити дві типові портретні характеристики Мазепи: ніжного вродливого юнака в першому випадку (*вузькі долони, чорні кучері, бархат вій, голос ніжний*) та видатного гетьмана – в другому (*гігант, велет, богатир, очі як штики*). Показово, що об’єднуються ці образи двома важливими деталями: *владні очі* та *владна рука*. І у стосунках з жінками, і у виборі свого життєвого шляху Мазепу як справжнього героя (в інтерпретації автора) захоплює й вабить лише те, що “дається з бою” [4, с. 119]. Тому жінок він не стільки кохає, скільки підкорює, перетворює на своїх рабинь, які не просто не можуть встояти перед чарами Мазепи, а й залишаються вірними йому назавжди:

На бархат вій, на владні очі  
Вже не одна молилась панна,  
Зорею тихою цвіла,  
І перед гордою красою,  
Непереможною такою,  
Встоять ні одна не могла  
І потім вічно пам’ятала. [4, с. 88]

Здобувши чергову перемогу, він втрачає будь-який інтерес до коханки і шукає нового захоплення. Однак жодна з них не тримає на героя зла, не з’ясовує стосунків, а тихо йде, наприклад, до монастиря молитися за нього чи й просто зникає з поля зору оповідача. При цьому стосунки Мазепи з жінками носять дещо садистичний характер – він завдає жінкам більше страждань, ніж насолоди, призводить їх до загибелі (наприклад, Терезію, Оксану, Кочубеїху і, врешті-решт, Мотрю), і навіть самий розпал почуттів коханців супроводжується “сльозами радості” звабленої дівчини:

Та ніч без місяця була,  
Коли уся в сльозах Івану  
Вінок свій Юзя віддала... [4, с. 99]

Відповідно до владної (садистичної) позиції Мазепи, практично всі його коханки характеризуються через мазохістичну модель – вони тихі, ніжні, покірливі, і їхню поведінку можна означити як “моральний мазохізм”, що часто “знаходить свій вияв у вигляді відданості, любові, самозречення, або як покірливе примирення з законами природи, долею, іншими силами, трансцендентними людині”. [5, с. 588] Садо-мазохістичний тип стосунків Мазепи з жінками увиразнюється, зокрема, через метафору рани, що, вочевидь, символізує страждання і біль: “Я ніби рана.” [4, с. 118] – говорить Юзя, і ще:

Там тіні дві в одну злилися,

Подібні губи їх до ран... [4, с. 103]

Такий тип стосунків через оволодіння/ підкорення (насолоду/ страждання) визначає будь-які форми “владних відносин” [6] і реалізується в поемі В.Сосюри на всіх семантичних рівнях. При цьому нав’язлива потреба героя у владарюванні виявляє його власну підкореність іншій авторитарній силі. Так, Мазепа, будучи пажем короля, компенсує своє підлегле становище спочатку через сексуальну “звитягу”, а потім, будучи фактично підданим російського царя, за допомогою політичної влади над своєю країною. Показово, що сам період гетьманування Мазепи подається в поемі лише крізь призму його конфлікту з Петром I, більш сильним володарем, владі якого Мазепа мусить коритися, тому жорстокість гетьмана по відношенню до власних підданих (Кочубей, його дружина, Іскра) так само може тлумачитись через компенсаторну функцію.

Щодо патріотизму героя по відношенню до України, то, попри очевидне підкреслення В.Сосюрою цієї позитивної риси гетьмана (саме любов’ю до України автор і виправдовує всі вчинки Мазепи), за уважного прочитання поеми виявляємо характерну спорідненість почуттів Мазепи до України й до коханих жінок. Так, зустрічаємо у творі спільні порівняння жінки, в яку закоханий герой, та України, наприклад, із зорею:

Для мене ви – зоря світання

І в світі кращої нема! [4, с. 120] – звертається Мазепа до Терезії

І Україна – край мій милий,

Що як зоря мені сія... [4, с. 109]

Образ України, як і жінки, постає у “мазохістичному” варіанті стражденної, нещасної, сплюндрованої землі, яка чекає на свого рятівника. Цікаво, що Україна, за якою Мазепа весь час сумує (і снить нею – порівняймо цей настрій героя з любовною жагою до ще не завойованої коханої жінки), характеризується через ту саму метафору рани:

Я так люблю твої дороги,

Моя Україно сумна!

Ти на груді моїй як рана... [4, с. 113]

Отже, мотив любові-страждання, образи сліз і рани виявляються визначальними у сприйнятті Мазепою і коханої жінки, і коханої України як “об’єктів бажання” (звісно, в інтерпретації В.Сосюри). Більше того, в самому творі ми зустрічаємо пряме порівняння-протиставлення любові героя до жінок і до своєї країни:

В його душі, нічим не скутій,

Жіночі образи забуті

Живуть як відгомін, як тінь,

І тільки про Вкраїну мрія

Над ними вічно пломеніє,

Во ім’я вічних поколінь. [4, с. 119]

Як бачимо, протиставлення образів жінок та України ґрунтується лише на твердженні, що Україна одна, а жінок багато. Окрім того, Україна асоціюється у В.Сосюри з матір’ю, а не з коханкою (відповідно, коханок може бути багато, а матір завжди одна) – що дає нам можливість говорити також про чітко виражений в образі Мазепи комплекс Едіпа. Вірогідно, саме тому любов до України, як і любов до жінок, проявляється у Мазепи через владарювання:

Люби ж, мій синку, свій народ,

Веди його і йди за ним. [4, с. 115] – напучує мати сина

Ця материнська настанова вести народ і йти за ним нагадує, з одного боку, модель поведінки “тоталітарної людини” Фуко, яка зрікається себе на користь “анонімної спільноти” [6, с. 34], що для В.Сосюри як радянського громадянина є цілком адекватною формою патріотизму, а з іншого – увиразнює взаємну залежність володаря та підданого, коли володар обов’язково потребує когось слабшого (у даному випадку “нещасного” народу) для утвердження своєї влади чи не більше, ніж сам об’єкт цього володарювання, тобто народ. І цю взаємну залежність дійсно часто розуміють як любов, що проявляється у посиленій турботі й піклуванні владного суб’єкта про тих, хто його оточує [5, с. 179]. У поемі В.Сосюри ця турбота увиразнюється через мотив месіанства:

Де взять тобі своїх месій,

Коли і я такий, як всі? [4, с. 117]

Ця репліка Мазепи, адресована народу, в основі своїй містить переконання героя в тому, що якщо він не зможе вивести свою країну на кращий шлях, то ніхто інший не подужає цього зробити. Тому влада над країною цілком закономірно переходить до Мазепи:

І Самойлович сумнобровий  
Віддав Мазепі булаву,  
І той узяв її з любов'ю. [4, с. 135]

Зауважимо, що навіть сам процес передачі влади характеризується В.Сосюрою через агресивний чин – Самойлович не передає, а віддає булаву, а Мазепа, у свою чергу, не приймає її, а бере, причому “з любов'ю” (знов-таки, як жінку).

Ту ж саму паралель жінка/країна можемо спостерегти й у конфлікті героя-коханця з законним (або потенційним, як, наприклад, Броніслав) чоловіком звабленої жінки та героя-гетьмана з російським царем (або шотландським королем), який претендує на володіння країною.

Звичайно, не за наші очі  
Нам буде Карл допомагати.  
Загарбати він Україну хоче –  
І це нам треба добре знати.  
Далеко Швеція. Ми потім  
Її розіб'ємо ярмо. [4, с. 155]

У наведеному фрагменті чітко видно модель поведінки Мазепи – спочатку скористатись чужою силою, а потім знищити її: у стосунках із жінками йдеться про оволодіння “власністю” іншого чоловіка (Юзя – кохана Броніслава, Терезія заміжня, Оксана – жінка кримського хана), у політиці – це використання підтримки спочатку Петра I, а потім Карла XII з подальшою зрадою їхніх інтересів.

Третій рівень розгортання цієї паралелі проявляється у фіналі поеми – Мазепа терпить поразку і як коханець (помста чоловіка Терезії, стосунки з власною дочкою, інцест – помста суспільства), і як політик (помста Петра, перемога Палія тощо). І в цьому контексті не може не привертати увагу те, що В.Сосюра характеризує перебування Мазепи в Молдавії, після втечі, як чергове любовне захоплення:

Мазепа сивий. Тільки брови  
Все ті ж у нього, як колись.  
Тепер він молиться Молдові,  
Як Україні він моливсь. [4, с. 173]

Тут можемо простежити цікаву паралель. Після втечі Мазепи з Оксаною від кримського хана і загибелі Оксани внаслідок цієї втечі герой певний час сумує за дівчиною, але досить швидко захоплюється новим почуттям – до Кочубеїхи. Як бачимо, змушений тікати з України, Мазепа так само невдовзі звертається з молитвою до нової “рідної чужини”, яка дала йому прихисток, бо ж “Прийма Молдавія молитву, А Україна не прийма.” [4, с. 173]

Отже, як раніше жінкам любов Мазепи завжди приносила страждання й загибель, бо він зраджував їх, тепер від його любові, що завершилась зрадою, потерпає Україна. При цьому сам Мазепа постає не зрадником, а зрадженим героєм-мучеником (“герою нещасливий мій” – називає його автор), оскільки “За суверенність України Боровся він і в цім був прав.” [4, с. 176] У поемі взагалі спостерігається досить неоднозначне тлумачення зради як такої. Мазепа, який зваблює й залишає (фактично зраджує) жінок, не засуджується взагалі, його вчинки автор пояснює просто натурою, вдачею, адже “Чужі героям почуття Людини тихої, малої.” [4, с. 119] Тоді як образ зрадженого Мазепи викликає глибоке співчуття, зворушення стражданнями героя, навіть подекуди обурення несправедливістю долі (“За жінку пана постраждав Юнак і мчить безмежним степом” [4, с. 123]).

Цікаво, що сльози як характеристика стану самого Мазепи, незважаючи на його чутливість, з'являються в творі лише двічі: коли він порушує суспільні моральні принципи, закохуючись у власну дочку, і не може цьому зарадити (“Твоїх батьків я ублагаю Вогнем моїх пекучих сліз”. [4, с. 143]) та коли програє бій під Полтавою і мусить тікати (тоді в нього з'являються “криваві сльози” [4, с. 175]). Тобто в обох випадках йдеться про ситуацію глобальної поразки, але сльози мужнього героя мають увиразнити всю глибину його страждань, а не каяття за скоєне.

Що ж до зради Мазепи по відношенню до України, то вона виправдовується високими намірами, бо ж “були його інтриги Для щастя рідної землі” [4, с. 176]. Натомість у зраді В.Сосюра



звинувачує попів та істориків, які “слинили Петрову длань” [4, с. 176] і за наказом царя проклинали свого гетьмана як зрадника від імені народу. Таким чином з самого Мазепи практично знімається відповідальність за спровоковану ним ситуацію – в усьому винні вороги України та продажні українські пани й попи.

Важливо підкреслити, що в характері Мазепи, змальованого В.Сосюрою, взагалі відсутня така риса, як почуття відповідальності за свої вчинки. І після розриву з черговою коханкою, і після зваблення власної дочки, і після поразки у війні з Петром I Мазепа не відчуває винним і, фактично, навіть не думає про наслідки своїх дій. Навіть після поразки і втечі (ще один показовий нюанс), осмислюючи те, що трапилось, Мазепа дорікає народу, який “Собі на горе й безголів’я” [4, с. 168] не зрозумів свого гетьмана. Така поведінка характеризує героя як незрілу, невпевнену в собі особу, яка не може (або не хоче) дорослішати, а отже не здатна зайняти місце “батька” (і епізод з інцестом це якнайкраще ілюструє) та захистити матір (Україну). Більше того, ще тільки плануючи їхати в Україну виконувати своє призначення, Мазепа не говорить про захист і порятунок країни, а хоче лише “віддячить москалю і ляху” [4, с. 117], помститися за кривду, знищити ворогів, на кістках яких після цього сама собою “знов зацвіте Україна-мати!” [4, с. 112].

Уявлення Мазепи про майбутнє України не конкретизується – це швидше якась абстрактна романтична мрія про прийдешній рай, найбільш ефективним шляхом утілення якого є молитва, а не активна дія. Тому і його повернення до України є не результатом свідомо поставленої й реалізованої мети, а ланцюгом доленосних випадковостей, що має засвідчити обраність Мазепи, його призначення стати гетьманом (“Будь смолоскипом днів нових!” [4, с. 115]). Цю ж ідею месіанства підтверджують пророчі сні та марення героя. Але пророкування майбутньої долі Мазепи містить також і виразну рокованість на страждання і смерть:

Стань на чолі, здійми повстання,  
Нехай чека тебе за теє  
Страшна дорога Моїсея,  
Доноси, зрада і вигнання...  
Та доля страдників така. [4, с. 114]

Тому, не зважаючи на свою обраність, Мазепа не досягає успіху і стає вигнанцем.

Оскільки ж у поемі стосунки Мазепи з жінками чітко екстраполюються на його стосунки з Україною, можемо говорити про рокованість героя не лише на фатальну політичну поразку, а й на фатальне кохання, як про явища одного рівня. Тим більше, що в творі пророчому сну про материнське благословення на гетьманство і поразку передує пророчий сон про Мотрю [4, с. 96] – останнє трагічне кохання Мазепи до своєї дочки.

Обидва вчинки гетьмана – інцест із дочкою та втягування України у чергову війну – продиктовані палкою пристрастю:

Я помилявся од любові,  
Що, як пожар, в моїх очах. [4, с. 173]

Тобто, пояснення поразки Мазепи В.Сосюра вбачає якраз у тій його особливості, яка завжди забезпечувала йому успіх, – у пристрасті. Адже якраз така поведінка героя принципово суперечила материнській настанові бути спокійним, цілеспрямованим і виваженим у своїх рішеннях:

Хай пада все, палає небо,  
А ти іди спокійним кроком  
До точки, що намітив оком. [4, с. 113]

Така модель поведінки характерна для дорослої, сформованої, цілісної особистості, яка знає, що, як і для чого треба робити. А образ Мазепи, змальований у творі, незважаючи на “владний погляд”, таких характеристик не містить. Тим більше, що власне період плідного гетьманування, який супроводжувався активною культурною діяльністю Мазепи (будівництво шкіл, церков тощо) згаданий у творі лише побіжно – трьома рядками. А основна увага автора зосереджена на юності героя-Дон Жуана та поразці вже старого гетьмана-зрадника. Внаслідок такого позиціонування Мазепа постає яскравим спонтанним відчайдушним героєм, який керується емоціями, не думає про наслідки своїх вчинків, не здатний аналізувати свою поведінку, але палко любить свою “нещасну Україну” і весь час за неї молиться.

Відтак, за логікою поеми, Мазепа занাপастив себе і завдав додаткових страждань Україні через любов до неї, оскільки саме любов як сильна спонтанна емоція заважала українському гетьману приймати раціональні виважені рішення, необхідні для успішного владарювання. Отже,

країну (як і жінку) можна або любити, або володіти нею, і об'єднувати ці два типи стосунків не бажано.

Висновок досить парадоксальний. Але в контексті радянського політичного режиму ця ідея, вочевидь, набуває переконливого звучання. Питання ж про те, наскільки вона актуальна для сучасної культурної та політичної ситуації в Україні, поки що залишимо відкритим.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Гомілко О. Метафізика тілесності: концепт тіла у філософському дискурсі. – К.: Наукова думка, 2001. – 340 с.
2. Історія української літератури ХХ ст.: У 2 кн. Кн. 1: Перша половина ХХ ст. – К.: Либідь, 1998. – 464 с.
3. Моренець В. Вступна стаття // Сосюра В. Вибрані твори: В 2 т. – К.: Наукова думка, 2000. – Т. 1. – 648 с.
4. Сосюра В. Вибрані твори: В 2 т. – К.: Наукова думка, 2000. – Т. 2. – 552 с.
5. Фромм Э. Бегство от свободы; Человек для себя. – Мн.: ООО "Попурри", 1998. – 672 с.
6. Фуко М. Наглядати та карати. Народження в'язниці. – К.: Основи, 1998.

*Світлана ЛУЦАК*

© 2008

### **АНТРОПОЛОГІЧНА РЕФЛЕКСІЯ РОСТИСЛАВА ЄНДИКА: ДОМІНАНТИ СИНТЕТИЧНОЇ МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО «БУТТЯ В СЛОВІ»**

Студія уродженця Західної України Р.Єндика «Вступ до расової будови України. Основні питання з загальної і суспільної антропології та еugenіки України», опублікована Науковим Товариством ім. Т.Шевченка в Мюнхені 1949 року як перше видання в серії «Бібліотека Українознавства», була несправедливо зігнорована науковою культурознавчою громадою. Досі не зафіксовано жодної спроби ввести її в контекст філософських антропологічних шукань. Стан такого забуття, звичайно, легко пояснити двома факторами: материкових антропологів стримувала радянська антиукраїнська пропаганда, німецьких – не цікавили проблеми української ментальності.

Однак, окрім названих ідеологічних причин, існують, очевидно, і глибші передумови. Будучи одночасно професійним антропологом та письменником-аматором, Р.Єндик поєднує в цьому дослідженні методики природничих і гуманітарних наук. Доцільність такої синтези він пояснює потребою людини ХХ століття подолати «свою невизначеність», відкидаючи догматизм та ірраціональність класичної метафізики [2, 15]. Зрештою, у студіюванні та рефлексії домінантного расового компонента Р.Єндик вбачає головне завдання своєї доби [2, 386]. Лише закріплення расових ознак, стверджує науковець, приведе до «розуміння внутрішніх чинників» [2, 7] та становлення «повновартій національної спільноти» [2, 431]. Глобальність такого завдання воістину вражає. І все ж зреалізувати це інтуїтивне прозріння не зміг ні сам Р.Єндик, ні його наступники, бо ж надто вузькоспеціалізованою була тодішня наука. Та й глибоко вкоренився в людській підсвідомості страх щодо актуалізації расових «первнів» – унаслідок перекручення і вульгаризації нацистами вчення Ф.Ніцше про расу надлюдей.

Сучасна наука на тлі політичних інтеграційних процесів все більше усвідомлює необхідність міждисциплінарних студій. Формулюючи теоретико-методологічні засади антропологічних досліджень культури, польські науковці наголошують на «залученні інших людинознавчих дисциплін» [14, 7], на вивченні культури етнічної групи як елемента всезагальної свідомості людства [14, 8], а також на «стратегії вибудовування пізнання через слово» [18, 9].

Органічна і найбільш дієздатна для антропологічних студій «гіпотеза цілості» [18, 8] у новітньому постструктуралістському просторі модифікується в побудову дослідником випереджувальної теоретичної конструкції як адекватної форми для осмислення культурного явища. Відтворення в такий спосіб авторського «бачення світу», за словами В.Подороги, – основа техніки антропологічного аналізу [11, 15]. Як би голосно і парадоксально не звучало наступне припущення, все ж скажемо, що інтенції зазначеної вище новітньої методики тією чи іншою мірою окреслені в аналізованій праці Р.Єндика. Адже, характеризуючи феномен духовного життя,

науковець наголошує на важливості розгляду антропологом окремих його проявів «як функцій» [2, 16], «пропозицій пізнаваного» [2, 17], бо в структурі духовного життя особи «спадщинне ядро» виступає «потрібним принципом, тією загальною ідеєю, за якою тужить людський дух, щоб поставити її в осередне становище та порядкувати нею свої спостереження, виображення й поняття» [2, 19].

Засобом когнітивної систематизації різних виявів духовного життя людини стала, за твердженням Р.Єндика, мова; вона «започаткувала бувальщину як суму досвідів людини», увібрала в себе «усвідомлення минулого та майбутнього», «саме з неї прозябають перші проблески бажань, а цим визначають людині нову, до того часу невідому роллю – закріплювати і передавати чинності розбуджених духових і тілесних сил у різноманітних формах» [2, 54]. «Хист рефлексії та комбінації, – пише Р.Єндик, – це нова духовна притаманність людини», яка забезпечила їй «майбутність <...> володаря світу» [2, 53].

Беручи за основу щойно цитовані думки, **плануємо розглянути в цій статті** домінантні ознаки антропологічної рефлексії Р.Єндика над людською культурою (зосібна – українською), які дозволяють вписувати його наукову концепцію в контекст новітньої антропології слова.

Сформульована мета вимагає розв'язку багатьох дослідницьких завдань. Чимало з них зумовлені тією особливістю наукового «бачення світу» Р.Єндиком, які пов'язані з фактом суголосності його ідей із концепцією німецького філософа-антрополога І.Канта. Ймовірно, Р.Єндика можна було б вважати продовжувачем його традицій. Однак таке припущення не слід аксіоматизувати, бо в праці українського дослідника майже немає посилань на німецькі першоджерела. Думаємо, що в цьому випадку варто говорити про «кореспондування» текстів «за посередництвом висловлюваності думки» [10, 126]. Згадана проміжна модальність опозиції «висловлювання – висловлене», за словами В.Подороги, актуалізується в процесі читання як спільного мислення, організованого «не моєю здатністю розуміти, а будовою філософського твору» [10, 23]. Користуючись базовою термінологією цього російського антрополога, назвемо характеризований факт «мімесисом між творами», при якому руйнується «конвенція реального», натомість укріплюються «внутрішні зв'язки та оригінальність творів» [11, 11]. Іманентна спільність «авторських проектів» дозволяє нам говорити про їх ноуменальну цінність для осмислення самої природи антропологічної рефлексії над людською культурою і словом.

Отже, для досягнення мети плануємо вирішити такі **завдання**:

- конкретизувати природу антропологічної рефлексії над словом шляхом аналізу поглядів Р.Єндика на культурний феномен слова (у контексті ідей сучасної гуманітаристики) та думок І.Канта про рефлексійну здатність людини;
- обґрунтувати на прикладі антропологічної концепції Р.Єндика евристичний потенціал кантівського принципу антиномійності (для осмислення сутності людини, людського слова й культури, характеру народу і под.);
- охарактеризувати феномен рефлексійної діяльності людини за допомогою зіставлення гносеологічних теорій І.Канта та Р.Єндика;
- описати своєрідність естетичного переживання і художнього таланту (відповідно до концепцій І.Канта та Р.Єндика);
- вияскравити охарактеризовану Р.Єндиком специфіку українського «буття в слові» за допомогою опису етнопсихологічних констант і особливостей «народної нарації»;
- увиразнити можливість використання концепції Р.Єндика для розробки методики антропологічного аналізу літературного твору.

За твердженням Г.Годлевського, «антропологія слова бере слово за предмет, розглядаючи антиномії мови як закони вираження». Бо слово в антропології – «то не logos і не verbum», а «їх єдність у функціях комунікації та пізнання». Слово – це «практика конститування людини» [18, 9]. Тому різні форми людської культури «відкривають матриці нашого буття і співбуття в слові, пізнання часу і простору, процедур мислення і діяння» [18, 12].

У сучасній антропології слова на підставі новітнього структурно-функціонального підходу злучені воедино думки лінгвістів та культурологів щодо мови як:

- сфери людського буття («ми живемо в мові так, як у світі», – писав Г.-Г.Гадамер) [17, 155];
- «творчого органу думки» (В. фон Гумбольдт) [20, 43];

- символічної форми (утвореної завдяки рефлексії), здатної забезпечити виділення істотного в багатозначному (Е.Кассіер) [16, 39-40];
- виразника суб'єктивного «горизонту бачення світу» (Е.Кассіер) [15, 67];
- «зовнішнього вияву духу народу» й «особливого образу світу народу» (В. фон Гумбольдт) [19, 65];
- «центру людського співжиття та порозуміння» (Г.-Г.Гадамер) [17, 157]; простору вираження «світогляду, тенденції, бачення», у якому присутні «попередні мовці», адресант і численні адресати (М.Бахтін) [12, 162-164];
- сфери збагачення світу «Я» (суб'єктивного) світом «Інших» (об'єктивним) (Е.Кассіер) [див. 14, 17];
- простору виникнення нарації, тобто динамічної структури артикулювання людиною сенсу життя (Ч.Тейлор) [див. 13, 93].

Деякі з названих ознак мови як культурного феномену були окреслені з дивовижною прозорливістю Р.Єндиком в аналізованій нами праці. Зокрема, у цитованих вище судженнях антрополога бачимо вказівку на акумулятивну («сума досвідів людини», тобто надбання покоління), рефлексійну («хист рефлексії»), символічну («прозябають перші проблески бажань»), комбінаторну («хист комбінації»), наративну («започаткувала бувальщину») та людинотворчу («майбутність володаря світу») здатність мови.

Також, аналізуючи слово як засіб творення культури, Р.Єндик наголошує, що людські «виображення» народжуються з «сутику» «осібняка» та буття [2, 16]. Такий стан людини він називає «переживальним думанням»: «при протиставлюванні підмету пізнання предметові, серед розчарувань, ударів з оточенням, кохання, ненависти, гніву й жаги» особистість прагне витворити «свою гармонію, бо ціллю світогляду є не тільки пізнання, але передусім признання», «побуд знайти й висловити себе» [2, 17-18]. Як бачимо, зреферовані тези містять у зародку важливі ідеї когнітивної антропології. Для вираження у слові власного світогляду, який тією чи іншою мірою відображає національний та загальнокультурний досвід, людина повинна створити наративну цілісність («гармонію»). Процес такого суб'єктивного артикулювання сенсу проблемно-діалогічний («осібняк» перебуває в «сутику», «зударах» із буттям), бо «висловлювати себе, – пише Г.-Г.Гадамер, – можна лише комусь»: «Слово хоче бути цілісним – не тільки мені представляти річ, а й моєму адресатові» [17, 156]. М.Бахтін із цього приводу висловлюється ще конкретніше: «Конститутивна особливість мови – скерованість до когось» [12, 163].

Характеризуючи специфіку людського пізнання (подекуди й мислення\*), І.Кант також наголошує на вирішальній ролі суперечностей, проблемно-діалогічних станів для руху свідомості суб'єкта пізнання. Метафори німецького філософа про «своєрідну хитрість розуму» та «суперечливі прагнення» людини І.Нарський тлумачить із погляду когнітивістики: «Природою розуму є полеміка, позбавлена довільності» [7, 115]. Таке пояснення вказує на присутність у концепції І.Канта думки щодо діалогічного збагачення суб'єктивного світу об'єктивним, сформульованої згодом неокантіанцем Е.Кассіером. Однак обмеженість «діалогізму» теорії німецького філософа все-таки очевидна: він має виключно гносеологічне підґрунтя, передбачає тільки аспект формулювання думки, не торкаючись проблеми адресата.

Саме гносеологічна (а не когнітивна) зорієнтованість зумовила ґрунтовний розгляд І.Кантом питання людської рефлексійної здатності, яка є різновидом здатності судження. Рефлексійна здатність дозволяє особистості розглядати річ так, ніби «вона сама по собі є (хоча й у подвійному сенсі) і причина, і дія» [5, 395]. Вона ж співвідносить предмет із позицією суб'єкта, ніби відображаючи його в ній. Ця здатність апріорна, бо вказує, як необхідно оцінювати предмет, виходячи з суб'єктивної, а не всезагальної та цілком однакової для всіх засади [5, 414]. Узагальнюючи розгляд І.Кантом рефлексійної здатності, І.Нарський констатує: «вона діє регулятивно, будучи «критичною» і «природною» (spontanea)» [7, 178].

Ідея І.Канта про рефлексійну здатність людини отримала широке опрацювання в сучасних антропологічних студіях. Зокрема, В.Пронякін так формулює його «філософський заповіт»: «щоби метафізична змістовність рефлексивної свідомості корелювала зі знаковими константами трансцендентальної антропології» [цит. за 8, 15]. Т.Галько говорить ще більш промовисто:

---

\* «Ми можемо мислити тільки мовою» [17, 155], – зазначає Г.-Г.Гадамер.

«прагнення сучасної філософської свідомості осягнути сутність людини в її цілісності, розкрити закономірності її існування в цьому світі та глибинний сенс її життєбуття» сформувалося під впливом філософії І.Канта [9, 78]. Водночас С.Кримський припускає важливу роль згаданої теорії німецького філософа для виникнення комунікативних студій: «під тиском антропологічної проблематики предмет філософії <...> змінюється в напрямі персоніцентризму» [цит. за 9, 79].

Концепція людини вважається найбільшим досягненням антропології І.Канта. Проблеми двоїстості людської природи німецький філософ присвячує працю «Антропологія з прагматичної точки зору». Він стверджує, що людина живе у двох світах: феноменальному (природному) й ноуменальному (моральному). Другий світ є власне людським: у нього особистість входить завдяки самосвідомості. Таке осягнення «гармонії з духом» тимчасове, воно облагороджує людину і приносить їй щастя. Натомість життя в природному світі – це праця, страждання та очікування смерті. Хвилини прояву самосвідомості (процес відпочинку від роботи, моральне вдосконалення і співчуття померлому) особливо цінні, бо народжене ними щастя – фундаментальне, як добро і зло [див. про це докладніше 4, 357-365, 379-386, 579-588].

Визнання сформульованої І.Кантом антиномійності людського життя присутнє і в антропологічних судженнях Р.Єндика, які, правда, мають більш історико-генетичний, а не феноменологічний характер. Вони стосуються переважно проблеми екзистенційної боротьби особистості через поєднання в її «спадщинному ядрі» родових і расових «первнів», а також вплив на світогляд людини суспільного фактору. Для прикладу, Р.Єндик пише: «Мішанець дістає два різні роди прикмет, згармонізованих у межах однієї раси, що виштовхує його з рівноваги всюди там, де добре почувалися б чисті осібники з його батьківських рас» [2, 71]; «У пристосуванні до довкілля змінилося спадщинне ядро пралюдини через мутацію і добір, бо вона почала підлягати не лише природнім, але і суспільним впливам» [2, 55]; «затрачений расовий інстинкт характеризує передусім людину метрополій. <...> Часто до меншовартости людини веде змішування міжконтинентальних рас» [2, 64].

Рельєфніше вираження внутрішніх суперечностей людської істоти виявляємо, так би мовити, у «художній антропології» Р.Єндика. Оповідачі-інтелектуали його збірки новел «В кайданах раси» всебічно артикулюють домінуючу в авторському «баченні світу» ідею «спадщинного ядра». Так, голос крові (здебільшого нордійської або азійської) цілковито вмотивовує характери і поведінку персонажів, а відмінність її расового «первня» зумовлює конфліктні ситуації та переживання. За браком місця ми не описуватимемо ці однотипні генетично запрограмовані фабульні вузли. Звернемо увагу лише на епізодичну характеристику Р.Єндиком антиномійних станів людської істоти, спровокованих «зустріччю з іншим світом» – расовим, культурним чи метафізичним. Скажімо, зазнавши впливу європейської культури, єгиптянин Гасан («В кайданах раси») знищує себе через усвідомлення східної «репродукційности духа» [3, 35], а індієць Рамакаршні («Чай націй») даремно прагне підкорити собі ворожою незалежну нордійку Гедвігу. В новелах «Червоний перстень» та «Серед тіней» герої наважуються добровільно вступати у світ зла й містики, що забезпечує їм відповідно успіх у творчості та відкриття таємниць душі.

Вирішальну роль суперечностей у мисленнєвій сфері людини, як бачимо, визнавали обидва антропологи. Тільки І.Кант зосередив більшу увагу на природі рефлексійної здатності, а Р.Єндик – на передумовах її актуалізації.

Узагальнюючи спільне і відмінне в антропологічних судженнях науковців, зауважимо, що існує концептуальна кореляція між кантівськими поняттями «річ у собі» та «ноумен» і єндиківськими «раса» й «спадщинне ядро». Ноумени, стверджує І.Кант, не дають нічого для пізнання речей у собі, але дозволяють про них мислити, як про досягну для розуму сутність [6, 93]. Р.Єндик говорить подібно, хоча розлогіше і з детерміністською установкою: «Бо тільки на властивостях спадщинного ядра можна будувати гармонійний уклад світа, а расові й кровні притаманності старші за одиничні <...>. Бажаючи означити обидві дійсності одною прикметою, треба назвати об'єктивну – статичною, суб'єктивну – динамічною» [2, 20]. Дієздатність суб'єктивного чинника в людському пізнанні та мисленні, таким чином, є незаперечною.

Суб'єктивно маркованою бачиться також людська культура. Як творіння людського розуму вона ще й діалогічна у своїй природі. Особливість діалогізму людської культури Р.Єндик знову ж таки окреслює з історико-генетичних позицій, не виключаючи водночас функціональності динамічної суб'єктивної сфери: «Кожна раса створила собі за свого довговікового життя такий

культурний круг, якого потребувала й який була здатна створити. Мистецтво, література і філософія Європи заспокоюють потреби уяви, почувань і розуму європейців, подібно як фантастичне мистецтво Китаю, надраціональні системи Індії та макабричні релігії Африки заспокоюють потреби своїх колірових творців і поклонників» [2, 63], – пише Р.Єндик, немовби пропагуючи доктрину окремішності та замкнутості національних культур. Але в контексті інших його суджень стає зрозуміло, що культура народу, утвореного зазвичай із кількох расових груп, є синтетичною, і саме з цієї мозаїки «відкриваються творчі овиди в дружнім змагу» [2, 23].

Отож, мета творчого суб'єкта, за Р.Єндиком, – «брати цілі народу як щось собі задане» [2, 23], вдержувати і підвищувати їх «власними зусиллями», через напруження [2, 86], а також «перебудувати світ у своє органічне буття з своєрідним стилем» [2, 249]. Комплекс усіх цих міркувань Р.Єндика засвідчує, що його наукова антропологічна методика еволюціонує від етно- до культуроцентризму, від генетико-історичного критерію еволюціоністів до типологічного погляду представників структурно-функціонального підходу, від установки на представлення культури до спроби побудувати концепцію дослідження відповідно до визначених ознак предмета [див. більш докладно про відмінності антропологічних методологій 14, 26-42, 120-122]. Промовисте підтвердження сказаного – пояснення Р.Єндиком дії «спадщинного чинника як домінанти»: він «доводить до конкретних і одиничних виявів, спричиняє конкретні ділання, а, проявляючися в неоднаковий спосіб, доводить до різниць і перебудовує світ» [2, 249]. Як бачимо, у Р.Єндика «спадщинне ядро» – це справді ноумен, тобто проблемна сфера, «осереднє становище», здатне вказати принцип пізнання. Екстраполюючи ці свої висновки, Р.Єндик зазначає: «Прекрасно передав цю думку Ф.Ніцше, що кожна велика філософія є самовизначенням її творця» [2, 19].

Концепція творчості – насправді оригінальна теорія Р.Єндика, в якій дослідження домінантної ролі «спадщинного ядра» має яскраво діалектичний характер. Можна навіть стверджувати, що евристичний потенціал кантівських антиномій український антрополог збагнув і зреалізував у ній максимально точно.

Процес творчого самовизначення талановитого суб'єкта Р.Єндик осмислює в системі раніше задекларованих координат: «двох дійсностей», у яких живе людина, – об'єктивної (статичної) і суб'єктивної (динамічної). Першу форму існування людського духу, як говорилося вище, він пов'язує з «расовими і кровними притаманностями», другу – зі здатністю «будувати гармонійний уклад світа» на «властивостях спадщинного ядра» [2, 20]. Кожна з цих «дійсностей» має свої закони, істинні та логічні стосовно себе. Осмислюючи їх, Р.Єндик подає розлогу характеристику природи таланту, а також вказує на різні ступені його прояву [див. докладніше про це 2, 20-21, 75-76, 317-327]. Подекуди ці судження дослідника хаотичні та суперечливі, що можна пояснити вже згадуваною на початку статті антиномійністю його власного таланту й охарактеризованою вище зміною методологічних установок.

Систематизувавши дещо розкидані в монографії міркування Р.Єндика, пропонуємо їх тезовий виклад у зіставній таблиці.

<b>Талант, керований об'єктивною дійсністю</b>	<b>Талант, керований суб'єктивною дійсністю</b>
передає світоуявлення роду, громади безпосередньо пов'язаний із минулим та традицією	характеризується своєрідним світовідчуттям відчуває, що дотримання традиції «віддалює його від нього самого, перекреслює нову дійсність»
Здійснює згущену об'єктивізацію «первнів» буття творює типовий стиль перебуває у творчому спокої	відкритий до сприймання чужих вартостей творює оригінальний стиль його «дух бунтується»

Доктринерська установка професійного антрополога іноді схиляє Р.Єндика до апологетики таланту, керованого «голосом крові». Однак усвідомлення закону «криз у культурі», без яких «відпало б усяке шукання за поновним зривом» [2, 20], – щоразу сильніше розхитує еволюціоністські генетико-історичні критерії. Внаслідок цього домінантне в авторському світі поняття «спадщинного ядра» набуває все більшої діалектичності. Зрештою Р.Єндик навіть обережно переглядає свою теорію «чистої раси» – особливо тоді, коли характеризує специфіку геніальних натур. Ретельне дослідження їх генетики, пише антрополог, довело факт появи геніїв «серед точно означених талановитих родів, що зсумовуються в дивний і чудесний спосіб у якомусь потомкові», «відзначені поцілунком долі одиниці виповнюють тільки тоді свою роллю,

якщо виринають зі згармонізованих у собі мішаннях близьких та рівновартних рас, що скристалізувалися в одну природну єдність» [2, 75-76].

Поняття «природної єдності», «цілісної традиції» – одні з центральних у категоріальному апараті Р.Єндика. Їх внутрішньо дуальна, синтетична природа найкраще виражає суть культурологічної концепції науковця, у якій, поруч із визнанням важливої ролі традиції, існує інтуїтивне розуміння потреби її збагачення новаторством. Якщо екстраполювати цю думку в сферу антропології, то матимемо опозиції «індивід – родова, національна громада», «народ – інші народи», «етнічна культура – світова культура», «ми – вони», «Я – Інший» і под.

Динаміка засвоєння творчого потенціалу інших народів із свідомим вибором таких явищ, які не суперечать етнічним домінуючим ознакам і потребам, зацентрована Р.Єндиком на прикладі українців.

Ґрунтовне дослідження українських антропологічних ознак у системі різних етнічних груп засвідчило, що «у нас, – пише науковець, – панівність нордійської раси переходить у двоторовість з динарською. Цю двоторовість треба за всяку ціну вдержати, якщо хочемо вдержати живим наше історичне буття» [2, 287].

В аналізованій монографії Р.Єндик виділяє характерні ознаки двох рас, даючи цим прикметам побіжну оцінку з погляду їх позитивності чи негативності\*. Ми ж зреферуємо лише ті з них, що стосуються творчої здатності, оскільки вона є предметом нашого дослідження. «Спокійній гомогенній душі чистого нордійця» творчість не властива, бо вона – «внутрішній неспокій», «жахливий вибір між буттям і небуттям», «боротьба різних первнів», щоб «у протистоянні знайти і закріпити найліпший» [2, 273]. Нордійський ідеалізм породив готичне мистецтво: «його ціль – злити форму з змістом і в стрімкості прямувати до божеської недосяжності» [2, 267]. Натомість чуттєва, темпераментна, не прив'язана до матеріальних благ, пантеїстична, мрійлива душа динарця виявляє «неповторну творчу винахідливість», «високе почуття естетики і відчуття кольорів», «велике багатство слова разом із поетичним хистом». Усі ці расові психологічні константи «втворили чи не найбільшу пісенність у світі», а також особливу образність, що «виявляється у несподіваних порівняннях, метафорах, влучних приказках, гострих дотепях і жартах, лаконічних відповідях» [2, 380-382]. Отож, в українцеві «барвіста змісловість динарця протиставляється нордійській строгості» [2, 385].

Саме таким є природний синтез в українській духовній структурі, де первинною і статичною була нордійська складова, а вторинною і динамічною – динарська. Культурологічної мети і потреби зміцнення такої «двоторовості» Р.Єндик не зазначає. Однак загальний контекст його суджень дозволяє припускати, що в такій «природній єдності» захована найбільша сила «спадщинного ядра» українців – здатність до динамічної саморегуляції, тобто творчої рефлексії в «переживальному думанні», артикуляції через слово свого ідеалу «цілісної людини».

В антропологічній рефлексії Р.Єндика домінує синтетична метода дослідження. Вона зумовлена, з одного боку, потребою подолати антиномійність власного таланту, а з іншого, – необхідністю сформулювати такий категоріальний апарат, у якому поєдналися б природничі (історико-генетичні) та гуманітарні (структурно-функціональні) установки. Зазначене сплетіння промовисто виявляється в особливостях авторського «бачення світу», зорієнтованого на пошук корелятивних зв'язків між об'єктивно-статичною та суб'єктивно-динамічною сферами людського буття. Характеристика Р.Єндиком окремішності й взаємозалежності цих двох модусів у багатьох рисах суголосна з філософсько-антропологічними ідеями І.Канта. Евристичний потенціал кантівського принципу антиномійності найповніше виражений в аналізі Р.Єндиком двоєдиної природи людської душі, розуму, пізнання і мислення, слова, культури, таланту, характеру народу. Кантове поняття рефлексійної здатності людини адекватно співвідноситься з єндиковою теорією «переживального думання», розкритою ним за допомогою аналізу культурного феномену слова, а також особливостей українського «буття в слові», покликаною артикулювати етнічний ідеал «цілісної людини». Названі словоцентричні горизонти антропологічної рефлексії Р.Єндика

---

\* Цікаво, що на позитивні та негативні сторони національних характерів звертає увагу також І.Кант у «Антропології з прагматичної точки зору». Німецький філософ стверджує: національний характер формується «з природних властивостей і шляхом зміщення в первісному стані різних племен і поколінь» [4, 568]; він є капіталом нації, який можна використати і на добро, і на зло, – все залежить від того, як народ розпоряджається своїм капіталом» [див., наприклад, про німецький характер 4, 570-572].

засвідчують можливість використання його концепції для розробки методики антропологічного аналізу літературного твору.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Гнатенко П.И. Проблема национального характера в творчестве И.Канта // *Філософсько-антропологічні студії* 2004: Спецвипуск до 200-річчя смерті І.Канта. – К.: Стилос, Дніпропетровськ: РВВ ДНУ, 2004. – С.18-23.
2. Єндик Р. Вступ до расової будови України: Основні питання з загальної і суспільної антропології та евгеніки України. – Ч.1. – Бібліотека Українознавства. – Мюнхен: Наукове Товариство ім. Т.Шевченка, 1949. – 440 с.
3. Єндик Р. В кайданах раси: Новелі. – Краків: Українське видавництво, 1940. – 198 с.
4. Кант И. Антропология с прагматической точки зрения // Кант И. Сочинения: В 6 т. – Т.6 / Под. ред. Т.И.Ойзерман. – Москва: Мысль, 1966. – С.349-588.
5. Кант И. Критика способности суждения // Кант И. Сочинения: В 6 т. – Т.5 / Под. ред. В.Ф.Асмуса. – Москва: Мысль, 1966. – С.161-527.
6. Кант И. Критика чистого разума // Кант И. Сочинения: В 6 т. – Т.3 / Под. ред. Т.И.Ойзерман. – Москва: Мысль, 1964. – С.69-695.
7. Нарский И.С. Кант. – Москва: Мысль, 1976. – 206 с.
8. Табачковський В.Г. «Філософувати посеред Канта»: Досвід вітчизняних шістдесятників // *Філософсько-антропологічні студії* 2004: Спецвипуск до 200-річчя смерті І.Канта. – К.: Стилос, Дніпропетровськ: РВВ ДНУ, 2004. – С.3-17.
9. Талько Т.Н. Антропологічна рефлексія І.Канта та трансформація предмета філософії // *Філософсько-антропологічні студії* 2004: Спецвипуск до 200-річчя смерті І.Канта. – К.: Стилос, Дніпропетровськ: РВВ ДНУ, 2004. – С.76-89.
10. Подорога В.А. Выражение и смысл: Ландшафтные миры философии: С.Киркегор, Ф.Ницше, М.Хайдеггер, М.Пруст, Ф.Кафка. – Москва: Ad Marginem, 1995. – 432 с.
11. Подорога В.А. Мимесис: Материалы по аналитической антропологии литературы: В 2 т. – Т.1: Н.Гоголь, Ф.Достоевский. – Москва: Культурная революция, Логос, Logos-altera, 2006. – 688 с.
12. Bachtin M. Słowo dialogu – dialogowość słowa // *Antropologia słowa: Zagadnienia i wybór tekstów / Opracowali G.Godlewski, A.Mencwel, R.Sulima. Ogólna redakcja A.Mencwela. – Warszawa: Wyd-wo uniwersytetu Warszawskiego, 2003. – S.160-164.*
13. Burszta W.J. Naród i kultura jako narracje // *Naród – Tożsamość – Kultura: Między koniecznością a wyborem / Pod redakcją W.J.Burszty, K.Jaskułowskiego, J.Nowak. – T.1: Kultura na pograniczach. – Warszawa: Sławistyczny ośrodek wydawniczy, 2005. – S.91-104.*
14. Burszta W.J. Wymiary antropologicznego poznania kultury / *Pod redakcją A.Jankowskiego. – Poznań: Wyd-wo uniwersytetu im. A.Mickiewicza, 1992. – 220 s.*
15. Cassirer E. Język i budowa świata przedmiotowego // *Antropologia słowa: Zagadnienia i wybór tekstów / Opracowali G.Godlewski, A.Mencwel, R.Sulima. Ogólna redakcja A.Mencwela. – Warszawa: Wyd-wo uniwersytetu Warszawskiego, 2003. – S.68-76.*
16. Cassirer E. Język jako forma symboliczna // *Antropologia słowa: Zagadnienia i wybór tekstów / Opracowali G.Godlewski, A.Mencwel, R.Sulima. Ogólna redakcja A.Mencwela. – Warszawa: Wyd-wo uniwersytetu Warszawskiego, 2003. – S.36-42.*
17. Gadamer H.-G. Człowiek i język // *Antropologia słowa: Zagadnienia i wybór tekstów / Opracowali G.Godlewski, A.Mencwel, R.Sulima. Ogólna redakcja A.Mencwela. – Warszawa: Wyd-wo uniwersytetu Warszawskiego, 2003. – S.153-159.*
18. Godlewski G. Wstęp: Słowo o antropologii słowa // *Antropologia słowa: Zagadnienia i wybór tekstów / Opracowali G.Godlewski, A.Mencwel, R.Sulima. Ogólna redakcja A.Mencwela. – Warszawa: Wyd-wo uniwersytetu Warszawskiego, 2003. – S.7-17.*
19. Humboldt W. won. O różnicach w budowie ludzkich języków oraz ich wpływie na duchowy rozwój rodzaju ludzkiego // *Antropologia słowa: Zagadnienia i wybór tekstów / Opracowali G.Godlewski, A.Mencwel, R.Sulima. Ogólna redakcja A.Mencwela. – Warszawa: Wyd-wo uniwersytetu Warszawskiego, 2003. – S.63-67.*
20. Humboldt W. won. Twórczy organ myśli // *Antropologia słowa: Zagadnienia i wybór tekstów / Opracowali G.Godlewski, A.Mencwel, R.Sulima. Ogólna redakcja A.Mencwela. – Warszawa: Wyd-wo uniwersytetu Warszawskiego, 2003. – S.43-48.*



## СИМВОЛ АРФИ В АНТРОПОЛОГІЧНІЙ ПРОЕКЦІЇ (НА МАТЕРІАЛІ ПРОЗИ МИХАЙЛА ЯЦКОВА)

У своїй прозі Михайло Яцків дає власну візію «світу людини» початку ХХ ст. Антропологічна перспектива його текстів виявна у спостереженні за специфічно людськими структурами досвіду світу, причому акцентовано не стільки на *існуванні* особистості, як на її *ставленні* до власного буття, здатності до рефлектування, самоусвідомлення, виходу свідомості за межі дійсності<sup>9</sup>.

З погляду польського літературознавця Магдалени Рембовської-Плуценнік, антропологія – це імпліфікована у літературному творі сума уявлень на тему людини, її відчуття світу, екзистенційної ситуації, духово-тілесної природи та зв'язку зі світом [34, 9]. Тематизація феномену людини постає крізь призму авторської поетики. І в цій призмі українського модерніста – символ *арфи*.

Здавалося б, ми мусимо натрапити на дослідження образу арфи у творах Михайла Яцкова в монографії Агнешки Матусяк [33]. Насамперед тому, що другий розділ її книжки, «В колі музики та музичності слова: Літературно-музичні взаємовпливи і симбіози» [33, 71–144], присвячений питанням музичності літературного доробку молодомузівців. Проте сподівання не виправдовуються, дослідниця, вагомо зупинившись на трактуванні образів інших музичних інструментів, зокрема скрипки, про арфу не пише, хоч і вдається до цитат із текстів Яцкова, де вона присутня. Цей момент, а також виявлений зв'язок між появою в новелах письменника-модерніста образу арфи та долею персонажів тих-таки текстів стали поштовхом до написання розвідки. Метою була відповідь на кілька питань, а саме: чи намагався Яцків передати звучання арфи у своїх творах, як це було в нього зі скрипкою? Що домінує в конструюванні образу цього інструмента з огляду на способи чуття? Який зв'язок між символікою арфи та ситуаціями персонажів, між нею-таки й антропологічними категоріями, наприклад, *тіла*, *статі*, *емоцій*?

Спочатку – невеликий відступ у бік інших мистецтв як підґрунтя і паралель до послуговування цим образом як літературним, особливо в часі модернізму. Як сольний інструмент, арфа набула популярності у XVIII–XIX ст., з іншого боку, з кінця XIX вона входить до оркестрового складу великих симфонічних творів [11, 232]. Особливо органічно арфа увійшла до творчості композиторів-імпресіоністів – К. Дебюссі (1862–1918), М. Равеля (1875–1937), М. де Фалья (1876–1946) [25, 35]. Саме на межі XIX – XX століть в Україну масово приїжджали чеські арфісти. Так, наприкінці століття, в сезон 1888/89 років в оркестрі Київського оперного театру грав видатний музикант Індржих Страд, що пізніше, в 1896/97 роках працював у Львівській опері. Тривалий час гастролювали по Україні арфістки Луїза Голубова та Властеміла Оченашкова [15, 29]. Зацікавлення арфою та реалізацією її виражальних можливостей у період раннього модернізму української літератури стосується не лише музики. Плавність її форми, багатострунність, краса декору, зв'язок із багатьма культурами та тривала історія привабили художників та скульпторів. Арфу зображено на картині Едуарда Берн-Джонса «Останній сон короля Артура в Аваллоні» (1881–1898). Аваллон – у кельтській міфології – острів, що символізує потойбічний світ. За переказами, сюди було перенесено смертельно пораненого в бою Артура. На картині Берн-Джонса короля оточують троє дівчат, одягнених у червоне, біле та зелене вбрання, дівчина в червоному – зліва від усіх – і грає на арфі. Її композиційне розташування дублює звичне розташування арфіста в лівій половині оркестру [25, 3]. Скульптура жінки, що грає на арфі, прикрашає фасад церкви Саграда Фамілія Антоні Гауді в Барселоні (1884–1926). До мотиву арфи звертається на картині «Саламбо» (біля 1894) Карл Стратман [30, 224], причому музичний інструмент, як і тіло молодої жінки, що лежить із закритими очима, дуже декорований (дорогоцінним камінням, візерунками, одна з частин має навіть форму слона). Безгоміння арфи в головах жіночого персонажа гармоніює з мовчанням цього-таки персонажа.

Подібне трактування має в митців образ кіфари, або ліри, що її не оминув у своїх творах Густав Клімт. Натрапляємо на образ цього музичного інструмента тричі: уперше – на картині

<sup>9</sup> Подібним чином визначено суть антропологічної перспективи філософії ХХ ст. [5, 950].

«Музика» 1895 [30, 338], вдруге – на одному з двох панно, виконаних для музичного салону Ніколауса Думби («Музика», 1898) [23, 199]. В обидвох випадках зображена жіноча фігура з кіфарою в руках і статуї Силена та Сфінкса, що символізують приховані інстинкти. Влучно зауважив Карл Е. Шорстке: «Співачка тримає Аполлонів інструмент – кіфару; проте тема її пісні – діонісійська» [23, 200]. Третій раз натрапляємо в Клімта на образ цього музичного інструмента на фризі «Бетховен», підготованому автором для виставки Віденського сецесіону 1902 року. Деталь із жінкою, що грає на кіфарі, має назву «Стремління до щастя знаходить задоволення в мистецтві» [16, 120–121]. Прагнення щастя персоніфіковане тут у жіночих фігурах, що пропливають над музиканткою.

Якщо повернутися до Львова початку ХХ ст., побачимо зображення дівчини, що грає на арфі, на обкладинках видань, що вийшли в серії «Новітня бібліотека», зокрема «Перед сходом сонця: Соціальна драма» Г. Гауптмана (1912–1914) [4, 133], «Чорні маски: Штуди в двох діях і п'яти картинах» Леоніда Андреева. Останню опубліковано з післясловом Михайла Яцкова [1]. Автор картини, що слугує оздобленням титульної сторінки книжок – невідомий. Струни тягнуться тут угору, відтак до неба, у безмежність поширюється з ними й сама музика. Рельєф ліри прикрашає фасад будинку філармонії, що знов-таки підкреслює значення, якого надано цьому інструментові в часі сецесії та модернізму.

Арфа – образ-символ, що в текстах Михайла Яцкова маркує семантичне поле смерті. Окрім новел «Adagio consolante» й «Архивір» (уперше надрук. 1911), він виявний у творах «Готуріди» (1900), «З дневника» та «Самотний огонь» (обидва ввійшли до збірки «Смерть Бога», 1913). Хуан Керлот, автор словника символів, пише про арфу як символ переходу між небом та землею, за його словами, саме з цим інструментом бажали бути похованими герої «Едди», щоб полегшити собі цей перехід [7, 84].

У новелі «Готуріди» символічне значення арфи породжує ремінісценція з античної міфології («...» леліла так мелодійно, як *арфа Орфея* сонній *Еврідіке*) [27, 64]), що її значення посилює далі страшне видіння Тартару [27, 66]. Любов і смерть для персонажів цього твору, як і для античних Орфея й Евридіки, творять вісь життя. Проте, за міфологічним словником, Орфей грав не на арфі, а на формінзі [10, 418]. Формінгс, або формінга, – це давньогрецький струнний щипковий інструмент, що його назва у 5–4 століттях до н. е. вийшла з ужитку й була замінена назвами *ліра* та *кіфара* [12, 907; 24, 293]. Цікаво, що кілька композиторів, завдяки яким арфу було введено в оркестр, також звернулися до античного сюжету з Орфеєм та Евридікою: К. Монтеверді («Орфей», 1607), К. В. Глюк («Орфей і Евридіка», 1762). Арфу та ліру трактовано як символи чуйності до земного й небесного життя, а сама арфа зображає перехід в інший світ [29, 48]. Ці символічні значення накладаються в новелі М. Яцкова, а розвиток сюжету частково пояснює, чому письменник-модерніст звернувся саме до арфи. Значно пізніше в давньогрецьких похованнях виявлено розбиті статуетки арфіста, що свідчать про глибокий зв'язок переходу в потойбіччя з символікою арфи в еллінській культурі. У словнику Х. Керлота образ арфіста також трактовано насамперед як персоніфікацію зачарування смертю, або, за Фройдом, потягу до смерті [7, 35].

Наступна після «Готурід» новела, що в ній виявний образ арфи, – «Звела з дороги». Вона увійшла до збірки «Казка про перстень» (1907). Тут із арфою не порівняно жодної живої істоти, лише сонячні промені, однак вона сигналізує забуття, зникнення жіночого персонажа з життя іншого, чоловічого, а саме: «Під вечір роздихався спокій і запах покосів, золоті промені пересилували стріху, грали як веселка, тремтіли як струни чарівничої *арфи*» [26, 19]. Світова гармонія, гармонійна єдність неба та землі, утілені в арфі, так само недовговічні, як проміння *нід вечір*. Тож із появою лексеми на позначення музичного інструменту синхронні несподівані слова жінки: «<...> хто мені раз спроневірється, того забуваю» [26, 19]. На образ арфи у контексті розлуки з коханою натрапляємо в поезії Петра Карманського «Цвітом ти мене дарила <...>», що увійшла до книжки «З теки самоубийця: Психольогічний образок. У замітках і поезіях»:

Чом марою ти розплилась

Від моїх жалів?

Піснь мою так заглушила,

Наче арфи спів! ... [6, 41].

Образ цього музичного інструмента заступає цитру, згадувану в попередніх віршах [6, 13; 6, 20], а несподівана короткочасність стосунків, їх розрив породжені, як і в тексті М. Яцкова, інтенціями жіночого персонажа.

«Adagio consolante» (1911) – перший твір М. Яцкова, що передає звучання арфи, причому звучить музика-епітафія: «Лине скарга з далекого світу... Сльози перемінилися в діаманти і падають на глибини, а на тій глибині струни арфи. Чим більше звисока вони падають, тим тони вищі, а чим нижче сльози падають, тим гомін ясніший.

Чую сміх дитини, сердечний, захоплений сміх розбавленої дитини. Нараз тони розливаються, як би на розщеплених соловейків вдарили крила смерті...

Пісня без слів, без імені...» [27, 219].

Метафоричне транспонування музики мовою літературного твору справді нагадує звуки арфи – ніжні, дзвінкі, сріблясті за тембром<sup>10</sup>, коли йдеться про дитячий сміх. Наступне речення якнайкраще передає звучання глісандо<sup>11</sup> – одного зі способів гри на цьому інструменті. Арфа стає втіленням чистої ідеї звуку – носія напруження та страждання [29, 48]. Абсолютне звучання душі асоціюється з образом і подобою миті смерті.

Поєднання лексем *арфа* та *сльози* в тексті Яцкова повертає нас до романтизму, а саме до циклу поезій Джорджа Гордона Байрона «Єврейські мелодії». У другому вірші циклу читаємо:

Торкнувся арфи цар-співець,  
<...> Такої музики творець,  
Щоб серцем відчувать знеможеним  
Акорди сліз, у струнах множені [3].

Образ сліз у семантичному полі лексеми *арфа* з'являється й у п'ятій та дев'ятій поезіях («Я Вавилонських рік скорботу виграю...», «Мій дух згасає»). Зокрема, в останній арфа повинна грати на пам'ять про розлуку з померлими, а саме:

Мій дух згасає – не барись, –  
Хай струни арфи зронять звук.  
<...> Хай серце, цвинтар безнадій,  
Озветься пам'яттю розлук <...> [3].

Уривок із новели М. Яцкова в семантичному полі образу арфи перегукується також із драмою Л. Андреєва «Чорні маски». Інструмент передає звучання душі центрального персонажа, що в ньому переплетено сміх і тугу, а саме: «Моя душа – зачарований замок. [...] Хто сміється так ніжно над сумовитою арфою?» [1, 33]. Молодого чоловіка полонять роздуми про смерть, переслідує забування, і врешті-решт, він гине.

В «Архитворі» (1911) М. Яцків знову модифікує семантику лексеми *арфа*, з одного боку, додаючи грецькі алюзії, з іншого, – цілком припасовуючи до жіночого персонажа, а саме: «Рамена творили старинну арфу зі слонової кості, волосся – золоті струни. Бедра звужувалися вгору, спливали лагідними лініями до ніг і творили дві арфи на собі. Збоку рисувалися також лінії грецької арфи» [27, 220]<sup>12</sup>. Письменник далі варіює «грецьку» тему, стилізуючи пейзаж (мирти, кипариси) та метафоричне звучання музики (кіфара), аж до «орфейських звуків», чутних поза голосом дівчини. Ці звуки – відгомін «Готурід» і натяк на майбутнє жіночого персонажа: «<...> перед нами дримали мирти, серед кипарисів водограй сипав діаманти на струни кіфари, а поза твоїм тихим голосом чув я орфейські звуки і далеку симфонію грецьких флетів...» [27, 223]. Розгортаючи текст, письменник-модерніст наче звужує перспективу прочитання символічного образу, занурюючи зовнішні (елементи портрету) у внутрішні, і підводить реципієнта до факту смерті дівчини-арфи: «<...> я не годен знайти ймення для тебе. Ти раз вінець моєї душі, то знов многострунна арфа, в якій закляті чари розкошу й терпіння» [27, 224].

Погляньмо на збірку новел Едгара По «Елеонора» в перекладі Петра Карманського, що вийшла друком 1912 р. Її заголовок – це водночас назва першого і, що важливо, автобіографічного, твору книжки. Це видання не могло пройти повз увагу М. Яцкова, адже

<sup>10</sup> На «сріблястості» звучання цього інструмента наголошують музикознавці, зокрема автор музичного словника-довідника Ю. Юцевич [24, 16].

<sup>11</sup> «Глісандо (італ. *glissando*, від франц. *glisser* – ковзати) – виконавський прийом при грі на музичних інструментах, а також співі. Полягає в легкому ковзанні пальця по струні вздовж грифа струнних інструментів (смичкових і щипкових), швидкому проведенні пальцем однієї або обидвох рук по струнах арфо- та ліроподібних інструментів [...]» [13, 139].

<sup>12</sup> У Середньовіччі систематичне перетворення музичних термінів на своєрідні антропологічні алегорії (до прикладу, тіло – кіфара; християнин – музикант) дозволило зрозуміти духовний уклад як насамперед музичний [9, 109].

перекладач був його другом та колегою, а письменник – одним із «настільних». Із передмови Б. Данчицького дізнаємося про тривалу невиліковну хворобу дружини письменника, що наклала відбиток на життєтворчість митця. Тут-таки натрапляємо на речення з лексемою *арфа*: «Любов і жінчина, що так гарно звучать на арфах поетів, у По вбрали на себе кирею смутку» [14, 11–12]. Свідомо чи ні, автор поєднав асоціативні поля концептів *любов*, *жінка* та *арфа*, а вихопивши останній з музичної царини, надав йому символики універсального інструмента. Письменник Е. По також звертається до образу арфи у творі про невідворотну смерть центрального жіночого персонажа, Елеонори. Порівняння, що містить античну алюзію, стає частиною лейтмотиву, передаючи особливості сприйняття чоловічого персонажа до і після смерти коханої: «Золоті і срібні риби гралися в ріці, з якої виринав час до часу гамір, що зливався вкінці в плавню мельодію, яка бриніла по-ангельськи більше, чим звуки гарфи Еоля, солодше над усьо, з виїмкою голосу Елеонори» [14, 19]; «Тай солодка мельодія, що була милійша, чим вітрова гарфа Еоля і божественніша над усьо [...], завмирала з провола, замінюючися згодом на щораз тихше журчанне, аж поки не вернула остаточно до своєї первісної торжественної мовчанки» [14, 22]. У статті міфологічного словника про володаря вітрів давньогрецької міфології Еоля арфа не згадується [10, 636–637], тож цей музичний інструмент символізує в письменницькому баченні саму ідею звучання<sup>13</sup>. Арфа Еоля в По, як і орфейські звуки в Яцкова, слугують тлом до жіночої присутності та жіночої смерті.

Новели «Архитвір», «З дневника» та «Самотний огонь» – це три з дев'яти творів збірки «Смерть Бога» (1913), і в усіх трьох арфа, у поєднанні з жіночістю, має виразне смертепередбачувальне значення. Відчутно, що хоча «Смерть Бога» стає загальною назвою збірки, саме це явище є для нього насправді лише епізодом. Значно вагомішим, і тому осмисленішим фактом стає у творах модерніста *смерть людини*. М. Яцків намагається переосмислити момент, що його Юлія Крістева характеризує як депресійний: «все вмирає, Бог вмирає, я вмираю» [32, 301]. Звідси, очевидно, бере початок намагання модерністів аксіологізувати явище смерті. Український письменник спрямовує свої зусилля на те, щоб зрозуміти місце смерті в культурі, а це, за словами Юрія Лотмана, означає надати їй змісту, тобто ввести до певного смислового ряду [8, 420].

Новела «Самотний огонь» складається з трьох частин, образ арфи з'являється на початку другої, передуючи подіям, що відбудуться з Матієм Раданом і його батьками: «Горлиця воркує на смерці. Лен леліє синим цвітом. Зелений горох, білий цвіт. Фіолетний горошок і блаватень у ниві вусатого ячменю. На яблінці два сегорічні однолітки – третій зломаний всихає. На липі гудуть скрипки і цимбали – пчоли в повени цвіту. / Над глибокою тишиною ліса розтягалися струни вели канської арфи. Зачарована *дівчина*, що мала хрипкий, солодкий голос в розмові з любком, а срібний в співі, вибиває двома клевчиками на струнах *арфи*: ку-ку, ку-ку, а ліс гомонить, як урочистий дзвін» [28, 15]. Важливість цього образу й інакшість його у порівнянні зі скрипками й цимбалами бджіл підкреслено абзацом. І не випадковий метафоричний зв'язок із лісом, місцем, у якому відбудеться трагічна й несподівана подія.

Арфа в тексті Яцкова асоціюється з чимось позалюдським, за її участю мовби передбачувано долю персонажа. На споріднений образ натрапляємо в поезії однолітка М. Яцкова, Яна Каспровича, котрий із 1887 року жив і працював у Львові (редактором «Kuriera Lwowskiego»). Йдеться про першу строфу сонета із циклу «W ciemności schodzi moja dusza», а саме:

Struny twej harfy, o szumiący lesie,  
Dech ów porusza, co był w onej porze,  
Gdy pod budowę wszechświata przyciesie  
Pramistrz w niezmiernym układał przestworze [...] [31, 109].

<sup>13</sup> Проте в цьому звучанні підкреслено його неземну, вищу природу. Сему вищості, ба більше, священності містить образ арфи і в цитованих «Єврейських мелодіях» Байрона, й у поезії Фридриха Гельдерліна «Пісня долі Гіперіона». Ось перша строфа вірша Гельдерліна в перекладі Миколи Бажана:

Ви плинете в саяві, вгорі;  
По обширах ніжних, блаженні генії!  
Вас легко торкаються  
Горні вітри,  
Мов пальці арфістки –  
Струн священних [17, 557].

Цей вірш було опубліковано до появи друком перших новел М. Яцкова, тож прозаїк міг із ним ознайомитися.

У тексті Яцкова «Самотний огонь» – авторський експеримент із нашаруванням символічних образів: контаміновано значення сем *дівчина, зозуля* й *арфа*. Символіка образу музичного інструмента оприявнюється в зіставленні з *тишею*, що її автор супроводжує епітетами «глибока» [28; 15], «мертва, темна» [28; 18]. Епітети сприяють тут витворенню модусу очікування: вони градуйовані в бік негатиї, отож потребують остаточного довершення цього вектора. Крім цього, епітет «глибока» передує моделі горизонту очікувань в уяві героїні: «Повела очима по хаті. Він [чоловік. – О. М.] знов щез. Тепер день, тишина, але знов настане ніч» [28; 16]. Він співвіднесений із днем та спокоєм на противагу зловісній ночі. Ця зловісність повертається до персонажа, який і провокує її виникнення: він-бо помічає зникнення сина і провадить його пошуки до кінця, у якому втілюються символічні значення образности твору. Звукові образи кінцівки перегукуються з тими, що починали другу частину, хоча самого символу арфи тут немає: «Зозуля закувала з просоня і втихла. [...] Рій комах заграв [...], як на сході сонця, і кілька хвиль тремтіла серед лісової пустелі мельодія, якої мало зачуває людське ухо. / Ліс зітхнув» [28, 19]. Новела «Самотний огонь» у складі збірки «Смерть Бога» була опублікована роком пізніше від перекладеної українською мовою драми Л. Андрєєва «Чорні маски» з післясловом М. Яцкова. Зважаючи на висловлене українським письменником захоплення творчою манерою автора, варто акцентувати на паралелях між їхніми творами, а саме: візуальний образ арфістки в оформленні книжки Андрєєва, а згодом і уявний образ арфи в самому тексті перегукуються з метафорою дівчини, що грає на арфі, в Яцкова; окрім цього, подібні між собою і розв'язки сюжетів, адже хлопчик у новелі українського модерніста, як і Лоренцо, помирають у вогні, через свідоме або несвідоме самоспалення.

На рівні поетики з цим текстом пов'язані два інші твори, що також увійшли до збірки «Смерть Бога». Про один уже йшлося, інший, «Із дневника», містить порівняння уявної мертвої дівчини з *арфою*: «Наді мною дівчина, обвита шовковою габою, з пробитим серцем. Стоїть, як *арфа*, сповита білою хмаркою, з груди ллється кров» [28, 5]. Ця візія передує в тексті зворушливому спогадові про дівчину «в молодій буйности» [28, 6], що контрастує з реально баченими людьми-ляльками. Тут варто повернутися до речення, що ним починається новела, а саме: «Цвинтарну пісню леліють берези, молоде листе опадає і встелює землю» [28, 5]. «Смерте-передбачувальне» символічне значення лексеми *арфа* еманує з візії чоловічого персонажа у його-таки думки про живу, бачену ним дівчину, уособлення модерністської жінки-вампіра: «<...> личко застигло в мертвім усміху. Хотів би я мати твій зугарний череп на моїм столику...» [28, 6]. Образ дівчини з пробитим серцем завершує новелу, творячи обрамлення внутрішніх особистих переживань персонажа.

У товаришки поета зі «Скам'янілої країни» (1919) – тихий голос «арфи, накритої оксамитним саваном» [27, 271]. Далі – численні людські втрати, що провадять до її-таки узагальнення: «Рідна земля стала тюрмою, домовиною, гробом» [27, 272].

У контексті переплетення символічних значень розлуки, страждання, зради, смерти в образі арфи можемо апелювати й до кількох творів Івана Франка, що в них виявна постать арфістки. Насамперед, це балада під назвою «Арфярка», написана, мабуть, 1876 року й уперше опублікована у збірці «Баяди і розкази»<sup>14</sup>. Акцентування на цьому жіночому персонажіві в заголовку попереджає читача про важливість його появи в тексті. Саме арфістка викриває зраду чоловічого персонажа, чим змінює стосунки між ним і теперішньою коханою. Так, жінка з арфою, розповідаючи про одну розлуку, провокує можливість іншої. При цьому, обидві події – і колишня розлука, і сучасна розповідь про неї – неочікувані, раптові для суб'єктів переживаних ситуацій. Виконавиця та музичний інструмент становлять настільки сугестивно цілісний образ, що автор у варіанті поезії, надрукованому 1914 р. у збірці «Із літ моєї молодости», змінить строфу, присутню в першій публікації, а саме:

Задрожала чогось –  
И вь рукахъ ей худыхъ  
Стара арфа здрогла,

<sup>14</sup> Інформацію про написання та публікацію вірша подано за коментарями до репринтного видання збірки Івана Франка «Баяди і розкази» [20, XXVII].

И струнь бренькоть затихь [20, 7], – удавшись до метонімії, тобто цілком перенісши людські властивості на арфу:

В тім здригнула чогось,  
І в руках їй худих

Арфа стала німа [20, ХСІІ].

Два інші твори Франка, що до них письменник також уводить арфістку, – драматичний образок в одній дії «Послідній крейцар» та оповідання «На вершку (Кілька хвиль з життя людей, “нічого не заробивших”»». Обидва написані пізніше від балади і за життя автора не публікувалися, тобто про їх існування М. Яцків міг знати хіба що з особистого спілкування. З погляду Михайла Возняка, драматичний образок можна датувати першою половиною 1879 року [22, 363], тоді як дата створення оповідання – 1880 р. Сюжет той самий, за винятком закінчення. Ув обидвох випадках арфярка з’являється в момент, коли центральний персонаж лаштується до самогубства, і виконує пісню про «бабусю-грижу»<sup>15</sup> з такою останньою строфою:

Не раз мені сниться, що знов повертає

І щастя, і житні чудова весна,

Приятелі йдуть, рій комариків грає,..

Но глип – надо мною все баба страшна,

Схиляєсь, глядить, чи живий-то я ще...

Ох, згинуть, пропасти!.. Та час не тече! [22, 64; 21, 189].

Урешті, Євгеній із «Посліднього крейцара», незважаючи на очікувану за пограбування кару, віддається до рук поліції, а Ежен («На вершку») викидається через вікно. Попри намагання дівчини виконати прохання персонажа і заграти веселої, їй це не вдається, а саме: «Арфярка видивилася на нього, а її пальці тим часом машинально забігали по струнах. Зразу веселі, скочні акорди лилися з струн, але живо вони перейшли в якісь тужніші, серед котрих тут і там брязкали скочні ноти, мов гірка насмішка над лихою долею. Відтак сухим, немов дерев’яним голосом, без життя і виразу, вона заспівала [...]» [21, 188]. Видається, що гра на арфі вплітається в події, сугерує їх розвиток, що саме від цієї музики залежить майбутній крок Євгенія або Ежена. Чи не дозволяв цього жанр, чи вплинуло те, що письменник схилявся до іншої розв’язки, та в першому творі немає розгорненого опису вражень Євгенія від почутої пісні, натомість заглиблення у стан Ежена в той-таки момент прогнозує трагічне закінчення: «Страшне, гнітюче враження зробила ся пісня на Ежена. Він похилив голову, мов під обухом, і всякі ясніші думки меркли та розлітались, мов листя, в одній хвилі зварене лютим морозом» [21, 189].

Арфами обізвався ранній Павло Тичина, спочатку в поезії «Арфами, арфами...» (1914), а згодом у «Фузі» (1921). У першій їх оптимістичне звучання в природі дисонує з «думами», що передбачають розвиток подій у світі людей:

Буде бій

Вогневий!

Сміх буде, плач буде

Перламутровий... [19, 63].

Проте емоційне наповнення цих прогностичних дум, їх лексика мовби стилізовані під «кніжнотонну», «перламутрову» гру на арфі.

У творі «Фуга» топосові кладовища відповідає наближення осені в природі. Спочатку метафоричні образи «жовчі» у листі, схлипування [18, 157], а далі концепти безкінечности [18, 158] та крові поглиблюють переплетення тем осені й помирання людини. Проникнення людської смерті в природу, що мало б якомога вагомніше передати відчуття проминання, відбито, врешті, в розгорненому порівнянні:

А в шумі тім,

як арфи перебір в оркестрі –

осики тремотінь [18, 160].

Тремтіння осики мимоволі актуалізує біблійні алюзії, тож через порівняння з цим цвинтарним деревом арфа стає причетною до його символічних значень.

Символічний образ арфи у кількох випадках має в Яцкова давньогрецьку алюзію на міф про Орфея та Евридику, де музика фактично накладається на смерть: спочатку – Евридики, а згодом і самого Орфея. Адже музикант грає в царстві мертвих, відтак востаннє – перед нападом

---

<sup>15</sup> Це переклад Франка з Гайне зі зміненим завершенням [20, ХХVІІІ].

вакханок. Смерть Орфея оплакували птахи, звірі, ліси, каміння, дерева, зачаровані його музикою [10, 418]. Це могло стати поштовхом до того, що звуки арфи в текстах Яцкова накладаються на жіночий голос (або навпаки), арфа-форма асоціюється з жінкою, сама вона пов'язана з вираженням життєво важливих людських почуттів і має стосунок до переживання людської кінечності. Арфа, як і смерть, має в автора-модерніста «жіноче обличчя».

Вище вже йшлося про те, що цей інструмент у творах М. Яцкова маркує *перехід*, однак не лише його. Саме в образі арфи зосереджено натяк на людське відчуття й переживання загальнішого топосу – *дистанції* – зовнішньої, часо-просторової та внутрішньої, дистанції порозуміння. Ця дистанція відчутна навіть у виписуванні самого образу-символу в різних текстах. Її враження сугестійоване не лише алюзією на міф про Орфея та Евридику («Готуріди», «Архитвір»), а й своєрідним очудненням музичного інструменту у творах, де натяку на цей міф немає. Так, у новелі «Звела з дороги» арфа «чарівнича», а у творі «Самотний огонь» на ній грає «зачарована» дівчина. В інших текстах автор, творячи ширшу метафору з символом арфи, послуговується лексемами на позначення просторової дистанції, а саме: струни арфи «на <...> глибині» [27, 219], «над глибокою тишиною ліса» [28, 15].

У п'яти новелах із семи, що в них виявний символ арфи, її значення безпосередньо пов'язане з жіночим персонажем. Насамперед корелюють між собою звучання жіночого голосу, з одного боку, й арфи – з другого, як-от у порівнянні з новели «Готуріди» [27, 64], розгорненій метафорі з тексту «Самотний огонь»<sup>16</sup> та в епітеті зі «Скам'янілої країни» [27, 271]. Новела «Архитвір» уперше додає мотив *арфи-форми*, що стосується до жіночого тіла. «Орфейські звуки» в цьому творі «поза голосом», а це можна трактувати двояко: як експеримент із поліфонією або як роздвоєння *цього* голосу та *тих* звуків, тобто дисоціацію тіла-арфи і звучання. Таким постає жіночий персонаж у сприйнятті персонажа чоловічого, скульптора, котрий згодом називає арфою цілу жінку, не саме тіло, і пояснює, що він має на увазі. Ці слова могли б стати мотто до роздумів над символікою образу арфи у творах Яцкова загалом: «многострунна арфа, в якій закляті чари розкошу й терпіння». В усіх згаданих текстах спостерігаємо за взаємодією амбівалентності двох образів із різних семантичних площин – жінки та арфи, – бажаних і фатальних водночас.

Їхня контамінація й досі приваблює письменників, серед них – Юрія Андруховича, котрий до роману «Перверзія» «вкладає» оперу *buffa* у формі *pasticcio* про Орфея та Евридику, а центральним персонажем робить Перфецького, що йому належать слова: «Мужчиною <...> я став завдяки арфі – досвідченій Perezrіlї куртизанці з деякими надто романтичними поглядами <...>» [2, 245]. Спосіб осмислення образу й конструювання тропіки засадничо відрізняється від яцківського: не сутність жінки виражено через символіку арфи, а навпаки, інструментові дається визначення через присвоєння рис певного типу жінок. Окрім цього, в Андруховича та його центрального персонажа немає відчутної в новелах Яцкова семантики дистанціювання, пов'язаної з образом арфи.

Варіант мотиву *арфи-форми як форми мертвого тіла* виявний у творі М. Яцкова «Із дневника». Саме в цьому й наступному текстах образ арфи супроводжують лексеми, що маркують наслідки присутності смерті, а саме: *цвинтарний* [28, 5], *саван*, *домовина*, *гріб* [27, 271; 27, 272].

Наголосімо, що арфа – єдиний у текстах М. Яцкова образ музичного інструмента, що в ньому важливу з погляду автора та його персонажів роль відіграє зовнішній вигляд, форма. І тіло жінки, порівнюване з арфою, стає засновком до виникнення *дистанції порозуміння* між нею та чоловічим персонажем. «Звучить» цей інструмент лише два рази – в новелах «*Adagio consolante*» та «Самотний огонь» – і в обидвох випадках їхнє звучання наскрізь метафоричне та має символічне значення. Воно існує тільки в уяві оповідача першого твору та розповідача другого, при цьому для першого це – посткриптом до виникнення найбільшньої дистанції – людського кінця, а для другого – його прогноз, увиразнений і підсилений символікою кування зозулі. У такий спосіб образом арфи письменник акцентує моменти переживання персонажами дистанції між ними. Загострення сприйняття цієї дистанції настає в ситуації втрати (братом брата, батьками – дитини) чи спогаду про неї.

---

16 Тут до згаданої кореляції долучається третій елемент – кування зозулі.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Андреев Л. Чорні маски: Штуди в двох діях і п'яти картинах / Перекл. Ольги Гамораківни, післяслово М. Яцкова. – Львів: Наклад Вол. Боберського, 1912. – 90 с.
2. Андрухович Ю. І. Перверзія. Роман. – Івано-Франківськ: Лілея – НВ, 1997. – 320 с.
3. Байрон Дж. Г. Єврейські мелодії / Пер. з англ. В. Богуславської ([http://www.judaica.kiev.ua/Eg\\_10/Eg\\_11.htm](http://www.judaica.kiev.ua/Eg_10/Eg_11.htm)).
4. Бірюльов Ю. О. Мистецтво львівської сецесії. – Львів: Центр Європи, 2005. – 184 с.
5. Історія філософії. Словник / За заг ред. В. І. Ярошовця. – К.: Знання України, 2005. – 1200 с.
6. Карманський П. З теки самоубийця: Психологічний образок. У замітках і поезіях. – Львів: Накладом А. Хойнацького, 1899. – 48 с.
7. Керлот Х. Э. Словарь символов. – М.: «REFL-book», 1994. – 608 с.
8. Лотман Ю. М. Смерть как проблема сюжета // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. – М.: Гнозис, 1994. – С. 417–430.
9. Махов А. «Музыка» слова: из истории одной фикции // Вопросы литературы. – 2005. – № 5. – С. 101–123.
10. Мифология. Большой энциклопедический словарь / Гл. ред. Е. М. Мелетинский. – 4-е изд. – М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. – 736 с.
11. Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. – Т. 1. А – Гонг. – М.: Сов. энциклопедия, 1973. – 1055 с.
12. Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. – Т. 5. Симон – Хейлер. – М.: Сов. энциклопедия, 1981. – 1056 с.
13. Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г. В. Келдыш. – М.: Сов. Энциклопедия, 1990. – 672 с.
14. По Е. А. Елеонора / Перекл. П. Карманського. – Львів: Наклад В. Боберського, 1912. – 104 с. – (Новітня бібліотека. – Вип. 6).
15. Полтарева В. Арфа на Україні // Музика. – 1980. – № 5. – С. 29–30.
16. Стерноу Сюзанна А. Арт Нуво: Дух прекрасной эпохи. – Минск: Белфакс, 1997. – 128 с.
17. Тисячоліття. Поетичний переклад України-Русі. Антологія / Упорядн. і авт. передм. М. Н. Москаленко. – К.: Дніпро, 1995. – 693 с.
18. Тичина П. Десь на дні мого серця: Поезії / Упоряд. Головка Д. А. – К.: Рад. письменник, 1991. – 221 с.
19. Тичина П. Твори: В 6 т. – Т. 1. – К.: Держ. видавництво художньої літератури, 1961. – 400 с.
20. Франко І. Баляди і розкази / Упор. та вступ. стаття Б. Тихолоза; комент. та поясн. слів М. Ізбенко; відп. ред. Є. Нахлік. – Львів, 2007. – [У надзаг.: Львівське відділення Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Серія «Літературні пам'ятки». Вип. 7.], – 272 с. (LXIV + 32 + 32\* + CXLIV\*), іл.
21. Франко І. На вершку (кілька хвиль з життя людей, «нічого не заробивших») // Франко І. Збір. творів: У 50 т. – Т. 15. – К.: Наукова думка, 1978. – С. 164–197.
22. Франко І. Останній крейцар: Драматичний образок в одній дії // Франко І. Збір. творів: У 50 т. – Т. 23. Драматичні твори. – К.: Наукова думка, 1979. – С. 49–76.
23. Шорстке Карл Е. Густав Клімт: малярство і криза ліберального его // Шорстке Карл Е. Віденський fin-de-siècle. Політика і культура / Пер. з англ О. Коцюмбас. – Львів: ВНТЛ-Класика, 2003. – С. 188–244.
24. Юцевич Ю. С. Музыка: Словник-довідник. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2003. – 352 с.
25. Язвинская Е. Арфа. – Москва: Музыка, 1968. – 60 с.
26. Яцків М. Казка про перстень. – Львів, 1907. – (Молода Муза. – Ч. 3). – 126 с.
27. Яцків М. Ю. Муза на чорному коні: Оповідання і новели. Повісті. Спогади і статті / Упоряд., автор передм. та приміт. М. Ільницький. – К.: Дніпро, 1989. – 846 с.
28. Яцків М. Смерть Бога. Нариси й новели. – Львів: Новітня бібліотека, 1913. – Ч. 13–14. – 98 с.
29. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / Сост. В. Андреева и др. – М.: Локид; Миф. – («AD MARGINEM»). – 556 с.
30. Fahr-Becker G. Secesja. – Könemann: Könemann Verlagsgesellschaft mbH, 2000. – 568 s., ok. 1500 il.
31. Hutnikiewicz A. Młoda Polska. – 3. Przełom modernistyczny. – Warszawa: Wydawnictwo naukowe PWN, 1996. – (Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk). – 484 s.
32. Kristeva J. Martvy Chrystus Holbeina // Wymiary śmierci / Wybór i słowo wstępne Stanisław Rosiek. – Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2002. – S. 285–308.
33. Matusiak A. W kręgu secesji ukraińskiej: Wybrane problemy poetyki twórczości pisarzy «Młodej Muzy». – Wrocław: Wyd-wo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2006. – 396 s.
34. Rembowska-Płuciennik M. Poetyka i antropologia. Cykl podolski Włodzimierza Odojewskiego. – Kraków: TA i WPN UNIVERSITAS, 2004. – 356 s.



## РОЗДУМИ ПРО СЕНС ЛЮДСЬКОГО ІСНУВАННЯ В НОВЕЛІ К.МОСКАЛЬЦЯ «СПОГЛЯДАННЯ ЧЕРЕШНІ»

Творчість К.Москальця, поета, прозаїка, есеїста, літературного критика, одного із засновників літературної групи ДАК, є непересічним явищем у сучасному культурному процесі. Відзначений літературними преміями журналу «Сучасність», преміями ім. М. Коцюбинського та Г.Сковороди, творчий здобуток цього письменника, на нашу думку, сьогодні ще недостатньо оцінений критикою та осмислений читачем. До творчості письменника зверталися Н.Зборовська, К.Константиненко, В.Пономарьов, Н.Пахаренко, проте, кожний вдумливий читач здатен відкривати нові ідейно-філософські грані творів цього автора, знаходити власні змістові інтерпретації постмодерної оповіді. Різноманітний доробок К.Москальця вражає природністю поєднання глибокої філософської проблематики та сучасністю художнього викладу.

Новела письменника «Споглядання черешні» – один із найяскравіших у цьому смислі творів. Обраний автором жанр у сучасному постмодерному вигляді передбачає незавершеність композиції та можливість різних прочитань твору.

Як зазначає Н.Пахаренко, в основі новелістики К.Москальця лежить «екзистенційна проблематика, розкрита за допомогою яскравих символів. Зокрема, добре помітний вплив теорії нікомуненалежності, що позначається на гендерних стосунках персонажів. Нікомуненалежність значною мірою співвідноситься з асоціальністю, невизнанням свого обов'язку перед родиною, нацією, людством. Натомість – прагнення бути собою, реалізуватися повною мірою» [Пахаренко 2007: 13].

Сюжет твору доволі простий. Божевільний у смугастому халаті щодня тікає з місця перебування, приходять до дерева черешні і залишається біля нього на нічліг. Дивна, на перший погляд поведінка чоловіка, є свого роду способом досягнення внутрішньої та зовнішньої свободи і свідчить про рішення кардинально змінити власне життя. Зовні неначе нічого особливого не відбувається, немає подієвої насиченості, складності перипетій. Проте, за цією простотою – глибокі роздуми письменника про сенс людського життя, про головне та другорядне у ньому, істинні та штучні цінності.

Новела починається з пейзажної замальовки: «Дерево стояло над урвищем. Цим урвищем закінчувалося величезне місто з усіма брамами, шпилями, театрами, площами і базарами. На дні урвища борсався вузький потічок, а **дерево цвіло білими і рожевими квітами**. Під деревом спав чоловік у смугастому халаті» [Москалець 2000: 140].

Символічний образ міста у творі протиставлено образу дерева. Місто – досить безбарвне, про нього автор говорить лаконічно. На протигагу йому змальовано квітуче дерево. Невипадково місто і дерево розділені урвищем, адже вони символізують два різні світи. Постаць людини у смугастому халаті логічно асоціюється в уявленні читача з мешканцем божевільні, особи, яку суспільство ізолювало від себе, очевидно помітивши у ньому певні відхилення від «норм» поведінки.

Про персонажа лише розповідається, що він «прочитав усі, які тільки міг, книги, і скуштував усіх вин ...коли ж він закінчив оті, як здавалося, нагальні справи, то збожеволів...» [Москалець 2000: 140]. Перед нами класичний постмодерний тип людини, яка розірвала зв'язки зі світом через неможливість протистояти його деструктивному впливові, тип людини-маргінала.

Живучи, як усі, в сучасному світі, підкоряючись штучно створеним правилам, виконуючи «нагальні» справи, людина не витримує етико-психологічного навантаження, тиску сучасного життя, його божевільного темпу. Спочатку все відбувається за звичним сценарієм. Дивного безіменного персонажа відвозять до божевільні. Суспільство, сучасне місто, забравши усі фізичні та душевні сили з людини, викидає її на узбіччя життя. Людина ж покійно схиляється перед такою неминучістю: «Там він доглядав квіти, справно ходив снідати-обідати-вечеряти, і на процедури, бесідував з лікарями та хворими, вчасно вкладався спати...» Чоловік покійно приймає усталений порядок речей [Москалець 2000: 140].

Так продовжувалося до того дня, «доки не зацвіло дерево над урвищем». Квітуче дерево спричиняє бажання чоловіка вирватися з цього замкненого кола, змінити власне життя на краще, чоловік тікає з лікарні: «Ще не знаючи чому, він уже йшов холодною слизькою стежкою,

перечіпаючись за коріння, лякаючись тіней від дерев і далеких автомобільних сигналів, що видавали себе за погоню, плач, а то за жіночий безнадійний крик. Потім він побіг, ламаючи руками гілки, плутаючись у високій траві, перечіпаючись за повалені хрести, бо там був залишений цвинтар, заплющуючи і розплющуючи очі, то посміхаючись, то кривлячись і схлипуючи» [Москалець 2000: 140]. Він повертається до власного дому перед світанком. Усі його вчинки свідчать про намір повернутися до свідомого життя: чоловік приводить свою зовнішність до норми, готує каву, переглядає листи, іде до свого кабінету і весь день там працює, курячи люльку, бере газети зі скриньки. Родинне життя його триває так, наче нічого не відбулося: дружина купує сорочку, вони разом дивляться телевізор, говорять про се, про те. Проте ця «нормальність» стосунків, життя, яке тече, як раніше, вже не задовольняє чоловіка. Він думає про черешню, турбується про те, що вітер обнесе усі квітки з неї, і вирушає їй назустріч босоніж і у лікарняному халаті.

Чоловік тікає з божевільні, потім іде з власного дому. Відвертим, щирим, поетично налаштованим чоловік стає лише біля черешні. Він стає справжнім. Їй він розповідає про власну втому, не соромлячись говорити про свої думки та почуття.

Тільки біля черешні він почуває себе абсолютно гармонійно, комфортно. Лише тут життя отримує яскраві кольори, а чоловік відчуває здатність мріяти, радіти життю: «Він притиснувся плечем до якоїсь стіни і почав шукати Полярну, а коли знайшов, зрадів невимовно, так, щоб ніхто не чув, заспівав «Їхав козак за Дунай», і вирушив на північ» [Москалець 2000: 141], «великі волохаті зорі світили просто в обличчя, так низько висіли, ніби повітряні кульки на новорічному святі, ...світили зорі і співав соловей» [Москалець 2000: 142].

Епізод, коли чоловік іде до закинутого цвинтаря і вкладається спати у «досить затишний» склеп свідчить про серйозне рішення померти для попереднього життя і народитися для нового. Уві сні до чоловіка знову приходять черешня: «ти одразу мені приснилася, – аж у очах померкло, аж забракло повітря, ...не напружуючи зору, я розгледів кожну тичинку у кожній квітці, кожну бджолу, що сиділа то тут, то там; нічний вітер навіть не торкнувся тебе, такої чистої, як радість, черешні» [Москалець 2000: 141].

Ідилію порушує санітар Вася, який знаходить утікача, прив'язує мотузкою до черешні, щоб той не утік. Прикметною постмодерною рисою твору є те, що автор звертається до історико-літературних символів та асоціацій. Наприклад, образ людини, прив'язаної до дерева, так само самотньої, незрозумілої іншим, зустрічається у відомому романі латиноамериканського письменника Габріеля Гарсія Маркеса «Сто років самотності»: божевільного Хосе Аркадіо Буендіа родина прив'язує до каштана, а він, у свою чергу, є умовною асоціацією з прикутим до скелі Прометеєм, героєм, що вирішив змінити усталений порядок речей.

Хлопець і дівчина із міста (іншого світу), побачивши чоловіка, вирішують його злякати. Лише підійшовши ближче, вони розуміють, хто це. Злий намір раптом обертається на добру справу: дівчина віддає чоловікові їжу, яку взяла з дому: «Широко розплющеними очима чоловік дивився на неї. Тоді підвів голову – місяць, квітуча черешня. Він опустил голову – нехитрі дари на свіжій, уже вкритій рососою траві» [Москалець 2000: 142].

Чоловік почуває себе повністю щасливим, незважаючи на те, що позбавлений «нормальних» у традиційному смислі умов життя, розуміння оточуючих, втратив усі зв'язки з реальністю.

В цьому смислі логічним, на нашу думку, буде навести слова М.Епштейна: «В екзистенціалізмі початку-середини ХХ ст. розрив людини з людством набуває етико-психологічних обрисів, як непроминальна самотність індивіда, неможливість спілкування, беззмістовність буття... нарешті, постмодерн... знімає проблему відчуження тим, що усуває саму проблему реальності. Вона не просто відчужується, зречевлюється чи позбавляється змісту – вона зникає...» [Епштейн 2000: 35]. Ставши абсолютно вільним, він просить у Бога не забирати черешню – символ щастя і душевної гармонії – «...сльози полилися з натрудженого серця мого, і підвівся я з колін, підносячи руки до неба, дякуючи, що почуто було мою молитву» [Москалець 2000: 142].

Про те, що чоловік обрав істинний, на думку автора, життєвий шлях, свідчить те, що хлопець і дівчина знову наступного дня приходять до нього. Вони принесли їжу, а дівчина, виявивши співчуття та турботу, випрала брудний халат чужої людини. Таким чином, вчинок чоловіка викликав розуміння інших. З іншого боку урвища (міста) двоє людей повернулися до

дивного чоловіка, оскільки він став у їхньому житті важливішим, ніж увесь попередній досвід існування.

Твір завершується реченням з багатозначною семантикою: «Черешня не обсіплеться вже ніколи» [Москалець 2000: 144].

Епіграф, уривок з твору Мацуо Басьо «Моему учневі», японського поета XVII ст., в якому йдеться про необхідність людського вибору на користь справжніх, істинних життєвих цінностей, повернення до своїх витоків: «Подорожній у далекій країні! Повернися, я тобі покажу істинні квіти» [Москалець 2000: 140]. Названий уривок, як і вся творчість поета логічно пов'язані з ідейним навантаженням новели К.Москальця. Концепція світобудови, відображена у віршах Басьо, бере свої витoki з китайської поезії танської епохи. Японська поетична традиція, як відомо, тісно пов'язана з філософською. Оскільки людина – це частина природи, то немає сенсу детально описувати людські почуття в художньому творі. Достатньо зробити короткий пейзажний малюнок, і читач, носій національної традиції зрозуміє, що у творі йдеться про людину, її внутрішній світ. Для поезії Басьо характерні мотиви самотності, духовної незалежності, філософського ставлення до життя, байдужості до життєвих благ, усвідомлення необхідності злиття людини з природою. Одним із найяскравіших образів у поезії Басьо є вишневій цвіт, що символізує справжню природну красу, а також нагадує про недовговічність усього живого на землі. Коли вичерпано усі фізичні та душевні сили, вилікувати людину може лише природа. Сучасний світ, суспільство вбивчо впливають на особистість з тонкою душевною будовою. Об'єднання з природою і є, по суті, виявом справжньої свободи.

Узявши епіграфом слова японського поета, К.Москалець утверджує думку про те, що сенс життя людини полягає в духовному звільненні, отриманні внутрішньої свободи, єдності з природою та філософському ставленні до всього мирського, суєтного, матеріального.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Эпштейн 2000 – Эпштейн М. Постмодерн в России. Литература и теория. – М.: Издание Р.Элинина, 2000. – 368 с.
2. Луков 2003 – Из истории литературы Востока XVII века. Япония. Басе // Луков В.А. История литературы: Зарубежная литература от истоков до наших дней. – М., 2003. – С.186-188.
3. Москалець 2000 – Москалець К. Спogлядання черешні // Москалець К. Рання осiнь. – Львів: Класика, 2000. – С.140-144.
4. Пахаренко 2007 – Пахаренко Н. Своєрiднiсть художнього мислення Костянтина Москальця. – Автореферат дис. .... кандидат. фiлол. наук. – Кiровоград, 2007. – 20 с.

Оксана НИЧКО

© 2008

### ПОЛНІЙЦІ У ЖУРНАЛІСТСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ ДЖОНА СТЕЙНБЕКА

Вважають, що одним із найкращих, вдаліших закордонних нарисів нехудожньої літератури Стейнбека є нариси про Францію, куди письменник неодноразово приїздив та в яку був нестямно закоханий. Метою дослідження є реконструкція образу *етнічно-ЧУЖОГО* француза у творчій свідомості американця Джона Стейнбека. Наукова новизна нашої роботи полягає в тому, що вперше досліджується образ - французів - у творчій свідомості американського письменника Джона Стейнбека з перспективи утвердження або спростування ним етнічних гетеростеретипів. Лауреатові Нобелівської премії присвячено сотні наукових досліджень світової науки, та жодне з них не розглядає його творчість через призму імагології, як відбиття образів інших народів у свідомості письменника, як письменникову рецепцію СВОГО і ЧУЖОГО.

Для імагологічного аналізу образу француза ми вибрали найбільш популярні, вибіркові його есе, адже маємо справу з жанром нехудожньої літератури, документальною прозою, неофіційними документами, що передбачають насамперед особисті точки зору письменника - журналіста на предмет спостереження, суб'єктивний досвід та реальні факти французького життя, взяті з відомої книги публіцистичного жанру Стейнбека "*America and Americans and Selected Non-Fiction*" з розділу "*Journalist abroad*" та "*Occasional pieces*", такі як: "*The Soul and Guts of France*", "*One American in Paris*". Для зміцнення імагологічного дослідження

послугуватимемося матеріалами французьких етнологів, знавців французької ідентичності, загалом дослідників питань “поведінки іностронця в чужоземній країні”. Для кращого висвітлення поведінки, манер французів використовуватимемо оригінальні французькі прислів'я, приказки. Ще французькі компаративісти “Littérature Comparée” ( Jean- Marie Cargé, Marius – François Guyard) цікавилися вивченням літератури як чинника, що знайомить народи один з іншим, сприяє виникненню того чи іншого уявлення про різні нації [ 2, с. 71] та займалися проблемою “як одна нація бачить іншу”, тобто як індивідууми та групи сприймаються ( усвідомлюються) та зображаються [ 5, с. 1]. Стейнбек вважався у свій час чи не найпопулярнішим американським письменником у Франції. Тож на запрошення одного сільського вчителя він рушив у селище Полінії (Poligny), що знаходиться у міжгір'ї Юра (Jura), яке відділяє Францію від Швейцарії і славиться своїми винами: “*Полінії - розташоване у підніжжі берегових скель, історичне місто, з голубого вапняку, оточене лісом, покоїться у красивій, створеній природою скринці, місце укріплене по-середньовічному, з ландшафтом доісторичного періоду, місто віковичної традиції виноградарства, колиска знаменитих вин*” [7]. Це була чудова нагода побачити, а згодом відтворити на письмі імагологічне уявлення про реалії фермерського життя французів середнього прошарку. Письменник з гумором, проникливо обсервував тут звичаї, поведінку, традиції, зацікавився місцевою історією. Адже недарма говорить французьке прислів'я: “*Telle ville – telles mœurs, tel village – tel usage; autant de pays, autant de guises; chaque pays, chaque mode*” ( фр. що край –то звичай, що сторона –то новина, стільки світа, стільки дива) [10]. Стейнбек припускає, що це старовинне селище засноване було ще до приходу римлян [13, с. 234]. На прикладі однієї французької фермерської родини, а саме сім'ї Луї Жібі ( Louis Gibey), письменник вдивлявся у характерологічну сутність простого французького вчителя англійської мови й водночас винороба, вирисовуючи його сміливу, витривалу та працьовиту вдачу; адже присутність ІНШОГО, його особистість, індивідуальність засвідчують його самотність, оригінальність, допомагають досягнути найточніші спостереження. “*Я не знаю, про що думають жителі Франції, але я переконався до деякої міри, що фермери, винороби, вчителі та малюки з невеличкого села Полінії думають те, про що говорять. Ось, що для мене важливе. Саме такі люди є душею та суттю Франції*” [13, с. 233 ].

У Стейнбека була чудова нагода “дати життя іноуявленню”, оперуючи “механізмом узагальнень”, він, іностронець, “схопить” певне “обличчя” француза, певне “етнічне забарвлення”, створюючи комунікацію на основі різниці ЧУЖОГО і власне СВОГО, через безпосередній контакт з жителями цього селища, адже відомо: “*On croit voir les gents tels qu'ils sont parce qu'ils sont tels qu'on les voit*” [ *Ми надіємося побачити людей такими, якими вони є, тому що вони є такими, якими ми їх бачимо*] [9]. Це цитування містить фундаментальне імагологічне завдання, сформульоване ще французькою школою компаративістики “*Littérature Comparée*”, зосередженої на проблемі: “*L'étranger tel qu'on le voit*” [ *іноземець такий, яким ми його бачимо*] [9]. Стейнбек запрягнувся залишитися у селищі доти, доки він не збагне справжній дух французів, їхній спосіб мислення й спосіб життя [14, с. 447]. Але, очевидно, цей письменницький досвід, цей прямий контакт, виступає у цьому випадку обмеженим, адже Стейнбек контактував тут з певним соціальним середовищем, з сільським населенням в певному регіоні. Дослідниками франко-етнічних рис було зазначено, що тут має місце “метонімічна ілюзія” ( *illusion métonymique*) [ 8] - ніби-то “частина” виступає “цілим”. Адже не відомо, чи поведінка, характер французів цього середовища є характерними, типовими для всіх сільських мешканців Франції? Звичайно, як зазначає Д. Наливайко, іноземні автори частіше впадають у помилки й перекручення; та, вслід за Ю. Лотманом, вважає, що треба “у самих помилках, у характері нерозуміння знаходити джерело цінних відомостей”. Далі український дослідник підкреслює, що такі відомості носять суб'єктивно-історичну сторону змісту іноземних джерел і характеризують передусім реципієнтів (в нашому випадку Стейнбека-мандрівника), тобто творців образу ІНШОГО, адже вони становлять істотну структурну складову цих образів [3, с. 34]. Отож, суб'єктивний погляд Стейнбека зауважує убогість, досить примітивний спосіб життя родини Жібі, і це не дивно, адже селище Полінії все ще не отямилось, не відродилось після війни. Витривалі й незалежні, його мешканці воювали на стороні “*maquis*”( макі, фр. партизани) проти німців: “*Жібі жив у дуже старому будинку, що містився на забр'юханій грязюкою вулиці, без водопроводу, без*

внутрішньої убиральні, з трьома маленькими доньками, з двома мисливськими собаками, мухами, хлібними кришками, бджолами, що летіли з вуликів у дворі, серед галасу сусідів й птахів, на вулиці, запрудженій коровами та засохлими кізяками” [6, с. 712]. Письменник помічає, що в будинку Луї не має водопроводу, хоча в кухні у нього є ручна помпа, що вважається на ті часи розкішшю, бо всі люди користуються водою із джерела. Отож, повоєнне сільське населення Франції далеко не забезпечене усіма привілеями міського комфорту. Сусіди Луї – свободолюбиві сільські фермери, багато з них воювали з німцями, в них все ще були шрами від поранень, від страждань, нанесених в концентраційних таборах. З ранку до вечора вулиця кишить дітьми, собаками, коровами, які плентаються до пасовищ, а потім вертаються назад. А за сотню ярдів, видніються виноградники, що в’ються на узгір’я.

Ще однією особливістю, а, скоріше пристрасною, яку Стейнбек- іноземець миттєво примітив, – було полювання. Кожна французька родина в Полін’ї має принаймні одного мисливського собаку. Письменник зауважив, що від знаменитого на все оселище пса Тіко, народилося щеня і ця новина миттю сколихнула жителів настільки, що підняла на ноги всю вулицю. Чоловіки здебільшого полюють на диких кролів, зайців, дрібних тварин, лисиць та пернату дичину. Сім’я Жібі теж має білого кролика, сіамського kota з загнутим хвостом, мисливську собаку на ім’я Діана, названу, вочевидь, в честь покровительки мисливців богині Діани за свої ловецькі здібності, та мисливську таксу на ім’я Міро, яка сама може відчиняти двері. Стейнбека захопив цей дивовижний пес, який “міг тихенько прослизнути біля вас, коли ви сидите за столом та дістати ваш обід з - під піднятої вами вилки” [13, с. 234]. Недарма кажуть: “*Bon chien chasse de race*” ( фр. породистого пса не треба вчити) [12]. Яка б не була серйозна розмова за столом, яких би важливих справ вона не торкалася, вона різко переривалася, коли мова йшла про знаменитого собаку Тіко, який належить усій вулиці, не має господаря і сам полює [13, с. 236-244]. Отож, жодна французька родина не уявляє своє життя повноцінним без мисливства, без гончих собак у домі, і письменник переконаний, що така поведінка, такі звички й уподобання характерні усім сільським французьким жителям.

Загалом, зазначає Стейнбек, матеріальних статків у мешканців Полін’ї не знайдеш. Але вирізняються вони смачною та багатою їжею й першокласним вином. Можна сказати, що для чужоземних гостей жителі Полін’ї готові на будь-які жертви, уявляючи “загальну модель” справжнього француза на рівні кулінарії тонких смаків (*gastronomie française*), що є своєрідністю, оригінальністю цієї нації: “*Французька сім’я, приймаючи гостя-інозетинця робить все від неї залежне, демонструючи себе “на висоті” й пропонуючи йому вишукану страву, зовсім іншу від тієї, яку вона споживає щоденно; іноземець з цього зробить висновок, що французи надають великої ваги харчуванню та надто багато їдять*” [11]. Отож, французи – “гідні свідки” своєї кулінарії - вирізняються своєю “палкою” гостинністю й бажанням продемонструвати чужинцю найкраще, своє внутрішньонаціональне “свідомство”, найкращі здобутки своєї матеріальної, гастрономічної культури. Це свідчить про такий тип *акцентуації характеру* [1, с. 100] як демонстративність, бажання уваги і схвалення та самовпевненість у своїх бездоганних можливостях. Таке гостинне відношення до ІНШОГО не обмежується тільки їжею. Стейнбек зазначає, що іноземцям пропонують найкращу кімнату в будинку, спеціальну кімнату для гостей, свіжопобілену. Але перш за все кулінарія: вроджені традиції розуміння тонкощів гастрономії. Мистецтво приготування страв виступає однією із тих сфер культури, що приваблює чужинця, є вираженням найвищого рівня матеріальної культури народу, характерною поведінкою соціальної групи, що і є невід’ємною складовою власне національної ідентичності. Спільність традицій пояснюється історичними взаємозв’язками, історичною спадковістю, яка веде від Свого до сусідніх націй, і так від націй до націй, від епохи до епохи.

Стейнбек помічає, однак, що французи, незважаючи на бездоганну гостинність, виявляли свою обережність, настороженність, певну недовіру, *інтровертність* [1, 101], а водночас цікавість до американців, котрих, в свою чергу, стереотипно вважали брутальними, невічливими, гордими, найбагатшими в цілому світі. Можливо, дещо французів шокувало в поведінці американця, і вимальовувався певний “міжкультурний конфлікт”. “Відчуття” серед своїх ІНШОГО, як правило, породжує таку неприязнь. Французи здавна вважаються антиамериканцями, запеклими націоналістами. Ці два народи століттями погано розуміються між собою. В письменника склалось враження, що полінійці перевіряли чужинців, пильно спостерігаючи за ними, особливо сусіди родини Жібі, проявляючи недовіру, підозру до них. Адже кожен француз “культивує свій сад” (

*le français cultive son jardin*) [11] і те, що знаходиться поза його володіннями, француза не цікавить, а того, хто насмілився все-таки ввійти в його “сад”, він досить підозріло оглядає. Місцеві мешканці виявляли певні ксенофобічні риси. Професор Фелдман науково пояснює таке явище, вважаючи, що “чим більше ми здобуємо досвіду у контактах з людьми і стежимо за тим, як вони поводяться у різноманітних ситуаціях, наші уявлення про них стають все більш складними й заплутаними” [10, с. 497].

Оселившись в Полінії, Стейнбек долучається до місцевих подій, звичаїв, переконається в тому, що середньовічне містечко Полінії, справді уславлює себе трьома фірмовими “здоровими” продуктами: сиром, сіллю й вином, цілком у згоді з поширеними в народі віршованими рядками про здоровий спосіб життя французького селянина: “*Qui a des pois et des pains d’orge, du lard et du vin pour sa gorge, qui a cinq sous et ne dois rien, il peut se dire qu’il est bien*” ( фр. досл. *Хто має горох та ячмінний хліб, свинне сало й вино для своєї горлянки, у кого є п’ять су в кишені і він нікому нічого не винен, то можна сказати, що він щасливий*) [12]. І все ж таки місцевий “досвід” письменника та його стороннє “око” спостерігача відзначають, що вино займає ключову позицію серед жителів Полінії, вони немовби “потопають” у ньому. Кожний господар має свій власний винний погріб, крім того він є членом кооперативного товариства, яке виробляє, розливає в пляшки та реалізує його продукцію. Цікаво було підмітити, й не могло не здивувати американця те, як французи частуються й частують вином інших: це не просто процес, а справжня “сакральна” церемонія, яка підтримується в кожній сільській родині Полінії: “...Ви приходите в гості до чоловіка, і він приносить вам запитену пляшку з льоху. Його дружина миттю нарізає й ставить на стіл чудесний сир. Мале дівча тягне буханець хліба приблизно її зросту. Хлібина має смачну хрустку скоринку і кислуватий смак чудесного французького хліба. Тепер – беріться за роботу. Ваш господар тримає в руках запорошену пляшку так обережно, неначе переставляє флакон нітроглицерину. В кімнаті панує тиша, поки він поволі крутить штопором. Чується ледь помітний скрип, коли виходить корок, потім господар оглядає корок, перевертає його, нюхає, а тоді передає його гостям. Вигляд корка є першим доказом якості вина. Господар зливає декілька крапель, щоб очистити вино від кусочків корка. Аж тоді він наповнює склянки. Тепер келихи цокаються і всі п’ють...” [13, с. 234]. Вино, немовби “замикає” в собі, по-французьки своєрідне “*savoir-faire*” (“ноу-хау”, уміння), з його витонченим, “оксамитовим” присмаком й спокусливим “*arôme absolu*” [11]. Мабуть, не знайдеш такого француза, який би не розбирався в тонкощах смаку вина. Воно є втіленням класичного стилю французів, з їхньою прихильністю до витонченості й насолоди. Недарма французи кажуть: “*Pour un plaisir, mille douleurs*” ( досл. *Одне задоволення варте тисячі зусиль*) [12]. Та не завжди господар одобрює смак вина. Часто, ось так смакуючи, він виявляє його різкий аромат. Справа в тому, що навесні виноградні лози починають квітнути. Відбувається дивна, містична річ. Стейнбеку пояснили, що у той час, коли починають квітнути виноградні лози, перед тим, як зав’язуватимуться нові грона, вино у бочках, у пляшках немов –би “пригадує” свій час цвітіння. Відбувається в ньому певний “рух”, починається невеличкий процес бродіння. Тому й трішки змінюється присмак вина, воно стає так –би –мовити “неспокійним”. Коли природний процес цвітіння проходить, вино “заспокоюється” [13, с. 235]. Французи “інтерпретують” “поведінку” вина, немов живу істоту, яка здатна під впливом природніх умов швидко змінювати свій настрій, виявляти при цьому нехарактерні для неї якості характеру. Складається враження, що кожен француз – “винний лоббіст”, і це глибоко втесалось у його свідомість та культуру. Можливо, тисячі років тому, прапрадіди цих людей вирощували виноград на цих землях, тому й певне відчуття, певна емоційна атмосфера, а можливо інстинкт, довготривале, неквапливе існування – усе це акумулювалося, наростало, розвивалося, зреалізовувалося, передавалося з покоління в покоління на основі історичного досвіду суспільного життя. Вино стало добрим звичаєм французів, а як говорить їхнє прислів’я: “*Il ne faut pas laisser perdre les bonnes coutumes*” ( фр. Не слід забувати про добрі звичаї) [12]. Отож вино – найважливіша віха, запорука їхнього життя, еліксир здоров’я: “*Après la soupe un verre de vin, ôte une visite au médecin*” ( фр. досл. *Після супу склянка вина, і лікар тобі не знадобиться*) [12]. Для француза вино втілює лише позитивні цінності.

Через вино Стейнбек уявляє гастрономічний педантизм (“переживування” дрібниць) французів: вони “придираються” до кожної пляшки: то пляшка “віддає” корком, то недостатньо охолоджена, інша надто переохолоджена, а цю пляшку потрясли перед тим, як подавати на стіл і т. д. [13, с. 235]. Тому й- то справжні французькі педанти вина мовлять: “*On pardonne au vin mais on prend la bouteille*” ( фр. досл. *Ми вибачаємо вину, але чіпляємося до пляшки*) [12]. Правду говорять

про французів, що вони невзможі повністю задовольнитися, відчуті цілковите насичення у чомусь, шукаючи у всьому досконалості, ніде не можуть її знайти: “Якби на столі було п'ятсот страв, француз їх усіх скуштує, а тоді поскаржиться, що не має апетиту. Небагатий господар, споживши чотирнадцять різних страв, не рахуючи десерту, ганьбить кухаря, заявляючи, що той готує не краще кухарчука чи рожена” [11]. Стейнбек спромігся знайти дещо схоже у СВОЄМУ, спостерігаючи у ньому подібні мисленнєві схеми. Його тітка Меммі – чудова, здібна куховарка. Вона подає вишукані обіди, де продумана кожна деталь, але увесь час скаржиться: то духовка не була належно підготовлена, то яйця не були достатньо свіжі, то курятина надто тверда, а дріжджі надто “піднялися”... [13, с. 236]. Напевне, усі педанти ніколи не визнаватимуть своє творіння досконалим. Адже категорія вітальності – універсум психологічної унікальності, духовно-матеріальне життя народу, цілісний образ людської життєдіяльності – дає змогу виявити джерела, форми і параметри народної ментальності [4, с. 20]. Можливо, опісля такого імагологічного зіставлення, у свідомості письменника раз і назавжди встановлене постало в іншому освітленні, що привело до глибшого гетероетнокультурного взаємопізнання і взаєморозуміння.

Стейнбек не тільки смакував вино, але йому пощастило побачити на власні очі місце, де виготовляють це диво – напій, яким так гордяться французькі винороби. Сходи, що спускалися вниз, вели до старовинної дороги. Письменник був впевнений, що по цій вузькій, порослій травою стежці ще ходили римляни. Винний погріб, на його подив, виявився церквою готичного стилю, побудованою в XII столітті. Вона була нещадно пограбована під час французької революції. Церковні власті відмовилися від її надзвичайно коштовної реставрації. Стейнбек зацікавився архітектурним ансамблем цієї незвичайної будівлі. Напівокругле місце, де колись вікно було усіяне трояндами, тепер закладене цеглою. Усередині церкви, потріпні колони здіймаються струнко до стелі з хрестовим склепінням. Під гостроконечними арками, по боках, лежали громіздкі винні бочки. Тепер це винарня. Складається враження, що кращого місця не знайдеш для зберігання вина, як у цій прохолодній, темній церкві. Здається, що винні бочки аж ніяк не заважають внутрішньому інтер'єру. Церковні стіни та колони потемніли, забруднилися з плином часу. Стейнбек відчув солодкий запах ферментуючого вина, який навів дух ладану в повітрі. Електрична помпа переганяла вино з однієї величезної бочки до іншої з метою очищення його від осаду. Винна помпа зупинилася й запитала: настав час знову залити її перед новим пуском, щоб забезпечити безперебійність процесу [13, с. 241]. Недарма французи кажуть: “*En vendages il y a ni fêtes, ni dimanches*” (фр. досл. *На час збору урожаю винограду не існує ні свят, ні неділь (вихідних)*) [12].

Отже, через вино Стейнбек ознайомився з автентичними якістьми французів, принципом “витримування” вина й процесом доведення продукту до досконалості. В якому французькому селищі чи містечку не побував письменник, всюди в подарунок він отримував вино. Напевне, у свідомості мешканців воно символізує щось глибинно – самобутнє, виступає достатком, не менш важливим структурним складником національної ідентичності французів. Але, безумовно, складна роль готування вина витворила образ французького винороба – педанта, людини витривалої, надзвичайно обізнаної в цій галузі. Адже: “*C'est a l'oeuvre qu'on connait l'artisan*” (фр. *по роботі пізнати майстера*), а “*a bon vin point d'enseigne; a bon vin il ne faut point de bouchon*” (фр. *хороший товар сам себе хвалить*) [12].

Окрім вина, важливим складником національного харчування був сир. Письменник відтворив в пам'яті застільну трапезу споживання великих шматків хліба та відкушування шматочками м'якого, ніжнього селянського сиру. Власники молочних ферм смакують сир так само, як винороби віддаються вину, знають толк в ньому. Вони поділилися зі Стейнбеком своїми знаннями про смачний сир, підваживши те, що в деяких частинах світу люди вважають найсмачнішим сир з великими дірками [13, с. 236]. Бачимо, що цим людям подобається годинами насолоджуватися простою їжею, простим частуванням, немов би вони дістають насолоду від усього того, що пропонує їм значною мірою життя - від вина, їжі аж до самісіньких тонкощів мистецтва. Отож бо й кажуть: “*Petite cuisine agrandit la maison*” (фр. *Навіть невибагливе кулінарне мистецтво облагороджує дім*) [12]. Така своєрідна пристрасть до їжі – явище, безумовно, історичне, що відображає інтелектуальну проекцію структури ментальності цього етносу, створює певну психологічну ауру історичного життя народу.

Національний характер французів Стейнбек простежує в їх поведінці за столом. Він звертає свою невгамовну увагу, на те, що на час трапези в Поліньї все немов – би перевернулося, перетворилося на безлад: діти щодуху мчали взад і вперед, приносячи хліб та сир, сьорбали вино з

батьківських склянок, розпочалась незначна сутичка між собаками – цілком співзвучно прислів'ю: *"Il n'y a qu'un chien ou un français, qui marche quand il a mangé"* ( фр. досл. *Тільки собака чи француз метушаться після їжі*) [ 12]. Господиня, клякнувши на коліна, гладила речі на одязі, постеленого на підлозі. Корова, зазирнувши мимохідь, подалася дожовувати жуйку та "роздумувати". Качка з п'ятьма каченятами зайшла всередину. Міро – мисливський собака, вилизував білого кролика (з голови до хвоста). Троє дівчаток прийшли з дарунками; одна з кошиком щойно зібраних вишень, інша з фартухом, повним лісових суниць завбільшки з квасоллю та надзвичайно солодкими, а третя з вінком з польових квітів, досить складно сплетених, що виглядали немов корона [13, с. 238]. Такий сангвіністичний тип темпераменту у французів безумовно зумовлений їхнім індивідуальним стилем діяльності. Метушливі, рухливі, але ж ніяк не ліниві, натомість англійський стереотип французького селянина робить його нечистим, неохайним і лінивим. Можливо, цей конфлікт уявлень зумовлений аргументом для захисту своєї нації, англійців, від найближчих сусідів, *"méchants français"* ( нікчемних, огидних французів). Певним чином, Стейнбек спростував цей англосакський стереотип. Спостерігаючи за політійцями, він витворив у своїй свідомості інообраз французького селянина, акцентуючи власне на його працьовитості, надзвичайній освіченості і обізнаності у сільськогосподарських справах, вітальності – як основна ідея – *дефініція ментальності, універсумі психологічної унікальності* [ 4, с. 16] своєрідності, що виступає в даному випадку єднанням фізичного, емоційного, духовного способів буття француза; у його письменницькій свідомості вони є автентичними знавцями виноробства, молочництва, землеробства, які до тонкощів можуть пояснити будь-який природній процес, людей вимогливих до якості свого продукту. Звісно, тут ледарству немає місця: *"Qui toujours chante et toujours danse, fait un métier qui peu avance"* ( фр. досл. *хто вічно співає і вічно танцює, у того робота не йде = як дбаєш, так і маєш*) [ 12]. Щодо кухні, то Стейнбеку не прийшлося розбивати стереотипів Альбіону: кулінарна культура французів англійцями традиційно високо ціняться: знавці етнічних стереотипів вбачають упередженість північного сусіда французів у подібності двох народів: *"Існує багато речей, що англійці цінують у французькій культурі, це-кухня, елегантність, ландшафт. Але обидва народи мають ті ж самі вади, що спричиняє суперництво. Обидві нації гордяться своєю історією, мають сильне почуття приналежності до своєї нації"* [ 8 ].

Під час такого "міжкультурного спілкування" Стейнбек помітив, що поза господарством, темою для бесід у французьких селян була політика. Політикам вони не довіряли, не любили політичних крутіїв і саму політику, але так за вином, принагідно, теревенили про неї. У письменника склалося враження, що політика, війни, державні справи немов би не торкаються жителів Полінії, де кожен дбає про добробут своєї родини: щоб на столі було досить вина, сиру, хліба, щоб ними пригостити цілу вулицю, а доки є чим пригостити, буде й мова про політику. Ось такими розсудливими, працьовитими, педантичними, трішки сумбурними й недовірливими, але вартими уваги для імагологічного пізнання, здалися письменнику ці надто прискіпливі й до тонкощів ретельні французькі сільські мешканці.

Письменницька свідомість Стейнбека у журналістських репортажах, в есе вимальовує такі своєрідні прикметні риси післявоєнних французів: бути шляхетним навіть при досить скрутних, післявоєнних обставинах; у простому, буденному знаходити величне й возвишене, любити прекрасне; гонору у них не відбереш. Стейнбек руйнує певні закріплені стереотипні уявлення про французів; заперечним рисам надає ствердного забарвлення; відзначає неперевершену уважність, шанобливість, прихильність французів. У всьому вони знаходять витонченість, досконалість, але виявляються формалістами, педантами, особливо до основних харчів - вина, сиру, хліба, - тому й знамениті на увесь світ як першокласні кулінари. Майстерні, вправні, маніакальні до тонкощів винороби. Вино для них – еліксир довголіття, єднання з гостем, а не просто напій. У педантичності вимальовується дещо негативна ознака характерології француза – хвальковитість, бажання виділитись, похизуватись своїми неперевершеними знаннями. Загалом вони рухливі, швидкі, невтомні, працелюби. Поряд із цим запеклі націоналісти, індивідуалісти, і в першу чергу антиамериканці. Бояться війни, налякані війною, адже війна приносить з собою голод, який вони не терплять, бо люблять добряче випити вина й смачно попоїсти. Вони жахаються втратити те, що з такими потугами надбали. Недовіряють уряду, вважаючи, що усі політики – цинічні, гадаючи, що усі надбання йдуть у їхні кишені, прагнуть миру і спокою. Таким чином, імідж француза, за Стейнбеком: неперевершений винознавець і винолюб, педант, майстерний кулінар й захисник знаменитої французької *gloire* ( фр. слава) й традицій минувшини.



## ЛІТЕРАТУРА

1. Вітенко І.С., Вітенко Т.У. Основи психології: К.: Нова книга, 2001.
2. Літературознавча компаративістика. Навчальний посібник за ред. Романа Гром'яка. – Тернопіль, 2002. – 335 с.
3. Наливайко Д. С. “Літературознавча імагологія. Предмет і стратегії”. Літературознавча компаративістика. Випуск І. Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка. Київ. Поліграфічний центр “Фоліант” 2005. – С. 27 – 44.
4. Фурман А. Психокультура української ментальності. Тернопіль: Лілея, 1999. - С.16 –25.
5. Beller Manfred, Joep Leerssen. Imagology: a Handbook on the Literary Representation of National Characters. Amsterdam, 2003. – 700p.
6. Benson J. J. The True Adventures of John Steinbeck, writer. – New York: The Viking Press, 1984. – 1038 p.
7. Célébrations des vins. [http://campingcar.enliberte.free.fr/07\\_fetes/vincent/07vincen.htm](http://campingcar.enliberte.free.fr/07_fetes/vincent/07vincen.htm)
8. Cosneau. S. L’image stereotypee des français dans la presse anglaise dans le contexte de la « Guerre du Bœuf » Dossier sous la direction de M. Chevrel Maîtrise Français Langue Etrangère Université de Nantes, UFR de Lettres Année 1999-2000 // <http://pagesperso-orange.fr/chevrel/dossiers/cosneau.htm>
9. Dyserinck. H. ( Aachen). Imagology and the Problem of Ethnic Identity// <http://www.intercultural-studies.org/ICS1/Dyserinck.shtml>
10. Feldman R. S. Essentials of Understanding Psychology. – New York: St. Louis Mc Graw –Hill, Inc, 1994. – 562 p.
11. Italie – France. Regards croises. Le site du Ministère italien de la culture(en français) avec des presentations sur l’art, l’opera, la langue, la cuisine, les vins...le tout richement illustré d’image de qualité// <http://www.Italianculture.net/français.htm>
12. Proverbes divers français// <http://perso.wanadoo.fr/proverbes/proverbe.htm>
13. Steinbeck J. America and Americans and Selected Nonfiction. – New York: The Viking Press, 1986. – 404 p.
14. Steinbeck E. and Wallsten R. A Life in Letters 1989: – New York: Viking Penguin Inc, 1989. – 861 p.

*Наталія ОЛІЙНИК*

© 2008

### **СВОЕРІДНІСТЬ МЕТРИКО-РИТМІЧНОЇ СТРУКТУРИ І СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ПОЕЗІЇ Р.БЕРНСА (НА ПРИКЛАДІ ВІРША Р.БЕРНСА „LINES ABOUT WAR”)**

У даному дослідженні робиться спроба визначити поняття стилістичної домінанти на прикладі метрико-ритмічної організації віршового твору, проаналізувати взаємодію метру і ритму в структурі віршового тексту. Застосування поняття стилістичної домінанти, враховуючи метрико-ритмічну організацію віршового твору, потребує певної мотивації і обґрунтування в нашому дослідженні.

У лінгвістичній практиці функціонують окремі терміни метру та ритму. Керуючись синтетичним підходом до тлумачення віршового тексту як варіанту гармонії, де всі елементи взаємопов’язані, робимо висновок, що метр і ритм також поєднані між собою за принципом підрядності [3:57].

Мета цієї статті – визначити на прикладі метрико-ритмічної організації вірша Роберта Бернса “Lines about War” поняття стилістичної домінанти у віршовому тексті, у перекладі Мисика В. „Про війну” (1790).

Аналіз буде проводитись на основі принципів, викладених у працях А.А.Антіпової [1], В.Брюсова [2], С.Б.Бураго [3], М.Л.Гаспарова [4], Б.П.Гончарова [5], В.М.Жирмунського [6], С.В.Калачової [7], І.І.Ковтунова [8], Г.К.Сидоренко [9], у яких поетичний текст інтерпретується як єдиний комплекс взаємопов’язаних елементів.

Зауважимо, що Г.К.Сидоренко відмічає, що ритм – ознака побудови віршових творів, побудови не статичної, а динамічної, бо ритм є властивістю руху. Ритмічна структура вірша охоплює різноманітні елементи словесного художнього образу, починаючи від завершених смислових уривків і закінчуючи звуками.

В.Брюсов зауважує, що метрико-ритмічний лад набуває свого повного пояснення лише в

зв'язку з розглядом змісту віршів [3:133].

У літературознавчому словнику метр (грец. *metron* – міра, розмір) – властива віршам ритмічна впорядкованість, базована на дотриманні відповідної міри, а також міра, що полягає у певному сполученні звукових складників, які правлять за еталон віршового ритму.

Метр виявляє внутрішній принцип організації віршової мови, що характеризує передусім кількість мовних елементів, які утворюють специфічні метричні (віршові) одиниці: стопа, розмір, строфа [11:445].

**Ритм** (грец. *rhythmos* – такт, розмірність, упорядженість) – закономірне чергування у часі подібних явищ, впорядкований рух. Термін „Ритм” означає фактичне розташування наголошених та ненаголошених складів у конкретному віршовому розмірі силаботонічної системи... [11:584].

Отже, згідно думки теоретиків нормативної метрики (Перетц В.Н., Руховський Р.А., Позднєв А.В.) взаємодіють дві сфери: мовний матеріал і ідеальний метричний закон, який підтверджує той факт, що „Метр” виникає в процесі розвитку ритму як його канонізація, а не як первинна основа.

Розглянемо особливості віршованої структури вірша Р.Бернса „Lines about War” (1794), спробуємо визначити поняття стилістичної доміанти на прикладі метрико-ритмічної організації віршового твору, проаналізуємо взаємодію метру і ритму в структурі віршового тексту, розглянемо модель структури вірша і семантику вокабуляра.

Ми проаналізуємо вірш Р.Бернса з точки зору звукопису, метрико-ритмічної організації і семантики вокабуляра і розглянемо окремі рівні поетичного тексту: ритмічний, стилістичний та ідіоматичний, продемонструємо, що кожний з цих рівнів виконує важливу функцію і це сприяє оформленню тексту як єдиного цілого.

Розглянемо спершу метрико-ритмічну організацію і семантику вокабуляра твору у Р.Бернса [12:284].

У Р. Бернса

<i>I murder hate by field or flood</i>	1	~ - ~ - ~ - ~ -
<i>Tho' glory's name may screen us;</i>	2	~ - ~ - ~ - ~ -
<i>In wars at home I'll spend my blood,</i>	3	~ - ~ - ~ - ~ -
<i>Life – giving wars of Venus.</i>	4	~ - ~ - ~ - ~ -
<i>The deities that I adore</i>	1	~ - ~ - ~ - ~ -
<i>Are social Peace and Plenty;</i>	2	~ - ~ - ~ - ~ -
<i>I'm better pleased to make one more,</i>	3	~ - ~ - ~ - ~ -
<i>Than be the death of twenty.</i>	4	~ - ~ - ~ - ~ -

Вже з перших рядків вірша ми можемо визначити форму оригіналу: непарні рядки (1,3-ій) написані чотирьохстопним ямбом, парні (2,4-ий) – трьохстопним ямбом. Порядок рим є перехресним.

У першій строфі спостерігаємо повторення однакових співзвучних слів: **flood** – **blood**, рима точна, жіноча, **us** – **us**, рима неточна, кінцева. Ритмічність у цій строфі виражена частотністю таких голосних звуків: [e] – 7 разів; [o:] – 4 рази; [i] – 5 разів; а також приголосні: [m] – 5 разів; [d] – 5 разів; [n] – 5 разів; [l] – 6 разів; [r] – 5 разів; [s] – 7 разів; [b] – 2 рази; [f] – 4 рази.

Вірш написаний Бернсом від першої особи, 4 рази вживає особовий займенник I (я), що в свою чергу впливає на ритмічну структуру та інтонаційно-синтаксичну систему тексту оригіналу. Події, які розкриває автор у першій строфі, спрямовані на ненависть щодо війни, він засуджує убивство, смерть, кров, все те, що пов'язане з війною.

У другій строфі Бернс возвеличує такі поняття як мир (**P**eace) і достаток (**P**lenty), що притаманне його думкам про справедливість і свободу, про ці почуття Бернс часто згадує у своїй поезії.

Ритмічність у цій строфі виражена частотністю таких голосних звуків: [e] – 11 разів; [o] – 3 рази; [i] – 3 рази; а також співзвучність приголосних звуків: [d] – 4 рази; [t] – 7 разів; [s] – 4 рази; [s] – 7 разів; [p] – 3 рази; [l] – 3 рази; [n] – 4 рази; [m] – 3 рази.

У цій строфі спостерігаємо повторення співзвучних слів: **adore** – **more** – рима неточна, жіноча; **plenty** – **twenty** – рима неточна, жіноча, кінцева.

Автор завершує свій вірш порівняльною конструкцією, що є чітким висновком у другій строфі: *I'm better pleased to make one more,*

*Than be the death of twenty.*

*(Для мене краще створити на одного більше,*

*Ніж бути смертю для двадцятьох).*

Отже, у Бернса строфа – завершене, емоційно образне ціле, будова вірша становить собою єдину семантичну структуру, у якій і ритм, і синтаксис, і словник є основними елементами в структурі віршового тексту [8:76].

Наведемо приклад перекладу з Бернса [2:154].

У В.Мисика

<i>Убивство, ти гідке мені</i>	1	— — — — —
<i>І в славі злotosяйній!</i>	2	— — — — —
<i>Віддам я кров свою в війні</i>	3	— — — — —
<i>Кохання життєдайній!</i>	4	— — — — —
<i>Найвище ставлю між богів</i>	1	— — — — —
<i>Я Злагоду й Достаток.</i>	2	— — — — —
<i>Я б краще одного створив,</i>	3	— — — — —
<i>Ніж погубив десяток.</i>	4	— — — — —

У першій строфі В.Мисика спостерігаємо повторення слів: мені – війні – рима неточна, жіноча, перехресна; злotosяйній – життєдайній – рима неточна, чоловіча, перехресна, кінцева.

У цій строфі ритмічність виражена такими голосними звуками: а – 4 рази; о – 5 разів; е – 2 рази; і – 7 разів; и – 4 рази; а також приголосними звуками: в – 8 разів; д – 2 рази; к – 3 рази; л – 2 рази; м – 2 рази; н – 6 разів; с – 4 рази.

У другій строфі спостерігаємо повторення слів: богів – створив – рима неточна, чоловіча, перехресна; достаток – десяток – рима неточна, чоловіча, перехресна, кінцева.

Отже, строфи у В.Мисика витримані у точній перехресній римі, ритм перекладу передано з оригіналу. В.Мисик зберігає і думку, і звукову структуру першотвору. В звуковій структурі оригіналу і перекладу текстів своєрідна роль належить римі, яка тісно пов'язана з різними звуковими явищами вірша: ритмічною структурою, лексикою та інтонаційно-синтаксичною системою. Рима є „основним звуковим елементом” вірша [6:12]. Саме через особливе звучання оригіналу і перекладу ми спостерігаємо їх смислові і змістовні особливості. Тому „звук є невід'ємним елементом” [5:214] у ритмічній організації віршового тексту.

Співвідношення художнього оригіналу з художньою цінністю дає нам можливість дослідити відображення в перекладі ідейно-тематичного спрямування оригіналу, особливості його форми, індивідуальність стилю автора.

Видатний дослідник російського віршування Валерій Брюсов підкреслює, що „віршовий ритм є складним, комплексним явищем, що охоплює всі ряди членувань” [3:352]. Досліджуючи кожен ряд членування віршового тексту, ми можемо зробити висновок, що найбільш важливим серед цих рядів є той, який бере за основу членування склад, бо він найпошлідовніший, і його можна простежити в усьому віршовому творі.

Ритмічний малюнок вірша допоміг нам визначити ритмічне членування поетичного тексту на композиційні рівні. Співвідношення семантичних доміант композиційних частин формує загальний зміст вірша. Мелодійне переплетіння сонантів, носових і чистих, довгих і коротких голосних утворюють художню доміанту вірша. Аналізуючи оригінал віршового тексту на метрико-ритмічному рівні, ми спостерігаємо, як Р.Бернс вміло використовує фонетичну організацію вірша, що дає можливість краще зрозуміти головну ідею віршового тексту.

Оскільки метрико-ритмічні елементи простежуються за своєю частотністю в обох віршових текстах, без сумніву вони є цілісно пов'язані з семантикою вокабуляра, які формують у віршовому творі стилістичну доміанту.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Антипова А.М. Ритмическая система английской речи. – М.: Высшая школа, 1984. – 119 с.
2. Бернс Р. Выбране. – Державне видавництво художньої літератури, 1959. – 254 с.
3. Брюсов В. Опыты по метрике и ритмике. Собр. соч. Т.6. – М.: Художественная литература, 1975. – С. 191-374.
4. Бурага С.Б. Мелодия стиха. (Мир. Человек. Язык. Поэзия): Монография. – К.: Collegium, 1939. – 350 с.
5. Гаспаров М.Л. Современный русский стих. Метрика и ритмика. – 1998. – 380 с.
6. Гончаров Б.П. Звуковая организация стиха и проблема рифмы. – М., 1973. – 199 с.

7. Жирмунский В.М. Теория стиха. – М.: Советский писатель, 1975. – 664 с.
8. Калачёва С.В. Стих и ритм. (О закономерностях стихотворения). – М.: Знание, 1978. – 96 с.
9. Ковтунова И.И. Поэтический синтаксис. – М.: Наука, 1986. – С. 205.
10. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – 476 с.
11. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р.Т.Гром'як, Ю.І.Ковальова, В.І.Теремка. – К.: ВУ «Академія», 2007. – 752 с. (Nota bene).
12. Wordsworth Poetry Library. The Works of Robert Burns, Wordsworth Edition. – 1994. – P. 388-390.

**Валентина ПАПУШИНА**

© 2008

## **ПОЛІФОНІЯ РОМАНУ Ф. ДОСТОЄВСЬКОГО «ЗЛОЧИН І КАРА» В АНТРОПОЛОГІЧНОМУ КОНТЕКСТІ ТВОРУ**

Творчість Федора Михайловича Достоевського належить до вершинних явищ світової літератури. Його романи стали своєрідною художньою лабораторією, в якій глибоко досліджувався духовний світ людини, випробовувалися чільні соціальні, моральні й філософські ідеї, що позначились на духовному житті людства протягом останніх півтора століття. Але до сьогодні є недостатньо розробленою проблема художності творів Ф. Достоевського у зв'язку з теоретичними питаннями поетики, які залишаються предметом нескінченних суперечок.

Проблемі вивчення поетики Ф. Достоевського присвячена чимала кількість зарубіжних та вітчизняних досліджень. Честь у відкритті світу Достоевського належить «Срібному століттю», коли вперше виявилась новизна художнього погляду письменника на людину. Д. С. Мережковський у 1893 році в книзі «Про причини занепаду і про нові течії сучасної російської літератури» звернув увагу на те, що усвідомлення Раскольниковим самого себе відбувається через усвідомлення Соні, Свідригайлова, Дуні. Герой знаходить аналогію власної душі в душах інших персонажів. Вміння Достоевського надзвичайно глибоко зобразити навколишнє життя зацікавило М. А. Бердяєва, В'яч. Іванова. Російській філософії межі століть близькою була думка про те, що тільки шляхом глибинного, внутрішнього, духовного можливе пізнання зовнішнього світу. На відкриття «Срібного століття» орієнтувався М. М. Бахтін, створюючи теорію поліфонічного роману. У романах Достоевського стосункам автора і його героя, героя і дійових осіб присвячена книга Я. Аллена «Ф. М. Достоевський. Поетика. Світовідчуття. Богошукання», який вступає у полеміку з Бахтіним щодо теорії поліфонічності романістики Достоевського як головної її якості. Дослідник вважає, що «центрального героя, головна дійова особа, віддзеркалює своє світло на інших дійових осіб, які тяжіють до нього, не відмовляючись при цьому від своєї внутрішньої автономії» [1, 9]. Подібні суперечності стали причиною того, що проблема художності творів великого письменника до сьогодні залишається недостатньо розробленою.

Ставлення до Достоевського в XIX і на початку XX століття в основному «зводяться до того, що Достоевський великий тільки як гуманіст (чи містик, чи пророк), але не як художник» [7, 127]. Проте, як правильно помітив дослідник творчості письменника Р. Г. Назіров, значення Достоевського в тому, що він зруйнував встановлені естетичні канони і навіть переступив за межі мистецтва. На сьогодні викликають зацікавлення різнобічним підходом до розгляду поетики митця праці таких дослідників творчості письменника, як В. Б. Александров, Н. Ф. Бельчиков, В. В. Виноградов, Л. П. Гроссман, А. С. Долинін, І. Євнін, Б. С. Ємельянов, В. В. Єрмілов, В. Я. Кирпотін, В. Л. Комарович, Г. М. Фридендер, А. Г. Цейтлін та ін. Українськими дослідниками творчості Федора Достоевського були С. Ю. Дітькова, В. О. Мухін, В. Н. Назарець, І. М. Рада, М. А. Тищенко, Л. А. Четвіна, Н. Л. Шалай, Л. Б. Швець та ін. Привертає увагу книга латвійської емігрантки Зої Муриної, яка дає новаторське визначення художності творчості Достоевського у розділі «Безформність як форма». Із мистецтвом бароко зближує манеру Достоевського іспанський філософ Ортега-і-Гассет у відомій книзі «Дегуманізація мистецтва». До такої ж думки приходить російський дослідник А. В. Чичерін.

Ф. Достоевський стає новатором у царині поетики реалістичного роману XIX ст., який уже виробив свою систему художньої образності. Зокрема, внутрішній світ персонажів

допомагають дослідити їхні імена, прізвища, портрети, а також взаємостосунки між усіма героями, місце дії. Інтер'єри Достоєвського завжди насичені подробицями, письменник замінює традиційний опис місця сполученням центральної деталі з психологічною атмосферою. «Визначеність оточуючого середовища, його точність ... поєднується у Достоєвського з багатозначністю вчинків, характерів, ідей його героїв» [10, 118]. У радянському літературознавстві «трактувати зображену Достоєвським дійсність як елемент самосвідомості було не дуже популярним, тим паче, якщо при цьому вийти за межі дослідження художньої форми...і подивитись, як зазначене новаторство форми появляється у змісті» [4, 8], тому дослідження творчої спадщини Достоєвського є на сьогодні актуальним. Письменник шукав такі художні можливості, які б якнайповніше могли передати складні філософські й ідейні пошуки часу. Він створив філософський морально-психологічний роман, наповнивши його полемічним змістом, що змусило ускладнити його поетику.

Георгій Фридендер, який плідно досліджував творчість Достоєвського, відзначив: «Характерною рисою Достоєвського-художника є намагання при постановці величезної суспільної і моральної проблеми показати різнобіччя можливих людських поглядів і психологічних позицій по відношенню до неї» [8, 193]. Додамо, що Достоєвський намагається створити екзистенційну концепцію особистості, адже, як помітили багато дослідників, герої Достоєвського вирізняються ексцентричністю, вони перебувають у стані надзвичайного нервового збудження, їхні характери мінливі, а соціальні ролі й статуси – не визначені. Персонажі романіста філософствують на межі життя і смерті – це специфічний психологізм, який у поєднанні з поліфонією та «фантастичним реалізмом» створює провокуючу атмосферу, в якій конфлікт думок та світоглядів дедалі більше загострюється.

Ще Бахтін дав характеристику художнього мислення Ф. Достоєвського, назвавши його поліфонічним. «Розмаїття самостійних і несумісних голосів і свідомостей, справжня поліфонія повноцінних голосів дійсно є основною особливістю романів Достоєвського...» [2, 7]. На сторінках «Злочину і кари» зображено більше 90 дійових осіб, із них близько десяти – головних, які відіграють важливу роль у розвитку сюжету. Це Раскольников, Мармеладов, Катерина Іванівна, Соня, Разуміхін, Порфирій Петрович, Дуня, Лужин, Свидригайлов, Лебезятников. Кожен персонаж Достоєвського вражає своєю парадоксальністю й складністю, має різко окреслений характер, втілює певний світогляд та комплекс моральних і духовних цінностей. Є, нарешті, десятки епізодичних дійових осіб: городові й шарманщики, писарі й сміттярі, міщани й чиновники, лакеї й священники, фурмани й студенти, господарі будинків розпусти та різних забігайлівок. Навіть якщо не всі, то більшість цих дійових осіб хоча б на мить привертають увагу головного героя. Їхні дії, розмови, рухи час від часу констатуються Раскольниковим, часто миттєво діють на його роздуми, змушуючи перечити самому собі, або, навпаки, ще більше запевняти себе у своїх намірах. «Я б цю клятву стару вбив і пограбував, і запевняю тебе, що без усякого зазору сумління, – з жаром додав студент. Офіцер знову засміявся, а Раскольников здригнувся» [5, 63]. У романі велика кількість діалогів, внутрішніх монологів, у яких відбувається обговорення різних питань, часто філософських, персонажі вступають у конфлікт між собою чи доповнюють один одного. У результаті роман перетворюється на великий полілог, у якому голоси перехрещуються несподіваним чином: «Тільки він дістав заставу, як раптом десь на дворі пролунав чийсь крик: – Сьома година давно ! – Давно! Боже мій!» [5, 67]. Виняткове багатство голосів, що звучать у романі, створені Достоєвським численні характери закономірно вміщені в історію одного ідеологічного вбивства. Раскольников ніби вбирає в себе голоси інших персонажів і, намагаючись допомогти усім, приходиться до висновку у необхідності знищення зла, яке в його свідомості уособлює лихварка Олена Іванівна. Так, напружену духовну атмосферу другої половини XIX ст. Достоєвський розбиває на безліч голосів, із яких складається «теорія» головного героя. Недарма багато мислителів і філософів, твори яких визначили духовну атмосферу вже XX ст., зверталися до творчості Федора Достоєвського. Як на одного із своїх учителів, вказував на нього Ф. Ніцше. Не можна не згадати про ідейний паралелізм Достоєвського і згаданого філософа, який у книзі «Що сказав Заратустра» висунув теорію надлюдини.

Подвійно можна тлумачити прізвище Раскольников: «Одне – походить із тлумачення семантичної частини, як розкол – роздвоєння, інше – показує зв'язок кореня з розколом – розкольництвом, одержимістю однією думкою, фанатизмом і впертістю» [3, 54]. Прізвище головного героя уособлює головний принцип побудови художнього образу Достоєвського – його складність, неоднозначність та історичну обумовленість. Визначальним є те, що письменник,

створюючи образи персонажів, користувався календарем з «Алфавітним списком святих» із вказівкою дат вшанування їхньої пам'яті та значення імен у перекладі на російську мову. Так, Пульхерія Олександрівна у вищезгаданому календарі означає «прекрасна» (лат.), а Олександр (ім'я по батьковій Пульхерії) – «захисник людей». Не можливо не погодитися із влучним вибором імені матері головного героя роману. Важкий тягар страждань впав на її плечі, але «прекрасна захисниця людей» витримує всі негаразди. Семантичне навантаження імені героїні доповнює її портрет. Пульхерії Олександрівні «було вже сорок три роки, обличчя її все ще зберігало в собі залишки минулої краси, і до того ж вона виявилась молодшою за свій вік... Волосся її вже починало сивіти і рідшати, маленькі променисті зморшки вже давно з'явилися навколо очей, щоки впали і висохли від піклування і горя, і все-таки це обличчя було прекрасне» [5, 193]. Перед нами портрет духовно гарної людини, у якої навіть зморшки «променисті». Пульхерія Олександрівна втілює високі моральні якості, таке значення художнього образу підтверджує авторська характеристика героїні. «Пульхерія Олександрівна була чутливою..., поступливою..., вона могла поступитися в багатьох випадках, погодитися на різне, навіть на те, що протирічить її переконанням, але завжди була така риса чесності..., за котру ніякі обставини не могли змусити її переступити» [5, 194]. Образ матері дозволяє правильно оцінити свої дії Раскольниковим, недарма він відчуває дискомфорт у її присутності після скоєння вбивства. «Зосімов... із здивуванням помітив у ньому із приходом рідних, замість радощів, ніби важку приховану вимушеність витерпіти годину-другу тортур, яких уже не можна позбутися» [5, 210]. Не зважаючи на те що в цей момент читач бачить Раскольникова очима матері, Дуні, лікаря-початківця Зосімова, який уважно стежить за пацієнтом, чує, крім того, голос самого Раскольникова, усі персонажі однаково відчувають страх і невпевненість. Цей епізод є прикладом злиття всіх голосів роману в один, який відображає авторське ставлення до зображуваних подій із позиції християнських цінностей.

Можна погодитися із думками Я. Аллена щодо ролі автора в романах Достоевського: «І які б голоси не звучали в творах Достоевського, в них є очевидним і важливим одне – «всеіснування» автора» [1, 9]. Достоевський як автор дає оцінку своїм персонажам також і на лексичному рівні. Раскольников «був напрочуд гарний із себе, із прекрасними темними очима, темно-русявий, стрункий, на зріст вище середнього» [5, 4]. Інтригуючим є зауваження «до речі», автор ніби вибачається перед читачем за те, що ледь не забув дати портрет героя. Благородна зовнішність Раскольникова, що, на перший погляд, не відіграє вагомої ролі в світлі важливих ідеологічних проблем твору, налаштовує на позитивне сприйняття цього образу. Сестра Раскольникова «Авдотья Романівна була досить привабливою – висока, напрочуд струнка, сильна, самовпевнена, ...її навіть можна було назвати красунею» [5, 192-193]. В авторській характеристиці відчувається невпевненість у духовних якостях дівчини. Справді, Дуня видається досить розумною жінкою, логіка та математичний розрахунок змушують її продати свою душу за світле майбутнє брата та добробут своєї сім'ї. Сповнена благородних поривань, вона готова повторити трагедію Соні. Роль автора в романі «Злочин і кара» вбачаємо, в першу чергу, у залученні читача до складного філософського дискурсу, який спровокований полемічністю персонажів, розкриттям їхнього духовного світу через такі вічні категорії, як зло, добро, свобода, добродіє, необхідність, Бог, безсмертя, сумління.

Цікаве дослідження поетики Достоевського зробила А.В. Корольова. У статті «Функції імпліцитних засобів інтимізації в творчості Ф.М.Достоевського» автор характерною рисою художньої прози Ф.Достоевського називає імпліцитну діалогізацію. Дослідниця зазначає, що фрагменти мовлення персонажів мають інтимізоване забарвлення «через ідентичну оцінку подій автором і героєм у авторському мовленні» [6, 86]. Можна помітити й контексти, у яких спостерігається поступова зміна точок зору на події від одного героя до інших персонажів і завершується узагальненням автора. Крім того, «Достоевський збільшив ступінь неупорядкованості, стихійності роману, підкреслюючи неочікуваність зображуваних подій для самого оповідача» [7, 140]. Думки і вчинки Расольникова суперечливі, у них відсутня поступовість, але встановити їхню логіку допомагають інші персонажі твору. У першу чергу, це стосується «двійників» Раскольникова – Лужина та Свидригайлова, які розкривають вульгарний бік його теорії. Негативну оцінку отримує в романі персонаж, що, на перший погляд, видається цілком позитивним. Університетський товариш Раскольникова Разуміхін – «...гарячий, відвертий, простуватий, чесний, сильний, як богатир...» [5, 193]. Це добра, весела, безкорислива і розумна людина, готова жити заради інших, доглядати хворих, піклуватися, не вимагаючи за це винагороди. «Чому вбивця Раскольников ближчий письменнику, ніж морально бездоганний

Разуміхін? Експеримент Раскольников не людський. Він – убивця. Але в нього болить душа, коли він бачить несправедливість. А Разуміхін ніби принижується перед життям. Так, він чесний, працелюбний, правильний, порядний, але сумніви не для нього. Разуміхін у полоні в життя. А прояв справжньої людяності Достоєвський бачить у стражданнях, в милосерді» [9, 14]. Погоджуючись із думкам Т. Халимончик, звернемо увагу на те, що письменник звинувачує обивателів у пристосуванстві, відсутності будь-якого протесту проти нестерпних умов життя. В уста героя він вкладає точне формулювання життєвої позиції подібних людей, яка звучить докором сьогодні: «Обман є єдиним людським привілеєм перед всіма організмами. Обманеш – до правди дійдеш» [5, 190]. Ці слова раптово виголошує захмелілий Разуміхін, але вони дають влучну оцінку майбутньому шлюбу Дуні, з іншого боку, свідчать про схожість двох героїв, що врешті-решт змінює долю дівчини, чого, до речі, не зміг зробити її брат. Елемент неочікуваності стає важливим рушієм сюжету твору, актуалізацією уваги читача на важливому епізоді, який може мати різні шляхи вирішення, та має велике значення для героїв твору.

Роман «Злочин і кара» має безперечне виховне значення, він вимагає від читача особливої уваги, примушує зрозуміти і вислухати всіх персонажів. Не кожна людина може цілком адекватно сприйняти твір. Особисті негативні враження від роману відчув американський біограф Ендрю Філд: «Я приймаю деякі із сцен Достоєвського; окремі яскраві фарсові описи скандалів забавні. Але його чуттєвих убивць та душевних повій не можливо витримати» [7, 127]. Письменника цікавлять протиріччя окремої особистості, він створює полемічні образи, про що свідчать імена, портрети, вчинки персонажів, щоб залучити до їхнього обговорення широке коло читачів. Головною особливістю поетики романної творчості письменника стала поліфонія, яка виявляється на різних рівнях: від складного синтаксису і семантики до побудови художнього образу та своєрідної композиції, що і дало плідне підґрунтя для різноманітних досліджень творів письменника.

Творчість Ф. М. Достоєвського, як і його особистість, викликала зацікавлення сучасників письменника насамперед глибиною розробки проблем загальнолюдського значення і новаторством у царині реалістичного роману. Дослідження антропології роману «Злочин і кара» викликане необхідністю засвоєння досвіду письменника-гуманіста, чії твори сповнені надзвичайної уваги до людини, бажанні допомогти їй у вирішенні важливих питань, віри у можливість її вдосконалення. Сьогодні стало очевидним, що творчість Ф. Достоєвського мала надзвичайно великий вплив на подальший розвиток не лише російської, але й світової літератури. Досвід письменника був безцінним для представників російського «Срібного століття», класиків модернізму. На початку ХХІ століття постає проблема рецепції творчості Ф. Достоєвського сучасною постмодерністською прозою. Про це свідчать статті «Ф. М. Достоєвський у дзеркалі сучасної постмодерністської прози», «Знаки класики в прозі» Д. Галковського. «До проблеми художньої специфіки російського літературного постмодернізму» А. Ю. Мержинської, розвідки Т. Мотидзуки, О. А. Красіної, монографія С. Є. Турніна «Рецепція Достоєвського в російській прозі кінця ХХ–початку ХХІ століть».

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Аллен Л. Ф. М. Достоевский. Поэтика. Мироощущение. Богонскательство. – СПб: Изд. Logos, 1996. – 176 с.
2. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Изд-во “Художественная литература”, 1972. – 470 с.
3. Белов С. В. Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание»: Комментар. Кн. для учителя / Под ред. Д. С. Лихачова. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Просвещение, 1984. – 240 с.
4. Волгин И. Последний год Достоевского. Исторические записки. – М.: Сов. писатель, 1986. – 576 с.
5. Достоевский Ф. М. Преступление и наказание: Роман в шести частях с эпилогом. – М.: Худож. лит., 1983. – 527 с.
6. Корольова А. В. Функції імпліцитних засобів інтимізації в творчості Ф. М. Достоєвського // Сучасна інтерпретація художніх творів Ф. М. Достоєвського: Міжвузівський збірник наук. праць. – К. – Бердянск, 1998. – С. 85-87.
7. Творчество Ф. М. Достоевского: Искусство синтеза (Под ред. Г. К. Шенникова, Р. Г. Назирова). – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1991. – 288 с.
8. Фридендер Г. М. Реализм Достоевского. Академия наук СССР. – М.: Наука. – 1964. – 404 с.
9. Халимончик Т. Преступление и наказание Родиона Раскольникова // Зарубіжна література. – 2003. – №38 (343). – С. 13-15.

10. Яворская Е. Л. Роль топографической точности в романах Ф.М.Достоевского (в плане изучения романов Достоевского в школе и вузе) // Сучасна інтерпретація художніх творів Ф. М. Достоевського: Міжвузівський збірник наук. праць. – К. – Бердянск, 1998. – С. 115-118.

*Марія ПРИХОДЬКО*

© 2008

## ЕСТЕТИКА АПОКРИФА В УКРАЇНСЬКІЙ КУЛЬТУРІ

Апокрифи – релігійний епос давнини, що із перших століть християнства став дуже популярним у тих народів, які прийняли нову віру. „Апокрифи – це писання, які одночасно задовольняють такі три ознаки: 1) їхній сюжет пов’язаний з біблійною історією, а діючими особами є її персонажі; 2) цей текст не увійшов до складу Священного Писання; 3) цей текст у той чи інший час претендував на роль джерела віри або сприймався як такий [5, 5]. Саме слово „апокриф” (від гр. – таємний, сокровений) у церковній літературі характеризується двозначністю. За змістом апокрифи складають ніби ще одну священну історію, паралельну канонічній. Із одного боку, неканонічні тексти могли протиставлятися тим книгам, які використовувалися під час церковних зібрань. У такому випадку апокрифи виступали у ролі таємних книг. Із іншого боку, слово „апокриф” також могло означати твір, походження якого є невідомим. Тоді апокрифи – це те ж саме, що і несправжній, сфальсифікований, підробний твір. Так, наприклад, блаженний Августин вважав, що апокрифічною книгу робить її таємне походження. Вилучення книги з суспільного користування часто була обумовлено неясністю її походження. „А так як зазвичай автор книги бажає приховати її походження тільки через недосконалість її змісту, то апокрифи почали означати все погане та перекручене.” [7, 97].

Наукове вивчення слов’янської апокрифічної літератури розпочалося з середини ХІХ століття і насамперед пов’язане з іменами таких учених, як О.Веселовський, С.Жебелев, П.Лавров, І.Порфир’єв, О.Піпін, В.Сахаров, І.Срезневський, М.Тихонравов, І.Франко, В.Ягич. Ці дослідники присвятили увагу опублікуванню апокрифічних пам’яток, часто з паралельним грецьким та латинським текстом і з детальними коментарями, встановили порядок виділення старозавітних та новозавітних апокрифічних книг. У ХХ столітті з’явилися праці С.Аверинцева, А.Боброва, Є.Мешерської, В.Милькова, Н.Пігулевської, М.Рождественської, І.Свенцицької та ін. Ці вчені займалися детальною класифікацією неканонічних текстів, аналізуючи не лише давньоруські апокрифи, а й характеризуючи сирійські та гностичні близькосхідні та грецькі апокрифи. Основні напрямки у дослідженні біблійних слов’янських апокрифів у сучасній науці пов’язані переважно з джерелознавчим, лінгвістичним, релігієзнавчим та історико-філософським підходами до матеріалу.

Метою нашого дослідження буде аналіз місця і ролі апокрифів (зокрема, богородичного апокрифічного циклу) в духовній практиці нашого народу, їхній вплив на особливості формування українського культурного простору, показ тих візантійських і західноєвропейських культурних зразків, які використали вітчизняні митці, творчо переосмисливши та наповнивши власне українським контекстом. При цьому основну увагу ми зосередимо на давньоруському культурному періоді, який блискуче продемонстрував здатність нашої культури не лише запозичувати візантійські та західноєвропейські культурні здобутки, а й вносити в них якісно нові акценти. Саме цей період найповніше відобразив своєрідність „націоналізації” апокрифів, яка репрезентована у художній літературі, іконописанні, церковних піснях тощо. Варто наголосити, що в українській культурі наявна майже безперервна рецепція апокрифів і до сьогодні, проте детальний розгляд тисячолітньої культурної традиції неможливий у рамках однієї розвідки.

Неканонічні тексти увібрали в себе фольклорні мотиви, джерела давньої міфології та язичницьких вірувань, тематично і функціонально суттєво відрізняючись від канону. Для апокрифів є типовим й інший вид комунікаційної тріади: реципієнт з народу, знижений, опобутовлений виклад та вільніші від канонів та схоластики автори. Неканонічні тексти, як правило, наводили більш докладні відомості про події та пригоди, описані у святих книгах, доповнюючи їх колоритними фактами, що надавало їм картинності та наочності. Деталізуються



апокрифи за допомогою побутових картинок, мальовничих елементів, завдяки чому герої олюднюються, стають зрозумілими, близькими та доступними широкому колу читачів. „Для поетики апокрифічних творів характерна сталість тріади – релігійного, побутового та фантастичного рівнів. Кожний апокриф, як правило, моделюється таким чином, що на передній план виходять сюжетні моменти, події, які викликають зацікавлення читачів; такі апокрифи яскраві, незвичні, хоч трактуються у релігійно-легендарному, фантастичному плані.” [2, 24]. Так, наприклад, в апокрифах про дитинство Ісуса Христа він зображений неслухняним і навіть жорстоким хлопцем; у надзвичайно популярному „Ходінні Богородиці по муках” Діва Марія наділяється не тільки типовими канонічними ознаками заступниці, а й має риси живої жінки-матері, яка переживає муки і страждання грішників і готова пробачити всі їхні злочинства.

У цілому офіційна церква ставила апокрифічні тексти на друге місце після канонічних книг, які виражали прийняті на Вселенських соборах догмати, так звані істини віри. Натомість думки дослідників щодо апокрифічних творів розділилися. Ряд учених підтримував думку про те, що апокрифи доповнювали та образно пояснювали біблійне вчення, не вступаючи з ним у протиріччя (М.Тихонравов, Е.Барсов). В.Сахаров, О.Попов, В.Мочульський вважали неканонічні твори спрощеним, адаптованим варіантом християнського віровчення. Інші дослідники зосереджували увагу на тих протиріччях, які можна було виявити при зіставленні Біблії та апокрифів.

Апокрифічна література почала з'являтися одночасно із канонічною, продовжувала розвиватися до порівняно пізньої епохи античного світу, особливого поширення набула в епоху середньовіччя, перейшла у новий час і протрималася до наших днів. Така література розроблялася у тих самих формах, що і канонічна. До нас дійшли апокрифічні євангелія, апостольські діяння, послання та апокаліпсиси. Одні з цих творів виникли самостійно поруч з канонічними пам'ятками, інші тісно пов'язані з останніми, наслідують та доповнюють їх. Головна мета, яку переслідували автори апокрифів, полягала у тому, що вони прагнули надати детальніші відомості про основних дійових осіб Старого і Нового Завіту. Часто для того, аби надати творові більший авторитет і сприяти його поширенню, автори апокрифів підписували їх іменем апостолів чи осіб, які мали стосунок до Ісуса Христа.

Роль неканонічних текстів у літературі та духовному житті перших століть християнства була надзвичайно великою. Апокрифи читали не лише в народі, ними захоплювалися видатні Вчителі Церкви. Більшість апокрифічних оповідань про апостолів та сучасників Ісуса Христа з часом настільки засвоїлася ортодоксальним християнством, що увійшла у твори багатьох стародавніх письменників. Не зайвим буде згадати, що лише завдяки неканонічним текстам з'явився цикл легенд про Різдво Ісуса Христа, про Пречисту Діву Марію та Йосифа; сюжети цих апокрифів використовувало християнське мистецтво протягом багатьох століть.

Апокрифічні сюжети набули візуальної форми в численних скульптурах, фресках, іконах, картинах, гравюрах, художніх творах. Кожний такий твір пропонує свою версію відомого сюжету, своєрідність якої перш за все залежить від особистості та обдарованості митця, який перебував під впливом великої кількості факторів суспільно-культурного життя своєї країни та епохи. Апокрифи широко використовувалися у церковній практиці. У епоху середньовіччя вони справили значний вплив на розвиток духовної поезії, живопису, скульптури; їхні сюжети використовувалися у католицьких містеріях. Так, наприклад, одна з перших містерій „Страждання Спасителя” запозичує сюжет із апокрифічного „Євангелія Різдва Пресвятої Діви” та „Євангелія Никодима”. Ю.Лотман слушно зауважує, що у контексті культурної взаємодії „неточне і дискредитоване поняття „впливу” варто замінити словом „діалог”, бо в широкій історичній перспективі взаємодія культур завжди діалогічна. Це дозволяє нагадати абстрактну схему діалогу, за умови, коли перший із його учасників („той, хто передає”) володіє великим запасом накопиченого досвіду (пам'яті), а другий („той, хто приймає”) зацікавлений засвоїти для себе цей досвід”. [4, 228]. Діалогічність культур призводить до того, що чужі, запозичені ідеї стають своїми, „націоналізуються” і викликають до життя тексти, в яких творчо переосмислені найкращі здобутки тієї культури, яка виступала у діалозі у ролі передавача. Візантійський культурний досвід, накопичений протягом багатьох століть, був досить швидко засвоєний на теренах Київської Русі. При цьому духовна практика нашого народу не лише знайшла можливості для органічного, співмірного з дохристиянською культурою, поєднання християнства та язичництва, а й подбала про власні „версії” основних сюжетів культури -передавача.

Велику роль у поширенні апокрифічних мотивів зіграло образотворче мистецтво. „Із Візантії прийшли ікони, які відобразили неканонічне трактування деяких подій церковної історії; вони встановили традицію зображення, яка частково бере початки в апокрифах, і ці ілюстрації до апокрифічної літератури закріплювали у пам'яті глядачів її легендарні подробиці” [1, 74]. Ікона (від. гр. „образ”, „зображення”) була своєрідним посередником у спілкуванні людини і Бога, тим духовним місточком, який уможлилював причетність людини до сакрального, божественного. Давньоруська культура прийняла християнство саме в епоху відродження духовного життя у Візантії, що давало їй можливість вчитися на найкращих зразках візантійського церковного мистецтва, якому на той час не було рівних у Європі. Давньоруська ікона стала такою ж класичною формою образотворчого мистецтва, як у Єгипті – рельєф, у Греції – скульптура, а у Візантії – мозаїка. На давньоруському ґрунті образотворче мистецтво використало особливо багато сюжетів із „Никодимового євангелія”, „Першого євангелія Іакова-єврея” та „Книги про народження блаженнішої Марії і дитинство Спасителя” – апокрифічного євангелія Псевдо-Матфея. Так, наприклад, картина сходження Ісуса Христа у пекло (запозичена із апокрифічного „Никодимового євангелія”) знайшла втілення в іконографічному ізводі з одноіменною назвою. Тут зображені половинки пекельних дверей, на яких стоїть Спаситель і тримає за руку сивого старця – Адама. На чолі групи праведників стоїть цар Давид – перший із пророків. Також вагомий вплив на давньоруське мистецтво справило „Першеєвангеліє Іакова-єврея”. Цикл іконографічних зображень із „Першого євангелія”, сформований у Візантії, був успадкований давньоруським мистецтвом. „Розповідь про два Благовіщення Богоматері (одне біля колодязя, куди прийшла Богоматір із глеком, щоб набрати води, інше біля церковної зависи) відобразилася у церковному живописі, зокрема у Софійському соборі Києва. Зображення апокрифічної сцени „Благовіщення у колодязя” (чи „Передблагівіщення”) була взята з візантійських прототипів, які запозичили і реконструювали давньоруські художники” [6, 406-407]. Давньоруські митці часто відтворювали відомий епізод із Саломеєю, яка не повірила у непорочність Діви Марії і поплатилася за це – Бог покарав її і у Саломеї відсохла рука. Коли ж вона взяла на руки святе немовля, то сталося чудо зцілення і Всевишній повернув Саломеї здоров'я. Інший епізод із апокрифічного „Першого євангелія”, який знайшов відображення в українській культурі, – гора, що розступилася для того, аби сховати Єлисавету з немовлям Іоанном від воїнів царя Ірода. Сюжетні лінії із „Першого євангелія Іакова-єврея” були засвоєні християнською культурою ще в часи становлення нової релігії. Зокрема, можна згадати про „Слова” на Різдво Богоматері Гарасія, Константинопольського архієпископа, та Іоанна Дамаскіна; про церковні канони Андрія Критського та Іоанна Дамаскіна на зачаття святої Анни та Різдво Богородиці; про канони на Введення в храм Діви Марії Георгія Нікомидійського.

Наприкінці XV – на початку XVI століття у слов'янському культурному просторі загалом і українському зокрема помітний вплив західноєвропейської богородичної тематики, представлені насамперед апокрифічною „Книгою про народження блаженнішої Марії і дитинство Спасителя”. Це апокрифічне євангеліє Псевдо-Матфея стало джерелом для нових духовно-символічних акцентів у інтерпретації образу Богородиці. „Сюжетні деталі з „Книги” були широко використані у духовній практиці нашого народу, знайшовши відображення в образотворчому мистецтві, фольклорі, художній літературі. У іконописанні зображення народження Ісуса Христа поєднується зі сценою поклоніння волхвів, при цьому уточнюються їхні імена, які з'являються в підписах до ікон.

Історія про втечу Святого сімейства у Єгипет, побиття немовлят і повернення з Єгипту часто наповнені апокрифічними подробицями, які розширюють занадто лаконічні біблійні розповіді. Апокрифічні євангелія, які розповідають про втечу до Єгипту, стають відомими на Заході у XII – XIII століттях і з цього ж часу збільшується кількість художників, які присвячують свої картини цій події. Саме з апокрифів митці запозичили легендарні відомості про такі епізоди мандрівки Святого сімейства, як зустріч з розбійниками по дорозі, коли один із них, упізнавши Спасителя в надзвичайно красивому немовляті, вберіг сім'ю від нападу (згідно з традицією, це той самий розбійник, який був розп'ятий із Ісусом і перед смертю розкався), розповідь про дерево, яке схилило свої гілки, щоб захистити від спеки Марію, Ісуса та Йосипа, про язичницьких ідолів, які падали, коли з'явився Ісус. Мозаїка на римській тріумфальній арці Санта Марія Маджоре зображує сцену другої зустрічі Ісуса Христа з язичниками (перша зустріч – поклоніння волхвів). Згідно з апокрифічними джерелами, у Віфлеєм на перепис Йосиф відправився зі своїми дітьми від першого шлюбу. На картинах Джотто і Бассано зображені три молоді хлопці (у Бассано ще і

Саломея). Апокрифічні євангелія розповідають про те, що Святому сімейству дала свої плоди пальма. За це Ісус пообіцяв пальмі, що її гілка буде вирослена в раю і що переможцям віднині говоритимуть: "Ви досягли пальми перемоги" (картини Дюрера, ранні римські мозаїки). Римський звичай використовувати пальмові гілки як символ воєнних перемог християнство трансформувало відповідно до своєї світоглядно-ціннісних орієнтирів і надало йому якісно нового акценту. Пальмова гілка вважалась символом перемоги Ісуса Христа над смертю. Мемлінг на „Семи радощах Діви Марії” поєднав легенду про чудо проростання зерна з побиттям немовлят. Воїни, які не знайшли Ісуса Христа у Віфлеємі, виїхали за місто і розпитували про Ісуса у селянина. Діва Марія, яка проїжджала тут напередодні, сказала селянину на запитання про немовля відповісти, що вони проходили тут ще до того, як було засіяне поле. За одну ніч сталося чудо – зерно проросло і допіло, а воїни припинили переслідування Святої родини.

Український фольклор містить ряд творів, у яких розповідається про втечу Богородиці з Ісусом у Єгипет. Народна творчість княжих часів, будучи у своїй основі невід’ємною складовою язичницьких вірувань та обрядів, вільно оперувала біблійними реаліями, образами, християнськими символами та архетипами. Тексти власне християнських колядок, апокрифічних легенд, церковних духовних та богородичних пісень дають нам уявлення про тенденцію творчого осмислення євангельських сюжетів, демонструють власні богословські тлумачення канонічних сюжетів і образів народною фантазією. Так, наприклад, можна згадати одну з найдавніших апокрифічних легенд про втечу Діви Марії із Ісусом до Єгипту та про Її зустріч з орачем, який сів пшеницю. Богородиця попросила орача, щоб відповів євреям, які Її шукатимуть, на запитання, чи давно він бачив Марію, таким чином: тоді бачив, коли сів пшеницю. На наступний день виявилось, що сталося чудо – пшениця вже достигла. Прийшли євреї і, почувши відповідь орача, вирішили припинити переслідування. За своїми змістовими характеристиками – це своєрідна утопія, у якій йдеться про добро та милосердя, про перемогу світлого, доброго начала над злим, душевну щедрість, обов’язковість допомоги Богородиці, яка не залишає у біді тих людей, які щиро вірять у Неї та у певних випадках самі готові допомогти. Інша апокрифічна народна легенда говорить про те, що, ховаючи Ісуса Христа від вояків Ірода, Марія перетворила його у голууба, що було суголосне як традиції народно-поетичній, так і традиції книжній ( голууб як євангельський символ Святого Духа).

Певного впливу апокрифів зазнали й церковні духовні пісні („Бог Предвічний”, „Нова радість стала”, „У Віфлеємі нині новина”, „Бог ся рождає”). Церковні духовні пісні – твори, які увійшли у народний побут із репертуару християнських общин. Їхня тематика і поетика значно відрізняється від творів, які повстали безпосередньо у простонародному середовищі. Церковні духовні пісні позбавлені язичницьких елементів, а за тематикою вони є суто біблійними із вкрапленнями апокрифічних мотивів та образів. Значне місце в українській культурі займають молитовні богородичні пісні. „Тут і там помітні в богородичних піснях апокрифічні нашарування, зокрема в піснях на Введення, Зачаття й Успіння, як і в набожних піснях на Господські свята: Різдво, Богоявлення, Великдень, Вознесення, Воздвиження і в честь святих, наприклад, Йоакима й Анни.” [3, 303].

У підсумку варто зазначити, що значне місце в українській культурі займає народне православ’я, яке характеризується синкретизмом християнства та язичництва. Однією з духовно-аксіологічних домінант народного православ’я був культ Богородиці, який бере початки в язичницькому культі Великої Матері. У давньоруській духовності образи Діви Марії та Матері-землі були тісно пов’язані, адже їх об’єднувало два моменти: святість і материнство. Канонічні та апокрифічні євангелія для української культури давньоруського періоду були рівнозначними джерелами тем, образів і сюжетів, які відобразилися у художніх творах, сакральному живописі, церковних духовних і богородичних молитовних піснях. Поступово відбувається „націоналізація” візантійської культури, яка супроводжувалася інтенсивним розвитком писемності, засвоєнням візантійської книжності і формуванням власної літературної традиції.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Адрианова-Перетц С. Апокрифы // История русской литературы. – Литература XI - начала XIII века. – Т. 1 – Москва - Ленинград., 1941.
2. Боева Л. Джерела і традиції есхатологічних апокрифів // Слов’янський світ – К., 1997. – №1.
3. Возняк М. Історія української літератури: У двох книгах. Книга друга. – Л., 1994.
4. Лотман Ю. Проблема византийского влияния на русскую культуру в типологическом освещении // Византия и Русь. – М., 1989.

5. Мельников С. Закон перевоплощения і раннее христианство // Грани эпохи. – М., 2007., № 29.
6. Мильков В. Древнерусские апокрифы. – Спб., 1999.
7. Христианство. Энциклопедический словарь: В 2-х томах. – Т.1. – М., 1993.

*Тетяна РОМАНКО*

© 2008

## **ХУДОЖНЯ ТРАНСФОРМАЦІЯ ОБРЯДУ ІНІЦІАЦІЇ У РОМАНІ ЛЮБКА ДЕРЕША „КУЛЬТ”: СЕМАНТИЧНИЙ І ПРАГМАТИЧНИЙ АСПЕКТ**

Під терміном „ініціація” (від латинського „initio” — починати, посвячувати, „initiatio” — чинити таїнство, справляти містерії) розуміють перехід індивіда з одного соціального статусу в інший, наприклад, до числа повноправних членів племені, чоловічої громади тощо, що в архаїчній спільноті було важливим етапом у соціалізації його особистості [9; 155].

Обряд ініціації та його значення в житті архаїчного та традиційного суспільства знайшов широке відображення у дослідженнях з культурної антропології. Ця галузь науки представлена працями К. Леві-Стросса, Н. Фрая, Дж. Фрейзера, В. Топорова, М. Еліаде, В. Проппа, О. Лосева, Є. Мелетинського та роботами інших дослідників.

У даній статті ми спробуємо з'ясувати особливості функціонування обряду ініціації у художньому тексті Любка Дереша „Культ” [5] і його значення у житті сучасної молоді, показати специфіку часо-просторової організації твору.

Сьогодні у сучасному суспільстві дуже гостро постала необхідність стабільної морально-духовної систем координат. На тлі кардинальних соціально-політичних змін, різноманітності релігійної і філософської думки людина, а особливо підліток, шукає опори для свого духовного існування, намагається органічно увійти в світ, у людську спільноту.

У ході розвитку суспільства виявилася очевидною відсутність приготованих культурною традицією обрядів ініціації, котрі колись уможлилювали входження людини у світ дорослих, що й означало переймання нею відповідних обов'язків і відповідальності. Оскільки для сучасної людини психічний компонент обряду ініціації має глибоко особистісний, прихований від інших характер, ми можемо говорити про цей обряд як про психологічний процес дорослішання, завдяки якому юнаки та дівчата, змінюючи соціальні ролі і статус у суспільстві, будують власну „Я-концепцію”, формують власний світогляд на основі побаченого, почутого та прочитаного. Саме із філософського осмислення загальної картини світу і свого місця в ній виникає необхідність створення власної концепції життя [16; 37].

Під „віком дорослішання” маємо на увазі період від 12-14 років до 25 і називаємо його „юнацтвом” або „молодим поколінням” зі специфічними потребами, проблемами і турботами [12; 13-14]. Відомий психолог І.С. Кон та адепти юнгівського напряму психоаналізу називають цей період світоглядним пошуком, який включає в себе соціальну орієнтацію особистості, тобто усвідомлення себе частиною, елементом соціальної спільноти, вибір свого майбутнього соціального статусу і способів його досягнення [7; 187].

Отже, тут ми маємо справу з індивідуальною соціалізацією, що є нічим іншим, як сукупністю всіх соціальних і психологічних процесів, за допомогою яких індивід засвоює систему знань, норм і цінностей, котрі дозволяють йому функціонувати як повноправний член суспільства [7; 19]. У цьому процесі молода людина зіштовхується з масою проблем, незрозумінням з боку дорослих та, особливо, батьків. Психологи називають юнацький вік кризовим, оскільки він пов'язаний не тільки з важливими психологічними змінами, а й перетвореннями у сфері соціальних відносин, свідомості і діяльності індивіда. Засвоювати норми і цінності сучасного суспільства молодим юнакам і дівчатам вдається завдяки різним засобам масової інформації взагалі та літературі зокрема, в якій молодь надає більшої переваги сучасним літературним творам (особливо написаним їхніми ровесниками або принаймні на близьку їм за духом тематику та проблематику), аніж світовій класиці. Література для сучасної молодої людини – це передусім пошук досвіду проходження обряду ініціації, досвід подолання межового, кризового періоду власного буття, віднаходження відповідей на питання власного існування. А. Ван Геннеп зазначає,

що „який би не був тип суспільства, життя конкретної людини зумовлене послідовними переходами від одного віку до іншого і від одного роду діяльності до іншого” [3; 8].

Відомий фольклорист В.Я. Пропп у своїй книзі „Історичні корені чарівної казки” [11], аналізуючи мотиви, образи, сюжети казок різних народів і ґрунтуючи своє дослідження на російській казковій традиції, виводить усю чарівну казку з обряду ініціації. Аналізуючи текст роману Любка Дереша, можемо помітити значний збіг між Проппівським текстом і текстом молодого автора. Сходження подекуди настільки значні, що складається враження, що текст „Культу” є художньою ілюстрацією до наукової розвідки Проппа.

У творі Любка Дереша присутні усі головні елементи побудови чарівної казки, починаючи із просторового переміщення головного героя, Юрка Банзая, у провінційне містечко Мідні Буки (місце проходження обряду ініціації) з метою проходження практики у місцевому коледжі. Обряд ініціації відбувається під землею у підвалі під навчальним закладом, де й має місце бій між головним героєм і Великим Хробаком, який завершується смертю, воскресінням і новим народженням посвячених. Така символічна смерть стається у романі через проковтування Юрка Банзая Великим Хробаком Йогом-Сототом, після котрого він „вийде в новий світ” [5; 195]. У цьому ж контексті функціонує явище тимчасової смерті Дарці Борхес, учениці, подруги та рятівниці Юрка, котра переживає смерть для того, щоб, воскреснувши, отримати знання, досі їй невідомі, та відповіді на питання, що її тривожили. Як зазначає В. Топоров, „тільки в ритуалі можна досягнути переживання цілісності буття і цілісності знання про нього” [14; 17].

Щоб обряд ініціації був цілісний і довершений, повинні відбутися певні незвичайні події, котрі стануть передумовою до самого обряду переходу. Про надзвичайність і особливу непересічність описуваних подій дізнаємося вже з перших сторінок твору. Події розгортаються у маленькому провінційному місті Мідні Буки (трактуванням значення назви містечка є те, що мідь, тобто метал, є ознакою потойбічного світу, а „Буки” чи то ліс є точним місцем проходження обряду ініціації), куди скерували одного з найкращих студентів біофаку – Юрка Банзая – на практику в коледж. Не зважаючи на свою пересічність, містечко є незвичайним і перспектива проведення в ньому таємничого обряду ініціації нас у цьому переконує. Цю „особливість” міста відчувають усі, вона простежується в усьому, наприклад, що „речі виходять з ладу. Це дуже відчувається у Мідних Буках. У місті практично немає людей віком 20-30 років” [5; 36], панує „глибоко песимістичний, депресивний настрій” [5; 31], парк безлюдний і центр міста порожній. Такий стан справ видавався Юркові не випадковим. Нагнітання страху, котрий „просочувався ... через пори реальності, наче міазми з боліт...” [5; 37], головний герой пов'язує із знаками, наприклад, початок навчання припав на 28 серпня, стаття у газеті про смерть 15 осіб, поява великої кількості сов, народження двоголового теляти, котрі, на його думку, віщують лихо. Інших героїв твору переслідує думка, що в місті „діється щось не то” [5; 104].

Таким чином, герої твору, попри своє бажання, потрапляють у полон незвичайних, містичних подій, котрі навіюють невимовний страх та апокаліптичні передчуття. Мідні Буки стають своєрідним відправним пунктом, з котрого мають розпочатися подальші перетворення.

Нанизуючи описи передчуття чогось страшного і невіданого, Любка Дереш надає подіям, котрі розгортаються в романі, закономірності і прогнозованості. Складається враження, що сюжет твору підпорядкований масовому ритуальному дійству – обряду ініціації – яке повинно відбутися саме у Мідних Буках, де все настільки надзвичайне, що сні переплітаються з реальністю і переходять у неї. Як зазначає В. Топоров „у ході ритуалу з'являються почуття страху і присутності страшної таємниці, завдяки яким учасники ритуалу втягуються у характерне переживання „абсолютної стурбованості”, „граничної причетності” котрі в значній мірі визначають всю атмосферу ритуалу” [14; 36].

Як Мідні Буки є важливим місцем у світі, так і коледж стає центральним місцем, де повинна відбутися знакова битва Добра і Зла, учасниками якої є головні герої „Культу”, і результатом якої має стати їх переродження і осягнення ними істини буття. Особливого значення набувають підвали під коледжем, котрі можна прирівняти до печер, в яких в умовах архаїчного суспільства відбувалися обряди ініціації юнаків. Щоб перебороти кризу, яка охопила все місто, Юркові Банзая треба „спуститися в підвал” [5; 173], де перебуває втілення хаотичних сил – змієподібне чудовисько Великий Хробак Йог-Сотот, і побороти страшну потвору, тобто втілити в життя суть обряду ініціації. Любка Дереш не допускає незавершеності ритуалу посвячення у творі, оскільки, спустившись в підвал, головні герої бачать ворота в кінці тунелю, за котрими „знаходиться їхня ціль” [5; 180], і образ дверей ставав все чіткішим у їхніх головах.

Можемо припустити, що образ велетенського змія-хробака навіяний Любко Дерешу персонажами індійської міфології. Саме тут ми зустрічаємо Велетенське чудовисько Врірту: „Врірта змієподібний: без рук, без ніг, без плечей, видає сичання... він — дикий, хитрий звір, зростає у північній „не-людина” і „не-бог” ... У його розпорядженні грим, блискавка, град, туман. Врірта схований у воді, лежить у водах, стримує води” [10; 253]. За найбільш авторитетною міфологічною версією „Ригведи” Врірту долає бог неба, володар грому і блискавки Індра. „Перемога над Вріртрою прирівнюється до космогонічного акту переходу від хаосу до космосу, від потенційних благ до актуальних, до процвітання і родючості” [10; 253]. Образ змія (дракона) символізує начало начал, вічність і циклічність світу, мудрість. В індійській міфології змія Шеша тримає на собі землю, що відсилає нас до думки про першопочатки світу.

Видається, що головний герой твору не випадково отримує ім'я Юрко. Образ героя-змієборця, на думку В. Іванова та В. Топорова, властивий для усіх індоевропейських міфологічних традицій [10; 253]. З приходом християнства, місце божественного змієборця посідає образ Георгія (Юрія) Побідоносця. Принесення дівчини в жертву змієві і його поєдинок із героєм – важливі деталі багатьох міфів та казок, наприклад, міфу про Персея та Андромеду, міфу про боротьбу Аполлона з Піфоном, народної казки «Добриня і Змій».

Ми не можемо стверджувати, що у своєму творі Любко Дереш орієнтувався виключно на міфологію індуїзму. Швидше, його текст — це певний конгломерат різноманітних міфологічних та філософських систем. Зокрема, назва душі — ка, явне запозичення з єгипетської міфології [10; 602].

Лабіринти у підвалі під коледжем також символізують собою перехід від буденого до сакрального, з одного боку, і передають сутність людського життя, яке складається із низки різноманітних неусвідомлених випробувань-ініціацій, з іншого. Через жертвопринесення Дарці Юркові Банзая вдається вийти із лабіринту і тим самим отримати нові знання, потрібні для входження у світ дорослих і повноцінного життя у ньому.

Текст Любка Дереша надзвичайно детально характеризує об'єктну структуру простору, його предметну наповненість. Такі описи досить точно вказують на всі важливі сторони переходу між „своїм” і „чужим” простором з метою досягнення нових знань і отримання, відповідно, нового статусу. Так, особливої уваги варто надати символічній межі і переходам у романі „Культ” (поріг, вхід до підвалу коледжа, сходи, котрі ведуть вниз тощо). Довгий коридор у підвалі є дорогою від (між) „нашого Всесвіту і Оком Хаосу” [5; 195], а поріг, що їх розділяє, вказує на відстань і розбіжності цих двох способів буття. В архаїчній моделі світу особливе місце відводиться „недоброму” (ворожому) просторові. У романі молодого автора таким місцем є болота Г'тха'ата, які є джерелом злих сил, які вносять дисгармонію, тривогу та неспокій у місто.

Часо-просторова організація твору Любка Дереша цілком відмінна від звичної Ньютонівської системи. Складається враження, що Любко Дереш безпосередньо орієнтується на час і простір, властивий космогонічній моделі світу. Зокрема, можна помітити, що час у творі стає циклічним, неоднорідним, розгортається спіралеподібно навколо одного сакрального центру. А простір у «Культі» не є нейтральним, він відзначається якістю об'єктів, котрі знаходяться у ньому – коледж, підвали під ним, гуртожиток, місто загалом. Головні герої твору, долаючи різноманітні перепони, наближаються до кульмінаційного епіцентру всіх подій – підвалу-лабіринту, в якому розчиняються межі реальності, і світ твориться заново. Простір і час у творі перебувають у тісному органічному взаємозв'язку. Час набуває нових, незвичних вимірів, простір стає неоднорідним, складчастим, що й відчувають герої роману: «Дощ неначе зупинився у часі. Замість нього у повітрі повис липкий від сирості туман. Туману якимсь чином вдалося згущуватись синхронно з Банзаявою меланхолією. Зненацька Юрко зупинився і озирнувся навсібіч. У сірій емульсії топились навіть стіни сірих будинків. Туман, як і час, розчиняє межі... Банзая накрила повна дезорієнтація, наче він щойно випірнув зі сну в незнайомому місці. Не було зрозуміло, повертає вулиця, чи все ж таки йде прямо» [5; 72-73].

Автор, використовуючи космогонічні категорії часу, простору, хаосу і космосу, підпорядковує розвиток усіх подій твору єдиному ритуальному обряду ініціації, на що вказують основні події роману. У момент, який передедує здійсненню ритуалу, світ зношується, старіє, потребує оновлення, а головні герої, Юрко Банзай і Дарця Борхес, зневірені і розгублені, шукають відповідей стосовно мети власного існування. Здійснення обряду ініціації має відновити втрачену гармонію і рівновагу не тільки у світі, а й у душі окремої особистості.

В. Топоров, аналізуючи зв'язок ритуалу із "священним", наголошує на такій специфічній особливості, як жертва і жертвопрношення, „котрі складають не тільки композиційний і семантичний центр ритуалу, але і його головний, таємний нерв” [14; 37]. Для того, щоб стати жертвою, людина повинна відзначитися невинністю, чистотою, ніжністю і близькістю до ініціанта. У творі Любка Дереша такою є Дарця Борхес, учениця і „рятівниця” Юрка Банзая. У ситуації, коли в ході бою головного героя з потворою наростає насилля, і це може стати небезпечною загрозою основам життя, єдиний і цілком парадоксальний спосіб виходу із ланцюга боротьби, котрий обирає Дарця, є її самопожертва – найчистіша, найбільш невинна і одночасно фізично слабка проти жорстокого, насильницького і фізично грізного. Вона стає ключом до розгадки таїни людського буття і розуміння світу Юрком Банзаєм.

Любка Дереш особливу роль у романі відводить танцю. Саме танець, за допомогою якого здійснювалися різноманітні обряди в архаїчному суспільстві, виконує у „Культі” роль своєрідного ритуалу, що, відтворюючи момент першопочатку Всесвіту, космонізує, гармонізує світ, рятує його від занепаду. Мотив танцю безпосередньо пов'язаний з образом Волинкаря при воротах Зорі, з котрим читач стикається у наркотичних візіях Дарці. „Старий волинкар награвав, танцюючи по колу. Дарця танцювала разом з ним, вони кружляли у древньому танку по замкнутому колу і навколо них засяяло Буття...” [5; 121] Танець по колу може відсилати нас до архаїчних уявлень про світобудову, до кільцевої структури часу в міфопоетичній свідомості [17; 13]. У мотиві танцю також висловлюється думка про те, що відчуття є ключем до розуміння складних законів світобудови. Те, що Дарця бере участь у Танці Творення Буття, означає, що вона досягнула глибинні закони функціонування світу.

Старий волинкар з'являється й в іншому фрагменті твору Любка Дереша – короткому описі „битви Сил”, побаченої Дарцею. Цей уривок роману майже повторює попередню візію дівчини, що дозволяє нам розцінювати танець як ще один натяк на кільцеву будову світу: „А потім потім білосніжного світла посилювся, ... , і Волинкар при Воротах Світанку почав танцювати свій древній танець, Танець Створення Світу, і біле світло вибухнуло, руйнуючи, змиваючи і очищаючи геть усе, даючи народження новій зірці і нового світанку” [5; 201]. З одного боку, перед нами опис незвичайного музичного дійства, що має неземне походження, а з іншого, дієвий інструмент реорганізації світобудови, перетворення хаосу в космос.

Якщо В. Пропп наголошує на небезпеці сну для героїв чарівної казки, то Любка Дереш будує свій твір таким чином, що сон переплітається з реальністю, впливає на хід подій у романі. Можна прослідкувати у творі молодого автора впливи досліджень усвідомлених сновидінь Карлоса Кастанеди, Кетрін Грубер. Юрко Банзай веде журнал снів „Сонька-дрімка: що мені сниться” для пізнання дійсності і пошуку шляхів самоусвідомлення, оскільки саме усвідомлене сновидіння є шляхом до самопізнання і самовдосконалення, котре відкриває двері світові нових переживань, нових перспектив сприймання навколишнього світу. Керовані сні для головного героя стали своєрідною підготовкою до головного ритуального дійства – обряду ініціації: «За весь час практики – від кінця третього курсу і дотепер – Банзай бачив дев'ятнадцять сновидінь. Із переїздом у Мідні Буки вони стали снитися йому практично щоночі. Це наганяло розмитий страх та тривогу» [5; 61]. Власне на основі трансцендентальної медитації як способу самовизначення і пізнання оточуючої реальності Любка Дереш будує світоглядний пошук головних героїв твору.

Автор у художньому тексті будує часо-просторові зв'язки таким чином, що читач разом із героями роману, потрапляє в світ усвідомлених сновидінь, котрі з невідомих причин виходять з-під контролю. Так, створюється ефект певної причетності читача до подій роману. Ці усвідомлені сні-візії допомагають героям зрозуміти свою суть і життєве призначення. Любка Дереш переносить Юрка Банзая у його „замовлених” керованих снах у Вавилонську Бібліотеку, де й відбуваються перші маніпуляції із простором і часом. Письменник створює цілком реальну картину нереальних сновидінь. Проте у Банзая не було жодних підозр про те, що це „НЕ сон”, він абсолютно адекватно оцінював ситуацію, в котру потрапив. Окрім того, герой помічає незвичайні метаморфози, пов'язані з часом – він постійно змінюється, він гнучкий і має здатність розширюватися і стискатися: „Я зауважив, що з часом тут дуже цікаво: я зумів прочитати усю книжку за якихось півгодини, хоча під час читання це видалося кількома добами...” [5; 59]. Сні, котрі снилися головному героєві, „наганяли розмитий страх та тривогу” [5; 61] і одночасно були знаками того, що він „повільно наближався до чогось” [5; 61], тобто самого обряду ініціації.

Розв'язкою твору молодого автора є воскресіння Юрка Банзая і Дарці Борхес, їх переродження. Пройшовши всі етапи обряду ініціації, а головно поборовши всесвітнє зло, герої

отримують знання, раніше їм невідомі, досвід вирішення життєвих проблем. Успішне завершення обряду призвело до майже повного самознищення головними героями себе колишніх, своїх недорослих ідентифікацій, свого „я”. Завдяки цьому дійству молоді люди набули нового відчуття ідентичності і певності у власних силах.

Проходячи усі рівні обряду посвячення разом із головними героями роману, юнаки та дівчата, ідентифікують себе з персонажами і віднаходять спільні з ними життєві моменти. Це допомагає читачеві символічно пережити обряд і стати такими самими ініційованими, як Юрко Банзай чи Дарця Борхес. У такий спосіб вони, усвідомлюючи своє місце у світі, набувають нового досвіду та знань і переборюють юнацьку кризу самоідентифікації.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Балусок В. Обряди ініціації українців та давніх слов'ян // Українське народознавство: стан і перспективи розвитку на зламі віків. К., 2002. – С.446-449.
2. Гаврилюк Е. Вступне слово // Студії з Інтегральної Культурології (Спеціальний випуск „НЗ”). – 1999. – №2. – С.6-12.
3. Геннеп ван А. Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов. – М.: Изд. Фирма „Восточная литература” РАН, 1999. – 198с.
4. Давидок В. Первісна міфологія українського фольклору. – Луцьк: Видавництво „Волинська книга”, 2007. – 320с.
5. Дереш Л. Культ. – Львів: Кальварія, 2006. – 206с.
6. Иванов В., Топоров В. Исследования в области славянских древностей. – М.: Наука, 1974. – 375с.
7. Кон И. Психология ранней юности: кн. для учителя. – М.: Просвещение, 1989. – 255с.
8. Левинтон Г. Инициация и мифы // Мифы народов мира: Энциклопедия / Гл. ред. С.А. Токарев. В 2 томах. – М., 1987-1988. – Т.1. – С.543-544.
9. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – 636с.
10. Мифы народов мира: Энциклопедия в 2-х тт. – М.: Сов. энциклопедия, 1980. – Т. 1. – 531с.
11. Пропп И. Исторические корни волшебной сказки. – Москва, 1986. – 364с.
12. Психологічна енциклопедія. – Київ: Академвидав, 2006. – 423с.
13. Ремшмидт Х. Подростковый и юношеский возраст: Проблемы становления личности. – М.: Мир, 1994. – 320с.
14. Топоров В. О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. – М., 1998. – С.7-60.
15. Хомик В. Юнацькі ритуали ініціації в минулому і тепер: психологічне чуття вмілості, травма та агресія // Українське народознавство: стан і перспективи розвитку на зламі віків. – 2002. – С.449-452.
16. Чернишова Т. Кризис молодости в восприятии двадцатилетних // Прикладная психология и психоанализ. – 2004. – №2. – С.37-55.
17. Чеховський І. Ритуальна посвята через танець // Берегиня. – 1999. – №1. – С.11-20.

*Любов РОМАНЮК*

© 2008

### ЛІТЕРАТУРНИЙ ПРОЦЕС 20-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ: ДИСКУСІЇ, ПОЛЕМІКИ

20-ті роки минулого століття, доба зрілого українського модернізму, прикметні особливо активною мистецькою саморефлексією, увагою до питань форми, розвитку нових стилів і напрямів, методології літературознавчого дослідження тощо. Прикметною ознакою високого художнього потенціалу української літератури в 20-ті роки є, насамперед, усвідомлення літератури як повного національного та історичного типу художньої творчості, акцентування на її зв'язок з традицією; переоцінка та вибір самої традиції, змагання різних тенденцій, зумовлених новим художньо-естетичним контекстом.

Саме тоді точилися гострі суперечки навколо колізії мистецтво / ідеологія, гаслу самодостатності мистецтва і творчості протиставлялися заклики поставити естетику, літературу на службу політичній злобі дня. Це протиробство найвиразніше виявилось в ході літературної дискусії 1925-1928 рр.



Формалістську, естетичну критику репрезентували на сторінках „Літературно-критичного альманаха”, журналів „Музагет”, „Мистецтво” І.Майдан (Дмитро Загуд), Я.Можейко (Савченко), Ю.Меженко, М.Семенко, Г. Михайличенко, В. Чумак, В.Коржак та ін. Літературне життя України вирізнялося строкатістю й різноманітністю. Однією з характерних рис розвитку літератури цього періоду була тенденція до колективістичності щодо вибору об’єкта зображення, так і щодо способу художньої творчості. Наслідками вульгаризації колективістичного принципу стала орієнтація на масовізм. Досить гостро поставала й проблема оцінки класичної спадщини, точилися дискусії про взаємозв’язок з європейською культурою тощо.

Українське літературознавство і критика розвивалися достатньо динамічно, але власне літературні, мистецькі, естетичні критерії все менше бралися до уваги з наростанням напруги боротьби різних організацій і груп. Державні органи все безцеремонніше втручалися в літературний процес, цензура контролювала редакції й видавництва. Якраз цей протекціонізм щодо певних груп та носіїв ідеологічно бездоганних поглядів і спричинив – чи принаймні посилив гостроту – знаменитої літературної дискусії 1925 – 1928 років. Йдеться про ще одну спробу модернізації української літератури, культури, про подолання „домашньовжиткового” колоніального комплексу.

На той час означилися основні програми й точки зору учасників літературного процесу. З одного боку, речниками модернізму – більш чи менш послідовними – виступали неокласики та ваплітяни. ВАПЛІТЕ утворилася в листопаді 1925 року після виходу групи письменників з Гарту. Вони не приймали масовізм, заідеологізованість Гарту. (Спершу зманіфестувала себе група „Урбіно” – назва мала кореспондувати з містом, де народився Рафаель, отже, з традицією високого італійського Ренесансу. Група „Урбіно” видала альманах „Квартали” – ще одна знакова назва, що вказувала на урбаністські, модерністські орієнтації й уподобання учасників.) Авангардисти (насамперед група „Нова генерація”) займали особливу, антимодерністську, але водночас і „антиреалістичну” та антинародницьку позицію. Якщо Зерову чи Хвильовому йшлося про *оновлення традиції*, оновлення класичного канону, зміну естетичних орієнтирів, то Семенко й Шкрупій заперечували будь-який зв’язок з традицією, намагалися почати історію літератури з чистої нової сторінки – згадаємо хоча б Семенків символічний жест спалення „Кобзаря”. Тут футуристи зближувалися з пролетарськими та селянськими письменниками, хоча програма авангардистів була все ж менш заідеологізованою, вони більше переймалися власне естетичними проблемами. Натомість спілка пролетарських письменників „Гарт” та спілка селянських письменників „Плуг” репрезентували масовізм, зводили завдання мистецтва до обслуговування політики правлячого режиму, до завдань суто пропагандистських. Тобто тут можна бачити виразно антимодерністські настанови. Як саркастично писав Хвильовий, цілі вози, навантажені стосами поганих віршів, рипіли широким трактом з села до міста... Писання видавалося чи не найпростішим способом здобути пристойний заробіток, популярність і статус „творця радянської культури”. Маємо чудову ілюстрацію до цих настроїв, які підігравалися протекціонізмом ідеологічних партійних органів, у романі Валер’яна Підмогильного „Місто”. Головний герой, поки що лише новоспечений студент Степан Радченко, потрапляє в Києві на таку собі плужанську вечірку, де поети читають вірші і викликають захоплення присутніх дівчат. Він приходить до висновку, що це найлегший шлях забезпечити собі безбідне майбутнє. То інша справа, що згодом Радченко таки прийшов до усвідомлення складності письменницької праці, до досягнення відповідальності перед собою й перед словом, але безліч його колег по перу такої еволюції не проходили. Ситуацію можна проілюструвати ще одною реплікою у так званому „Літературному щоденнику” ваплітян, куди заносили принагідні записи члени організації. Петро Панч 6 листопада 1926 року занотував: „Тому я думаю, що наші орнаменталісти напевно виходять із такого принципу: аркуш паперу коштує 2 крб, атрамент – 1 крб. Разом 3 крб., а платять за аркуш 150.00 крб. Значить єсть вигода займатись набором слів, чи то пак виспівувати...” [5, 249]. Пародією на „соціальне замовлення” й „неопересувницьку” плужанську прозу може бути блискуча репліка одного з найактивніших ваплітян, незмінного секретаря організації (котрий, до речі, вивіз на Захід під час війни і таким чином врятував безцінний ваплітянський архів) Аркадія Любченка, опублікована в „Універсальному журналі” під назвою „Книжка, якої я ніколи не напишу” (подаю зі скороченнями): „Йде селянин. Бачить – димить димар. Ах, як прекрасно димить димар! – думає селянин. Коли це – гуде гудок. Ах, гудок! Ах, прекрасний гудок! Ах, як божественно гуде гудок! – думає селянин і моментально закохується в димар і гудок. [...] І одразу ж. Зодягши робітничу

блюзу й ударивши молотом, стає він неймовірно свідомим пролетарем. [...] І, кінець кінцем, чуно. Як починають співати „Інтернаціонал”. Такої книжки, будьте певні, я ніколи не напишу” [5, 153].

Дискусію започаткував Микола Хвильовий, опублікувавши 30 квітня 1925 року в газеті „Культура і побут” (додаток до харківських „Вістей” ВУЦВК) памфлет з бароковою стилізованою назвою „Про „сатану в бочці”, або про графоманів, спекулянтів та інших „просвітян”. Безпосереднім приводом до появи статті була „супліка” такого собі третьорядного плужанського прозаїка Грицька Яковенка, оповідання якого журі відхилило на літературному конкурсі. Отож ображений автор назвав Хвильового, Дорошкевича та інших, мовляв „сивочолих олімпійців” (іронія ще й в тому, що за віком згадані „сивочоли” були молодшими за самого скаржника!), котрі не пускають в літературу молодих початківців-селян. Горезвісне „соціальне походження” мусило б стати перепусткою і в літературу. Микола Хвильовий торкнувся справді найболучішого нерва, означив найгостріші проблеми тодішнього літературного розвитку. Впродовж двох років з’явився цілий ряд статей, до дискусії долучилися письменники, критики, партійні й державні діячі. Йшлося врешті-решт про те, чи зможе українська культура позбутися свого колоніального / постколоніального статусу, чи вдасться їй стати модерною культурою модерної нації.

Узагальнимо тут розкидані в різних статтях і виступах висновки Хвильового, аби означити найважливіші проблеми, котрі він вважав за потрібне обговорювати. (До речі, підсумковим текстом, де найвиразніше розтлумачено, прокоментовано різні позиції, був, звичайно ж, написаний 1926 року памфлет „Україна чи Малоросія”. Це один з випадків, які підтверджують знамените твердження про те, що рукописи не горять. „Україну чи Малоросію” було заборонено цензурою, машинописи (очевидно, якраз ті примірники, що віддавалися на перегляд у керівні органи) пролежали більш як півстоліття в київському партійному архіві й були знайдені та опубліковані аж 1990 року.) Отже, ваплітянський лідер виступає насамперед проти плужанства, масовізму й „червоної просвіти”. „Просвіти”, яка тут втілює всі спрощенські, профанаційні тенденції, означає мистецтво, орієнтоване на невибагливого, непідготовленого масового читача, мистецтво, що береться виконувати невластиві йому прагматичні функції вихователя, учителя, морального й ідеологічного судді тощо, – протиставлено поняття „Європи”. Причому, Європу Хвильовий трактує переважно як психологічну, а не геополітичну категорію. Він спирається на популярні при початку ХХ століття теорії „занепаду Європи”. Це, зокрема, знаменита книжка Освальда Шпенглера „Сутінки Європи”, інші культурологічні, історіософські праці, в яких на противагу концепції невідхильного прогресу як висхідної лінії розвитку людства відстоюється бачення історії як зміни більш-менш замкнених і самодостатніх культурно-історичних циклів. Для Хвильового психологічна Європа – це насамперед поважна мистецька традиція. „Це – Європа грандіозної цивілізації, Європа Гете, Дарвіна, Байрона, Ньютона, Маркса”, це „психологічна категорія, яка виганяє людськість із „Просвіти” на великий тракт прогресу” [6, 426]. Хвильовому йдеться не про якусь конкретну стильову тенденцію, напрям чи школу. Йому небезпідставно закидали, що його орієнтація швидше класицистська, аніж модерністська. Хоча запропонований у памфлетах ряд імен найпростіше назвати еклектичним, це не визначення пріоритету якоїсь одної школи, періоду, а швидше імена-знаки, імена-символи найзагальнішого рівня.

Зрозуміло, що декларування європеїзму (західництва) вимагало також означення позиції щодо російської культури. Якраз тут можна говорити про антиколоніальний дискурс памфлетів. Хвильовий вважає, що залежність від імперії прирікає українське мистецтво на неминучу вторинність. Україна була „класичною країною гаркун-задунайства, просвітянства, культурного епігонізму”. „Без російського диригента наш культурник не мислить себе. Він здібний тільки повторювати зади, мавпувати” [6, 471]. Він висуває гасло українізації пролетаріату, говорить про необхідність державної підтримки розвитку української культури.

Приводом для викриття російського імперського шовінізму стала постановка в Москві п’єси М. Булгакова „Дні Турбіних”. Представлення в ній українців такими собі недолугими й простосердно-нерозумними провінціалами, неосвіченими хуторянами – на противагу аристократичним представникам високої російської дворянської культури – викликало обурення українських письменників, які, зокрема, заявили про це під час одної з московських письменницьких нарад. Відповідь партійних керівників була жорсткою, п’єсу подивися й схвалив сам товариш Сталін. Відгомін цієї історії маємо в п’єсі Миколи Куліша „Мина Мазайло”, де тьотя Мотя з Курська розповідає про „Дні Турбіних”, змарзмілих українців і благородних великоросів на мхатівській сцені... Миколу Куліша послідовно звинувачували в надмірній зосередженості на національній проблематиці й послідовному критицизмі щодо радянських цінностей. Коли Микола

Хвильовий писав про „апологетів писаризму” (назва одного з памфлетів), то він, за спогадами сучасників, мав на увазі і писаризм як „писарську”, низькопробну, гаркун-задунайську графоманську літературу, і, водночас, Дмитра Пісарєва, лідера російських нігілістів, прихильника утилітарного, „корисного” мистецтва.

Важливим концептом, представленим у памфлетах, був також „азіатський ренесанс”. Тут є очевидна суперечність: якщо висунуто гасло європеїзму, то азіатський вектор ніби перестає бути актуальним. Втім, таке поєднання існувало в концепціях російських євразійців, які мали вплив на Миколу Хвильового. Азіатський ренесанс, здається, найбільше імponує письменникові тому, що він дає змогу обґрунтувати український месіанізм. Спираючись на теорію культурно-історичних циклів чи епох, він твердить, що Європа пережила кілька періодів культурного відродження. Але Європа, мовляв, втомилася. І нове культурне відродження, за Хвильовим, творитиметься азійськими народами, які прокидаються від історичного забуття. Україна ж, нація на межі „двох великих територій, двох енергій” [6, 615], якраз і буде в авангарді цього нового ренесансу. Думається, цей ризикований намір вивести Україну зі сфери європейських цивілізаційних впливів не міг не викликати спротив навіть серед союзників Хвильового.

Його підтримав насамперед метр неокласиків Микола Зеров. Заклик "вчитися у Європі" пов'язаний з самою ідеологічною атмосферою 20-х років, з відкиданням "буржуазної" культурної спадщини і пропагуванням пролетарського мистецтва. Відкидання буржуазності тут означало антизахідництво, зневагу до старої, загниваючої й віджилої Європи. Гасло "психологічної Європи" Микола Хвильовий сформулював під впливом Зерова. У листах Хвильового до Зерова 1923 – 1926 рр. бачимо процес обговорення деяких речей ще до публікації. Хвильовий дякує своєму адресатові за поради й матеріали: "Дуже вдячний Вам за цитати з Куліша і головне за Віко і проф/есора/ Віппера. Вже трохи, як бачите, використав – власне, одні прізвища" [7, 856]. Хвильовий називає Зерова своїм однодумцем: "Як по правді Вам сказати, що від Вас єдиного поки що я маю цілковиту підтримку. Хоч як це парадоксально, але в тій боротьбі за пролетарське мистецтво, яку мені приходиться провадити, тільки Ви один, "правий", підбадьорюєте мене. Правда, в тій групі, від імені котрої я говорю, багато гарних хлопців, але мало з них цілком розуміють мене. Питання про попутників багатьом із них іще й досі неясне" [7, 874].

Микола Зеров завуальовано корегує, зокрема, й гасло азіатського ренесансу. Україна, за Зеровим, не потребує ні навернення в європейську віру, бо вона завжди належала до європейського ареалу, не може вона відтак постати на чолі цього романтичного азійського відродження. „Хочемо ми чи не хочемо, – писав Зеров, – а з часів Куліша і Драгоманова, Франка і Лесі Українки, Коцюбинського і Кобилянської – щоб не згадувати імен другорядних – європейські теми і форми приходять у нашу літературу, розташовуються в ній. І вся справа в тім, як ми цей процес об'європеювання, опанування культури переходитимем: як учні, як несвідомі провінціали, що помічають і копіюють зовнішнє, – чи як люди дозрілі і тямущі, що знають природу, дух і наслідки засвоєваних явищ і беруть їх з середини, в їх культурному єстві” [2, 573].

Дискусія, започаткована Хвильовим, викликала величезний резонанс. Михайло Доленго цитував оцінку Михайла Могілянського, висловлену під час знаменитого київського диспуту в травні 1925 року: „Вражіння від статті Хвильового подібне до того, ніби в кімнаті, де було душно, відчинили вікна, і легені відчули раптом свіже повітря” і додавав: „віє свіжим молодим вітром, вітром дискусії” [1, 225]. Схоже оцінив ситуацію Зеров у статті „Євразійський ренесанс і пошехонські сосни”: „Крик серед півночі в якімсь глухім околі”, – я не знаю слів, які б краще характеризували нашу літературну суперечку цього року, а власне – листи Хвильового, що дали їй привід.” І висновки Зерова щодо перспектив розвитку новітньої вітчизняної літератури виважені й логічні. Йому йдеться про необхідність „засвоєння величного досвіду всесвітнього письменства”, „вияснення нашої української традиції і переоцінку нашого літературного надбання”, про „мистецьку вибагливість, підвищення технічних вимог до початкуючих письменників” [3, 573]. Неокласики здійснюють велику програму модернізації і „європеїзації” вітчизняної культури. Вони перекладають як античну класику, так і твори найвидатніших представників інших художніх течій і шкіл. І перекладацтво, й видання українських класиків, здійснені з академічною повнотою й ретельністю, – все це сприяло також збагаченню літературної мови, виробленню нових, розмаїтіших і гнучкіших, параметрів її побутування, розширенню сфер вживання. У статтях і виступах, які з'явилися під час літературної дискусії, ні Зеров, ні Рильський, ні Могілянський, ні інші представники цього кола не відкидають інших моделей художнього розвитку, не заперечують набутків авангардистів чи символістів. Більше того, саме Миколі Зерову належать чи не найкращі,

найпроникливіші статті про творчість, наприклад, Павла Тичини, Василя Еллана, Володимира Сосюри. Тобто вони демонструють широту й виробленість смаку, толерантність і зваженість. Проти чого виступають неокласики у ході дискусії – так це проти неучтва, неосвіченості, літературної халтури й верхоглядства.

Але чим далі власне мистецькі проблеми займають у журнальних боях все менше місця, дискусія стає власне політичною. Лунають політичні звинувачення. На початковому етапі, після появи перших памфлетів Хвильового, йому відповідали письменники – опонентом був насамперед лідер спілки селянських письменників „Плуг” Сергій Пилипенко. Він відкидав концепції елітарної, формально вишуканої літератури і продовжував відстоювати засади масовізму, мистецтва, твореного робітниками й селянами. Ця література в трактуванні як плужан, так і вуспівців (угруповання ВУСПП об’єднало тих „пролетарських” письменників, котрі особливо охоче намагалися обслуговувати ідеологічні потреби радянської влади) бачилася функцією політичних потреб, ілюстрацією актуальних гасел і закликів. Вона мала обслуговувати якісь важливіші, ніж власне мистецькі, потреби. Натомість модерністи послідовно відстоювали самодостатність художнього слова, верховенство мистецтва. Але до дискусії долучаються партійні діячі, ідеологи, врешті, приймаються спеціальні керівні постанови керівних органів компартії. У квітні 1926 року з’явився лист товариша Сталіна до Лазаря Кагановича та членів українського Політбюро, в якому Хвильового було звинувачено в націоналізмі й намаганні відірвати „український пролетаріат” від червоної столиці Москви. Червневий 1926 року пленум ЦК КП(б)У вже ставив усі крапки над „і”: „Кинуті в пресі гасла орієнтації на Європу, „геть від Москви” й т. ін. в значній мірі показні, хоча поки що стосуються питань культури й літератури. Такі гасла можуть бути тільки прапором для української дрібної буржуазії, що зростає на ґрунті НЕПу, бо вона розуміє відродження нації як буржуазну реставрацію, а під орієнтацією на Європу безперечно розуміє орієнтацію на Європу капіталістичну – відмежування від фортеці міжнародної революції, столиці СРСР – Москви” [4, 300]. Прикметною реакцією на це цькування була сумноіронічна „Епітафія неокласиків” Павла Филиповича:

Он муза аж здригнулась, як почула,  
Що ті переклади з Гомера і Катулла  
Відродять капіталістичний світ.

Після того, як дискусію було припинено переважно цензурними й політичними засобами, колишні ваплітяни ще пробують, уникаючи прямого протистояння, гратися з офіційною догмою. Саме такою була стратегія „позагрупового альманаху” „Літературний ярмарок”, що виходив у 1928-1929 рр. Тут стилізується барокова традиція, редакція називається ярмарковим комітетом, статті-прологи друкуються як анонімні тексти (автором їх був переважно Микола Хвильовий), з’являються такі інтермедійні персонажі, як Циган, Оселедець і Півник у синій світлі наопашки... В ігровій, іронічній формі ще можна обговорювати шляхи розвитку літератури, відстоювати засади й принципи, заявлені в ході дискусії. Але цей період відносної свободи тривав недовго. Цензурний тиск все сильнішав. Після постанови ЦК ВКП (б) „Про перебудову літературно-художніх організацій” (1932) ні про які стильові альтернативи соціалістичному реалізмові не могло бути й мови. Коли йдеться про літературний процес в Україні, то 1932 чи 1933 роком можна більш-менш означувати кінець модерністської доби. Проблеми модернізму в наступні десятиліття обговорювалися лише в еміграційних виданнях. Двадцять років постають таким чином в історії нашої літератури як окремий період, як одна з успішних спроб модернізації літератури.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Доленго М. Рецензія на „Камо грядеши” М.Хвильового // Червоний шлях, 1925, №9.
2. Зеров М. Європа–Просвіта–Освіта–Лікнеп // Зеров. Твори: В 2-х т.– К., 1990. – Т.І.
3. Зеров М. Євразійський ренесанс і пошехонські сосни // Зеров М. Твори: В 2-х т. – К., 1990. – Т.І.
4. Лейтес А., Яшек М. Десять років української літератури (1917-1927). – Х., 1928.
5. Луцький Ю. Ваплітянський збірник. – Вид. КІУС, 1977. – С.249
6. Хвильовий М. Твори: У 2-х т. – К., 1990. – Т.2.
7. Хвильовий М. Лист до Миколи Зерова // Хвильовий М. Твори: У 2-х т. – К., 1990. Т.1.

## ЧИТАННЯ ПАРТИТУРИ МІФУ: СПРОБА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ *СОНЯШНИХ* *КЛАРНЕТІВ* ПАВЛА ТИЧИНИ

Побудувати за допомогою смислів якийсь твір,  
який можна зіставити з тими,  
які створює музика через звуки:  
це *негатив якоїсь симфонії...*  
Клод Леві-Строс 17

Ще на початку XIX століття музика, трактована як «таємна мова природи, як сокровенна сутність мистецтва... перестала бути для європейської людини "тільки музикою", здобула особливу трансмузикальну форму існування, розчинившись у філософських системах, естетиці, літературі, у світі уяви" [Махов, 2005: 3] «Експансія музичного в найрізноманітніші сфери культурного і духовного життя» [там само] досягає кульмінації у філософській та поетичній практиці символізму. Основні його ідеї пов'язані з відкриттям нових можливостей поетичного слова, які можна звести до двох понять: слово-символ і слово-музика. Символ – це образ, який "виходить поза власні межі" [Аверинцев, 1999: 154], причому, він здатен безмежно розширювати свою смислову перспективу, стаючи своєрідним посередником поміж матеріальним і духовним світами, а також змінювати своє формальне вираження (від образу до повноцінного міфу). Про специфічну музичність поетичного слова символісти говорили, прагнучи спроектувати на поезію виражальні можливості музики. Фундаментальну двоїстість розуміння музики вони успадкували від романтиків. Якщо "музика сфер" – принцип архітекtonіки, відображення музично-космічної гармонії в структурі твору, то "музика душі" – вираження внутрішнього світу людини, що потрактований як безперервний мінливий потік, як безкінечне музикування.

У прагненні досягнути сутність музичного поетичне слово неминуче натрапляє на структури міфологічного походження, задіювання яких спричиняє розгортання особливих індивідуальних міфологічних просторів. Відтак найважливіші властивості поезії в XX столітті породжені взаємодією музичного і міфологічного начал, їхньою спорідненістю. Тексти, породжені з цих більш чи менш усвідомлюваних інтенцій, були наповнені значенневою миготливістю, відкритими перспективами смислових можливостей, сповнення яких забезпечувала насамперед музика чи радше властивий саме їй спосіб комунікації, впливу на людину, завдяки якому відбувалось творення і відтворення міфу. Феномен міфу у контексті індивідуальної творчості викликав зацікавлення не одного дослідника ще з кінця XIX століття. Однак у мандрах міфом, музикою і літературою початку XX століття чи не найцікавішим провідником може бути Клод Леві-Строс – антрополог, який спробував подивитися на міфологію через призму музичних відкриттів XX століття, а також "розширив символістичний художній проект до масштабів загальної теорії структур людського духу" [Рыклин, 2007: 751]. Найповніше своє бачення він виклав у чотирьохтомному дослідженні "Міфологіки", на яке надихнув автора приклад музики, і яке саме пронизане музичними мотивами і є, по суті, науковою симфонією в чотирьох частинах. У вступі до першого тому, в "Увертюрі" Леві-Строс не тільки зіставляє міф і музику, а ототожнює їх, описуючи одне в термінах другого. Основні ідеї французького дослідника можна викласти у кількох твердженнях.

Ізоморфізм поміж міфом, що належить лінгвістичному порядку, та музикою, яку також можна вважати певною мовою, оскільки ми її розуміємо, дає підстави Леві-Стросу вслід за Бодлером припустити, що "музика і міфологія викликають у слухача роботу загальнолюдських (*commune*) ментальних структур" [Леві-Строс, 2006: 33] Один із наслідків цього дослідник вбачає у спорідненості міфологічної і музичної форм, а відтак і методу їхнього аналізу. Пояснюючи історичну спадкоємність "музики періоду великих стилів щодо міфу в XVII столітті", коли музика "взяла на себе традиційні функції міфу", Леві-Строс зауважує, що "форми сучасної музики вже

---

17 Леві-Строс К. Фінал / Леві-Строс К. Міфологіки: Человек голый. М.: ИД "Флюид", 2007. – С. 616.

були в міфах ще до її виникнення", і створюючи свої форми музика "немов би по-новому відкривала структури, що вже існували на рівні міфу". Саме виконання міфу – музичне за своєю суттю. Однак подібність з музикою сягає і його внутрішньої будови, і співвідношень всередині групи (пакета міфів), що відповідають принципам музичного формотворення.

Для опису власного методу аналізу міфологічних структур через призму музичної форми Леві-Строс обирає образ читання оркестрової партитури. Ідеться про поєднання горизонтальної оповідної структури та вертикального "аранжування" основних "ментальних структур", які утворюють пакети відносин. Так відкривається "принцип того, що ми називаємо *гармонією*: оркестрова партитура має сенс лише тоді, коли її читають діахронічно по одній осі (сторінку за сторінкою, зліва направо), але разом з тим і синхронічно по іншій осі, зверху вниз." [Леві-Строс, 1997: 201] Важливим тут є відсилання до оркестру: саме оркестр для Вагнера<sup>18</sup> (який, на думку Леві-Строса, "безперечно є батьком структурного аналізу міфів") – основний "інструмент" музичної міфотворчості: у своїх роздумах про нього він не раз використовує образ оркестрової вертикалі, гармонії-колони, гармонії-свічки.<sup>19</sup> Міфологічність музичного та філософського мислення композитора зумовила появу леві-стросівської "оркестрової партитури", орієнтованої насамперед на "гармонічну вертикаль", яка включає в себе "весь" світ музичних інструментів, моделює звуковий образ світу.

І нарешті, у "Фіналі" останнього тому "Міфологік" вчений увиразнює своє бачення розташування основних знакових систем на "території структурних досліджень". "Міфологія займає середнє положення поміж двома протилежними типами систем знаків – музичною мовою та роздільним мовленням" [Леві-Строс, 2006: 34] Кожна з цих систем пов'язана зі смислом і звуком: мова – це єднання смислу й звуку, а в музиці й міфі (внаслідок переважаючого у першій звуку, а в другому – смислу) утворюються віртуальні порожнини, які компенсуються у процесі сприймання. Так у міфі недостатність у сфері звукового вираження компенсується "алітераціями і паронимазією, які дають простір буянню співзвуччю і повторюваним звучань, що насолоджують слух подібно як смисл, привнесений слухачем у музичне сприйняття, насолоджує його інтелект". [Леві-Строс, 2007: 616] Відтак "міф, як система смислів, узгоджується з необмеженою серією лінгвістичних носіїв ... а музика, як система звуків, узгоджується з необмеженою серією семантичних утворень". [Леві-Строс, 2007: 616]

Ці останні твердження особливо цікаві у контексті розмови про ранню творчість Павла Тичини. Адже збірка "Соняшні кларнети" вся натхненна "духом музики", що спричинив виринання на поверхню мови глибинних ментальних структур, став домінуючим принципом символотворення, визначив загальну композицію і драматургію і, зрештою, спровокував розгортання цілісного самодостатнього міфологічного простору. Символ тут побудований за "музичним" принципом, зазнає постійних смислових і формальних трансформацій: мелодії значень, народжуються, переплітаються, перегукуються і проростають до лейтмотивів. Нижче на прикладі "лейтмотивних" символів спробуємо прослідкувати творення й особливості функціонування музично-міфологічного тексту Павла Тичини.

Якщо "Соняшні Кларнети" – це збірка-симфонія, то головна партія в ній написана для кларнета, а твори, що входять до цієї збірки, розгортають всю інтонаційну амплітуду можливостей інструмента. "Головна партія" символу *Соняшних Кларнетів* у творчості Тичини<sup>20</sup> пов'язана і з особливою складністю його структури та семантичною згущеністю, спроби прочитання-розгадування якої часто руйнують попередні трактування і відкривають нові перспективи, але ніколи не є остаточними. Можливо, частковому розкриттю смислової перспективи цього символу сприятиме аналіз його образної фактури, який відкриє інший аспект змінної структури семантичного поля.

---

18 "Тому, показуючи, що аналіз міфів подібний до великої партитури, ми просто робимо логічний висновок з вагнерівського відкриття: структура міфів розкривається за допомогою музичної партитури." [Леві-Строс, 2006: 23]

19 Більше про це див.: Барсова І. Міфологічна семантика вертикального простору в оркестре Ріхарда Вагнера // Проблеми музикального романтизму. – Ленінград, 1987. – С.55-75.

20 Часто дослідники говорять про іманентну нерозшифрованість, закодованість цього символу, з одного боку, і його "візитковість" для творчості Павла Тичини, з іншого. З легкої руки Ю. Лавріненка здобув поширення термін "кларнетизм" на означення ідіостилу поета.

Образний план символу *Соняшних Кларнетів* вторинний за походженням,<sup>21</sup> оскільки виникає на перетині двох образів (сонця і кларнета). Підкреслена не те щоб несподіваність, а несумісність, неспівмірність закладені вже в їхньому сполученні. З одного боку – найдавніший архетипний образ з виразною міфологічною основою і відповідно багатою і різноманітною традицією трактувань, що передбачає відкритість смислової перспективи (сонце), а з другого – образ, предметність і наочність якого не викликає якихось усталених асоціацій (кларнет – духовий дерев'яний музичний інструмент). Завдяки такому принципові конструювання символу поетові вдається, насамперед, порушити автоматизм сприйняття у читача і спонукати його до співтворчості. Що ж може відкрити таке вчитування-вглядування в символ *Соняшних Кларнетів*? Початковим імпульсом для подальших інтерпретацій є точка перетину смислових ліній образів сонця і кларнета, що утворює смислотворче ядро, навколо якого формуються та переплітаються подальші значення. У цьому рухливому, змінному семантичному утворенні будь-яка спроба зафіксувати, виокремити “згустки” фіксованих сенсів руйнує живу плинність образів і значень. Тому початкове виділення двох образних складових є дуже умовним і необхідне лише для того, щоб усвідомити первинну нероздільність символу, “жива” сутність якого не надається на простий поділ на форму й зміст.

У національних космогоніях сонце пов'язане з початком і відродженням життєвого циклу, відповідно асоціюється з верховними божествами. У світових релігіях сонце і світло трактують як унаочнення абсолютної істини, правди і вічності, духовного начала світу.<sup>22</sup> У часи античності і середньовіччя сформувалася цілісна концепція метафізики світла, яка включала теологічні, філософські та природознавчі погляди на світло, як на першофеномен світу, що об'єднує в собі все суще. Світло “суміщає в своїй природі несумісні начала і через це не укладається в ряд ординарних явищ, а також ісконно пов'язане з поняттями «порядку», «ритму», «числа», «пропорції», а відповідно і з «розумом», «сенсом», «істиною», «словом» (тобто з проявленим назовні Логосом); воно виконує роль посередньої ланки, що об'єднує в єдине онтологічне ціле такі протилежні одна одній сфери реальності, як чуттєве й умоглядне, фізичне й математичне, матеріальне та ідеальне, дольне і горне, тварне й нетварне.” [Шишков, 2003: 558] В основі метафізики світла, окрім очевидних джерел, пов'язаних з міфологічними уявленнями та впливом найперших релігій, лежать і твердження Платона про уподібнення Блага до Сонця [*Держава*; VI, 508 b – e], а також його вчення про космічний “стовп світла” [*Держава*; X, 616 b – 617d]. Пізніше неоплатоніки розробили вчення про еманацию Єдиного, у якому видиме світло – це проявлення у тьмі матерії світла умоглядного, й утвердили уявлення про буття як світлову ієрархію, освоєне зокрема у християнській теології. У Книзі Буття світло – перше, що створив Дух Божий, поклавши початок існуванню світу<sup>23</sup>, воно ототожнюється зі “всім, що явне стає” [*Еф.* 5.13], його веселка – знак заповіді між Богом і землею [*Бут.* 9,13], більше того, Бог “живе в неприступному світлі” [*1Тим.* 6, 16] і Сам “є світло” [*1Ів.* 1,5; *Ів.* 1, 9]. Отці Церкви трактують світло як Божу субстанцію, що існувала до сотворіння світу, тобто є не матеріальною і не сотвореною. У філософській системі Григорія Сковороди світло також є одним з основних начал світу і людини. З багатьох асоціацій, які збуджує в нашій уяві поняття «світло», найважливішими здаються йому асоціації космогонічні. Він одразу нагадує, що згідно з біблійною версією спочатку у світі був «хаос», «тьма верху бездны». Однак з його погляду, як із погляду Платона, мікrokосмос дорівнює макrokосмосу, людська душа – дзеркало світу. Тому космогонічна тема переноситься ним у план психологічний, і тоді виходить у нього, що без світла «твое сердце темное и невеселое и тма верху бездны». А знайдене щастя, просвітлення дорівнює розуміння основ світобудови: «Ищем щастія

---

21 Власне тут пасувало б запозичене зі статті російського дослідника А. Чеха "Ритмы символа" означення такого типу символа як "планарного", що виникає у точці перетину "лінійних" символів (їх зміст "розгортається в ряд взаємоподібних значень: предметних, образних, міфологічних"), і зміст якого "окреслений загальними смисловими можливостями складових першого типу і збагачується завдяки їхньому звільненню від прямих предметних значень; умовою такого виникнення є художній синтез цих складових". [Чех, 2003: 59] За певних умов такий символ, на думку вченого, може стати "вастуарним" символом, що "розмикає власне художню площину, виводячи поетичний твір у *простір*: екзистенційний простір переживання і співпереживання." [Чех, 2003: 61]

22 Див., наприклад: "Авеста" (VI, 1; X, 3; XII, 26-37); "Махабхарата", XII, 300 (Джанак-Упанішада: Діалог Джанаки й Яджнявалкі).

23 „І сказав Бог: „Хай станеться світло!” І сталося світло. І побачив Бог світло, що добре воно, – і Бог відділив світло від темряви.” [*Бут.* 1, 3-4]

по сторонам, по векам, по статям, а оно есть везде и всегда с нами, как рыба в воде, так мы в нем, а оно около нас и ищем самых нас. Нет его нигде, затем что есть везде. Оно же преподобное солнечному сиянню: отвори только вход ему в душу твою».

Кларнет – один з найвіртуозніших інструментів симфонічного оркестру. У групі дерев'яних духових інструментів він найдосконаліший за чистотою, виразною звучністю і технічною будовою. Назва інструмента походить від назви старовинної труби (кларино) і початково була назвою його верхнього регістру (світлі і яскраві звуки), який винахідник кларнета Й. К. Деннер додав при створенні інструмента на основі середньовічної сопілки шалюмо, для звучання якої, натомість, був характерний низький регістр. Різним типам кларнета притаманна особлива неповторна якість звуку: різке напружене звучання у всіх регістрах для сопранових, м'якість і оксамитність – для кларнетів Ля, мужнє і поетичне – для басетгорнів. Загалом інструмент володіє широкими динамічними можливостями: від потужного форте до найніжнішого піано. «Завдяки привабливій силі світлого, виразного, динамічно різноманітного звучання і достатньо широким технічним можливостям кларнет швидко завоював визнання у композиторів і виконавців багатьох країн: його з однаковим успіхом використовували у найрізноманітніших жанрах інструментальної музики.»<sup>24</sup> [Диков, 1983, 50] На початку ХХ століття кларнет став найбільш «співучим» духовим інструментом. Звукові кларнета притаманні м'якість, повнота, яскравість і глибока виражальність; він володіє рідкісною здатністю до відтворення мелодичного начала, насамперед яскравої і виразної кантилені. В руках талановитого кларнетиста він може виразити найрізноманітніші настрої, діапазон яких сягає і мрійливого суму, і пристрасного драматизму. Відтак кларнет – інструмент, звучання якого стало для Павла Тичини втіленням музики, а також власного поетичного голосу. Духовий (духовний), світлий, теплий вертикальний звук цього інструмента, з одного боку, максимально наближений до людського голосу, а з другого, здатний виразити найтемніші, найдраматичніші відтінки земної природи людини. У здатності виразити духовне світло, що пронизує земний голос – унікальність цього інструмента, яку відчув і втілював у своїй творчості поет.

Світло й музика як різновиди руху, що мають спільну природу, як дві первинні субстанції творять основу символу Соняшних Кларнетів. Поєднавши їх, Павло Тичина, по суті, згорнув все різноманіття всесвіту у «яйце-райце» однієї поезії, з якої явився його художній світ. Власна космогонія поета основана на ідеї вічного одухотвореного руху як музики. Іншими словами, музична форма руху водночас репрезентує «озвучування часу, його локалізацію з акустичного хаосу і безмовності» [Суханцева, 2000: 23], а музичний потік (музична ріка у Тичини) унаочнює незадане самопороджуване становлення буття, неперервність якого виражена поняттям вічності, що втрачає есхатологічний пафос, стає персоніфікованою завдяки людському вимірові часу – музиці [Там само]. «Музичний час збирає розбиті й розкидані куски буття воедино, долає тугу просторового розп'яття буття, возз'єднує просторові і взагалі взаємовідділені сутності з єдністю і цілісністю часу їхнього буття. Вічність є тоді, коли не декілька моментів, а всі незчисленні моменти буття зіплюються воедино, і коли возз'єднане в повноті часів і віків буття не застигне в своїй ідеальній нерухомості, а заграє всіма струменями своєї взаємопроникненої плинності.»

---

<sup>24</sup> Так Бортнянський використовував виразне кларнетне соло у своїх операх. «Композитори-«мангеймці» перші розгадали можливості кларнета створювати тонке і контрастне звучання, його глибоку емоційність і ніжність у виконанні мелодій.» [Диков, 1983, 30] Далі розвивали динамічні, інтонаційні та колористичні можливості інструмента композитори віденської класичної школи (Гайдн, Моцарт, Бетховен). Зокрема у Моцарта кларнет був одним з найулюбленіших духових інструментів. В операх «Весілля Фігаро», «Дон Жуан», «Чарівна флейта» він доручає кларнетам глибоко виразні кантиленні мелодії, пов'язані з образними характеристиками різних діючих осіб. У одній з останніх симфоній композитора (Мі-бемоль мажор № 39) знаходимо хрестоматійний приклад функціонального використання двох кларнетів: один виконує просту співучу мелодію у верхньому регістрі, а другий акомпанує йому (гармонічна фігурація в нижньому регістрі). Бетховен остаточно утвердив становище кларнета в оркестрі: надавши йому значення повноправного самостійного інструмента, відчув «товариський» характер тембру кларнета, його здатність поєднуватися з іншими інструментами оркестру. [Там само, 32] В епоху музичного романтизму Вебер зумів виявити й показати надзвичайно виразні властивості найнижчого регістру – похмуре зловісне звучання. Вагнер використовував кларнет для вирішення двох основних художніх завдань: по-перше, для створення мальовничих змішаних тембрів, по-друге, для використання зв'язних функцій між різними інструментами, що відповідало принципам його музичної драматургії, основаної на неперервності розвитку. Берліоз показав можливості кларнета в творенні іронічно-гротескових музичних образів.



[Лосев, 1990: 239] У цій взаємопроникній плинності буття, в музично-світляному потоці ритмічно рухається (танцює), прокидається, виокремлюється з мрії-сну я, щоб знайти себе не в Я, а в Ти, тобто в *Соняшних Кларнетах* – в музично-сонячному началі, світлосяйному і творчому хаосі постійного ставання і творення Всесвіту. Іншими словами, Соняшні Кларнети – це уособлення загального принципу світобудови, а в ній і людського Я як “людської індивідуальності світу” – коли говорячи Я “вказуєш не на грудну клітку, а на все, що навколо тебе, і називається світ”. [Свасьян] Первинна діонісійська цілісність буттєвого потоку, схоплена поетом у поетично-музичних відіннях і розв’язана через аполлонійське посередництво пластичного образу Соняшних Кларнетів, через вічний процес індивідуації – виокремлення людського голосу з музично-міфологічної єдності всесвіту.<sup>25</sup> Радість, яка пронизує процес самоусвідомлення, викликана музикою, адже саме вона, на думку Леві-Строса, дарує індивіду повне здійснення: “Звідси й виникає глибока вдячність музиці, бо ж вона раптово перетворює суб’єкт у якусь істоту, якій притаманна інша сутність, і зазвичай несумісні принципи заспокоюються і слабнуть, примирюючись один з одним в якійсь органічній однастайності” [Леві-Строс, 2007: 623]

Згорнена у символі Соняшних Кларнетів модель самопороджуваної музично-міфологічної єдності, стає композиційною і смислотворчою домінантою, дія якої поширюється далеко поза межі першої збірки Тичини. Вона пронизує всю образну систему поета, розкриває і впорядковує її увесь можливий смисловий та емоційний діапазон у своєрідні концентричні кола, близькість до центру в яких відповідає повноті виявлення “кларнетичного” принципу. Відтак найближчими до верхніх кларнетичних регістрів виявляються як деякі з перших поетових творів, наприклад, “Блакить мою душу обвіяла...” (1907 року), так і поезії, що входять до збірки “Соняшні Кларнети”: “Закучерявилися хмари”, “Гаї шумлять”, “Арфами, арфами”, “Цвіт в моєму серці”, “А я у гай ходила...” тощо. (Нижчі смислові реєстри звучать у віршах: “Там тополі у полі...”, “Світає...”, “Туман”.) Слід одразу визначити, що у цих творах не завжди можна виокремити символ-троп з чіткою структурою і виразними полем зіставлення. Для образів *вина, дня, неба, сонця, ріки, дзвону, цвіту, арфи, вітру, дощу* властива не фіксованість, а миготливість і невизначеність полів зіставлення, що загалом сприяє формуванню і концентрації семантичної енергії, яка живить структурні і смислові трансформації цих образів. Загалом, всі вони формують єдину смислову настроєву сферу: “сферу упевненого довірвання самого себе світові соняшних кларнетів.” [Стус, 1994: 266] Це сфера первинно міфологічного, сфера дитинства поетового духу, в якій відкритість і абсолютна до-віра широко розплющених очей, породжені не наївністю а знанням-осаянням. “Добрідень я світу сказав!” – світ, що відбивається в очах дитини, ще не розділений, не диференційований, не о-мовлений, а тільки даний у відчуттях синтетично. Найпоказовішим тут може бути цикл “Енгармонійне”, в якому кожна поезія – це складна структура зі символічними образами кількох рівнів, з накладеними полями зіставлення, в яких суміщені, переплетені відсилання до міфологічних уявлень, музичні алюзії та наївні “дитячі” моделі сприйняття та інтерпретування світу. Стан первинного відкриття світу у Тичини безпосередньо кореспондує з глибинними міфічними уявленнями, з органічною синестезією. Відтак те, до чого стримів європейський модернізм, було в нього органічним, не набутим, а відчутим, відкритим у самому собі. Багато творів збірки, зокрема згадані вище, нагадують провізоричні відіння, які мають до-вербальне (до-раціональне) походження, вириваються з міфологічних структур, виражають первинний стан радісного відкриття повноти і співзвучності світу: “Єдина функція слова – не передавати зміст, а тільки озвучувати нагірню поетову радість, заповнювати простір межі дискретними спалахами авторського захоплення.”<sup>26</sup> [Стус, 1994: 267] Власне така поетика відповідає нерозривній низці актів моментального ставання і негайного занепаду значень,

---

25 Спокушає зіставлення в образній структурі символу Соняшних Кларнетів аполлонійського (сонце) й діонісійського (кларнет, попередником якого була середньовічна дерев’яна сопілка “шалюмо”) начал. Цікаво порівняти спостереження В. Стуса про “діонісійську стихію, що не знає полярностей” [Стус, 1994: 257], і М. Ласло-Куцюк про “аполлонівську філософію сонцепоклонника” (через яку пов’язаний Тичина зі Сквородою і Філянським) [Ласло-Куцюк, 1983: 174]. Однак, видається, що символ Соняшних Кларнетів вказує на первинну єдність цих начал, кожне з яких неможливо виокремити, хоча зазначена їх взаємоприсутність, взаємозумовленість, взаємовизначальність. Таким чином зловісна роздвоєність людської свідомості, “відкрита” й “утверджувана” модернізмом, тут подолана засобами модерністського письма.

26 Недарма Сергій Сфремов, пишучи у своїй „Історії українського письменства” про Павла Тичину, назвав його „дивним мрійником з очима дитини й розумом філософа, з вразливою, спраглою краси душею художника й потужною мовою справжнього майстра слова”.

повсякчасному ставанню та розгортанню буття, які організовує і настроює у відповідному реєстрі камертон символу Соняшних Кларнетів.

Задаючи тон усій збірці, *Соняшні Кларнети* у її фіналі трансформуються у *Золотий гомін* – поетичний символ завдяки актуалізованій музичній природі розгортається у цілісний національний міф, реалізовується у формі своєрідної містерії. "І міфологія, і музика залучають слухача у зв'язок, що має конкретний характер, з тою тільки різницею, що замість схеми, закодованої в звуках, міф пропонує схему, закодовану в образах. Однак в обидвох випадках саме слухач вносить в дану схему одне або кілька віртуальних значень і робить це таким чином, що реальна єдність міфу й музичного твору здійснюється тільки спільно, у певному виді святкування якоїсь події і завдяки йому." [Леви-Строс, 2007: 620] У поле тяжіння основного символу потрапляють інші образи твору з більше чи менше виразною символічністю, пронизані вишуканою метафорикою (*предки, Дніпро, ріка, Чорний птах, Андрій Первозванний, Час, каліки, Вогонь*). До того ж поет уповні реалізує принцип акордності-поліфонічності<sup>27</sup>, окремі рядки – як музичні фрази, рефрени немонотонні, а відсилають до попередніх повних. Завдяки різноманітному, складному ритмічному малюнку поезії Тичини вдається максимально сконцентрувати семантичну енергію: він позбувається зайвої риторики, натомість скрайньо розбудовує потенційне поле зіставлення, семантичний простір окремих образів. У потужній енергетиці міфу жоден образ не має сталого семантичного поля: всі вони переплітаються, взаємоділюються у рефренах – поліфонічність звучання стає поліфонічністю значень, де смисловий мотив, втілений в одному образі, підхоплює і розвиває інший образ, щоб у фіналі твору прозвучало вивершення основної теми. Ці сплетіння і відлуння можна прослідкувати на *темі*, яку розпочинає символ золотого гомону: *золотий гомін*<sup>28</sup> (і голуби, і сонце), золотосяйний звуковий хаос, що легко зіставляється з Божественним началом – *Андрій Первозванний* (опромінений, Ласкою в серце зраниений) зі згорненням порівнянням-алюзією до *сонця*, що сходить на Київські пагорби і благословляє їх – *вогонь творчої високості*, в якому палає Київ<sup>29</sup> в момент історичного

---

27 Основний принцип поліфонії – не тільки узгодження, але й співприсутність неузгоджуваного. "Сполучення мелодій в одночасному звучанні відповідає сполученню образів в єдиному смислового просторі середньовічної алегорії: так старозавітна Рахіль не просто позначала новозавітну Марію – вони обидві перебували разом у смисловій вічності як єдине і водночас роздільне – суцільно і нероздільно, якщо скористатися знаменитою формулою Халкідонського віровизначення. Поліфонічне музичне мислення справді перетворюється тут у форму алегоричного мислення, як і останнє, скероване на співіснування відмінного в межах певної одночасності – чи це музично-звукова, чи смислова одночасність." [Махов, 2005: 100] Таким чином, музична поліфонія не перестає бути ще й явищем смисловим: одночасність голосів поєднана з одночасністю смислів. Поліфонія створює не тільки особливий звуковий, але й смисловий простір. У Тичини також маємо справу з особливою музично-смисловою поліфонічною єдністю, яка за своєю структурою нагадує Пасіони Баха ("Страсті за Матвієм"). "Одночасність перебування в єдиному музично-смислового просторі особистісних голосів, зібраних у цьому музичному «тепер» з різних часів (в цьому сенсі «Страсті» багато у чому наслідують богословську алегоричну техніку, також скеровану на створення містичної одночасності). Поруч з безпосередніми учасниками подій (Христом, Пілатом тощо) тут присутній свідок-євангеліст, уже відділений від подій певною часовою дистанцією; тут же – в хоралах і аріях – якби включені і сучасники Баха, що переживають події з багатовікової перспективи (в тексті позначені формою «ми»), і, зрештою, певна позачасова, історично далека від Христа, але внутрішньо вкрай близька йому «душа» (в тексті – «я»)." [Махов, 2005: 110] Така трансчасова структура, плани якої перебувають у постійній взаємодії, розгорнена і в поемі Тичини.

28 Слово *гомін* належить до вторинних іменників, що виражають "фіктивну" предметність, в їхній семантиці присутня сема ознаки (зокрема, процесуальності та дії). Ці особливості граматичного значення поет актуалізує через багаторазове повторення в різних контекстах, що власне і створює враження не раз даної явленості, дієвості та її наростання. Окрім того, етимологія слова дає підстави пов'язувати його зі значеннями радості та веселощів: "Первісне значення "рій, кишіння", звідки вторинне "мішанина голосів, гомін"; – дальша етимологія непевна; можливо, звуконаслідувальне, споріднене з давньоісландським *gaman* "радість, веселощі" з індоєвропейським \**ghem-* [...]" [ЕСУМ, 1982: 559] У контексті твору слово гомін зіставляється виключно з радістю і веселощами: "І всі сміються, як вино: / І всі співають, як вино:" Символ вина, що означає радість і відчуття повноти життя, не раз з'являється у збірці "Соняшні кларнети" і відсилає до архаїчних культурних пластів (вино використовували в орфічних та діонісійських ритуалах як символ залучення і посвячення; у таїнстві Євхаристії вино як кров Христа, пролита заради спасіння людей, символізує жертву).

29 Не випадково Київ перебуває у центрі зображеного світу. Тичина тут продовжує традицію, започатковану Т.Шевченком, який у виокремив "глибинну міфологему "Другого Єрусалима" і, таким чином,

пробудження – *золоті джерела*, що скресають під землею, як відлуння небесного золотого гомону – і, нарешті, фінальне тріумфальне фортісимо негасимого *Огню* Прекрасного, Одвічного Духу, що вивершує тему *золотого гомону*, об'єднує всі мотиви в оркестрове *tutti*, в якому грають (як "грає-переливається" сонце на світанні Великодня) всі сенси<sup>30</sup>.

Принцип акордності втілений у виразно структурований по вертикалі міфологічний хронотоп. Вже з перших рядків читачеві запропонована чітка "диспозиція": "Над Києвом – золотий гомін [...] Внизу – Дніпро торкає струни". Трирівневість зображеного світу<sup>31</sup> репрезентує три сфери (або ж стани буття Духу): сакральну чи сферу вічного (тема золотого гомону), профанну, тобто сферу реального тут-і-зараз, моменту кінця й початку історії<sup>32</sup> (тема збуреного Києва) та сферу героїчного минулого, тобто сферу національної пам'яті (тема Предків). Однак ці сфери не відмежовані, а об'єднані в єдиний акорд здійснюваної містерії, пронизаної сонячно-музичним потоком (репрезентований і в символі Соняшних Кларнетів). Саме він, спроектований в земний, наповнений дисгармонією вимір, спричиняє руйнування несправедливої "порожньої" історії (Чорний птах, каліки) і вивільняє репресоване національне минуле, сакралізує його (дзвін лаври і Софії стає музикою сфер, а музичні зерна Вічності розцвітають у душах "натхненними акордами", як очі предків, знову приходить Андрій Первозваний (алюзія до другого Пришестя) і все охоплює прекрасний Вічний Огонь творення нового світопорядку). Тут знову сполучаються архаїчні і новітні, музичні й міфологічні уявлення: вертикаль трьохрівневого світу, об'єднана звучанням, трансформується в трьохчленну структуру акорду. Музика, поширюючись уверх і вниз, стає віссю озвученого простору. Відтак у "Золотому гомоні" Павло Тичина відтворює космогонічний міф, "відтворює акт творення [...], знаходить "центр світу" (для поета це Київ – З.Р.) у момент, коли профанна тяглість часу розірвана, час зупинений і виникає те, що було "спочатку"." [Топоров, 1970: 59] Власне музика й міф стають "засобами подолання часу": "Музика перетворює відтинок часу, витраченого на слухання, в синхронну замкнуту цілісність. Подібно до міфу, вона долає антиномію минаючого історичного часу, що минає, і перманентної структури". [Леви-Строс, 2006: 24]

Отже, завдяки методів, запозиченому у К. Леви-Строса, вдалося прослідкувати, як конкретні історичні події (українську революцію 1918 року) поет записав як партитуру симфонії, зобразив як містерію народження нового сенсу історії з духу музики. Він перевів конкретно-особистісне (у збірці – історично визначене й детерміноване) в безособово-позачасовий вимір, відкрив у профанному епіфанію вічного, транспонував тональність історії у тональність небесних сфер. Обравши музику як універсальний код, Павло Тичина зумів створити цілісну партитуру міфу, в якій гармонічну вертикаль вибудовують символи Соняшних Кларнетів та Золотого Гомону. Вони визначають смислову напругу всіх образів цього періоду, висоту їхнього регістру, а також задають їхню структурну та функціональну модель.

---

опосередковував і забезпечив спадкоємність традиційної православно-руської та модерної української ідентичностей. Ця символотворча інновація Т.Шевченка підпадає під категорію культурних "вибухів", щодо яких Ю.Лотман відзначав важливість, а інколи й вирішальний характер появи символічних імен у вибухових, нелінійних культурно-історичних процесах. У поетичному символі Києва Т.Шевченко, по-перше, зробив наочною "небесну" символіку міста, а по-друге, Київ у нього символізує не тільки "зовнішню" щодо людини святиню, але й сам стан і процес переродження, освячення загубленої людини, що відбувається через безпосереднє, конкретне доторкання душі до райського стану буття." [Даренська, 2002: 12]

<sup>30</sup> Все-таки найдоречнішим у цьому конотативному колі буде зіставлення із текстами Святого Письма: "Народ, який в темряві ходить, Світло велике побачить, і над ними, хто сидить у краю тіні смерти, Світло засяє над ними!" [Іс. 9:1]; "Уставай, світися, Єрусалиме, бо прийшло твоє світло, А слава Господня над тобою засяє! Бо темрява – землю вкриває, а морок – народи, та сяє Господь над тобою, і слава Його над тобою з'являється! І підуть народи за світлом твоїм, а царі – за ясністю сьйва твого." [Іс. 60:1-3]

<sup>31</sup> Представлена у "Золотому гомоні" трирівнева світобудова безпосередньо кореспондує з найдавнішими міфологічними уявленнями: "Яв – світ видимий, явний, дійсний; світ земного існування людей у просторі зі Сонцем; Нав – невидимий, духовний, підземний, потойбічний; світ предків; Прав – світ законів, правил, освячених звичаями, досвідом, обрядами; світ богів." [Войтович, 2002: 140] Пізніше у християнському космосі це: рай, земля та пекло. Така трирівнева вертикальна структура простору наштовхує на зіставлення з моделлю світу, представленою в містерії, де "був вибудований простір споглядання, невидиме перетворювалось у видиме... і видимим виступав світ вищих значень, світ, який володів вищою реальністю." [Софронова, 2006: 537]

<sup>32</sup> Міф, за Вагнером, є "початок і кінець історії", оскільки він спроможний глибоко і всеосяжно представити минуле народу, як, зрештою, його історичну долю, місію, шлях у майбутнє. [Вагнер, 1978: 416]

## ЛІТЕРАТУРА

1. Аверинцев С. С. Софія – Логос. Словник. – К.: Дух і Літера, 1999. – 464 с.
2. Вагнер Р. Избранные работы. – М. Искусство, 1978. – 416 с.
3. Войтович В. Українська міфологія. – К.: Либідь, 2002. – 664 с.
4. Даренська Т. В. Український образ світу в ключових символах поетичної творчості Тараса Шевченка. / Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. – Київ, 2002. – 21 с.
5. Диков Б. Методика обучения игре на кларнете. – М.: Музыка, 1983. – 192 с.
6. Етимологічний словник української мови. В 7 т. – Т. 1. – Київ: Наукова думка, 1982. – 630 с.
7. Ласло-Куцок М. Засади поетики. – Бухарест, 1983. – 350 с.
8. Леві-Строс К. Структурна антропологія. – К.: Основи. – 387 с.
9. Леві-Строс К. Фінал / Леві-Строс К. Міфологіки: Человек голый. М.: ИД "Флюид", 2007. – С. 592-661.
10. Леві-Строс К. Увертюра / Леві-Строс К. Міфологіки: Сырое и приготовленное. М.: ИД "Флюид", 2006. – С. 11-38.
11. Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики // Из ранних произведений. – М., 1990. – С. 195-392.
12. Махов А. Е. Musica literaria: идея словесной музыки в европейской поэтике. – М.: Intrada, 2005. – 224 с.
13. Свасьян К. А. Інтерв'ю. // <http://www.nietzsche.ru/meet.php?p=012>
14. Софронова Л. А. Культура сквозь призму поэтики. – М.: Языки славянских культур, 2006. – 832 с.
15. Стус В. Феномен доби (Сходження на Голгофу слави) // Твори у 4-х томах 6-ти книгах. – Т. 4. – Львів: Просвіта, 1994. – С. 259-345.
16. Суханцева В. К. Музыка как мир человека (От идеи Вселенной – к философии музыки). – К.: Факт, 2000. – 176 с.
17. Тичина П. Зібрання творів у 12 томах. Т. 1: Поезії 1906-1934. – К.: Наукова думка, 1983. – 734 с.
18. Топоров В. Н. От космологии к истории (к характеристике раннеисторических описаний) // Тезисы докладов IV Летней школы по вторичным моделирующим системам. – Тарту, 1970. – С. 56-63.
19. Рыклин М. Последний руссоист. Природа и культура в симфонии мифов Клода Леві-Строса / Леві-Строс К. Міфологіки: Человек голый. М.: ИД "Флюид", 2007. – С. 747-781.
20. Чех А. Ритмы символа / Образ человека в картине мира. - Новосибирск, 2003. - С. 58-66.
21. Шишков А. М. Средневековая интеллектуальная культура. – М.: Издатель Савин С. А., 2003. – 592 с.

*Наталія ТКАЧИК*

© 2008

### МІФОЛОГІЧНА ПАРАДИГМА ВНУТРІШНЬОГО СВІТУ ПОВІСТІ ГАЛИНИ ПАГУТЯК "ЗАХІД СОНЦЯ В УРОЖІ"

У модерній культурі ХХ ст., яка загалом характеризується неміметичністю, особливо помітне (на тлі реалістичної культури ХІХ ст.) розмивання кордонів поміж міфом та літературою, що й детермінує появу т.зв. міфологізованих творів словесного мистецтва. Акумулявання в них етногенетичної пам'яті та світогляду людини сучасної епохи вимагає особливої емпатії з боку реципієнта.

Пересичене раціоналістськими теоріями, сцієнтизмом та прагматизмом людство прагне повернення до універсуму буття, синкретизму свідомості й за посередництвом міфо-поетичного мистецтва втілює це прагнення через окремі архетипні образи, міфологеми, міфема та символи, що апелюють до підсвідомого.

У теоріях архетипної критики, аналітичної психології, структурної антропології мистецтво (в тому числі й література) трактується як зміщена, новітня міфологія (Н.Фрай, Р.Чейс); енциклопедія художньо трансформованих міфів (К.Юнг, М.Бодкін, Д.Мюррей); знак знакової системи культури (Ю.Лотман); втілення логіки міфу (К.Леві-Стросс); своєрідна символічна форма (Е.Кассіпер); власне міф, яким взагалі є будь-яке висловлювання (Р.Барт).

Поєднання в літературі "архаїки і модерну, простоти міфологічних схем із витонченістю естетичної рефлексії" [5, 251] простежується на двох рівнях –зовнішньому (пряме запозичення міфологічних образів, мотивів, цитатія), який є формальним підходом і виявляє ставлення до міфу тільки як до архетексту, та внутрішньому, коли міфологізм як

спосіб художнього мислення надає особливої атмосфери художньому універсуму твору, виступає організуючим компонентом, принципом поетики, як, до прикладу, у творчості Ф.Кафки, У.Фолкнера, Г.Маркеса. Прикладом першого рівня можуть слугувати багато зразків красного письменства ХХ ст: "Медея" Ж.Ануя, "Електра" Г.Гауптмана, "Троянської війни не буде" Ж.Жироуду, "Прометей" В.Іванова, "Антигона" Ж.Кокто, "Йосиф і його брати" Т.Мана, "Касандра" Лесі Українки.

Беззаперечність актуальності міфології для словесного мистецтва пояснюється ще й тим, що міф, будучи феноменом людського мислення, підносить твір на якісно новий рівень розуміння, перетворюючи його на метатекст. Та й у послідовності повертання митців до правічних образів та схем, міфологічних фігур, вкорінених у прасвідомості віддзеркалюється перманентний циклічний процес розвитку культури. Юнг вважав цілком закономірним, "коли поет знову повертається до міфологічних структур, щоб знайти для своїх переживань відповідний образ" [2, 129], творячи таким чином із "прадавнього переживання".

У новітній українській літературі (70-90-ті рр. ХХ ст.) на прикладі творчості багатьох авторів (Володимир Дрозд, Ярослав Лижник, Віктор Міняйло, Галина Пагутяк, Тарас Прохасько, Алла Тютюнник, Валерій Шевчук, Юрій Щербак та ін.) можна простежити глибинну міфологічну семантику, яка акумулює в собі елементи химерної прози, магічного реалізму, фантастики та характеризується притчевістю, балансуванням на межі раціо та інферно, розмежуванням часо-просторового континууму на площини сакруму та профанусу.

Яскраво виражений синкретичний, універсальний (позачасовий та позাপросторовий) характер творчої концепції Галини Пагутяк з циклічною повторюваністю міфопоетичної свідомості, а також архетипністю художнього мислення і спричинює той факт, що цілісна інтерпретація творчості художниці слова поза міфологізмом є неможливою.

Неординарна проза Галини Пагутяк з різних підходів уже не раз ґрунтовно була проаналізована рядом дослідників (Є.Баран, Т.Бовсунівська, О.Корабльова, Н.Мельник, Т.Тебешевська-Качак, В.Положій)<sup>33</sup>, однак науковий інтерес до міфологічного аспекту її творчості як цілісного художнього феномену залишається дещо послабленим, що й визначає актуальність нашого дослідження.

Розуміння міфа як "розгорнутого магічного імені" (О.Лосев) [8, 170], як своєрідного коду не тільки мистецтва, а й всього буття людини, вимагає розгляду внутрішнього світу твору як особливої субстанції, полівалентність якої повною мірою може виявитися тільки через співвіднесення з іманентними ознаками міфу, такими, як універсальність, синкретичність, циклічність, очудненість, архетипальність.

Художній світ повісті "Захід сонця в Урожі" є досить складним як структура зі своїми внутрішніми законами та складовими частинами, спосіб поєднання яких у творі є не менш важливим від них самих (Д.Лихачов). Виступаючи як "результат вірного відображення і активного перетворення дійсності" [7, 76], внутрішній світ твору Галини Пагутяк на фабульному рівні позбавлений надто гострих колізій: у провінційному Урожі розпадаються стосунки між чоловіком та жінкою через взаємну відчуженість та обопільну зраду. Але важливим є не те, про *що* оповідає автор, а те, *як* він це робить. У цьому "*як*" і закладено універсальність, синкретизм художнього мислення в повісті, нерозчленованість між оповідним та іманентно-сакральним. "Недискретність, злитість ізо- та гомоморфічність повідомлень" [9, 58] твору, що є характерними для міфологічної свідомості, проявляється у можливості його відчитування на двох рівнях: 1) цікава історія з містично-химерним сюжетом (опирі, пророчий сон Моряка, магічна з'ява камінця); 2) сакрально-притчева оповідь, що має загальнолюдський характер (космогонія, перетворення життя-смерть, зрада-любов, єдність із природою).

---

\*Див.: Баран Є. Г.Пагутяк: Євангеліє шипшини // Баран Є. Зоїлові трені. Літературно-критичні тексти. – Львів: Логос, 1998. – С. 51-58; Бовсунівська Т. Типологія української посттоталітарної художньої деструкції світобудови (на матеріалі роману "Писар Східних Воріт Притулку" Г.Пагутяк) // Сучасність. – 2003. – №10. – С. 146-151; Корабльова О. Художні версії проблеми самотності у сучасній жіночій прозі. Автореф. дис. канд. філол. наук. – К., 1999. – 20 с.; Мельник Н. Проникнення в іншу реальність (українська магічна новела наприкінці ХХ ст.) // Слово і Час. – 1998. – №11. – С. 46 – 51; Тебешевська-Качак Т. Художні особливості прози Галини Пагутяк (Жанрово-стильовий аспект) // Слово і час. – 2006. – №9. – С. 51 – 58; Положій В. У пошуках справжності // Київ. – 1983. – Ч.4. – С. 145-148

В основі композиції повісті – розчленованість на два наративні модули: чоловічий та жіночий. Універсум образів героя та героїні проявляється, по-перше, через малий ступінь їх індивідуалізації (відсутність імен, портретних описів, інформації про минуле), а по-друге, через їхній латентний профанно-сакральний смисл. Важливість розрізнення у міфологічній свідомості сакрального та профанного як "двох способів буття у світі" [4, 10] відзначали Е.Кассірер та М.Еліаде. Галина Пагутяк наділяє сакральними ознаками образ-концепт жінки (рефлексія, самонаповнення), а профанними – чоловіка (прагматизм, скептицизм, шкідливі звички). Десакралізованість героя проявляється ще й у його фаталістичному сприйнятті світу: "За нас все розписано наперед" [11, 21], "Доля розправляється зі мною за межами Урожа" (С.34), "То моя карма – не любити нікого, навіть себе" (С.64). А поняття фатуму (очікування кінця, смерті) із сакральними сферами (смерть – водночас і народження, за законом циклічності) – несумісні. Сама дефініція "фатуму" виключає свободу волі людини [13, 663].

Священному простору Урожа протиставляється мирський топос міста, куди герой час від часу приїздить для зустрічі із коханкою. Саме тут його мучать думки про пошук роботи, нестачу грошей, невирішене квартирне питання та власну зайвість у чужому світі. Як зазначає Н.Фрай, міста "мають форму лабіринтного модерного метрополісу, де основні емоційні потрясіння виникають внаслідок самотності та браку комунікації" [2, 163], щоправда самотність героя має чітко виражений внутрішній екзистенційний, а не зовнішній соціальний характер, адже він має коханку, що однак не рятує його від відчуження.

Отже, на художньо-просторовому рівні образ міста має більш профанне наповнення, у порівнянні із провінційним Урожем, де й відбуваються всі головні мізансцени повісті.

Уріж – центральний пункт просторових відношень твору, який уособлює цілісність світобудови та образ Космосу. Цей топонім не наділений авторкою локально-темпоральною конкретикою: історично-соціальний час, чітка окресленість простору, індивідуальні риси героїв розчинені у метафізичному, універсальному бутті, адже "Уріж – то таке місце, де все доцільне й поважне" (С.9), а, як відомо, антисоціальність та аісторизм – іманентно властиві міфу.

Міфологічним ізоморфом художнього світу повісті є втілення суцільного космогонічного міфу про первісний хаос, *materia prima* (М.Еліаде). Героїня, асоціюючи Уріж із яйцем, сягає трансцендентно-ідеальних начал синкретичної людської прасвідомості: "Я живу в цьому яйці, яке плаває зараз в мирних потоках дощу, і живлюся тим, чим воно мене годує: тишею і снами" (С.9). Подібні космогонічні міфи про творення світу з яйця є в зафіксованих у "Рігведі" давньо-індійських міфах, в китайській міфології (небо Тянь формується із яйця) та віруваннях інших народів.

Інтуїтивно Галина Пагутяк наводить паралель між космогонією та ембріогонією, вдаючись ще й до образу Світового океану, який у більшості міфологічних систем виступає як первісна стихія, що була ще задовго до створення світу.

Художній простір Урожа є втіленням трансцендентної моделі і водночас образом світу (*imago mundi*). Героїня, трактуючи сам факт життя як обтяжливу екзистенційну ситуацію, приймає тимчасовість перебування у цьому світі як даність: "Всі ми лише гості в Урожі" (С.33), тим самим приховано відображаючи міфологему смерті (образ початкової і водночас кінцевої точки), що є репрезентантом циклічної моделі міфічного часу художнього світу повісті. Герой міфологізованого твору є "деміургом певного умовного світу" – Урожа, який "нав'язується аудиторії в ролі моделі реального світу" [9, 59].

Вже сама провінційність Урожа викликає відчуття "ідилічності такого простору у творі" (М.Бахтін), місцина із затхлим буттям є місцем "циклічного буттєвого часу", який здається нам призупиненим, це "липкий, густий час, що повзе у просторі", він позбавлений "поступального історичного ходу" [3, 396], саме тому накладені одна на одну часові площини минулого (історія родини Баланкевичів, смерть нареченого Емілії, випадок з опирем у юності Морякового вуйка) та сучасного становлять одне міфологізоване ціле.

Циклічна концепція художнього світу повісті проявляється через символічні антитези "смерть-народження", "зникнення-повернення", "сон-пробудження".

Уріж водночас – точка початку життя (космогонія) і його закінчення, ілюстрацією чого є окремі репліки героїні: "Ідь звідси: я вже мертва і нічим тебе не втішу"(С.27); "Уріж поховав мене, як у могилі" (С.48). Та й на сюжетному рівні повість характеризується

замкненістю, аналогічною життю людини: на початку твору – народження (натяк на ембріон, що плаває в лоні матері – Уріж-яйце у водах потопу), в кінці – смерть (чоловік, давно мертвий, лежав із розплющеними очима, в яких відбивався увесь розкішний урізький світ (С.130) Змодифікований міф "народження-смерті" проявляє себе і в постійних приїздах-від'їздах героїв, що мають прихований смисл народження та смерті. Від'їзд героя – то його символічний відхід на той світ, героїні здається, "наче то одежа померлого" залишилася вдома, їй стає так "боляче і гірко, як за тим, хто вже ніколи не вернеться"(С.29). Кожен приїзд жінки чоловіком сприймається як народження: вона "повернеться жвава, весела, понавозить книжок, сигарет, кави і чаю" (С.13).

Такі ініціації переходу накладаються і на образ "вічного мандрівника" та мотив "вічного повернення". Героїня про себе: "Мене носить по світах з 18-ти років, але все наvertsає до Урожа" (С. 9); про Моряка: він здатний "зробити мене й себе вічними блукачами, якими ми, правда, й були" (С.37). Саме з моменту появи Моряка (символічне народження) і виявляє себе параболічна структура міфу, адже акурат з того моменту починається символічна смерть героя. Як бачимо, мотив *homo viator* по-особливому структурує міфологічну модель циклічності часу в повісті Галини Пагутяк.

Онїричні мотиви також зумовлюють міфологічний стиль повісті: у сні героїня каже своєму чоловікові про те, що "мусить пильнувати, аби дощ не завалив неба" (С.53), у сні вона викопує джерело, яке починає заливати її ж хату(С45), часто на неї вночі нападає щось "колюче" і душить, від чого доводиться відбиватись до перших півнів. Подібні нічні видіння героїні – міфічні страхи, закорінені у людській підсвідомості, адже саме у снах, божевіллі та творчості, на думку К.Юнга, проявляється колективне підсвідоме – "своєрідна вроджена структура", яка "представляє матрицю та передумову свідомості" [2, 130]. Природу сновидінь в смислі "міфічно-модифікованого оформлення звичайних явищ життя" відзначав також і О.Лосев [8, 89].

У міфологічній товщі повісті Галини Пагутяк семантика снів набуває ознак священного дійства, зокрема ритуалу смерті: "Я беру в руки гребінь і проводжу ним по волоссі. Пасмо за пасмом падає мені на коліна [...]. Ось уже нічого нема на голові. Зуби легко виймаються з рота. Я їх кладу на коліна, не викидаю, наче вони мені ще знадобляться. Шкіра злазить клаптями. Я здираю її наосліп" (С.65). Тут маємо вияв міфа як "мистецтва безумовної метафоричної ідентичності" (Н.Фрай) [2, 147].

Характеризуються циклічністю і акватична та солярна символіка, яка в творі відображена через міфологеми сходу-заходу сонця, ріки, дощів, потопу.

Циклічна модель художньої темпоральності повісті передана через міфологеми сонця, яке "впаде за ліс і вирине за нашою спиною вранці" (С.24). Тут теж проявляється імпліцитна повторюваність буття від народження – до смерті і так вічно по колу. Фігурування цього образу в назві повісті вказує не тільки на циклічність явищ природи, а й всього людського буття.

Як зазначає Д.Лихачов, психологічний світ, який може бути у творах, це "не психологія окремих дійових осіб, а загальні закони психології, що підкорюють собі всіх дійових осіб, створюють "психологічне середовище", в якому розгортається сюжет" [7, 76-77]. Перманентна присутність в художньому світі повісті "Захід сонця в Урожі" атмосфери "очуднення" (О.Лосев) також виявляє його внутрішню спорідненість із типологією міфологічного мислення. У повісті категорія чудесного постулюється в двох аспектах. Перший – розуміння чуда як втручання вищих сил (поява камінчика (натяк на фетиш), загадкова смерть героя, присутність опирів, пророчий сон Моряка про зустріч із героїнею). Другий – "модифікація *смислу* фактів і подій, а не самі факти і події" (О.Лосев) [8, 147], тобто символічний аспект.

З реалістичного пункту бачення, і з'ява Моряка, і сні героїні, і вірування мешканців Урожа в опирів, і семейна таємниця родини Баланкевичів є ймовірними, самі по собі не викликаючи й натяку на подив. Але їх єдність, те, що все це разом трапляється в житті героїні в художньо окресленому часо-просторовому континуумі, вже не піддається реалістичному трактуванню. За словами міфокритиків, те, що з точки зору "неміфологічної свідомості відмінне, розчленоване, підлягає співставленню, в міфі виступає як варіант (ізоморф) єдиної події, персонажа чи тексту [9, 58], хоча, з іншого боку, "категорично все на світі може бути інтерпретоване як найсправжніше чудо" [8, 159]. Про схожі чудесні

епізоди писав Н.Фрай як такі, що позбулися "зовнішньої аналогії до життя" [2, 145] і можуть бути лише у казках.

Не тільки просторові відношення в творі можна розглядати з точки зору архетипного аналізу, а й образи чоловіка-жінки (героїв), через які чи не найповніше проявляється внутрішня метафорична структура повісті.

Опускаючи гендерний аспект полісемантичних образів героя-героїні, який у повісті Галини Пагутяк, беззаперечно, має місце, звернемось до їх трактування з точки зору юнгіанської категорії архетипів: Аніми як жіночого начала в чоловічій підсвідомості, Тіні, Великої матері, Самості, частково Персони.

До прикладу, герой, будучи внутрішньо слабким, фемінним підсвідомо у своїй жінці шукає матір. Він, чужак в Урожі, приміряючи на себе роль дитини, мріє про те, щоб "тут сиділа мама, котра все прощає і все забуває" (С.36). Немає кінцевості й у тлумаченні сну героя про матір, схилену над колицкою, де лежить "дитина з обличчям диявола". Чоловік у сні цим немовлям б'є об стіну. Для нього контекст Урожа (а, отже, і світу, адже Уріж – *imago mundi*) – контекст катастрофи, власного розпаду, індивідуальної есхатології.

Перманентна присутність у художньому світі повісті атмосфери відчуження передана наскрізними міфологемами самотності та порожнечі: "Рай – це пустеля, де нічого нема і бути не може, як казали середньовічні містики. Чого ж ти хочеш, небого, коли маєш Рай?" (С.25). Взагалі міфологічному стилю є притаманною самотність героя, що підтверджується непоодинокими прикладами із світової літератури (герої Джойса, Кафки, Рансмайра, Маркеса, Фолкнера, Абе...). Даний факт може пояснюватися тим, що "суто індивідуальна психологія в міру заглиблення в неї дедалі більше розкривається як універсально-людська" [10, 169]. Цілісна самотність героїні Галини Пагутяк має міфологічний підтекст, зумовлюючись її перебуванням, як слушно зауважує М.Епштейн, у "найнапруженіших вертикальних зв'язках з архетипним праобразом" [5, 253], який і задає тип поведінки героїні.

Функцію символу *Axis mundi* (світова вісь) виконує образ урізької гори, з якою героїня мислить себе невіддільною: "Мої кістки – це камені на горі Ласки"(С.22). Та й сам камінь як символ означає буття, "міць гармонійне примирення із самим собою". У стародавніх переказах каміння називали "символом землі" [13, 143], що майже дослівно повторюється вустами героїні повісті, яка мислить себе невіддільною від природи.

У повісті зустрічаємося із авторськими модифікаціями традиційних символів, як, наприклад, стихія води, яка репрезентує стан хаосу. Вода, темрява, холод та тиша в художній дійсності повісті виступають асоціативом дочасовості. З образом річки та хисткого дерев'яного містка на ній пов'язаний і мотив переходу.

Спорадичні з'яви у тексті образів християнської міфології, як наприклад дванадцять разів свячена пшениця (С.11); церква, що западається під землю (С.12); хрести, з-під яких б'є джерело (С.22); чорний ангел смерті (С.47); образ Йова на попелищі (С.52) доповнюють міфологічний континуум твору. Спроба синтезувати міфологічні образи християнства та язичництва (сонце) надає картині світу твору універсальних рис. Будь-який епізод, подія в міфологізованому літературному творі є ізоморфом суцільного, про що пише К.Леві-Стросс: міф читає мусить "схопити як цілісність і зрозуміти, що основне значення передане не послідовними подіями, а, якщо можна так сказати, в'язанкою подій" [2, 458]. Відповідно цілісність міфа у художньому тексті передбачає два способи його рецепції: по горизонталі та по вертикалі.

У художню канву твору вплелися ще й міфологічні співвіднесення із фетишизмом (камінець) та табуваністю (заборона ковтати волосину, ходити за річку), які теж є особливостями первісної культури.

Вихід за межі конкретики у міфопоетичному художньому світі Галини Пагутяк протікає по-особливому: впорядкований цикл життя Урожа акумулює в собі універсальні закони буття світу, задає тип поведінки героя як такий, що має наслідуватися. Це пов'язано із первісним виникненням міфа як ритуала та дійства.

У творі на міфологічному рівні проявляють себе оніричні мотиви та мотиви есхатології – як індивідуальної (смерть героя), так і всесвітньої (натяк на потоп). Вогонь (те, що вище, Космос) та вода (те, що нижче, хаос) втілюють авторське переосмислення



солярних (сонце) та акватичних (ріка, дощ, джерело, що б'є з-під хреста) символів та є архетипними ізоморфами.

Як бачимо, внутрішній світ повісті Галини Пагутяк творить окрему міфосистему, яка характеризується відсутністю національно-історичної субстанції, циклічністю часо-просторової моделі, універсальністю, синкретизмом міфологічного світосприйняття, знаковістю космогонічної міфології. Чи не найповніше внутрішня метафорична структура повісті проявляється через міфологічну дихотомію "чоловік-жінка", яка символічно накладається і на площини сакруму та профанусу.

Повість Галини Пагутяк "Захід сонця в Урожі" можна назвати суцільною міфологічною метафорою.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Аверинцев С. Софія-Логос. Словник. 3-е видання – К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2007. – 650 с.
2. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. 2-е вид., доповнене. – Львів: Літопис, 2001. – 832с.
3. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М. Художественная литература, 1975, 400 с.
4. Еліаде, Мірча. Священне і мирське; Міфи, сновидіння і містерії; Мефістофель і андрогін; Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання / Пер. з нім., фр., англ. Г. Кьорян, В.Сахно. – К.: Видавництво соломії Павличко "Основи", 2001. – 591 с.
5. Эпштейн М. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX-XX в. – М.: Советский писатель, 1988, 414 с.
6. Зборовська Н.В. Психологія і літературознавство: Посібник. – К.: "Академвидав", 2003. – 392 с.
7. Лихачев Д. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. – 1968. – №8. – С. 74-87.
8. Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. – М.: Политиздат, 1991. – 524 с.
9. Лотман Ю.М., Минц З.Г., Мелетинский Е.М. Литература и мифы // Мифы народов мира: Энциклопедия. Гл. ред. С.А.Токарев. – 2-е изд. В 2 т. Т. II. М.: "Советская Энциклопедия", 1987. – С. 58-65.
10. Наливайко Д. Міфологія і сучасна література // Всесвіт. – 1980. – №2. – С.170-182, №3. – С.166-175.
11. Пагутяк Г. Захід сонця в Урожі: Романи, повісті та оповідання. – Львів: ЛА "Піраміда", 2003. – 356 с.
12. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. Монографія. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2002. – 392 с.
13. Словник символів культури України / За заг. ред. В.П.Коцура, О.І.Потапенка, М.К.Дмитренка, В.В.Куйбіди. – 3-е вид. – К.: Міленіум, 2005. – 352 с.

Уляна ФАРИНА

© 2008

### **“...БУТИ ЛЮДИНОЮ – ЦЕ ЗНАЧИТЬ ВДАВАТИ ЛЮДИНУ (В.ГОМБРОВІЧ)”: РОЛЬ МАСКИ В ДРАМАХ ЮДЖИНА О’НІЛА**

”Я прагну повернення театру до його основної і суттєво важливої ролі Храму, в якому релігія поетичної інтерпретації і символічного торжества життя передається людині, виснаженій духовно від щоденної боротьби за існування в масці серед інших живих масок”  
*Юджин О’Ніл*

Ідея викриття „театральної несправжності” цього світу, людської поведінки як інколи вдалої і талановитої, а іноді бездарної акторської гри, врешті погляд на саму людину як таку, що часто є сукупністю і нашаруванням певних ролей і масок, за якими поступово зникає справжня її сутність – пронизують духовний простір людства. Народжуючись в різних епохах і культурах, ці погляди варіюються відповідно до історичної епохи і знаходять різноманітні яскраві конкретизації, проте залишається глибинна суть – теза: „світ – театр, і люди в ньому – актори”.

Закономірно, що тема роздвоєності людини і нещирості, „награності” її поведінки завжди знаходила відображення в художній літературі, адже велике мистецтво завжди характеризується

викривальною силою, майстерно розвінчує лицемірне, проникає в найпотемніші глибини людини, знаходячи її справжнє ество за зовнішньої двоїстості і багатшаровості. Драматичний твір як особливий жанр, що виходить за межі мистецтва слова і проникає у світ театрального мистецтва та акторської гри, видається особливо перспективним для дослідження зазначеної проблеми.

Метою цієї статті є через призму антропології й засобами антропологічного читання літературного твору виявити справжню людську сутність персонажів, простежити за авторським творенням та викриттям роздвоєних образів у п'єсах американського класика Юджина О'Ніла, виділивши особливу роль маски в її різних антрополого-перформативних функціях: як сценічного засобу для вираження авторських ідей, як елемента декорацій, як символу культурно-етнічної, расової тожсамості/іншості, як виразника культурного архетипу, що забезпечує зв'язок людини з власним корінням.

Поняття маски і маскуваннн як символу та символізації в художній літературі має дуже широкий вимір. Григорій Грабович у книзі „Тексти і маски”, називаючи топос маски „темою” й „архетипом”, „метафорою” й „структурою”, „лейтмотивом” і „тактикою”, висуває тезу про те, що маска – „річ центральна для культури і літератури, а найперше для людської психіки” [2; 20; тут і далі переклад з англійської та польської мов наш. – У.Ф.]. Критик аргументовано переконує, що ця проблема існує не лише у стосунку до героя літературного твору, але і до самого митця, автора. „Демаскуючи” Франка, Хвильового, Тичину та інших письменників, Грабович детально показує роздвоєність, яка характеризує творця літературного твору та боротьбу між його „щоденною і не щоденною, творчою особистостями”, простежує суперництво, яке відбувається в душі письменника між різними „я”: письменником, пророком, романтиком, просто чоловіком тощо [дет. див. 2]. Маска як не лише символічний, але і матеріальний об'єкт, з'являється саме в театрі як карнавальній, маскарадній в своїх основах сфері мистецтва. В сучасному театрі існують навіть окремі трупи і театри масок (серед найвідоміших - японський театр Но), художники, які спеціалізуються на виготовленні цього елемента костюму актора і в масці вдосконалюють свою майстерність (вже сама маска трактується як витвір мистецтва, характеризуючись тонкістю різьблення і обробки) [дет. див. 1].

Юджин О'Ніл, класик американської драматургії, лауреат Нобелівської премії з літератури (1936 р.), був митцем, особливо схильним до технічних експериментів при написанні та постановці драм. Творячи в основі своїй реалістичні п'єси, драматург використовував еkleктику символічних, експресіоністичних, психоаналітичних засобів, різноманітність технічних прийомів, вдало поєднуючи їх навіть в одному творі. При цьому, всі технічні експерименти драматурга не були наслідком його прагнення лише „урізноманітнювати” виражальні засоби чи переймати все нове і сучасне, але спрямовувались для максимально чіткого вираження власної творчої інтенції і творення високого мистецтва театру (на противагу комерціалізму американської сцени першої половини ХХ ст.). Перебуваючи в стані постійного експерименту і пошуку адекватних художніх засобів, драматург пройшов шлях від використання маски майже в кожній п'єсі в 1920-х-1930-х роках до повної відмови від них, письма в стилі простоти і свободи та визнання єдиного методу "вірогідного реалізму" („faithful realism”) наприкінці творчого життя.

Погляди О'Ніла на маску як театральний елемент костюму актора та поняття „драми масок” були викладені в серії есе (“Memoranda on Masks”, “Second Thoughts”, “A Dramatist's Notebook”), надрукованих у періодичному виданні “The American Spectator” [дет. див. 5] у 1932-1933 рр. Американський дослідник Тревіс Богард, називаючи О'Ніла першорядним драматургом у використанні масок в сучасному йому театрі, визначає три головні функції маски в творах нобеліста [5; 404]:

- ритуальна;
- фрейдівська;
- естетична.

При цьому, як зазначає сам драматург, драма масок володіє такими вартостями, як „містична”, „психологічна” та „абстрактна” [13; 407] (що можна співвіднести з поділом функцій у Богарда), і вони притаманні кожній п'єсі масок, хоч і в різній мірі. Погоджуючись із вище зазначеним поділом, далі подаємо розширене і деталізоване дослідження п'єс - прикладів найбільш виразної реалізації кожної із вказаних функцій.

Ритуальне використання масок О'Нілом і в театрі загалом пов'язане зі самим походженням театру. Польський антрополог Марта Стайнер у книзі „Гене́за театру в світлі

культурної антропології” зазначає, що саме антрополози почали звертати особливу увагу на зв’язок театру з ритуалом та обрядом, а також висунули перші теорії про походження театрального мистецтва з мисливських пантомім, землеробських ритуалів, культу предків, шаманізму [дет. див 15]. Відповідно, театральне мистецтво – одне з найдавніших в історії людства – починалось як невербальне дійство, яке слугувало певній меті і слідувало визначеному ритуалові, схемі, при цьому воно максимально наслідувало певні важливі моменти життя людини (полювання, битву тощо). Тому зовнішній вигляд - костюм і, відповідно, маска – мали глибоко символічне значення: вбрання позначало статус, роль, рід занять дійової особи, ритуалу, маска слугувала знаряддям зв’язку з потойбічним світом духів, померлими предками, богами, з Іншим, Чужим, при цьому охороняла людину від їхнього впливу (людина в масці під час ритуалу не була собою, але трансформувалась відповідно до одягнених маски і костюму) [дет. див. 15]. Ця таємничість, маскарадність театру, його онтологічний статус як символічного наслідувального дійства виражались у тому, що маска була присутня у виставі найдавнішого старогрецького театру (про що свідчать розписи-фрески, малюнки на давніх вазах тощо), не зникла протягом століть, але набирала різноманітних форм (гротескного та фантастичного стилю у комедії *del arte* (15-19 ст.), страхітливого вигляду для зображення демонів та злих духів в середньовічних п’єсах) і збереглась до нашого часу.

Показовою в цьому контексті є п’єса О’Ніла "Всі Божі діти мають крила" („All God’s Chillun Got Wings”), написана у 1924 р. Автор в ній порушує тему змішаного шлюбу, в якому чоловік та дружина глибоко пов’язані і кохають одне одного, проте їх розділяє і відчуває одне від одного непереможна сила расової відмінності. Подаючи расово-соціальний контекст шлюбу негра і білошкірої дівчини, автор все ж основний акцент робить на глибших, психологічних і етнічних аспектах, драматизуючи той факт, що раси перетинаються, вступають у відносини і соціальну інтеракцію, але при цьому не втрачають своїх ознак, зберігаючи корені і відмінні сутнісні риси ідентичності.

Замкнутими у стріндберговому шлюбі [термін Т.Богарда], який є руйнівним для обох, виявляються Джім та Елла, головні герої твору. З самого малку вони намагаються уподібнитись одне до одного, що впливає з дитячої дружби і взаємної відданості: Елла вимагує обличчя, щоб стати темнішою, Джім, відповідно, надається крейди. Проте коли діти виростають, конфлікт загострюється: Джім, прагнучи максимально приховати свою расову приналежність заради коханої, досягти вищого соціального статусу, всі сили спрямовує на те, щоб здати екзамен з права і стати адвокатом; Елла, забувши про дитячу вірність і піддавшись тиску оточення, не спромоглась побачити в чоловікові темношкіру повноцінну людину, а тому заохочує його прагнення стати „білішим за всіх білих”.

Під час вистави, за задумом драматурга, стіни кімнати, в якій живе подружжя, звужуються, а стеля опускається – кімната починає нагадувати печеру, а всі об’єкти в ній починають здаватись більшими, акцентованішими – а особливо маска Конго, подарована сім’ї після одруження. Стародавня маска з’являється на сцені одразу після того, як Елла та Джім одружуються, вона – невід’ємний атрибут їхньої кімнати, їхнього життя. Це символ Джімової раси, його походження, його спадковості. Тому вона - це ніби частинка Джіма у шлюбі з Еллою, нею не можна нехтувати. Це акцептація і узаконення ІНШОСТІ.

Драматург подає негритянську людину як відмінну, особливу, не нижчу чи вищу за білу, але просто іншу (наприклад, темношкірі діти емоційніше реагують на прихід в місто весни, на пробудження природи). Маска також виступає символом багатой культури, глибокого коріння негритянської частини населення, неоціненного скарбу, яким володіє кожен темношкірий лише завдяки своєму народженню. Хетті (сестра Діма, котра не зрікається своїх коренів і засуджує Джімову поведінку - саме вона подарувала маску подружжю) так висловлюється про старовинний подарунок: „Це маска, яку використовували для релігійних церемоній *мої люди* в Африці. Але, попри це, вона зроблена дуже красиво, це просто неперевершений витвір *справжнього митця* – такого ж *справжнього*, як *ваш* Мікеланджело [18; курсив наш – У.Ф.]”

Маска Конго – це також ключ до розгадки фіналу п’єси. Джім, попри амбітні прагнення стати адвокатом і захищати права та інтереси темношкірих людей, так і не спромігся здати відповідний екзамен. Елла, намагаючись підтримати чоловіка і бути йому вдячною за порятунок від голоду і знущань, врешті впадає в близький до божевілля стан. І хоч мета обох була доброю і правильною, проте мотивація, ідейна основа - хибними. За допомогою все більшого увиразнення і акцентації маски Конго, яка при зменшенні розмірів кімнати стає все більш загрозливою,

таємничою і викликає ляк, автор доводить, що помилкою Джіма було бажання максимально забути своє походження, спадок предків, стати таким, як біла людина, Елла ж підтримувала це прагнення чоловіка: замість того, щоб зрозуміти і полюбити його саме як темношкіру людину. Тому вона так боїться цієї маски, панічно намагається не звертати на неї уваги, доводить себе до галюцинацій, в яких маска ніби оживає. Отже, за допомогою стародавньої маски драматург увиразнює ідею про расовість, етнічне походження, ритуальність, духовне спадкоємство від предків людини, які формують її сутність і нехтування якими призводить до життєвої невдачі.

Другу функцію, визначену Богардом як „фрейдівська”, можна також назвати „гуманістичною”, адже в цьому випадку маска – засіб викриття справжньої глибинної, спотвореної суспільством, сутності людини і її возвеличення через показ усієї трагічності її існування.

Антрополог Віктор Тернер у праці „Антропология перформансу”, аналізуючи поведінку людини та її мотиви, згадує про модель З.Фрейда, „згідно з якою людська особистість складається з кількох різних, але взаємопов'язаних структур (наприклад, ід, суперего, его), включаючи несвідомий, підсвідомий та свідомий рівні сприйняття...” [16; 15]. Відповідно мотиви поведінки людини – складні та багаторівневі, свідомі й несвідомі. Проблему маскуванню людини і приховування своєї справжності в цьому контексті можна розв'язувати як таку поведінку, що є, з одного боку, свідомою і організованою людиною з певною усвідомленою метою, а з іншого – як несвідоме наслідування соціально-культурних взірців (*patterns*), які є складниками певної культури, етнічними характеристиками), як несвідоме використання цього єдиного можливого способу виживання в світі, який є „ареною постійного суперництва” (16; 9). Глобальний антропологічний вимір вродженій, природній здатності людини до маскуванню надає відомий в Україні та світі польський письменник-демаскувальник Вітольд Гомбровіч, так описуючи людину: "Вічний актор, але актор природній, оскільки штучність – це її [людини] вроджена риса, вона є характеристикою її людськості – бути людиною означає бути актором – бути людиною означає вдавати людину, бути людиною – це „поводитись”, як людина, не будучи нею в глибинах себе - бути людиною - це рецитувати людство." [10; 8].

Юджин О'Ніл за допомогою маски показує, що, постійно стикаючись з кризами і нападами з боку ІНШИХ, людина інстинктивно ховається під маскою, створює певний образ себе, який є підставою для його об'єктивної ідентифікації ІНШИМИ - при цьому справжня її суть, істинна тожсамість, залишається „захищеною”, бо глибоко схованою. В разі невдачі страждає не сама людина, але людина-маска, людина-роль. Для драматурга ж завданням є „демаскувати” людину як для неї самої, так і для інших, оточуючих, також і для глядача. При цьому його твори свідчать про своєрідний оптимізм автора, який вірив, що під кожною маскою є неповторне людське обличчя (на відміну від Гомбровіча, який вважав демаскування марною справою, оскільки під маскою в людей немає жодного обличчя [10; 8]).

У п'єсі „Великий бог Браун” („The Great God Brown”) О'Ніл бачить людину в'язнем свого тіла. До зовнішнього чужого світу вона повинна повертати обличчя без виразу і емоцій, яке б не видавало внутрішню агонію. Виснажений хворобою, Діон Антоній, головний персонаж п'єси, носить маску навіть перед дітьми і дружиною. Лише після смерті відкривається його справжнє обличчя, сповнене виразу пережитого болю й страждань. Біллі Браун, його товариш, прикидається Діоном, вдягаючи його маску, намагаючись так отримати ту життєву силу і енергію, яка була у друга. Обоє персонажів не є собою ні для кого. Вони, перебуваючи в пастці цих масок, не можуть по справжньому наблизитись ні до кого в світі, бо впізнають і приймають їх лише за цими масками. З іншого боку, навіть близькі люди, можливо і вгадавши їхню маску, продовжують гру, приймають Діона та Брауна в масках, не шукають їхнього справжнього обличчя. Про це свідчить реакція Маргарет на смерть чоловіка - вона приймає маску за тіло Діона і возвеличує її, бо для неї ця маска – втілення того образу чоловіка, який є привабливішим, вигіднішим.

Драма „Великий бог Браун”, з усім її песимізмом щодо можливості людини звільнитись від влади масок, є одним із найхарактерніших прикладів втілення відомого вислову Юджина О'Ніла, його „Догми нової драми масок”: „Внутрішнє життя людини проходить в самотності, яку часто турбують, тривожать маски інших, внутрішнє її життя минає самотньо за постійного переслідування і цькування власними масками” [13; 407]. Про успіх використання маски свідчить той факт, що в Нью-Йорку п'єсу ставили 271 раз і драма, за визначенням Ірени Пшемецької, є „можливо, найкращою серед поетичних п'єс О'Ніла” [17; 87]. У пізніших творах автор відмовився від песимістичного погляду на зазначену проблему і навпаки, творив драми, які були "зразками

психологічного демаскування", втіленням авторської ідеї про те, що все ж дві душі можуть знайти мир і спокій на світі, якщо зможуть відкритись хоча б один перед одним („Місяць для безталанних”, „Пристрасті під в’язами” тощо). Але маскування/демаскування тут - лише символічний прийом.

Третя функція, естетична, пов’язана із використанням маски для збільшення емоційного впливу драми, зі створенням особливих ефектів, відчуттєвих станів у читача чи глядача. Маска, з її перебільшено виразними рисами, стилізованим волоссям і отвором для рота, який збільшує силу і видозмінює звучання голосу актора, завжди справляла сильніше емоційне враження на глядача в залі театру. У драмі „Імператор Джоунс” („The Emperor Jones”) під час погоні в лісі всі персонажі одягнені в маски, при цьому постійно чути ритмічні звуки том-тома (барабанного бою), періодичні вистріли з револьвера - все це призводить до появи особливого стану в аудиторії, близького до стану трансу, заціпеніння від напруги й переляку – відтворення ритуалу погоні і архетипу страху. У п’єсі „Волохата мавпа” („The Hairy Ape”) драматург одягає маски на акторів, які на сцені зображають натопти (техніка синекдохи, феномен *фаланги*). Так „аудиторії подається візуально поняття про *Натовп* не як про скупчення особистостей, але як про колективне ціле, єдність. „Коли Натовп промовляє, я хотів, щоб аудиторія чула голос Натовпу, думку Натовпу...” – пояснює драматург [3; 409]. У драмі „Лазар сміється” („Lazarus Laughed”) маска виконує схоже призначення (символічно-метонімічне) - вона слугує увиразненням не особистості персонажа, але тої ідеї, яку він уособлює: драматург одягає хор в маски семи вікових груп людини - від дитинства до старості - таким чином виразно подаючи типізацію членів хору.

Цікавим і зовсім новаторським є також погляд драматурга на маску як засіб позбавлення театру від негативного впливу „зірковості” акторів: „Чи ви бачили коли-небудь постановки "Юлія Цезаря"? ... коли у випадку спеціального зібрання багатозіркового складу ми бачимо скупчення відомих сучасних акторів, які розігрують маскарад у незручних тогах? Але з масками – і відповідним освітленням - ...ви зможете уявити справжній Рим ...” [13; 410]. Тут маска функціонує як засіб перенесення читача з реальності в уявний драматичний світ, особливу дійсність, створену автором та відтворювану на сцені акторами.

Отже, на п’єсах Юджина О’Ніла можна простежити широкі можливості та різноманітні функції використання маски в просторі твору. При цьому антропологічна перспектива дозволяє виявити нові психологічні нюанси п’єс, увиразнити авторські інтенції.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Бояджиєв, Г. От Софокла до Брехта за сорок театральних вечеров. - М.: Просвещение, 1969. – 349 с.
2. Грабович, Г. Тексти і маски. – Київ: Критика, 2005. – 312 с.
3. A Dramatist’s Notebook// Bogard T. The Unknown O’Neill. Unpublished or Unfamiliar Writings of Eugene O’Neill. - London: Yale University Press, 1988. – 409-411 pp.
4. Barth F., Gangrich A., Parkin R., Silverman S. Antropologia. Jedna dyscyplina, cztery tradycje: brytyjska, niemiecka, francuska i amerykańska. – Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2007. – 442 s.
5. Bogard, T. The Unknown O’Neill. Unpublished or Unfamiliar Writings of Eugene O’Neill. – London: Yale University Press, 1988. – 438 p.
6. Cassady, M. Theatre: An Introduction. – Chicago: NTC Publishing Group, 1997. – 316 s.
7. Chałupnik A., Dudzik W., Kanabrodzki M., Kolankiewicz L. Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów. – Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2005. – 786 s.
8. Gombrowicz W. Autobiografia posmiertna. - Kraków: W-wo Literackie, 2002. – 374 s.
9. Gombrowicz W. Dziennik. 1953-1956. - (T1). - Kraków: W-wo Literackie, 2001. – 386 s.
10. Gombrowicz W. Dziennik. 1957-1961. - (T2). - Kraków: W-wo Literackie, 2001. – 314 s.
11. Gombrowicz W. Dziennik. 1961-1969. - (T3). - Kraków: W-wo Literackie, 2001. – 356 s.
12. Gombrowicz W. Testament. Rozmowy z Dominique de Roux. - Kraków: W-wo Literackie, 1996. – 174 s.
13. Memoranda on Masks// Bogard T. The Unknown O’Neill. Unpublished or Unfamiliar Writings of Eugene O’Neill. - London: Yale University Press, 1988. – 404-408 pp.
14. Second Thoughts// Bogard T. The Unknown O’Neill. Unpublished or Unfamiliar Writings of Eugene O’Neill. - London: Yale University Press, 1988. – 408-409 pp.
15. Steiner M. Geneza teatru w świetle antropologii kulturowej. – Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2003. – 360 s.
16. Turner V. The Anthropology of Performance. - New York: PAJ Publications, 1987. – 36 s.
17. W.B. Yeats's and Eugene O'Neill's use of masks / Irena Przemicka // Anglica. – 2000. - [Vol.] 10. - S. 83-88.
18. www.eoneill.com

## АВТОР У СИСТЕМІ КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНИХ ПАРАДИГМ: ГЕНЕЗА, СТАТУС, ДИФЕРЕНЦІАЦІЯ

Автор теорії функціональних стилів В.Виноградов ще в середині ХХ століття висловлював переконання про необхідність аналізу та осмислення образу автора в „художній практиці різних епох” [Виноградов 1961: 39], у „різних літературних течіях” [Виноградов 1971: 107]. Зберігаючи актуальність протягом тривалого процесу набуття людиною художньо-естетичного досвіду, категорії поетики у межах парадигми стиль – жанр – автор „від періоду до періоду і від літератури до літератури змінювали свій вигляд і зміст, вступали в нові зв'язки й співвідношення, кожного разу складалися у відмінні одна від одної системи” [Аверинцев 1994: 3]. Цілком очевидно, що найбільш репрезентативна в процесі еволюційного розвитку засобів словесно-образного мислення поетикальна категорія – категорія автора – на різних етапах розвитку літератури не репродукувалася певними канонічними прийомами й не була статичною, а зазнавала суттєвої, історично обумовленої трансформації. Відповідно, дослідження генези, статусу автора та диференціації авторства в системі культурно-історичних епох є достатньо актуальними проблемами для вітчизняного літературознавства, які на разі не стали предметом системного ні теоретичного, ні конкретно-історичного аналізу.

Питання про походження авторства органічно пов'язане з достатньо широкою проблемою походження мистецтва, і це дозволяє сучасним дослідникам літератури аргументовано стверджувати, що „авторство – якщо спромогтися вловити момент його виникнення – є з'явлення особливого, естетичного погляду на ті чи інші явища реальності” [Бонещка 1988: 82]. Як суб'єкт художньої діяльності автор регламентується літературознавцями не тільки як естетична категорія, але й соціально-культурна. У цьому аспекті, на нашу думку, видається практично доцільною спроба розглядати автора „не стосовно „твору”, а стосовно „публіки” і, ширше, – суспільства” [Роднянська 1987: 14]. Послугуючись артикульованою теоретичною домінантою щодо історичної мінливості змісту наукових термінів, за якою „термін є конкретним, визначення еволюціонує, як еволюціонує сам літературний факт” [Тинянов 1977: 3], пропонуємо дослідження проблеми авторства в історичному та культурному контексті епохи як у діахронії, так і в синхронії. Синтез історичного й культурного компонентів видається логічно вмотивованим: якщо в літературознавстві „виходити з історії, то об'єктом історичного вивчення виявляються естетичні структури”, якщо за основу розгляду обираються структури, то „виявляється, що збагнути її цілісне значення можна тільки історично” [Гінзбург 1979: 3].

У вітчизняній літературно-процесуальній синхронії поняття культурної епохи, постульоване „ключовим критерієм” сучасної історії літератури (Я.Поліщук), нерідко „змикається” з історичними епохами. Власне, саме поняття „епохи” не володіє достатньо стійким і конкретним змістом, цим поняттям, до речі, оперують і літературознавці, й історики, соціологи й культурологи. Відсутній також універсальний принцип експлікації щодо змінювання культурно-історичних парадигм, хоча окремі закономірності („своєрідний синдром „початку”: пошуку джерел власної культури не в безпосередньому, „вчорашньому” минулому, а в далекому, забутому або насамперед маргінальному”; „системність, глибокий взаємозв'язок всіх соціально-історичних, морально-психологічних, філософсько-естетичних трансформацій і жанрово-стильових змін” [Пахсар'ян 2004: 15]) сучасна літературознавча думка здатна визначити й успішно визначає. Підходи до української літературної історіографії з часу її формування і в процесі розвитку були різними й залежали від обраних методологічних позицій (суспільних, громадських, політичних) відображених, зокрема, у працях І.Франка, М.Грушевського, С.Єфремова. На думку професора Г.Грабовича, специфіка об'єкту українського літературознавства полягає саме в „історичному вимірі. Зокрема, визнаючи на історичних етапах розвитку української літератури підпорядкування „багатьох моментів діахронного порядку < ... > загальним чи „універсальним” літературознавчим правилам та нормам”, підтверджуючи продуктивність „суто теоретичних аспектів літературознавства” – формального, структурного, психоаналітичного, постструктурного методів прочитання літературного процесу, – професор акцентує на домінанті, яка робить українську літературу й українське літературознавство „специфічним – і специфічно складним – це існування і повсякчасне діяння саме історичного виміру” [Грабович 2003: 17].

Чимало українських дослідників в основі регламентації літературного процесу – розвитку, різновидів, внутрішньої динаміки літератури – вбачають стильовий критерій (М.Зеров, М.Гнатюшак, Д.Чижевський, М.Наєнко). При цьому сучасні історики літератури визнають „невиправданими й некоректними” тенденції щодо використання аргіогі в українській літературній історіографії географічних, ідеологічних, соціологічних принципів, як-то: зміна суспільних епох, економічних формацій чи національно-визвольних змагань, які ігнорують специфіку літератури як виду мистецтва. Зокрема, Я.Поліщук, продовжуючи вже класичну тезу Д.Чижевського про те, „що саме зміни літературних стилів дають найкращі та суто літературні критерії для періодизації літератури” [Чижевський 1994: 28], називає стиль „власивою точкою опертя”, яка сприяє „прагненням історика знайти внутрішній важіль розвитку літератури, а цим самим означити межі, що відділяють одну фазу еволюції від іншої” [Поліщук 2006: 17]. Не маємо наміру вдаватися до деталізації концепційних, теоретичних парадигм. Натомість, вважаємо за необхідне скористатися „номенклатурою художніх стилів”, запропонованих М.Наєнком, яка надає унікальні можливості для розуміння скритих параметрів гостро актуалізованої для історико-літературного дослідження проблеми авторства. Розглядаючи генезу, статус, диференціацію автора в умовах функціонування того чи іншого стилю, ми не зможемо, звичайно, розглянути їх прискіпливо деталізовано, тому пропонуємо сконцентрувати увагу тільки тих літературних явищах, які є найбільш репрезентативними у межах означеної проблеми, зокрема за „номенклатурою” М.Наєнка, літературі фольклорного, монументального та орнаментального стилю.

Авторитетний російський авторолог Н.Бонецька вважає, що „осмислення авторства в його історичному аспекті повинно доходити до джерел цього поняття” [Бонецька 1998: 82]. Відповідно, генеалогію авторства слід шукати в часи зародження словесного мистецтва, у первісних формах його існування та в розвитку усної поетичної творчості. Для всіх форм словесного мистецтва, які культивуються в період розвитку родових і племінних відносин та характеризуються орієнтацією на солідарність і колективізм, характерною ознакою, що виявляється на когерентно-смисловому рівні, є взаємозалежність естетичного критерію з ритуальним. На цій стадії архаїчна поезія розглядається передусім у службі колективного магічного обряду: „техніка колективних відправ, танців і пантомім, стаючи все більш виробленою і складною, висуває категорію диригентів, режисерів і провідників, які ставлять нові танці і балети, вносять нові подробиці в обряди і їх словесний репертуар. < ... > ... оповідання, оскільки роблять враження на публіку і припадають їй до смаку, переходять в індивідуальний ужиток і заохочують до творення нових текстів. Являться попит на таких *спеціалістів-імпровізаторів* (виділення курсивом наше – авт.), імпульс для їх досконалення – імпульс моральний, а почасти і матеріальний” [Грушевський 1993: 72].

Відомо, що динаміка мистецтва визначається спрямуванням до інтеграції або до диференціації суспільства, а отже, певні форми мистецтва можуть сприяти як об’єднанню, так і розшаруванню. На разі „спрацьовує” принцип дихотомії: одні мистецькі явища сприймаються суспільством у цілому та згуртовують його „єдністю смаку”, інші – виокремлюють у суспільстві елітарну культуру и масову культуру, а іноді й більш складні „співвідношення субкультур” (М.Гаспаров). В умовах суспільної еволюції, переходу до більш розвиненого й диференційованого соціального життя церемоніальна визначеність словесної творчості поступово втратила домінуючі позиції, надалі її форми обумовлюються встановленими правилами поведінки та соціальним статусом індивіда. Специфікою існуючої соціокультурної тенденції стає розвиток словесного мистецтва за двома паралельними векторами, один із яких репрезентує традиційний обрядовий репертуар (фольклорні зразки простого народу), інший – санкціонує і декорує новий соціально-економічний уклад життя, виражає інтереси аристократичної верстви населення (усна творчість аристократії). В обох випадках усна традиція нівелює індивідуальні ознаки, акцентуючи на загальних елементах, та ігнорує індивідуальну манеру як особливу цінність. Адже власне „я” у свідомості носіїв культури не має автономії, а тому продовжує залишатися „нерозчленованим з „іншим” [Бройтман 2001: 24]. Процесуальність авторської діяльності у фольклорі корегується за принципом колективності й анонімності, позаяк фольклорний твір інтерпретується як результат буття широкого загалу, аніж індивідуально-особистісна творчість. „Авторське” право на текст, відповідно, належить колективу, який може вимагати або не вимагати від творців особливого соціального статусу. Таким статусом, наприклад, були наділені „*священниці колегії*”, або так звані культові, обрядові, „*священниці корпорації*”, чії твори продукували, як уважає М.Грушевський, „двори владущих і воєнні корпорації, воєнні доми, парубоцькі організації” чи то для власних

потреб, чи з метою „популяризації – для санкції нового соціального ладу” [Грушевський 1993: 77]. В умовах корпоративного авторства формувалося виняткове явище – індивідуальне авторство, яке вже має буття „в собі”, але ще не „для себе” (С.Аверинцев). Не менш потужним джерелом формування авторської форми поезії стала творчість виконавців тексту – *оповідачів, співців, обдарованих інтерпретаторів*, які „в яскраво-індивідуальній манері виконували та особливо талановито варіювали мотиви добре знаних у колективній свідомості пісенних текстів” [Галич 2001: 91-92]. Проте жоден із зазначених нами аргументів не підтверджує факту творчої ініціативи, персональної відповідальності за поетичне висловлювання, не інтерпретує індивідуальної позиції митця. Зрозуміло: індивідуальна манера виконання у фольклорі та індивідуальна художня творчість не тотожні поняття, між ними – темпоральна дистанція, а тому можливо з певністю констатувати відсутність феномену індивідуального авторства в усній народній творчості.

Із прийняттям християнства та появи перших пам’яток писемної словесності – запозиченої та перекладної літератури релігійного і світського характеру – поступово формується традиція пов’язувати тексти з певними іменами. Зокрема, у проповідях, об’єднаних у хрестоматії або збірники (чимала частина яких прийшла з Болгарії, деякі перекладалися в Києві), поширених як богослужбові та морально-дидактичні зразки для індивідуального й колективного застосування, чітко визначаються імена їхніх авторів: Василя Великого, Іоана Златоустого, Єфрема Сирина, Григорія Богослова, Федора Студита, Кирила Олександрійського та інших. Зафіксоване також „авторство” в перекладних, суто богословських теоретичних творах, які в різних аспектах акумулюють духовні, філософські та навіть мовні питання („Ліствиця” Іоана „Ліствичника”, „Богословіє” Іоана Дамаскина, „Питання” Атанасія). Проте й надалі актуалізуються тенденції до анонімності та псевдонімності: залишаються без атрибуції численні „Житія” – історично обґрунтовані біографії святих, – записані на основі перекладної або слов’янської моделі, невизнані християнською канонічною традицією апокрифічні твори, „авторські права” на які часто надаються (звісно, з метою підвищення авторитету) отцям церкви, апостолам, пророкам, патріархам („Слово отця Мойсея про клятви”, „Поучення філософа, єпископа белгородського”, „Поучення Мойсея про безмірне пияцтво”). Паралельно з автентичною літературою такі „оригінальні й напіворигінальні твори під іменем якого-небудь шановного отця церкви або ще більш загальним титулом „словес святих отець”, „слова от книг” [Грушевський 1993: 36] активно поширювалися, „затирались” серед книжок морально-дидактичного спрямування.

Великий масив у давньоруському літературному континуумі становили твори світського характеру (хоча „світськість” перекладної наукової літератури вчені визнають релятивною – авт.), майже всі з них, на думку М.Наєнка, мали своїх авторів. Проте й у цьому контексті вести розмову з приводу авторства в сучасному розумінні змісту цього терміна, на нашу думку, не має рації. Крім того, логічно виокремлюються два аспекти первісного діапазону артикульованого поняття, які виявляють досить специфічні умови для констатації ідеї авторської індивідуальності. По-перше, слід зважати на той факт, що аналізувати авторство в давньоруській літературі доводиться на матеріалі різноманітної перекладної та позиченої літератури, витвореної балканськими та моравськими слов’янами перед християнізацією Русі. По-друге, незаперечним аргументом, який засвідчувався й самими учасниками літературного руху, а згодом експліцитними підтвердженнями в численних літописах, є власне, початок оригінальної творчості староруського письменства. Відомо: перекладна література, транспонована на давньоруський ґрунт і доповнена різними місцевими писаннями канонічного та юридичного характеру, а також творами на релігійні, морально-дидактичні, політичні, історичні теми, відіграла важливу роль в історії культури і словесної творчості „не тільки як популярна лектура”, що впливала на свідомість й ідеологію тодішньої людини, але й як „взірець і побудка до письменної творчості за даними прикладами” [Грушевський 1993: 38]. Процес перекладу оригінального твору стимулював розвиток творчих потенцій київських „книжників”, які не лише наслідували нормативно встановлені зразки, але й, як правило, декларували доволі оригінальні способи варіації конвенціональних елементів.

Вивчення кореляцій між автентичною літературою та її давньоруськими перекладними варіантами засвідчує типорепрезентативний образ автора перших пам’яток писемної словесності, який ідентифікується насамперед з авторитетним іменем творця (творців) або укладача (укладачів) того чи іншого твору, що існує як „безумовний авторитет”, „несе на собі печать богонатхнення, стоїть поза критикою, а „його слово – слово оракула” [Римар, Скобелев 1994: 14]: „Никодимова Євангелія”, „Бесіди папи Григорія”, „Послання” Петра Антіохійського”, „Пандекти” Никона Черногорця”, „Мудрість Менандра” та ін. На наш погляд, ім’я автора в давньоруській



традиції релігійної рецепції біблійних текстів, по-перше, набуває статусу субстанціального посередника, авторитетного медіатора між людиною і Богом, по-друге, виступає гарантом концептуальної та соціальної адаптованості ідеї колективу.

Загалом, культова та юридична обрядовість, які „формалізують” норми життя традиційної общини, „не можуть обійтися без прийнятих общиною й остільки легітимних фікцій, які замінюють реальну присутність і реальні дії уповноваженої особи. <...> Для такої фікції знак – еквівалент реальності; поза всяким іншим знаком ім'я, цей особливо привілейований знак, – еквівалент названої особи” [Аверинцев 1994: 106]. Логічно виникає питання: якщо ім'я коментується як „еквівалент особи”, то чи можлива, власне, атрибуція особи, але не в значенні „індивідуальності”, а лише як „певне притаманне особі й делеговане ним через ім'я достоїнство”. Зрозуміло, що в цьому контексті ім'я автора артикулюється як „знак авторитету”, своєрідне *nomen est omen* (ім'я говорить саме за себе). Оскільки авторитетом „у кінцевому результаті розпоряджається культова й громадська община, вона й правомірна розпоряджатися цим іменем” [Аверинцев 1994: 106].

Характерно, що ім'я автора в перекладній давньоруській літературі не лише виступає символом авторитету, але й називає стилізованих персонажів твору, вказує на його жанр: „Сказаніє отця нашого Агапія...”, „Слово святого Григорія”, „Житіє св. Олексія”, „Повчання архієпископа Луки до братії”, „Чудеса Миколи Чудотворця”, „Повість про Никиту Затворника”; юридично „засвідчуючи” текст, гарантує його „доброякісний зміст”. Проте й у цьому варіанті функція *імені/автора* не пов'язується з увявленням про будь-який самостійно обраний стиль, тим більше – не аргументує індивідуально-авторських позицій, спрямованих до осмислення істинності буття та його неповторності. Як бачимо, перекладна давньоруська словесність щодо авторства репрезентує бінарні тенденції, специфіка яких виявляється, по-перше, в анонімності та псевдонімності літературних творів, по-друге, в декларації *реального/увявного автора/колективу авторів* та сакралізації його *авторитетного імені/імен*. Проте в обох варіантах ім'я автора в контексті свідомості носіїв культури не співвідноситься з творчою діяльністю, а отже, не може бути ідентифіковане з поняттям автора як категорії поетики.

Перші ознаки творчої індивідуальності з'являються в оригінальній давньоруській літературі, у тих творах, які літературознавці ідентифікують як „своєрідні метатексти давнини, <...> що поєднали в собі два текстові варіанти: історичний виклад і авторську художню фантазію” [Наєнко 2005: 109]. Зрозуміло, давньоруська словесність не підтверджена авторством в його сучасній інтерпретації, проте вона, за версією С.Бройтмана, „передує епосі *особистої творчості* та формує художню мову, яка стане матеріалом всієї подальшої літератури” [Бройтман 2001: 4]. Слід одразу зазначити, що поняття авторства в старокіївській літературній традиції, видається нам неоднозначним і внутрішньо суперечливим, адже чітко визначити „межу між письменником – творцем літературного твору, компілятором-творцем, „звідником”, редактором, а іноді переписувачем” [Виноградов 1961: 39], які безпосередньо причетні до історії створення твору, практично неможливо.

На думку авторитетних зарубіжних і вітчизняних дослідників у писемній творчості старокіївського періоду домінує фактор колективного авторства, чи не найактивніше реалізований в літописній традиції. Відомо, що давньоруські рукописи, залежно від специфіки розвитку історико-літературного процесу та умов перебування в певному соціокультурному середовищі, неодноразово переписувалися, доповнювалися компіляціями або скорочувалися, ідейно й стилістично перероблялися, загалом – реконструювалися відповідно до тих чи інших уподобань переписувача. Використовуючи релігійні твори, чужоземні літературні джерела, різні документи, перекази й епос старіших часів, автор давньоруського твору втілював власні погляди (приміром, висловлював етикетні саморекомендації, формулював відповідні церемоніальні формули), ідеологічно близьку до певних історичних і соціальних обставин часу концепцію, іноді свідомо ігнорував фактами, які його не цікавили або суперечили отриманому завданню, приписував від себе повчання, або пропускав його тощо. У результаті такої „реконструкції” літературна пам'ятка, набувала форми „динамічно, ідейно і стилістично змінюваного тексту, відділеного від письменника або „переписувача” і в історичному русі не пов'язаного ні з його волею, ні з його творчістю” [Виноградов 1961: 41], а переписувач ставав співавтором літературного твору чи то його редактором. Зрозуміло, що „колективна творчість” не лише позначалася на стилі рукописного твору, але й серйозно впливала на його зміст: не знаючи „авторського права”, вона, відповідно, ігнорувала й авторський текст.

Проблема авторства в давньоруській літературі органічно пов'язана з проблемою канонізації літературного тексту, адже канон, трафарет регламентуються учасниками літературного руху давнини та й експліцитними заявами літературних теоретиків нового періоду своєрідною константою творчого потенціалу давньоруського письменника. Автор літературної пам'ятки давньої Русі, з упевненістю вклавши історичні події у відповідні церемоніальні форми, створює різноманітні літературні канони, прагне підпорядкувати цим канонам всю інформацію. Відповідно, в основі численних творів – оригінальний фольклор, біблійні версії та чужоземні літературні джерела, фактографічний і документальний матеріал, що регламентується творцями київськоруської старовини як „загальнонародна власність”, як специфічна система соціально-духовних і культурних координат. Акумулюючи в різних аспектах світські й військові історії, „моління”, міркування (часто біблійного чи й язичницького походження), повчання, автор намагається ввести їх у відомі всім формули, класифікувати, ілюструвати конкретними „життями” святих подвижників, історичними асоціаціями, аргументувати відповідними цитатами з Біблії тощо. За словами Д.Лихачова, „все разом зливається в єдину нормативну систему, яка стоїть над автором і не відрізняється внутрішньою цілісністю, оскільки вона визначається ззовні – предметами зображення, а не внутрішніми вимогами літературного твору” [Лихачов 1971: 108].

Проте серед специфічних ознак давньоруської літератури акцентуємо не лише на високому рівні канонізації художньої системи, але й на декларуванні способів варіації традиційних елементів у процесі роботи над новим твором. Словесні формули, стилістичні елементи, повторювані ситуації, на думку істориків літератури, сформульовані вимогами давньоруського літературного етикету, тому не має рації вважати їх шаблонами або трафаретами. Перед нами творчість, а не механічне комбінування трафаретів – творчість, у якій письменник намагається висловити власні уявлення про належне та пристойне, „не скільки винаходячи нове, стільки комбінуючи старе” [Лихачов 1971: 108].

Таким чином, авторство в давньоруській літературі ідентифікується нами як *різновид канону*. Імена великих творців як і раніше залишаються символічними, проте тепер ім'я служить символом уже не авторитету, а стилю (звичайно, не в сучасному розумінні, а „саме як літературна праця, мистецтво, ремесло, вміння” [Червоноіваненко 1997: 243]) автора. Власне, поняття індивідуального авторського стилю є нехарактерним для давньоруської літератури, адже стиль наперед був визначений автору, заздалегідь відкорегований для нього. Коли ж говорити про „колективне авторство” в оригінальних писемних пам'ятках давньої Русі то слід констатувати, зрозуміло, зовсім не ту колективну творчість, яка є характерною для усної народнопоетичної творчості й тим більше не ту колективність, під якою сучасні дослідники розуміють художньо-творчу діяльність, процес виконання якої регламентується двома-трьома авторами. Зрозуміло, всі ці питання лише позначені, до того ж загальній формі й вимагають детального конкретно-історичного дослідження.

Загальновідомо, що наукове осмислення літературних фактів і подій передбачає аналітико-синтетичне вивчення їхньої структури, понятійно-категоріального апарату, які б, у свою чергу, змістовно визначали „реальні особливості літературних явищ, допомагали зрозуміти їхню будову, історичний розвиток, їхню соціально-історичну функцію” [Храпченко 1977: 98]. Слід гадати, що оперування категорією автора скеровуватиме на виявлення визначальних ідентифікаційних факторів еволюційності та органічності літературного розвитку того чи іншого періоду, а також надасть можливість „правильно” оцінювати літературну систему „зсередини”, враховуючи суто іманентні критерії, і цим „адекватно уявити історичний рух поезики” [Аверинцев 1994: 5]. При цьому дослідження генези, статусу, диференціації категорії автора дозволить в аспекті саме цієї проблеми з'ясувати як певні теоретичні питання щодо образу автора в системі художнього твору, так і сприятиме розробці методології аналізу образу автора.

**Література:** *Аверинцев С.С., Андреев М.Л. и др. 1994: Аверинцев С.С., Андреев М.Л. и др. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания / Отв. ред. П.А.Гринцер. – М.: Наследие, 1994. – С.3-38; Аверинцев С.С. 1994: Аверинцев С.С. Авторство и авторитет // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания / Отв. ред. П.А.Гринцер. – М.: Наследие, 1994. – С.105-125; Бонеецкая Н.К. 1988: Бонеецкая Н.К. Проблемы методологии анализа образа автора // Методология анализа литературного произведения. – М.: Наука, 1988. – С.60-85; Бройтман С.Н. 2001: Бройтман С.Н. Лекция первая. Словесный образ в эпоху синкретизма // Бройтман С.Н. Из лекций по исторической поэтике: Слово и образ. Серия „Лекции в Твери”. – Тверь: Тверской государственный университет, 2001. – 66 с.; Виноградов В.В. 1961:*

Виноградов В.В. Проблема авторства и теория стилей. – М.: Гослитиздат, 1961. – 614 с.; *Виноградов В.В. 1971*: Виноградов В.В. Проблема образа автора в художественной литературе // Виноградов В.В. О теории художественной речи. – М.: Высшая школа, 1971. – С.105-212.; *Галич О., Назарець В., Васильев Є. 2001*: Галич О., Назарець В., Васильев Є. Теорія літератури: Підручник / За наук. ред. Олександра Галича. – К.: Либідь, 2001. – 488 с.; *Гинзбург Л.Я. 1979*: Гинзбург Л.Я. О литературном герое. – Ленинград: Советский писатель, 1979. – 221 с.; *Грабович Г. 2003*: Грабович Г. На теоретичному риштованні. Деякі теоретичні проблеми українського літературознавства // Грабович Г. До історії української літератури (Дослідження, есеї, полеміка). – К.: Поліграфічний центр „Інтертехнологія”, 2003. – С.17-25.; *Грушевський М. 1993*: Грушевський М. Історія української літератури: В 6 т. 9 кн. // Упоряд. В. В. Яременко; авт. передн. П. П. Кононенко; приміт. Л. Ф. Дунаєвської. – К.: Либідь, 1993. – Т.1. – 392 с.; *Лихачев Д. С. 1971*: Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Изд. 2-е, дополн. – Ленинград: Художественная литература, 1971. – 414 с.; *Наєнко М.К. 2006*: Наєнко М.К. Художня література України. Частина перша: Від міфів до реальності. – К.: Видавничий центр „Просвіта”, 2005. – 660 с.; *Пахсарьян Н. Т. 2004*: Пахсарьян Н. Т. К проблеме изучения литературных эпох: понятие рубежа, перехода и перелома // Литература в диалоге культур-2. Материалы международной научной конференции. – Ростов-на-Дону, 2004. – С. 12-17.; *Поліщук Я. 2006*: Поліщук Я. Типи художнього мислення в основі моделі історії літератури // Слово і час. – 2006. – №12. – С.15-27.; *Рымарь Н.Т., Скобелев В.П. 1994*: Рымарь Н.Т., Скобелев В.П. Теория автора и проблема художественной деятельности. – Воронеж: Логос-траст, 1994. – 264 с.; *Роднянская И. 1987*: Роднянская И. Автора образ // Литературный энциклопедический словарь / Под ред. В.М.Кожевникова, П.А.Николаева. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – С. 13-14.; *Тынянов Ю.Н. 1977*: Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – 579 с.; *Червоноиваненко Е.М. 1997*: Червоноиваненко Е.М. „Туманное и глумоватое слово – творчество” (Эволюция представлений о литературном труде в советском эстетическом сознании 20-30-х годов) // Слов’янський збірник. Східнослов’янські літератури. – Одеса: Маяк, 1997. – Вип.IV. – С.243-255.; *Чижевський Д. 1994*: Чижевський Д. Історія української літератури (від початків до доби реалізму). – Тернопіль: МПП „Презент”, за участю ТОВ „Феміна”, 1994. – 480 с.; *Храпченко М.Б. 1997*: Храпченко М.Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы: Изд. 4. – М.: Художественная литература, 1977. – 446 с.

**Вікторія ЧОТАРІ**

© 2008

## **ПСАЛОМ – ДУМА: АНТРОПОЛОГІЧНІ ВИМІРИ ЖАНРІВ**

Одним із ключових аспектів антропології ХХ століття є осмислення національної специфіки, культурної ідентичності на рівні подібності / відмінності історичних доль різних народів. Зміст культурної пам’яті творить минуле, без якого неможливе осмислення в теперішньому, – це глибинна основа актуального процесу свідомості: «Взаємозв’язок пам’яті культури та її саморефлексії вибудовується як постійний діалог: деякі тексти з хронологічно давніших пластів привносяться в культуру, взаємодіючи з її сучасними механізмами, генерують образ історичного минулого, який переноситься культурою в минуле, і вже як рівноправний учасник діалогу впливає на теперішнє» [12, 384 – 385].

Завдяки своєму географічному розташуванню, слов’янські народи, в тому числі й давні українці, знаходилися на перетині доріг Захід – Схід, перебували в епіцентрі сходження і культурних (літературних) векторів.

«Проблема типології культур увібрала в себе цілий комплекс ідей і уявлень: проблема особистості та її свободи, необмеженої волі і влади традицій, влади фатуму і презирства до цієї влади, активності чи пасивності так чи інакше виявилися включеними у конфлікт західної і східної культур» [13, 228]. Як зауважує М.Лановик, «на сучасному етапі проблема міжкультурного спілкування вперше почала розглядатися не як вплив «сильних» розвинутих національних літератур на «малорозвинуті», маргінальні літератури третього світу чи шляхи збагачення останніх мотивами, темами, образами, художніми засобами, запозичених у їх колонізаторів, а як проблема взаємопроникнення, взаєморозуміння, взаємного полілогу, а відтак – взаємозбагачення» [8, 142].

Звернення до старозавітного минулого у східнослов’янському культурному просторі простежується упродовж багатьох літературних епох. На структурування свідомості європейця значно вплинули тексти Святого Письма, що змінило характер мислення західної людини,

викликало інтерес до її внутрішнього світу, самопізнання та самоаналізу. Книга Псалмів довгий час залишалася не тільки відомим, для багатьох народів улюбленим текстом, який став основою західного християнського богослужіння, а й по суті, єдиним поетичним збірником духовної поезії у Київській Русі. «Християнство сприяло моральному оновленню давньоруського суспільства, його приписи йшли всупереч язичницьким звичаям і традиціям. Давня література приділяла багато уваги утвердженню християнських морально-естетичних норм у приватному та громадському житті, проповідувала і поширювала їх всіма доступними засобами. Підтримувалося нове релігійне вчення, звичайно, авторитетом Біблії» [14, 11].

Українське книжне слово виникло як слово християнське. Це було слово Біблії, Житій і літургійних творів. Учителями нашої словесності вважаються Кирило і Мефодій. Варто згадати про факт із винятково символічним значенням – першою фразою, перекладеною на старослов'янську мову, був початок Євангелії від Івана: „Спочатку було Слово, і Слово було у Бога, і Слово було Бог...” [Ів. 1: 1].

У межах християнської парадигми, що викристалізувалася через праці Василя Великого, Іоанна Златоуста, Афанасія Олександрійського, Ніла Синайського, формувалися специфічні форми філософствування, утверджувалася поетична традиція давніх проукраїнських поетів. Нескладні за тематикою (молитви про зміцнення і охорону, покаляльні молитви, хвали святим і божеству) церковні співи були доволі колоритними за своєю стилістикою і перенесли в руський літературний простір урочисту фразеологію, риму, ритмічну побудову прози, складні та вишукані порівняння.

Українська література, починаючи ще з творів митрополита Іларіона, органічно сприйняла новозавітну благодать, але й старозавітні тексти не були їм чужі, адже Старий Завіт, як відзначав Ф. Шлейермахер, «це така література, з якої розгортається розвиток усєї наступної літератури» [17, 230]. Старозавітна Книга Псалмів, яка неодноразово впливала на свідомість слов'янського книжника, стала одним із компонентів національного благодатного словесного образу.

У цьому контексті можемо говорити про наявність елементів біблійних текстів у репертуарі українських епічних співців, кобзарів і лірників, витоки діяльності яких сягають епічної традиції часів Київської Русі та тривалого спілкування з культурами Близької Азії. Відтак, думи виявляють спільні риси з модусом мислення Сходу, зокрема, текстами Книги Псалмів. Аналіз зразків думового епосу в його зіставленні зі старозавітними псалмами дає підстави стверджувати наявність елементів біблійної псалмодики у творах української епічної традиції. Взаємопроникнення національного фольклору та християнського віровчення стало причиною долучення біблійної тематики, образності, сюжетів та мотивів до творів української літературної традиції у формах цитувань, алюзії, ремінісценцій. Тому в контексті української культурної традиції можемо говорити про стійкий та тривалий вплив слова біблійного на слово фольклорне та літературне, що особливо позначилося на розвитку духовного епосу.

У цьому зв'язку особливої уваги заслуговує теорія зустрічних течій, запропонована та розроблена О.Веселовським, основним постулатом якої є важливість подібності та історичної відповідності культур народу-реципієнта та народу-інфлюєнта. Якщо в літературі чи культурі, що сприймає ззовні якийсь явище, є відповідний ґрунт для сприйняття подібних думок, ідей, поглядів тощо, то це уможливує своєрідну зустрічну течію, яка загалом сприяє цьому процесові. Чим більше подібного, тотожного в культурі двох народів, їх історичному минулому, національній пам'яті, психології, мові – тим більше зустрічних течій, що створюють сприятливі умови для перевтілення художнього твору та його перенесення в нову художню систему.

Дотичність жанрів думи та біблійного псалма простежується на кількох рівнях, зокрема:

- структурно-композиційному;
- тематичному;
- поетологічному.

Жанр думи остаточно сформувався в епоху козаччини і визвольних війн проти турецько-татарських нападів та польсько-литовського гніту.

«Термін «дума» у рукописних джерелах зареєстрований досить давно. Це слово, напевно, виникло ще за часів праслов'янських часів і вживалося колись для означення думки, мислення» [16, 136]. У подальшому розвитку мови його семантика розчепилася, набрала додаткового значення: ним називали жанр епічного поетичного твору, епічної пісні. Думи, за визначенням С.Грици, «сконцентрували в собі кращі риси української народнопоетичної та музичної творчості. Глибока традиційність поєднується в думах з героїчним пафосом і ліричністю, їх нев'януча

життєвість – у високій етичній спрямованості, виключно гармонійному злитті давньої епічної традиції з драматичним методом відображення дійсності, типовим для новішого епосу» [2, 189].

Уже П.Житецький у своїх розвідці «Мысли о народных малорусских думах» (1893) торкався проблеми генології жанру. Вчений розумів досить широко поняття поетичної форми, як такої, що включає як віршовий розмір, будову строф, так і власне мовні засоби організації (граматичні форми, слова-символи та ін.). Докладно розглядаючи специфіку побудови строфи в думах, тобто вбачаючи взаємозалежність між формою і змістом, П.Житецький доводив, що «віршова форма думи знаходиться у повній відповідності з її внутрішньою будовою, яка виражається самою назвою» [5, 7].

Характерними ознаками класичної композиції дум є нерівноскладовий вірш і музична декламація. «Вся суть, увесь глибокий інтерес музики історичних дум, – писав М.Лисенко, – полягає в музичній декламації» [10, 18]. Тип декламаційного, ораторського проголошення тексту в музичному супроводі є особливістю і біблійної псалмової поезії. Як і думи, біблійні псалми є типом прозоподібного емоційно-піднесеного вірша, заснованого на принципі вільної, ритмічної пульсації слова. «Довгі рецитації дум удержуються у пливкій, змінливій формі» [6, 19].

На сьогодні майже відсутні вказівки щодо параметрів голосового виконання найдавніших форм біблійних псалмів (тим більше немає можливості зіставити їх із існуючими записами виконання дум), тому будь-які припущення щодо звучання та ритму біблійної поезії будуть включати елемент суб'єктивності. Однак незаперечною є важливість ритму в псалмовій поезії, який створюється двома способами: кількістю складів у поетичному рядку або чергуванням наголошених складів чи довготи звуків. Така ритмомелодика є неодмінною характеристикою і думового епосу.

Про музичний супровід (невід'ємний елемент думи) згадується також у багатьох текстах біблійних псалмів. Коментарі декотрих зразків псалмової поезії містять вказівки про музичні інструменти, спосіб та манеру виконання, загальний лад твору. Єдність музики та слова стала черговою точкою зближення українського епосу та біблійної поетичної традиції.

Розглядаючи композиційні особливості жанру думи, варті зауваги той факт, що, за визначенням Ю.Коваліва, структура твору думового епосу зазвичай стала: «традиційний заспів (заплачка) переходить у розлогу, іноді у вигляді паралелізму, розповідь з ретардаціями, кульмінацією та розв'язкою, яка часто трактується як прохання або славень» [11, 307]. Більшість біблійних псалмів також закінчуються звеличенням Бога. Так у 30-тому псалмі читаємо: «Щоб славу співала людина тобі // й не замовкала! // Господи, Боже мій. Повік славити буду Тебе» [Пс. 29: 13]. Дума «Сарматські брати» також закінчується словами хвали: «Слава Богу й морю / всьому війську низовому / Услыш, Боже, честь і хвалу Небесному Царю». Кінцеві молитовні звернення, хвали та славні є логічним завершенням нарації та інтенціональною частиною творів.

Думи не мають строфічного нормативу, розмежовуються на рівні, суголосні потребам нарації періоди (уступи), кожен з яких витворює семантично-синтаксичну цілісність, концентрує закінчену думку. Цей астрофічний вірш структурується на нерівноскладові (від 4 до 40) верси. «Віршування думи – своєрідний український народний верлібр» [9, 163].

Орієнтальна лірика, яка кардинально відрізняється від європейської як за формальними, так і за світоглядно-філософськими чинниками, все ж має деякі спільні ознаки з українським думовим епосом. Псалми також структурно діляться на перекопи рефренами. Ці частини можуть містити різну кількість рядків. У єврейській поезії нема нагромадження метафоричних висловів, складних мовних фігур. «Загальне враження псалмового стилю – простота вислову, що базується на архетипному мисленні, спонтанності асоціативних зв'язків» [7, 347]. Структурні особливості думового епосу та близького йому за композицією біблійного псалма стали однією з передумов їх взаємодії та взаємного проникнення.

Особливим П.Житецький вважає і тон, що ним забарвлені думи. Найперше, що виокремлює учений, – суворі історичність, документальність. «У багатьох думах ця документальність доходить до того, що здається, ніби деякі фрази в цілому взяті з якого-небудь історичного пам'ятника» [5, 12]. Головні персонажі думи – або історичні особи (Самійло Кішка, Богдан Хмельницький, Павло Тетеря) або легендарні фольклорні герої, що втілювали непереборний дух українського народу (Козак Голота, Маруся Богуславка, Олексій Попович).

Ця ознака властива і біблійним псалмам; у підзаголовках більшості текстів старозавітної книги вказується не тільки авторство, а й умови написання твору: «Псалом Давидів, коли він утік був перед Авесаломом, сином своїм» [Пс. 3], «Псалом Давида на смерть сина» [Пс. 9],

«Золотий Давидів псалом, коли филистимляни захопили були його в Гаті» [Пс. 55] та інші. Біографічні факти з життя царя Давида підтверджуються подіями, описаними у I та II Книгах Царів. Тому біблійна Книга Псалмів по праву вважається лірично-історичною. Опис географічних місць та згадки про конкретні міста, поселення та назви територій додають документальності біблійній поезії.

Варта зауваги і така визначальна ознака думового вірша, як наявність ліричного пристрасного тону, «який вносить особливу задушевність у музичне виконання думи» [5, 7]. Виявлена властивість, як зауважує П.Житецький, обумовлена і створюється віршовим розміром, що ним написані думи, так званою мірною прозою, що за свободою побудови наближається до мови оратора. Це підсилюється тим, що думи виконуються одним наспівом: «Наспів цей є ніщо інше, як мелодійний речитатив, якому дається експресія, що відповідає змісту вірша, то жива і швидка, то спокійна і повільна» [5, 7-6].

Спільною для думового епосу та біблійних псалмів є тематика творів, в якій найвиразніше простежуються збіги та аналогії на рівні мотивів морально-дидактичного спрямування та невірницької тематики.

Моралістично-дидактичні думи перегукуються з біблійними псалмами, зокрема, коли йдеться про настанови щодо праведного життя. Моралістично-дидактичний елемент є найстаршим за походженням, властивим думовому епосу дохмельницької епохи, адже стосується вічних, загальнолюдських тем. Доказом зближення думи та псалма на тематичному рівні є твір «Про Олексія Поповича». Герой думи сприймає стихійне лихо за небесне покарання за зневагу батька й матері, бідних та святої церкви. Єдиним спасінням в цій ситуації є покаєння, яке дозволяє врятуватись від біди: «Як став Олексій Попович // Свои гріхи поправди Богу сповидати. // То стала бистрая філя по Чорному морю уникати. // То всі три часті до буйної пристани, до берега привертали, // То всі тоді козаки дивом дивовали, // Що по якому Чорному морю, по бистрої фили потопали, // А ни одного козака з межі виська не втерляли. // Оже то тоді Олексій Попович на гуда вихожає. // Бере святоє письмо в руки, читає, // Всих простих людей на все добре навчає...». Мотив спасіння через покаєння цього твору співзвучний з біблійною історією про пророка Йону, який був посланий в Ніневію та через непослух попав у подібну ситуацію. Тільки покаєння та навернення до Бога змогли врятувати пророка. Про важливість Святого Письма та життя у праведності наголошують тексти із Книги Псалмів. Так в 65-ому псалмі читаємо: «Дивні речі промовив до нас у справедливості, Боже, Спасителю наш. Ти – надія всіх кінців землі і далекого моря! Ти, що утвердив гори силою своєю, підперезавшись могутністю. І Ти втихомирюєш шум моря, ревучі його хвилі і заворушення народів» [Пс. 65: 5-7]. Людина здавна відчувала потребу в Господній охороні та допомозі, а особливо у періоди лиха та біди. Тому мотив покаєння та навернення на «шлях істинний» є провідним в думках та псалмах моралістично-повчального змісту.

Для Біблії, як і для Книги Псалмів, зокрема, типовою є тема пастівництва, як одного з найдавніших занять людства, про нелегку працю пастухів. Турбота Бога про народ прирівнюється до турбот доброго пастуха про своїх овець: «Господь – то мій Пастир, // тому в недостатку не буду, – // на пасовиськах зелених осель мене, // на тихую воду мене запровадить!» [Пс. 23: 1-2]. У Новому Завіті є притча про скорботу пастуха за загубленою вівцею та його радість, коли вона знайшлася [Лк. 15: 3-6]. За припущенням С.Грици, ця біблійна історія, можливо, була прототипом відомої у пастушому фольклорі горян південно-східних слов'янських і неслов'янських народів балади на цю ж тему, яку в українській фольклористиці вважають сатиричною думою. Цікавий зразок програмної інструментальної п'єси для сопілки з таким же сюжетом (про загублену і знайдену вівцю) із щедро орнаментованою імпровізаційного характеру мелодією, схожою з мелодіями дум, у дорійському ладі з хроматизмами, подав О. Кольберг від Тимка Чупруна у праці «Рокусіє». – Т. III. – с. 69-70, №722, 723 з ремаркою про виконавця: «чабан руський з Покуття з Буковини» [3, 24].

Невірницька тема у давніх думках викликає ремінісценції з тією ж про вавилонську неволю в Біблії. Показовим у цьому зв'язку є 136-ий псалом: «На ріках Вавилону там сиділи ми і плакали, як Сіона згадували» [Пс. 136: 1]. Мотив туги за волею і рідною землею є головним у думках про героїчну боротьбу українського народу проти турецько-татарських загарбників («Невірники», «Плач невірників», «Сокил», «Утеча трьох братів з Азова» та ін.); епічна розповідь, властива переважній більшості дум, у розповідях про неволю поступається ліричним висловлюванням особистих переживань і почуттів. Саме у такий спосіб, долучаючи до своїх

оповідей елементи психологізму, виконавці намагалися викликати у слухачів жаль та співчуття до невільників. Думи про перебування на чужині та тугу за рідною землею наближені до голосінь, які, словами Ф. Колесси, були першоджерелом генезису думового епосу: «своєю віршовою та музичною формою думи репрезентують тільки вищу стадію речитативного стилю, розвиненого вже в голосіннях, із яких думи перейняли деякі мотиви й поетичні образи» [6, 19]. Однак, не усі думи про неволю позначені меланхолійною, журливою тональністю; зокрема, це стосується зразків думового епосу епохи Хмельницького. Основним мотивом цієї групи творів є прославлення народного героя, який відзначився у боротьбі проти поневолювачів – Богдана Хмельницького, Івана Богуна, Данила Нечая, Павла Тетері та ін. Думи про народних героїв позначені переможеним козацьким пафосом, сповнені надії на визволення з-під польсько-литовського гніту. «Поетичний домисел якнайкраще доповнює загальну картину початку війни, робить її повнокривою, художньо довершеною і реалістично вірною духові епохи» [15, 366-367].

Серед зразків біблійних псалмів про неволю також наявні тексти величального, прославляючого змісту, однак при зіставленні їх з думовим епосом українського народу, виявляється суттєва відмінність: у біблійній псалмодії ніколи за перемогу над ворогами не прославляється людина, а лише Бог: «Господи, – як багато моїх ворогів, // як багато стають проти мене! // Багато хто кажуть про душу мою: Йому в Бозі спасіння нема!» // Але, Господи, – щит Ти для мене та слава моя, і мою голову Ти підймаєш!» [Пс. 3: 2-4]. Прославлення Бога за великі чуда – основний мотив Книги Псалмів.

Отже, на тематичному рівні український думовий епос та біблійні псалми мають багато «площин перетину», що увиразнює можливості взаємопроникнення двох жанрів.

Поетика дум та біблійних псалмів у багатьох аспектах є наближеною. Перш за все, це проявляється у відборі художньо-виражальних засобів та принципів побудови тексту. Якщо строфічна пісня в усній традиції засновується на збереженні ритмічної періодичності, що закладена у сталій будові віршової строфи, то в псалмах і думах вона відсутня. На всіх рівнях композиції псалмової поезії та думового епосу домінує смислова тотожність. Знаковим у цьому контексті є використання паралельних конструкцій, або паралелізмів, що дозволяє поглибити, розширити зміст висловлювання. «Принцип смислової тотожності, який лежить в основі збереження думового сюжету, є й засадою речитативу» [2, 204].

Приєм паралелізму часто виконує функцію підсилення психологізму, емоційності твору. У думах переважно нагромаджуються однотипні фігури, найчастіше епітети, які створюють певний настрій, глибше розкривають характер героя, деталізують події: «Из города Козлова до города Трапезана // Гуляла галера цветкована – мальована, // Чотирма цвітами процветанна. // Первим цвітом процветанна – // Синими киндяками обиванна, // Другим цвітом процветанна, // Турецькою червоною габею обиванна. // А третім цвітом процветанна – // Християнською кров'ю фарбованна...». Початок з думи про Самійла Кішку ампліфікований надмірними епітетами, енумерацією, паралелізмами.

Біблійний паралелізм дещо різниться від вищезгаданого, насамперед, мотивацією. Застосування цього прийому в псалмах передбачає не створення настрою, тональності твору, а поглиблення, уточнення думки. Це означає, що в думовому епосі паралелізм вживаний з естетичною метою; у біблійних псалмах – з метою інтенсифікації висловлювання.

Отже, на основі аналізу історико-типологічних, генетичних та контактних типів зв'язків ми простежили підвалини для взаємодії думового епосу та біблійної псалмодії. Святе Письмо, увійшовши в життя слов'янського народу, не могли не відобразитися на світобаченні та світосприйнятті, а відтак, його культурі, зображальному мистецтву, літературі. Площини дотику між фольклорною та біблійною жанровими традиціями на структурному, тематичному та поетологічному рівнях уможливили взаємопроникнення та взаємодію двох жанрових систем, що дозволило говорити про антропологічні виміри жанрів думового епосу та біблійного псалма.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Біблія або Книги Святого Письма Старого і Нового Заповіту. – К.: Українське Біблійне Товариство, 2004. – 1375 с.
2. Грица С. Мелос Української народної епіки. – К.: Наук. думка, 1979. – 247 с.
3. Грица С. Біблійні елементи в думах // Народна творчість та етнографія. – 2005. – № 5. – С. 19 – 31.
4. Грушевська К. Українські народні думи. – Т. 1. Корпусу. – К., 2004. – 175 с.
5. Житецький П. Мысли о народных малорусских думах. – К., 1893.

6. Колеса Ф. Усна словесність / Підг. до друку: Богдан Луканюк, Олег Смоляк. – Тернопіль: Підручники та посібники, 1996. – 40 с.
7. Лановик З. *Hermeneutica Sacra*. – Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2006. – 587 с.
8. Лановик М. Теорія відносності художнього перекладу: літературознавчі проєкції. – Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2006. – 470 с.
9. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – 636 с.
10. Лисенко М. Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм / Ред., передм. Та прим М.Гордійчука. – К.: Мистецтво, 1955. – 86 с.
11. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. / Авт.-уклад. Ю.І. Ковалів. – Т.1. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – 608 с.
12. Лотман Ю. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. – М.: Яз. рус. культуры, 1999. – 477 с.
13. Лотман Ю. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. – М.: Просвещение, 1988. – С. 228.
14. Мишанич О. На переломі: Літературознавчі статті й дослідження. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. – 435 с.
15. Мишанич О. Народна словесність // Історія української літератури: У 8 т. – Т.1. – С. 366 – 367.
16. Нудьга Г. Слово і пісня: Дослідження. – К.: Дніпро, 1985. – 342 с.
17. Шлейермахер Ф. Герменевтика // Общественная мысль: исследования и публикации. – Вып. 3. – 1993. – С. 230.

**Наталія ЯНУСЬ**

© 2008

## **РЕЦЕПТИВНА БЕРНСІАНА ЯРОСЛАВА РУДНИЦЬКОГО**

Творчість шотландського поета Роберта Бернса віддавна привертала увагу українських перекладачів та дослідників: І.Франка, П.Грабовського, М.Бажана, О.Нечипорук, М.Лукаша, В.Мисика та ін. У “радянській” Україні було написано дві фундаментальні праці з бернсознавства – “Поезія Роберта Бернса 1773–1789 рр.” (І.П.Симоненко) і “Великий поет Шотландії (Роберт Бернс в українських перекладах та літературознавстві)” (О.Д.Нечипорук), в яких досліджено життєвий і творчий шлях шотландського поета, згадувалися критичні відгуки відомих письменників, літературознавців про Р.Бернса, а також аналізувалися переклади його віршів. Проте, маловідомими залишаються переклади та критичні відгуки про відомого шотландського барда науковців української діаспори. Канадський професор Ярослав Рудницький одним із перших спробував перекласти деякі твори з поетичного доробку шотландського барда. Особливу увагу привертає порівняльний аналіз літературознавців діаспори двох відомих постатей, народних поетів - Тараса Шевченка та Роберта Бернса.

Радянська влада породила три хвилі української еміграції, представники якої, цвіт української інтелігенції, стали непримиренною опозицією до унітарного радянського мистецтва. Творчість українців за кордоном не стримувалась тоталітарними режимами, не заганялась під суспільно-ідеологічні рамки, а натомість зазнавала впливу літератур і культур народів світу. Вона вирізняється незалежними поглядами й українською самобутністю. Серед сподвижників українського літературного слова за кордоном були і члени Української Вільної Академії Наук.

1959 року Українська Вільна Академія Наук з нагоди 200-річчя з дня народження Р.Бернса вислала фотостат перекладів І.Франка до музею Р.Бернса у його рідному містечку Аллоуей. Франкові переклади Р.Бернса зайняли гідне місце поряд з перекладами шотландського поета на японську, грецьку, російську та інші мови. Українські науковці діаспори також не залишили без уваги творчість народного поета Шотландії, якого найчастіше порівнювали з народним поетом України – Т.Шевченком. Першим висловив свої думки, щодо порівняння Р.Бернса і Т.Шевченка професор Р.Сетон-Ватсон у передмові до праці Д.Дорошенка “Taras Shevchenko, the National Poet of Ukraine”, яка вийшла друком 1936 року в Празі.

Професор Я.Рудницький у своїй книзі „Бернс і Шевченко” (1959р.) посиляється на Олесья Бабія, який у статті “Бард Шотландії – Роберт Бернс”, що вийшла у Мюнхені 1947 року, аналізує творчість Р.Бернса і Т.Шевченка: “Роберт Бернс для Шотландії те, що Шевченко для України, але – Шевченко був співцем народу, який відроджується, а Бернс співець народу, що повільно вмирає



як окрема нація і зливається з англійським народом.”

(...) “Читаючи життєпис найбільшого шотландського поета, ми мусимо дивуватися, що життя Бернса так сильно нагадує життя нашого найбільшого поета Шевченка”.

(...) “Тепер шотландці відвідують могилу Бернса так, як українці відвідували могилу Шевченка” [6; 12].

Після порівняльного аналізу позалітературних чинників О.Бабій приходять до висновку, що історичні умови не викликали у Р.Бернса виявлення такого сильного протесту, загострення напруження почуттів, як це сталося у Т.Шевченка. Автор вирізняє історичні поеми обох авторів, які справили велике враження на тогочасних читачів і знайшли своє відображення в реальному житті.

Я.Рудницький реферує думку професора Лондонського університету В.К.Матьюса у статті “Taras Shevchenko. The man and the Symbol” (1951), де Т.Шевченко названий другим Р.Бернсом, але зауважується при цьому, що в творчості Т.Шевченка яскраво виражені якості “будителя” українського народу, тоді як у Р.Бернса ці якості тільки починають формуватися. Англійський учений теж зауважує спільне у долі народних поетів: обидва митці вийшли з селян, обидва самостійно опанували грамоту і писали частково рідною, а частково й чужою мовами. Р.Бернс і Т.Шевченко, судячи з їхньої поезії, були дуже чутливі, емоційні, здатні співчувати чужому горю; приймати усе близько до серця. Ці якості поети пронесли через усе життя, не зважаючи на злидні, тілесні недуги, соціальне приниження. Згодом автор приходять до висновку: “Але різниці між обома поетами є може більше, як подібності, і либонь, найбільш яскрава при цьому різниця їхнього правного положення. Це може видаватися суперечним із нашою заввагою про їхню приналежність до селянського стану. Але на ділі воно не так. Бернс був вільною людиною, тоді як Шевченко народився кріпаком і здобув волю щойно на 24-ому році життя ... Але є ще й третій момент, щодо якого обидва поети різняться між собою: Бернсові воля ніколи не була загорожена тюрмою, чи ув’язненням, Шевченкова ж воля була тільки коротким інтервалом у його важкому житті” [4; 5]. Ставлення української еміграції до постаті Р.Бернса було амбівалентним. Це посвідчують висловлювання Є.Маланюка. У брошурі “Малоросійство” постать Р.Бернса сприймається українським поетом-емігрантом негативно, як контраст до Т.Шевченка, якого український поет називав “мужиком”, який “вмів не лише заховуватися, як рівний, серед багатьох титульованих і славнозвісних, але й вмів серед них заховати духову **дистанцію** і духову **височину**, що відрізняють **генія**...” [3; 141].

У своїй праці Я.Рудницький дає “своєрідну відповідь” Є.Маланюкові, вважаючи його припущення не зовсім вірними: “(...) в науці літературознавства треба порівнювати поетичну спадщину творців, бо тільки тоді вона може стати виразнішою й дати уточнені аналогії й протилежності. На цьому й спирається від більш, як сто років порівняльне літературознавство” [6; 13].

Сама книга Я.Рудницького, видана у Вінніпезі 1959 року, в якій він звертається до О.Бабія, згадує професора В.Матьюса, полемізує з Є.Маланюком, мала на меті “надолужувати недостачі української науки на Батьківщині”. Праця була приурочена до роковин Р.Бернса і покликана розпочати компаративістично-літературознавчі студії з життя і творчості Р.Бернса і Т.Шевченка. Автор зазначає, що аналогічних праць в радянській Україні немає, науковець згадує працю “І.П.Симоненка” (автор з прізвища не зрозумів, що І.П.Симоненко, українська дослідниця, а не дослідник) “До характеристики поетичного стилю Роберта Бернса”, у якій авторка говорить про народного поета Шотландії і жодного слова про великого поета України. Працю Я.Рудницького розпочинає біографічна розвідка, яка помережана перекладами з Р.Бернса у виконанні І.Франка. Аналізуючи перший вірш Р.Бернса “Handsome Nell”, автор припускається помилки. Я.Рудницький перекладає назву, як “Гарний Нелл” і зазначає, що це посвята одному з товаришів Р.Бернса, з яким вони в сусідстві орали свої городи. Ми не погоджуємось з таким трактуванням, адже у Р.Бернса:

*Once A lov'da bonnie lass,  
Ay, and I love her still;  
And whilst that virtue warms my breast,  
I'll love my handsome Nell.* [1; 206]

Займенник her (її) вказує на рід згадуваної особи, як ми бачимо це – жінка. Плутанину внесло означення handsome (в перекладі гарний, красивий), яке зазвичай вживається у контексті чоловічого роду, тобто вірш Р.Бернса “Handsome Nell” ми перекладемо як “Гарна Нелл”.

Радянські науковці переклали вірш вірно, серед них можна назвати І.Симоненко, О.Нечипорук і багатьох інших. У другій частині книги подано аналіз праць українських науковців діаспори, які співзвучні дослідженню Я.Рудницького.

У третій частині вміщено власне літературознавчий аналіз творчості відомих народних поетів Т.Шевченка і Р.Бернса. Життєві обставини обох поетів були різні і це розмежовувало тематичну спрямованість їх творів. Р.Бернс – поет-жартівник, змальовує сільських п'яниць, волоцюг, блазнів, які розважаються за кружкою елю (“Тем О’Шентер”, “Веселі жебраки”). У Т.Шевченка більше творів, які зображають підневільне життя простого люду, навівають сум і тяжкі думи (“Наймичка”, “Катерина”, “Сон” (“На панщині пшеницю жала”), “Мар’яна – черниця”). Я.Рудницький порівнює вірші-заклики до боротьби обох поетів: “Послання...”, “Заповіт” Т.Шевченка і “Шотландська слава”, “Брус до шотландців перед битвою під Баннокберн” Р.Бернса. У статті йде також мова про вшанування поетів народними масами: “Але, що найбільш спільне й прикметне Шевченкові й Бернсові, – їхній культ серед земляків. Можна сміло сказати, що культ Бернса (в інших формах) дорівнює своєю масовістю культові Шевченка й власне передусім із цього погляду можемо про нього говорити як про “шотландського Шевченка” (“коли Шевченка можна називати “українським Бернсом”, то вільно й Бернса називати “шотландським Шевченком”)” [6; 14, 18].

Ярослав Рудницький вміщує коротенький аналіз критичних праць, присвячених Р.Бернсу й частково Т.Шевченку, які видавались у Радянському Союзі. Науковець критикує праці П.Довгаля “Співець свободи” і І.Симоненко “До характеристики поетичного стилю Роберта Бернса” за те, що вони не використовують українських перекладів, не вдаються до порівняння творів Р.Бернса і відомих українських поетів. У своїх творах автори віддають “дань офіційній лінії партії” [6; 20].

Варто зупинитися на перекладах Я.Рудницького, які подано після “порівняльно-літературних дослідів” ученого. Серед них переклади віршів “Брус до шотландців перед битвою під Баннокберн”, “Любов”, балада “Лорд Грегорі”, п’ять епітафій: “Відповідь “вірнопідданним уродженцям Шотландії”, “Напис на могилі вчителя латини”, “Напис на могилі скупаря”, “Напис на могилі видавця”, “Епітаф на могилі батька”.

Переклади Я.Рудницького надзвичайно близькі до оригіналу, деякі з них нагадують білий вірш, у якому відсутня рима. Транслятор використовував розмовну мову української діаспори, яка відрізняється від літературної мови, завдяки цьому він наблизив переклади до читачів-емігрантів, сини і дочки яких, народжені на чужій землі, не розмовляють справжньою українською мовою, а, як вони кажуть, “mixture” (з англійської суміш), тобто у їхню мову входять іншомовні слова, здебільшого англійські, вживання яких зрозуміло усім. У колі української діаспори використовують архаїзми, які практично не вживають на теренах автохтонної України, наприклад світлина, фотостат, вої, морг поля. Українці Америки і Канади вживають пом’якшений варіант приголосних, через те у деяких словах літера “а” змінюється на “я”. Наприклад, у слові Шотландія.

Переклад вірша “Брус до шотландців перед битвою під Баннокберн” сповнений заклику до боротьби з тиранами. Порівняємо переклад поета з діаспори, з перекладом М.Лукаша з “великої України”. У Я.Рудницького власні назви перекладені згідно з транслітерацією діаспори: Брус, Шотландія, у М.Лукаша: Брюс, Шотландія.

**Burns:** Scots, wha hae wi’ WALLACE bled,  
Scots, wham Bruce has aften led,  
Welcome to your gory bed, –  
Or to victorie. - [1; 310]

**Рудницький:** О ви, сини Шотландії старої,  
Нащадки Воллеса і Бруса,  
На ворога, хоробрі, славні вої,  
Перемога, або смерть! [6; 21]

**Лукаш:** Гей, шотландці! В бій не раз  
Воллес, Брюс водили вас;

**Знов ударив грізний час –**

**До борні, брати!**

[5; 69] (виділено нами. – Я.Н.)

Зауважуємо, що у М.Лукаша речення прості й прямі у висловлюванні “*що злякався*

ворогів, хто від жаху затремтів, рабськи вмерти захотів – може утекти”; у Я.Рудницького майже без рими і занадто складно, порушена ритміка: “коли між вами є такі, що трусять, бажають, як раби померти, із наших лав назавжди вийти мусять, їм не місце поміж нас”, що надає перекладу суворості, безапеляційності: боягузи “мусять” покинути військо назавжди. Варіант М.Лукаша пом’якшується словом “може”, тобто можуть утекти, а можуть й залишитися, великої шкоди або користі від таких воїнів війську не буде. У Я.Рудницького Едвард страшний “кайданами і ясирем”, цього немає у М.Лукаша, ясирем називали бранців тільки у турків, татар і монголів, в усіх інших народів використовували слово полон, звичайно, англійський король не міг взяти ясир, це поетична імпровізація канадського автора, під впливом української історичної традиції. Переклад М.Лукаша зроблений з пафосом, власне не українським чи шотландським, а радянським, тобто відсутня безпосередня участь окремого ліричного героя у справі борців за свободу, зацікавленість їх долею; заклики, як у Р.Бернса є, але вони не йдуть від полум’яного серця, а скоріше від холодного розуму, що змушує наслідувати радянські лозунги воєнного часу. Дещо інший підтекст у Я.Рудницького, який не покидає щирої надії відвоювати волю для батьківщини з мечем у руках, але і в його перекладі знаходимо завуальовані пропагандистські гасла: заклики до боротьби за національну незалежність України:

**Burns:** *Lay the proud Usurpers low!*

*Tyrants fall in every foe!*

*LIBERTY’s in every blow!*

*Let us DO – or DIE!!!* [1; 310]

**Рудницький:** *Тиранів проженемо з батьківщини,*

*Меч принесе народу волю,*

*Славетні дні для нашої країни.*

*То ж до гину – або смерть!* [6; 21]

**Лукаш:** *В нас із вами шлях один –*

*Бить загарбників на скін.*

*Перемогу чи загин*

*У бою знайти!* [5; 70]

З художньої точки зору переклад Я.Рудницького програє у порівнянні з перекладом М.Лукаша, але емоційність, нестримність почуттів, нездоланне прагнення волі наповнюють його від першої до останньої строфи, і цим він перевершує варіант радянського поета.

Ліричний переклад “O my Luve’s like a red, red rose” з Р.Бернса у Я.Рудницького має назву “Любов”. Цікавим є те, що цей вірш дуже схожий до аналогічного перекладу С.Маршака, тоді як переклад М.Лукаша зовсім відмінний. Порівняємо перших дві строфи трьох поетів.

**Burns:** *O my Luve’s like a red, red rose,*

*That’s newly sprung in June;*

*O my Luve’s like the melodie*

*That’s sweetly play’d in tune.*

*As fair art thou, my bonnie lass,*

*So deep in luve am I:*

*And A will luve thee still, my dear,*

*Till a’ the seas gang dry; [1; 318]*

**Маршак:** *Любовь, как роза, роза красная,*

*Цветет в моем саду.*

*Любовь моя – как песенка,*

*С которой в путь иду.*

*Сильнее красоты твоей*

*Моя любовь одна.*

*Она с тобой, пока моря*

*Не высохнут до дна. [2; 43]*

**Яр. Рудницький:** *Моя любов трояндою*

*Цвіте в твоїм саду,*

*Моя любов – мов пісенька,*

*В життя я з нею йду.*

*Сильніш Твоєї чар-краси  
Моя любов одна.  
Хоч як її Ти не гаси  
Горітиме вона. [6; 28]*

*Лукаш: Моя любов – рожевий квіт  
В весінньому саду,  
Моя любов – веселий спів,  
Що з ним я в світ іду.*

*О, як тебе кохаю я,  
Єдина моя!  
Тому кохання не зміліть,  
Хоч висхнуть всі моря. [5; 71]*

Порівнюючи переклади С.Маршака і Я.Рудницького, помічаємо різочу схожість перших шести рядків. Можемо припустити, що Я.Рудницький бачив переклад С.Маршака, українська діаспора цікавилась літературними процесами у Радянському Союзі, знайомила з літературними творами, які були політично заангажовані. Що до перекладу М.Лукаша, то зауважуємо, що автор докладав зусиль, щоб його вірш не був схожий на переклад С.Маршака, і це йому вдалося. М.Лукаш мав самобутній перекладацький почерк.

Сатири малої форми Р.Бернса вражають своєю влучністю і войовничістю, деякі дослідники вважають, що вони були написані поетом зопалу. Перекладені Я.Рудницьким, вони легші і не такі в'їдливі, у них менше сатири, а більше доброго гумору.

*В могилі цій поховані,  
Твої, скупий, останки,  
Тепер ти в царстві Сатани  
Сторожиш його банку. [6; 24]*

Епіграма присвячена церковному старості й чоботарю Гуду. Сатиричне навантаження епіграми припадає на “сторожиш його банку”, це власний гумор перекладача, адже в часи Р.Бернса банківських установ не було. Українці Америки вживають слово “банка” замість банк, щоб якось вирізнитися, адже з англійської bank поширилось і в українську мову.

Праця Ярослава Рудницького стала однією з найвагоміших у галузі українського бернсознавства діаспори та залишається такою й на сьогодні, привертаючи увагу нових поколінь дослідників рецепції шотландського поета.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Бернс Роберт. Стихотворения. – Москва: Радуга, 1982. – 701 с.
2. Бернс Роберт. Стихотворения. Поэмы. – М.: Художественная литература, 1976. – 447 с.
3. Маланюк Євген. Книга спостережень. Статті про літературу. – К.: Дніпро, 1997. – 141 с.
4. Матьюс В.К. Taras Shevchenko. The man and the Symbol. – Лондон: СУБ, 1951. – С. 5. Цитую за: Рудницький Яр. Бернс і Шевченко. – Вінніпег: Праці Інституту Слов'янознавства Української Вільної Академії Наук. – Ч. 35. – С. 11.
5. Р.Бернс. Вибране. Пер. М.Лукаша і В.Мисика. – К.: Держлітвидав, 1959. – 255 с.
6. Рудницький Яр. Бернс і Шевченко. – Вінніпег: Праці Інституту Слов'янознавства Української Вільної Академії Наук, 1959. – Ч. 35. – С. 1 – 32.

# АНТРОПОЛОГІЯ ФОЛЬКЛОРУ



Ольга БЛАШКІВ

© 2008

## МІФИ ТА ФОЛЬКЛОРНІ СИМВОЛИ ЯК МАРКЕРИ ЛІРИЧНО-АПЕЛЯТИВНОЇ СТРУКТУРИ ДРАМАТИЧНИХ ТВОРІВ О. ОЛЕСЯ ТА В. Б. ЄЙТСА

Коли йдеться про типологічні відповідності, про певну суміжність філософсько-естетичних систем і одновекторність типу творчого мислення О. Олеся та В. Б. Єйтса, попри всі неминучі розбіжності, чітко простежуємо багато в чому типологічно подібну організацію драматичних текстів, та домінування ліричного первня в драматичній структурі їх п'єс. Багато дослідників вказували на зв'язок творчої манери О. Олеся та В. Б. Єйтса (зокрема на початковому етапі його творчої діяльності) з символізмом і своєрідність використання обома митцями «одвічних» символів і міфологем.

Дослідженню міфопоетичної творчості О. Олеся присвячені дисертаційні роботи І. Чернової [19], О. Таран [16].

Про драматургію В. Б. Єйтса, особливо щодо його міфопоетики та символіки, в українському літературознавстві писала І. Мокровольська у післямові до нової збірки творів ірландського митця [14]. Серед російських праць варто відзначити дослідження міфологічної поетики драматургії В. Б. Єйтса А. Машиняна [13], публікації В. Хорольського про символізм Єйтса [18] та дослідження символів в поезії ірландського митця К. Голубович [6].

Серед значної кількості праць закордонних дослідників, присвячених міфологізації та символізму в драматургії Єйтса найбільшу увагу привертають дослідження П. Сміта [23], К. Мейр [22] та Д. Гофмана [21].

З переліку номінованих джерел помітно, що праці українських дослідників, присвячені творчості окремо О. Олеся і В. Б. Єйтса, чи відповідні дослідження творчості В. Б. Єйтса зарубіжними вченими не подають співвідносної характеристики символістської образності, тем і мотивів драматургії, міфопоетики митців, бо творча спадщина О. Олеся вивчалася без докладних порівняльно-типологічних зіставлень з іншими національними літературами, а творчість В. Б. Єйтса, взагалі, маловідома українському читачеві. Тому спроба аналізу процесу розгортання ключових міфологем і символів у драматичних творах О. Олеся та В. Б. Єйтса продиктована необхідністю по-новому поглянути на драматичні твори українського та ірландського митців в їх компаративному зіставленні.

Численні праці представників українських і зарубіжних науково-культурологічних шкіл подають наукове обгрунтування та доводять результативність міфопоетичного підходу до аналізу літературних явищ. Серед них варто виділити праці М. Бахтіна, О. Веселовського, А. Волкова, Я. Голосовкер, М. Еліаде, В. Жирмунського, М. Костомарова, М. Ласло-Куцюк, К. Леві-Строса, О. Лосева, Ю. Лотмана, Є. Мелетинського, Я. Поліщука, В. Топорова, І. Франка, Дж. Фрезера, Ф. Шеллінга, Г. Юнга та багатьох інших.

Російський дослідник Д. Максимов для розуміння універсальності міфологічного комплексу як потужного засобу філософського і художнього пізнання світу вважав важливим розрізнення міфологізму як світовідчуття і як художнього прийому. У цьому зв'язку він запропонував класифікацію типів «міфологічної поетичної свідомості» за такими аспектами: наявність міфологічних уявлень-концепцій, пов'язаних з давніми міфологічними, релігійними системами і частково фольклором; трансформація образів, сюжетів літератури і мистецтва, які можна вважати міфологічними символами; власні міфопоетичні конструкції з використанням фантастичної умовності, створенням власних міфів [19, 6-7]. У творчості як українського, так й ірландського драматургів явні, майже всі, перелічені чинники. Тому, враховуючи правомірність тверджень Д. Максимова, вважаємо доцільним розглянути трансформацію та інтерпретацію традиційних міфологічних образів і сюжетів двох драматургів різних національних культур, які засвідчують оригінальність міфопоетичного світогляду обох митців та визначають художню

домінанту їх драматичних творів. Однак слід зауважити, що міфологічний зміст зображеного у творі вимагає й відповідної форми вираження, яка, в свою чергу, значно розширює сферу асоціативних виявів зображеного. Адже процес сприйняття, розуміння у міфі подається через конкретно-чуттєві образи чи навіть чуттєві враження. Тому принциповим є з'ясування ролі міфологічної складової художнього творення в лірично-скомпонованому тексті драматичних творів О. Олеся та В. Б. Єйтса. Своєрідна реконструкція міфологічних тем здатна розкрити глибину творчої свідомості митця, психологію його художньої творчості. Більш того, міфологія є цікавою в мистецькому аспекті. Саме тут вона виявляє власний зміст у багатоманітності емоційно збагачених образів.

Як стверджує більшість дослідників, міф виявляє себе як частина свідомості людини, він здатний заповнити різноманітні прогалини в сприйнятті та усвідомленні буття. Міф, спрямований на сприйняття світу крізь призму особистісно-чуттєвого відчуття, орієнтуючись на родинно-колективні форми, стає власною проекцією людини в поясненні світу.

Даючи визначення міфу, І. Зварич зазначає, що на відміну від науки, яка виключає емоційність, художність, міф «ніколи не зводить життя до абстрактних схем і формул», а «описує його за участю живих особистостей ... в емоційній та інтимно-відчутній формі» [8, 333]. Оскільки міф «а ргіогі» був покликаний задля опису незбагненого світу, то й мова його не могла бути чітко визначеною, його поняття можуть передавати лише символи явищ, описово визначати загальні тенденції, принципи, уподобання.

Розглядаючи драматичні твори О. Олеся та В. Б. Єйтса з точки зору створених авторами картин світу, бачимо, що процес побудови чи то масштабних, чи малих просторових об'єктів є одночасно індивідуальним і типологічним, а система засобів художньої виразності наскрізно вирізняється експресивністю, мальовничістю та яскравою образністю.

Сповідуючи принципи символізму, обидва митці сприйняли його як частину руху до духовності, який розпочався в усьому світі. До символістської теорії Єйтса, як і Олеся, входила й романтична ідея національного відродження. Представники різних культур звертаються до міфології як до інструменту художньої організації твору й оригінального способу вираження одвічних психологічних праоснов або усталених національних моделюючих систем. Тому міфи й національний фольклор стають для обох митців-символістів основним образо- та націтворчим засобом.

Обидва драматурги, доволі чутливі до варіативних проявів життя, специфічно відображали їх сутність у поезії. Головними рисами символістської драми О. Олеся та В. Б. Єйтса були багаторівневість художнього простору і нова естетична організація тексту. Окрім традиційного реально-подійного плану вони вводили, надаючи їм більшого значення, асоціативно-інакомовний (напівтони, напівнатяки) та ідеальний, чи, так званий, трансцендентний. Йдучи за М. Метерлінком, який часто використовував казкові сюжети і події в своїх драмах, український та ірландський драматурги поєднували асоціативно-інакомовний та ідеальний рівні в один надреальний, в якому й втілювався міф.

Багаторівневий характер простору символістської драми вимагав відповідно й перегляду традиційної манери художньої мови. Обидва митці-символісти створювали такий тип діалогу персонажів їх драм, характер якого нагадує ліричний текст, що в свою чергу призводить до поєднання ліричної і драматичної стихії при домінуванні першої. Нова організація тексту давала можливість драматургам зв'язувати життєві перепетії, природу, пейзаж зі світом свідомості персонажів. Тобто, при синтезі реалій зовнішнього світу з внутрішнім світом, в якому і відбувалася основна дія драми, простежуємо естетично-філософське наповнення драми «глибинним» змістом.

Сюжет народної легенди давав драматургам можливість показати душу героя, що в свою чергу додавало дії п'єси життєвості та глибини, а ліричні міфологеми-мотиви, міфологічні символи вносили лірично-експресивний струмінь у структуру драматичного твору. Проте міфопоетична структура драматичних творів обох митців подібна лише у своєму завданні – розширити символістський принцип взаємодії декількох планів буття (світів) до взаємодії різних універсальних природних категорій (історії і міфу) та різних рівнів естетичного сприйняття їх конфлікту сучасним читачем – але відмінна у способі реалізації: герой О. Олеся живе, хоч і поруч із казкою, мрією, але все ж таки у реальній дійсності, тобто реальне і міфологічне живуть у його драмах поруч, натомість у драмах В. Б. Єйтса – міф пронизує всю структуру його творів, максимально символізує й віддаляючи її від дійсності.

В. Б. Єйтс, як й О. Олесь звертається до міфу як до прихованої від очей рушійної сили душі, яка виражена в їх драматичних творах символічно (країна фей, казка, картини минулого). Символізм О. Олесь та В. Б. Єйтса тим і відрізнявся від континентального символізму, який пропагував втечу від життя в «нікуди», до смерті, що герої українського та ірландського драматургів вирушають, «відходять» в магічну країну: «казку» (Олесь) і «країну душевних бажань» (Єйтса). Країна казки у драмах обох поетів є символом цілого історичного етапу у житті народу, коли людина мислилася як невід'ємна частина природи. Тому казку відчують і спроможні побачити лише ті особистості, які духовно і морально не здеградували і не втратили своє коріння.

Таємнича сутність пошуку, прямування героїв обох драматургів до цієї країни «казки» є лейтмотивом їх драматичних творів і також своєрідним зверненням до міфологеми шляху, мандрів (Quest myth)<sup>1</sup>, яка у їх творах пов'язана з «внутрішньою драмою» героя: спокуса у виборі цінностей (як, наприклад, спокуса влади і володарювання, безтурботного життя), викликає глибокі душевні муки героїв.

Обидва драматурги розвивають у своїх драматичних творах окремі сюжети національних легенд, використовують античну та біблійну міфологію. Так, наприклад, в основу драматичної поеми О. Олесь «Над Дніпром» покладена легенда про нещасливих у коханні дівчат, які втопилися у Дніпрі й стали русалками. А драматична поема «Ніч на полонині» побудована на основі гуцульської міфології. Поетизацію людських почуттів зображених через кохання людини і потойбічної істоти О. Олесь відтворив і в драматичному етюді «Місячна пісня». Кінцівка «Місячної пісні» вирізняється оптимістичним настроєм: єдиний драматичний твір Олесь з відкритим фіналом, який дозволяє припустити, що герой продовжує своє життя у міфі, натомість у згаданих вище драматичних поемах усі феєричні картини драматичних творів виявилися лише сном героя. Сон, в уяві Олесь-символіста – це і не мрія, і не реальність – це дивне їх сплетіння, яке утворює реальність надзвичайного характеру, до якої прагне душа головних героїв.

Ключова роль міфологічних праобразів в драматичних творах О. Олесь – в порухах душі та діях героя, що, водночас, за задумом автора, пропонує читачеві й глядачеві зіставити себе з персонажами твору. Драматург пропонує подолати поверховість сприйняття подій і поринути в «глибинне» життя.

У драматичних творах В. Б. Єйтса відтворення міфологічного минулого має інший, специфічний, характер: стародавні ірландські легенди стають вмістилищем нових ідей і нових міфів. Міф використовується Єйтсом й як формотворчий засіб драматургічної дії: прикметною у цьому відношенні є п'єса «На Байловім березі»<sup>1</sup>. Особливість п'єси В. Б. Єйтса полягає в тому, що на відміну, наприклад, від Августи Грегори, яка створювала життєпис героя національного епосу в нерозривному зв'язку з першоджерелами, автора цікавили лише кризові ситуації, моменти найбільшого напруження почуттів. Важливим тут є й той момент, що у цій п'єсі не протиставляються два світи: земний і фантастичний, бо дія драми – це розгортання сюжету легенди, а протиставлення двох світів символічно виражене в міфологічних образах головних протидіючих сил у п'єсі: Кухуліна<sup>2</sup> – відважного воїна-напівбога ірландських легенд, образ якого покликають символізувати гармонію фізичного і духовного в людині, та Конхобара, образ якого символізує холодну розсудливість, епоху «розумного» порядку. За задумом Єйтса, Кухулін концентровано вбирає в себе духовні і фізичні абсолюти міфу, в яких крилася цілісність знання про світ. Він і воїн, і поет, і самотній мандрівник. Його пошук спрямований не в простір чи час, як у Форгела (драматична поема «Тіняві води»), а в суперечливий світ власної душі, в якому зберігаються приписи абсолютних категорій життя.

<sup>1</sup> Quest myth – ключовий архетип, на думку більшості критиків у ХХ ст. – ритуально-міфологічна модель для створення і відтворення міфу в ліриці, прозі і драматургії сучасності. Див.: Frye N. Anatomy of Criticism. – Princeton., 1957. – 383p.

<sup>1</sup> «On Baile's Strand» («На Байловім Березі») може мати й інший переклад, як зауважує І. Мокровольська: «У Байловій скруті», «Безталання, як у Байла». Сама назва міфологічного сюжету твору сугестує в уяві читача інший міф – про Байла, якому не судилося зустрітися при житті з коханою Айлін. Подібно й герою Кухуліну не судилося ні жити з коханою Айфе, ні мати сина в житті – йому випала трагічніша доля – вбити свого невідомого сина, а згодом довідатися, кого він убив.

<sup>2</sup> Кухулін – легендарний воїн з ірландських саг, який опісля став улюбленим персонажем Єйтса. Найбільш відомі саги цього циклу – «Викрадення бика з Куальнге», «Юність Кухуліна», «Битва Кухуліна з Фердиадом», «Хвороба Кухуліна», «Смерть Кухуліна».

Спільним для обох драматургів є використання міфу у тому сенсі, якого йому надавав Ф. Шеллінг, коли стверджував, що «важлива вимога міфології полягає не в тому, щоб її символи лише означували ідеї, а саме в тому, щоб вони самостійно були незалежними поняттями, багатими на різноманітні значення» [20, 149]. Тобто символісти, слід за Шеллінгом, вважали, що міфологія – це не лише міф як легенда, а «міфологічний океан праобразів», світ ідей і абсолютних категорій, поставлений на чолі будь-якого справжнього мистецтва.

У таких драматичних поемах О. Олеся, як «Над Дніпром», «Ніч на полонині», драматичних етюдах «Місячна пісня», «Злотна нитка» та драматичних поемах В. Б. Єйтса «Мандри Ойсина», «Тіняві води», «Земля душевних бажань», «На Байловім березі», міф є образотворчим принципом драматичної дії. А як ідеологічна конструкція, міф виявляється своєрідною стратегією інтерпретації тексту по відношенню до його структури. Важливою системою координат для побудови художнього простору в названих вище творах стає символ. Сутність містичного світу драм Олеся і Єйтса виражає міф, а от символ у їх творах виконує сугестивну функцію – він сугерує неказане: він віщує про зв'язок зображених подій з міфом, допомагає пізнати фрагментарні прояви «вищої» реальності. Символ у творчості О. Олеся та В. Б. Єйтса відіграє також важливу допоміжну художню функцію – символічність їх творів слугує виражальним і музикальним компонентом образного світу драми. Символ є сублімацією відчуттів та емоцій, він не демонструє, а «навіює». Остаточно символ «прояснюється» в ідеї. Образи та символи міфу існують так довго не просто як складові казкових сюжетів: вони мають на людей значний вплив саме через те, що торкаються найпотемніших, життєважливих смислів їх буття в світі.

Серед найтиповіших символів у драматичних творах обох митців є традиційні символи небесних світил: зорі, місяць, сонце, покликані авторами символізувати прояви «іншого», ірреального світу. Символічна система образів О. Олеся та В. Б. Єйтса нерозривно зв'язана з природою та її стихіями, бо природа, на думку обох митців, – це душа й тіло буття, де зберігаються його первородні елементи, що передається з генетичним кодом покоління. Звертання до таких символів, як «весна» – пробудження життя, почуттів, «вітер» – символ невизначеної мрії, протиборчого духу, «море» – символ блукання, в світовій літературі традиційне й закріпило за ними певні смислові відтінки. За допомогою традиційних символів поет, як стверджує І. Мокровольська, «догукується не лише до темної частини свого духу, а й до духу народу» [3, 539].

Український та ірландський драматурги зберігають усталені підходи, та разом з тим вносять оригінальні видозміни. Серед типологічно схожих символів, що зустрічаються найчастіше в обох авторів і пов'язані з природою є символи птахів і квітів. Улюбленим символом В. Б. Єйтса можна назвати «троянду», образ якої з'являвся у найперших драматичних творах – «Мандри Ойсина», де у пейзажі, автор порівнював троянду з ясно-червоним метеором чи з місяцем: «*Та місяць розцвівся, мов ружа біла*» [3, 251]. Та найчастіше цей образ-символ В. Б. Єйтс використовував у своїй поезії (йому присвячена ціла збірка «Троянда» з різними інтерпретаціями цього символу, синтезованого із числених джерел: християнських, язичницьких і окультистських). Взагалі, троянда символізує кохання, бажання серця. Особливого символічного змісту надавав трояндам й О. Олесь (поезія «Троянди» 1908, «Троянди» 1917). Страждання закоханих Чоловіка та Дівчини через шлюб з іншою жінкою («Трагедія серця») О. Олесь зображає, долучаючи образ троянди, який у контексті є символом нещасливого кохання.

Цікавими є міркування В. Б. Єйтса щодо природи символів, які ірландець поділяв на емоційні та інтелектуальні, особливо в трактуванні складених з кількох компонентів, наприклад, «вінка з терену та маків» О. Олеся. Емоційні символи викликають відповідно не означувані, але все ж точні почуття, емоції. Шекспір, на думку автора задовольнявся емоційними символами, мабуть, саме тому «він і став для нас ближчий» [29, 162]. А от інтелектуальні символи, на відміну від емоційних, «пробуджують ідеї, або ідеї впереміш з емоціями і сучасні поети їх радо використовують» [29, 160]. «Якщо я, – стверджує В. Б. Єйтс, – кажу «білий» або «пурпуровий» у звичайному поетичному рядку, вони так винятково викликають почуття, що я неспроможний висловити, чому вони мене зворушують; та коли я вставляю їх у те саме речення разом з такими очевидно інтелектуальними символами, як хрест чи терновий вінець, я тоді думаю про чистоту або велич» [3, 530]. Отже, поодинокі алегоричні образи О. Олеся, як от мак, терен поєднуються у складнішу конструкцію – міфічний образ – «вінок з маків і терну», де кожен компонент має свої конотації в міфології, що сприяє розширенню діапазону можливих смислових значень збірного



образу. У цьому зв'язку хотілося б виділити й міфічний образ «цвіту папороті» й пов'язану з ним легенду, яка характеризується значним містицизмом і ліризмом. У драматичному етюді Олеся «По дорозі в казку» цей символ-образ став вираженням невловимості мрії. Також біблійний образ «Хама» О. Олеся («Танець життя», «Хам»), – збірний образ неотесаних, невічливих людей, невігласів, які походять від Хама, є лейтмотивним образом, що символізує бездуховне людство та спробу автора повернути читача/глядача від праобразів до прототипів, тобто, від наслідку до першопричини, від феномену до сакрального змісту. Це дає можливість виразити істину за допомогою образу.

Реконструкція наявних, можливо, неусвідомлених митцями міфологічних схем, образів у створених ними художніх творах дозволяє розкрити приховані як символічні смисли, закладені у глибини творчої свідомості митця, так і її внутрішні структури й механізми функціонування. З'ясування природи творчого мислення та особливостей появи художніх форм переконує у тому, що об'єктивація авторської суб'єктивності здатна виявлятися у найрізноманітніших формах та засобах. Поетична мова символів слугує для передачі прихованого плану основного змісту драматичного твору. Лабіринт смислоутворень, символів у творах О. Олеся й В. Б. Єйтса становлять суть міфу. Важливо зауважити, що цей лабіринт не має такого трансцендентно-містичного пафосу, як в «туманному» символізмі таких представників цього напрямку, як С. Малларме чи П. Валері та ін. Навпаки, національна міфологічна основа символіки обох драматургів в лаконічній ясності образів, метафоричній чи поетичній мові досягає значної концентрації змісту твору. Така комунікація з читачем передбачає своєрідну ритуальну взаємодію: між пізнаваним і пізнаючим. Міфологічні, фольклорні, біблійні символи настільки тісно пов'язані з чуттєвим матеріалом, засвідчуючи глибоку емоційність, силу поетичного почуття, яскравість барв народної фантазії, що це дає підстави вважати їх найпотужнішим арсеналом, особливо, в художніх творах, які торкаються питань національного «духу» та внутрішнього світу душі людини. Використання О. Олесем та В. Б. Єйтсом у їх драматичних творах міфічних та фольклорних джерел підсилює ліричну стихію їх творів, асоціативно налаштовує реципієнта на потрібну тональність, бо як стверджували Ф. Шеллінг, М. Костомаров, міфологія – це стихійна поезія [9, 21].

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Вільям Батлер Єйтс Вибрані твори: Поезії, поеми та драми: Пер. з англ. – К.: ВП “Юніверс”, 2004. – 640с.
2. Голубович К. Символ в поезії У. Б. Йейтса: Дисс. ... канд. філол. наук. – М., 1998. – 238 с.
3. Зварич І. Міф // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці, 2001. – С.333
4. Костомаров М. Слов'янська міфологія: Вибрані праці з фольклористики й літературознавства. – К.: Либідь, 1994. – 384с.
5. Машинян А. Мифологическая поэтика драматургии У. Б. Йейтса: Дисс. ... канд. філол. наук. – СПб., 2000. – 211с.
6. Мокровольська І. Міфологічна драматургія Єйтса // Вільям Батлер Єйтс Вибрані твори. – К.: ВП “Юніверс”, 2004. – С.569-585.
7. Таран О. Семантика символів природи в поезіях Олександра Олеся: лінгвопоетичний та етнокультурний аспекти: Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.02.01. — Х., 2002. — 20с.
8. Чернова І. Міфопоетика творчості Олександра Олеся: Дис... канд. філол. наук: 10.01.01. — Запоріжжя, 1999. — 158 с.
9. Шеллінг Ф. Философия искусства. М., 1966. – 492с.
10. Hoffman Daniel Barbarous Knowledge: Myth in the Poetry of Yeats. – N.Y.: Oxford Univ. Press. – 1967. – xvi, 266 p.
11. Smith Peter Alderson W. B. Yeats and the Tribes of Danu: Three views of Ireland's Fairies / P. A. Smith. – Gerrards Cross, Bucks: Colin Smythe; Totowa, N.J.: Barnes & Noble Books, 1987. – 350 p.

## ФОЛЬКЛОРНІ МОТИВИ У ТВОРЧОСТІ МАРУСІ ВОЛЬВАЧІВНИ, МАРІЇ ПРОСКУРІВНИ ТА ТЕТЯНИ СУЛИМИ

Інтерес до культурних традицій та фольклору простежується ще в XVII та XVIII столітті. У XVII ст. набувають поширення так звані “співаники” – збірники із записами народних пісень Григорія Калиновського. У 1777 році побачило світ “Описание свадебных украинских простонародных обрядов в Малой России и слободской украинской губернии” Григорія Калиновського, а в 1798 році – “История малороссийская или Повествование о казаках” Якова Марковича, де зафіксовано й зразки народної творчості. Неабиякий інтерес до фольклору виявляють письменники XVIII ст. (див. хоча б спадщину Г. Сковороди). Використання фольклорних скарбів характерне й для письменників XIX століття. Не цураються їх і письменники XX ст. Фольклор, побут українців допомагають відтворити специфічний колорит того чи іншого куточка України, зрозуміти світогляд українця, його естетичні смаки, етичні норми. Не були байдужими до усної народної творчості й Маруся Вольвачівна (справж. – Вольвач Марія Степанівна, 17 березня 1841, с. Черемушна Валківського району Харківської обл. – приблизно 1905-1910), Марія Проскурівна (справж. – Семенко Марія Степанівна, 7 червня за старим стилем 1865 або 1866 року, с. Кибинці, Полтавської обл. – 1945, Київ) та Тетяна Сулима (жовтень 1863, с. Новопавлівка Катеринославської губернії – приблизно 1931-1937, Дніпропетровськ). Впродовж десятиліть село лишалося чи не єдиною сферою, де зберігалася мова, де не втрачався зв'язок із давньою фольклорно-естетичною традицією. Тому воно й живило українське письменство, ставило підґрунтя для їхніх творів. Фольклор, етнографія були рідною стихією і для Марусі Вольвачівни, Марії Проскурівни та Тетяни Сулими. Багато моментів особистої та творчої біографії письменниць свідчать про їх близькість до народного життя, до фольклору. Для Марусі Вольвачівни, Марії Проскурівни та Тетяни Сулими усна народна творчість була знайома ще з дитинства. Вони могли черпати мовні багатства з незасміченого ще джерела, тож уміли вірно відтворити самий склад, стиль народної мови, його кореневу першооснову. Письменниці широко використовували багатющі фольклорні та етнографічні джерела як живий матеріал для своїх творів: це весілля, похорони, Різдво, Великдень та ін.

Маруся Вольвачівна записувала народні пісні, обряди та звичаї в різних куточках Харківщини (Черемушна, Жихар, Карачовка, Одринка та ін.). Людина добра та чула, вона щиро любила Україну, вивчала її старовину, приглядалася до народного побуту. Цікавою є фольклорно-етнографічна діяльність письменниці. Як фольклорист вона ніде не згадується, хоча й існують зібрані нею записи народних пісень. Ґрунтовне знання фольклору пізніше прислужилося Марусі Вольвачівні при написанні прозових творів.

Місцевість, де народилася Марія Проскурівна, а це Миргородщина, напрочуд мальовнича та поетична. Дитячі роки вона провела серед чарівної полтавської природи, в дружбі з селянськими дітьми і в палкому, як вона сама писала в “Щоденниках”, замилуванні в природі, в атмосфері праці, людської простоти і народної пісні. Марія Проскурівна чула розмови селян і селянок й записувала їх, тож своєрідно поєднувала в собі “художника” слова і етнографа та фольклориста.

Про художню вартість прози Тетяни Сулими, зокрема про мову письменниці, мабуть, найкраще і найточніше з усіх її сучасників сказала Олена Пчілка. Вона, називаючи авторку оповідання “Катеринославські публіцистки” талановитим майстром слова, акцентувала на її вмінні спостерігати життя, відтворювати побачене засобами слова. У статті “Наша літературна мова” Олена Пчілка пише: “Сей нарис дає мистецько-фотографічний зразок народної розмови; знаходимо в ньому силу чудових лівобережних слів, таких вдатних та виразних, знаходимо такий натуральний гумор, що іскриться у всіх тих прислів'ях, у всіх тих народних висловах, до ладу та до прикладу...” [4, 3]. Олена Пчілка влучно підмітила стилістичну особливість творчої манери Т. Сулими, вказуючи на її глибоко народне походження. Справді, особливого колориту творчості письменниці надає її знання фольклору, прислів'їв і приказок. Не цурається вона й опису свят, звичаїв, обрядів.

Маруся Вольвачівна, Марія Проскурівна та Тетяна Сулима не раз зверталися до пісенної спадщини українського народу. Скажімо, основу п'єси Марусі Вольвачівни “Охайнулась, та

пізно” (1890;[1, 144-210]) становить популярна українська народна пісня “Ой не ходи, Грицю”, яку, за легендою, склала народна поетеса часів Хмельниччини Маруся Чурай. У ній ідеться про отруєння парубка дівкою. Текст п’єси “Охайнулась, та пізно” пересипаний перлинами усної народної творчості, її тональність підсилена піснями – то перенесеними з фольклору, то написаними самою авторкою. Більш того, через народну пісню, силу впливу якої письменниця знала, вона намагалася торкнутися найтонших струн людської душі. За допомогою пісень Маруся Вольвачівна виражає не тільки настрої та стан людини, її засобами вона розкриває, так би мовити, і біографію персонажа. Такою є пісня Гальки у I дії п’єси “Охайнулась, та пізно”, яка пояснює, що дівчина проживає з мачухою: Головонько моя бідная, що у мене матінка // не рідная, // Що у мене ненька не рідная, посилає // рано по воду // Не зобуту, не зодягнуту, головоньку не зав’язану, // Головоньку не зав’язану, тільки // личком підперезану [1,151]. У піснях персонажі виливають свої почуття, висловлюють свої погляди, розповідають про своє кохання, самохарактеризуються. Так, у цій же п’єсі усі помисли Гальки спрямовані на кохання до Митра: Ой ти, блідний місяць, і ви усі зорі, // Ой світїте доріженьку милому в діброві, // Щоб милий не збився, та й не забарився, // Щоб до мене, молодой, швиденько з’явився. // Очі мої карі, горе мені з вами: // Сподобали миленького, тепер плачте сами. // Закохало твоє серце, не дорікай нами. // Серце твоє б’ється, до козака рветься, // А ми плачем, сльози тратим, радості не бачим [1, 175]. І таких прикладів можна навести чимало. Вплетені у тканину твору народні пісні, які виконує Галька, сприяють повнішому змалюванню цього образу, увиразненню побутового колориту, створенню відповідної сценічної атмосфери. На початку п’єси – це пісня кохання, але в кінці – це вже пісня, сповнена болю та відчаю. “Народна пісня виражала насамперед колективну свідомість, найхарактерніші риси української ментальності, особливості психічного складу народу, який вирізняється тонкою чутливістю й емоційністю”, – відзначає І. Лімборський [2, 210]. Вплетення в образну тканину твору елементів народної пісні спостерігається й у п’єсі Марусі Вольвачівни “На великім шляху” (1892; 1, 210-261)]. Прагнучи дошкулити набридливому залицяльнику, недоумкуватому Паньку, Катря звертається до нього жартівливими піснями [1, 218]. Жартівливі пісні письменниця вкладає і в уста Панька – ними цей персонаж характеризує себе.

Проте художнє засвоєння Марусею Вольвачівною народних пісень не обмежується використанням їх тільки у п’єсах. Вони зустрічаються і в ліриці письменниці. Лірика Марусі Вольвачівни, навіть соціальна, близька до народних пісень – такими є поезії “Отвіт козакові” (1886), “Доля” (1887), “Пісня дівчини” (1889), “Зрада дівчині” (1889), “Із-за гори вітер віє” (1891), “Бажання козака” (1893) тощо. Маруся Вольвачівна-поетеса тяжіє до ліризму української народної пісні, техніки фольклорного віршування. Вона використовує типові для фольклору сюжети й образи: тут панує щире кохання, релігійна мораль, подружня вірність, осуд зради, розбещеності. Рядки пісні “Ой я дівчина Полтавка” із п’єси І. Котляревського “Наталка Полтавка” Маруся Вольвачівна вклала у дещо переробленому вигляді у вірш “Із-за гори вітер віє”: “Бо я її люблю дуже, // А за тую – то й байдуже” [1, 43]. Слова з народної пісні вплетено і в поему “Некрутик” (1883): “А дівчина, як горлиця, // До козака все горнеться” [1, 441]. Витриманий у яскравій народнопісенній манері й вірш “Доля”, в якому поетеса використовує перероблені рядки народної пісні “Де ти бродиш, моя доле”: “Чи при полі у долині // Диким маком ти цвітеш, // Чи у лузі на калині // Ти зозулею куєш?” [1, 34-35]. В автобіографічному вірші “Доля” поетеса скаржиться на своє безталанне життя, втілюючи свій жаль у ліродраматизм народнопісенного типу: “Доле ж моя, доле, // Куди ти дівалась? // Доле ж моя, доле, // Де ти заховалась?” [1, 34]. Забарвлюючи вірш у тужливі тони, поетеса вдається до фольклорних тропів: “Покапали сльози // З очей, як роса”; “Нудьгує сердега, // Дух перерива” [1, 64] (“Кругом у позичках”).

Українську народну пісню у своїх творах використовує й Марія Проскурівна. Так, скажімо, у повість “Сестра” (1910;[5, 1-60] вплетено низку народних пісень: це й обрядові пісні, і пісні про кохання. Словами пісні один із героїв “Сестри” освідчується в коханні: “Кохав я дівчину, як мати дитину, // Вона не полюбила, забула мене... // Другого кохала, мене забувала, // Ой горе на світі мені...” [5, 27]. До народно-пісенної творчості зверталася й Тетяна Сулима. Наприклад, у п’єсі “Дячиха” (1910; [12, 1-46]) пісенними зворотами насичена мова Пашки. А у п’єсі “На мениах” (1909; [11, 1-32]), Катря, зазнаючи образ та приниження з боку чоловіка, знаходить розраду в пісні.

Поширеними серед народу були й прислів’я та приказки. Вони привертати до себе дослідників ще з другої половини XVII ст. Збирачами українських прислів’їв та приказок були Климентій Зіновійв (збірник “Приповісті посполиті”, кінець XVII – початок XVIII ст.), збирачем

прислів'їв і приказок був Г. Сковорода, О. Павловський ("Грамматика малороссийского наречия", 1818), І. Котляревський (зібрані ним прислів'я і приказки надруковані у збірці І. Снегирьова "Русские в своих пословицах", 1831-1834) та ін. У творах Марусі Вольвачівни, Марії Проскурівни та Тетяни Сулими є багато чудових зразків народної мудрості. Ціла низка прислів'їв, влучні афористичні вирази, жартівливі примовки, дотепні порівняння несуть велике художнє навантаження в їхніх творах. Мова персонажів Марусі Вольвачівни соковита, повна влучних афоризмів, жартівливих приказок та прислів'їв, комічних порівнянь. Численні прислів'я і приказки Маруся Вольвачівна використовує у п'єсах "На великім шляху", "Охайнулась, та пізно". Наприклад: "Не в тім, голубчику, сила, що кобила сива, а в тім, що не везе", "Та й набралися ж вони, як май груш", "Тоді найдеться, як рак свисне", "Скучила, як ложка за віхтем", "Ви чули дзвін, та не знаєте, де він", "Тільки на вовка промовка, а заєць кобилу з'їв", "Та ти дуже гостра, як бритвою голиш", "Ні, гуска свині не товариш", "Будемо жити з тобою, як риба з водою", "Ловиш, ловиш рибку, та й піймаєшся і сам на гачок" та ін. У оповіданні Марусі Вольвачівни "Кажи жінці правду, та не всю" письменниця використовує гумористичну приказку-афоризм у кінці твору, підсилюючи його дидактичність: "Тож буде вам уперед наука, щоб не дуже роззявляли пазухи перед своїми жінками, бо вони дуже м'які: з ногами в пазуху вберуться" [1, 101]. Ці малі фольклорні форми у драмах відіграють вельми помітну роль, передовсім у характеротворенні, в сюжетобудові. Навіть у назву творів письменниця вкладає вислови з народної творчості: "Охайнулась, та пізно", "Є каяття, та нема вороття". Прислів'ями і приказками переповнені і твори Марії Проскурівни ("Уляся" (1913; [8, 1-124]), "Опорок" (1928; [1-51]) та ін. Широко використані фольклорні зразки у мові персонажів оживлюють її, надають додаткової образності діалогам. Прислів'я та приказки, афоризми вплетені в канву п'єси Тетяни Сулими "На менинах": "Пусти свиню за стіл, то вона й лапи на стіл", "Краще пташці на сухій гілці, ніж у золотій клітці!"

Український народ створив багато образливо-принижувальних порівнянь. Прокльони, всілякі не дуже приємні побажання зустрічаються в Тетяни Сулими (п'єса "Дячиха"). Викликають сміх сценки сварки у сім'ї дяка, коли раз у раз чуються поширені в народі прокльони. У створенні комічного ефекту значне місце посідають брутальні та різного роду непристойні, лайливі звороти, що стали звичними лексиці дячихи не лише в спілкуванні з чоловіком, а й з дітьми. Показуючи побут дяків, письменниця творчо обробляла і своєрідно використовувала подібний фольклорний матеріал для досягнення комічного ефекту. Ось дячиха ганить свого чоловіка, використовуючи народні побажання з чітко визначеним негативним значенням: "Вже ж мені Господь і пару послав. А щоб ти не діждав на світ дивитись, як ти здумав женитись. Нічого старому белбесу не треба, тільки й глядиш шинку, як би очі залити... Краще б тебе, дармоїда, зовсім не було, так знала, що вдова, тоді б те й думала, а то ж є опудало, чоловіком і батьком зветься" [12, 5]. Для гостроти відображеної ситуації авторка вживає й "терпке" слівце в звертанні дяка до жінки: "Чого ти горланиш, квочка?.. Заткни пельку хоч лушпинням. Тьфу, пінява!" [12, 16]. Гумористичний відтінок мають і порівняння, якими дяк наділяє дячиху: "А ти чого головою махаєш, як кобила в спасівку?", "Все б загарбала, грабіжна шкапа" [12, 27], "Ну й нагризла ж голову" [12, 28], "Здихався своєї горохової копиці" [12, 30]. У оповіданні Тетяни Сулими "Катеринославські публіцистки" (1911; [12, 46-57]) вжиті народнорозмовні форми "отамечки", "отутечки", "присоглашала", "теперечки" вільно вплітаються в барвисту тканину побутового спілкування, вони стають його окрасою, наближуючи оповідь до спонтанного побутового мовлення. Письменниця у своїх творах дбайливо зберігає лексику Катеринославщини: "гіндики", "ходю", "ненавидю", "ондечки", "просю", "линтварі" та ін., а також місцеві фразеологізми: "Так і вкрила мене, мов мокрим рядном", "чув десь стон сірої кобили й нам плете", "буде пам'ятати до нових віників" та ін.

Серед багатьох жанрів українського фольклору привертав до себе увагу календарно-обрядовий цикл. Календарно-обрядові свята – Різдво, свято Паски і пов'язані з ними народні колядки, щедрівки як ілюстративний матеріал широко реалізували у своїх творах Маруся Вольвачівна, Марія Проскурівна та Тетяна Сулима. Обрядова поезія у творчості Марусі Вольвачівни репрезентована колядками. Одна "Колядка" (1888; [1, 37-39]) присвячена професору Д. І. Багалію. Поетеса вітає професора та його дружину зі Свят-Вечором. У художньому мисленні поетеси Д. І. Багалій асоціюється з хліборобом. Як хлібороб засіває землю зерном, так і праця Д. І. Багалія має велику користь, яка проросте колосками: "Для Отчизни дбає, // Землю засіває. // Христос. // Землю засіває, // Потом поливає. // Христос. // Щоб добре коріння // Зростило насіння. // Христос [1, 37-39]. Друга "Колядка" (1892) описує одне з найбільших свят – Різдво Христове [1,

43-45]. Події в оповіданні Тетяни Сулими “Рассказ дедушки в ночь перед Рождеством” (1884) розгортаються на тлі свята Різдва, з його обрядами, веселошами, іграми. В оповіданні Марії Проскурівни “Бабуся і багатий святий вечір” (1941; [84,1-6]) письменниця подає яскраву картину святкування Великодня. Вона не приховує свого замилювання побаченим. В оповіданні зображена сім’я перед Святою вечерею, описано процес колядування. Авторка з етнографічною точністю змалювала обряд Свят-Вечора. Прикметною є й картина приготування до свята Великодня і освячення пасок в повісті “Уляся”. Маруся Вольвачівна у п’єсі “Охайнулась, та пізно” з любов’ю змальовує календарно-обрядове свято Купала. Подібні образні живописні вставки дають змогу відчувати національний колорит тогочасного життя.

Поряд із календарно-обрядовим циклом в українській літературі широко використовували й зразки родинно-обрядових обрядів. Скажімо, у п’єсі “На великім шляху” Маруся Вольвачівна описує обряд сватання, народні гуляння. Обряд сватання є у творах Марусі Вольвачівни (“Охайнулась, та пізно”). Похоронний обряд широко описується у повісті Марії Проскурівни “Уляся”. Невід’ємним складником обряду є голосіння. У творах Марії Проскурівни (“Уляся”, “Сестра”, “За Олексія” (1913; [6,1-71]), “Маруся-Московка” (1912; [7, 1-51]) та п’єсі Марусі Вольвачівни (“Охайнулась, та пізно”) знаходимо елементи народних голосінь, які у письменниць пов’язані з мотивами смерті, вічної розлуки, невтішної туги. Так, скажімо, в повісті “Уляся” Марія Проскурівна описує похоронний обряд, який супроводжується голосіннями [8, 73]. У Повісті Марії Проскурівни “Сестра” – це голосіння за померлим хлопцем, а в повісті “За Олексія” – за померлими дітьми, у повісті “Маруся-Московка” Маруся голосить через зраду чоловіка. Елементи народного голосіння знаходимо і в п’єсі Марусі Вольвачівни “Охайнулась, та пізно” – тут мати оплакує померлого сина.

У творах Марусі Вольвачівни та Марії Проскурівни у народнопісенному стилі подано портрети жінок. У п’єсі Марусі Вольвачівни “Охайнулась, та пізно” портрет Гальки поданий у народнопісенному стилі у словах дядка: “Та й гарна дівчина, як на картині намальована: коса чорна, як галка, брівочки, як шнурочки, а очіці, як спілесенький терночок...” [1, 149]. У повісті Марії Проскурівни “Уляся” та “Галя” (1902) є прекрасні, виразно фольклоризовані дівочі портрети. Ось портрет Улясі: “Уляся така була весела та щаслива, як квітонька після дощу, як роса вранці, як пастух на полі... А довга коса чорна стежкою нагору виляса по плечах, а стьожки різні й без вітру розвівалися...” [8, 18]. А ось фрагмент портрету Галі з однойменного оповідання “Галя”: “Чорні очі, чорні брови; зуби білі, рівні, дрібненькі, як дорогі перли. Пишні губи, як у калину вимазані, хороше вдягнута вся. А як у неділю та ще й до церкви, то Господи милостивий...” [10, 6-7]. У повісті “Уляся” Марія Проскурівна щедро описує красу дівочого танцю, не забуваючи при цьому згадати й барвисте традиційне вбрання танцюристок. [8, 50-51].

Слід відзначити увагу письменниць до одного з найдавніших жанрів фольклору – до замовляння. Як відомо, за всіх часів за допомогою заклинань та могутньої сили слова людина намагалася вплинути на людину, силою вимовленого слова вона пробувала викликали дощ, розбудити кохання, позбавитися від біди, застосувати замовляння для спасіння, або ж, навпаки – для накликання хвороби чи завдання шкоди. Тематичне коло замовлянь дуже широке. Серед замовлянь дослідники ХІХ ст. виділяють лікарські, любовні, господарські, сімейно-побутові. Цікаву сторінку в описи замовлянь вписала Т. Сулима. В оповіданні “Баба Хролиха”, що входить до збірки “Народні оповідання” (1911; [13, 58-69]), а також у п’єсі “Дячиха” письменниця широко використовує замовляння, часто збережені в автентичному варіанті, тож вони можуть становити інтерес для науковців. Часто Т. Сулима використовує у творах лікарські замовляння. Досить поширеними є замовляння від зубного болю, від пропасниці (лихоманки), від плачу та безсоння дитини, який Тетяна Сулима ввела в оповідання “Баба Хролиха”. Письменниця вводить в текст оповідання “Баба Хролиха” замовляння на одужання тварин, зокрема корови. Серед рідин, що застосовуються у знахарстві, зустрічаються також екскременти, материнське молоко, сеча... Т. Сулима в оповіданні “Баба Хролиха” описує виконання обряду із застосуванням напоїв із цими компонентами.

Отже, як бачимо, і Маруся Вольвачівна, і Марія Проскурівна, і Тетяна Сулима в багатьох своїх творах, віршованих, прозових та драматичних, активно використовували український фольклор, який допомагав їм правдивіше й достовірніше описувати життя селян кінця ХІХ-початку ХХ ст. Центральна та Східна Україна, побачена й змальована цими письменницями, має багато спільних і відмінних рис. Маруся Вольвачівна, Марія Проскурівна і Тетяна Сулима як письменниці-самоуки доклали всіх зусиль, щоб якомога колоритніше зобразити Слобожанщину,

Катеринославщину й Полтавщину, якомога реалістичніше показати трагічні, драматичні й комічні сторони життя-буття простих людей. І невід'ємними компонентами цих зображень стали пісні, прислів'я та приказки, замовляння, описи обрядів – традиційні і невичерпні для української літератури засоби, успішно використовувані не одним поколінням майстрів слова.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Вольвачівна М. Кажі жінці правду, та не всю. Вибр. твори.:
2. Наш час, 2007. – 376с.
3. Лімборський І. Сентименталізм // Історія української літератури ХІХ століття: У 2 кн.: Підручник / За ред. акад. М.Г. Жулинського. – К.: Либідь, 2005. – Кн. 1. – С204-229.
4. Новикова М. Прасвіт українських замовлянь // Українські замовляння. – К.: Дніпро, 1993. – 217с.
5. Олена Пчілка. Наша літературна мова // Рідний Край. – 1909.– № 3.– 16 с.
6. Проскурівна М. Сестра. Повість. – Відділ рукописів Інституту літератури ім.Т.Г.Шевченка НАН України. – Ф.55. Од зб. 89. – 60арк.
7. Проскурівна М. За Олексія. Повість. – Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Ф.55. – Од. зб.23. – 71арк.
8. 7. Проскурівна М. Маруся-Московка. П'єса. – Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Ф.55. – Од. зб. 35. – 51арк.
9. Проскурівна М. Уляся. Повість. К.: Відродження, 1913. – 124с.
10. 9. Проскурівна. Оporок. Оповідання. – Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Ф.55. – Од. зб.45. – 10с.
11. Проскурівна М. Галя. Повість. – Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Ф.55.– Од. зб. 11. 135арк.
12. Сулима Т. На менинах: Побутовий жарт в одній дії. – К., 1909.– 32с.
13. Сулима Т. Дячиха. Комедія на 4 дії. – К., 1910. – 46с.
14. Сулима Т. Народні оповідання. – К., 1911. – 92с.

*Ориця ГОЛУБЕЦЬ*

© 2008

### ТРАНСФОРМАЦІЯ КАЛЕНДАРНО-ОБРЯДОВИХ ПІСЕНЬ (НА МАТЕРІАЛІ БЕРЕЖАНСЬКОГО РАЙОНУ ТЕРНОПІЛЬСЬКОЇ ОБЛАСТІ)

Упродовж ХХ століття активно відбувалися зміни в традиційній календарно – обрядовій пісенності українців. Методологічним питанням цієї проблеми приділена певна увага в статтях Романа Кирчіва “ХХ століття в українському фольклорі”, «Фольклор у системі новочасної української культури (Основні аспекти предметного окреслення проблеми)» [ 5; 6 ].

У пропонованій статті хочемо простежити зміни в календарно-обрядовій пісенності маловивченого з фольклористичного погляду терену Бережанщини. Єдиним описом етнографічного й фольклорного матеріалу даної місцевості з початку ХХст. є праця польського етнологіста і славіста Казимира Мошинського «Obrzędy, wiara i powieści ludu z okolic Brzeżan » (1914) [ 19 ]. Окремі календарно-обрядові пісні з цієї місцевості зафіксували З.Кузеля [7, 167, 178-180, 257-258, 350] та о.М.Мосора [7, 70-71, 113-114, 137-138, 188, 198-199, 238, 291 ]. Мелодії пісень записали Й. Роздольський [3] та Ф.Колесса [2].

У кінці ХХст. значну кількість пісень зафіксували фольклористи О.Смоляк [ 16], В.Подуфалий [10;12;15], К.Смаль [11], О.Голубець [4], Р.Крамар [14] та місцеві збирачі [1; 13; 18].

Найкраще та найповніше збереглася на Бережанщині у ХХ ст. гаївкова традиція. Вона перетворилася в приурочені до Великодніх свят забави, спочатку, як і колись, – лише дівочі, а далі – змішані, з участю хлопців, одружених жінок і чоловіків, дітей. Це нове семантичне й функціональне спрямування гаївкового звичаю відкрило його й до інших новаційних змін, передусім – у репертуарі.

Для новітньої народної поезії, на думку Ф. Колесси, є характерним вливання нового змісту у давні форми, розквіт коротких форм – “любовного, жартівливого й танкового характеру” [8, 32]. Це спостереження вченого підтверджується і матеріалом гаївкових новотворів з Бережанщини. В їх великій частині бачимо поєднання давніх віршових форм і хореографічних структур з новим змістом. Значна частина гаївкових новотворів – це короткі жартівливі пісні.

Відбувається проникнення елементів нового змісту в гаївки давнього походження. Цей процес посилювався з послабленням в гаївковій традиції ритуально-магічної і освячувально-дійової сутності та впливу її на різні сфери людської життєдіяльності. У подальшому, коли ритуальний сенс виконання гаївок нівелюється і зникає у буденній свідомості, простежується інтенсивне поповнення гаївкового репертуару новотворами. Відбулося й помітне зміщення інших змістових акцентів. Зменшилася кількісно й змістово питома вага, зокрема, гаївок аграрної тематики. Іншого характеру набули й гаївки з любовно-шлюбними мотивами. У них хоч і збереглася формальна схожість (у віршовому розмірі, мелодиці, способі виконання) і навіть непоодинокі поетико-стильові спільності з давніми зразками цієї тематики, все ж уже майже цілковито втрачено зв'язок з колишнім семантичним ядром.

Природній процес руйнування традиційної народної календарної обрядовості на західноукраїнських землях був посилений після “золотого вересня” 1939 р. і, особливо, після Другої світової війни, внаслідок наступу войовничого атеїзму, жорстокого переслідування народної релігійності і церкви, насильної колективізації та інших терористичних та репресивних заходів проти українського народу. Однак тут ця традиція була надто вкоріненою. Ще тривалий час, незважаючи на репресії, право на неї у багатьох випадках активно заявляла сільська молодь. Великою мірою також тому, що змістова й естетична привабливість гаївок та колядок збагатилася в міжвоєнний і післявоєнний період сильним зарядом національно-патріотичного духу, що піднявся на хвилі української національно-визвольної боротьби того часу, стрілецької і повстанської героїки. У репертуар колядок та гаївок Бережанщини увійшли новотвори з мотивами цієї героїки, вони були одним з виразників народного руху опору проти імперії зла.

У записах гаївок з Бережанщини творів новітньої формації нараховується набагато більше, ніж зразків давньої верстви. Але нові гаївки мають значно меншу кількість варіантів. Примітною для більшості з них є і територіальна обмеженість їх поширення. У багатьох випадках зустрічаємося з текстами вузьколокального характеру, тобто такими, що зафіксовані лише в окремих населених пунктах.

У ХХ столітті, народна гаївкова традиція зазнала значної зміни, передусім у пісенному репертуарі. Помітно зменшилася частка давніх гаївок з елементами архаїчної магічно-ритуальної семантики. Натомість акцент на ігровій, розважальній функціональності гаївкової традиції дав поштовх до новотворення й модифікації гаївок гумористичного, жартівливого змісту. Пісні такого характеру складають найбільшу частину новітньої верстви гаївкового репертуару Бережанщини. Поширеним явищем є контамінація текстів – давніх із новоствореними чи гаївок і пісень інших жанрів. Такі поєднання бувають просто механічними або є виразом певної тенденції фольклоротворчого процесу. Характерною особливістю гаївкового репертуару цього регіону є інтенсивне поповнення його піснями інших жанрів, з темами і мотивами родинного й господарського побуту та зі сфери актуальної суспільно-політичної й національно-патріотичної проблематики. Функціонування як гаївок пісень різних жанрів виникло під впливом поступового зменшення частки архаїчних творів, розширення гаївкової тематики. Через це різножанрові пісні тематично близькі як давнім, так і новітнім гаївкам набули нового функціонального навантаження.

Гаївкові новотвори здебільшого зорієнтовані на наслідування характерних традиційних рис цього жанрового різновиду – розміру, рефреної структури тексту, пристосування його до хореографічного супроводу. Водночас, у них вливався новий зміст.

Руховий компонент у більшості гаївок не відіграє вже тієї важливої ролі. Найбільш поширена фігура виконання – коло, а значна частина творів виконується без будь-якого хореографічного супроводу.

Реліктовим явищем, яке збереглося у «фольклорній пам'яті», є обхідний обряд «Вільха» (відбувався під час Зелених свят) із с. Поручин, описаний Б. Лепким [9, 545]. Дві пісні «вільхи» зафіксував К. Смаль [11, 29-30].

Поширеним є обхід полів на Зелені свята із священиком, що супроводжується співом релігійних пісень (с. Лапшин).

Купальські пісні не були зафіксовані від корінних жителів Бережанщини. Відомі вони (собіткові пісні) лише переселенцям з Лемківщини, що компактно проживають у с. Гутисько.

Ще на початку ХХ століття активно побутували жнивні та обжинкові пісні, які зі зміною господарського укладу збереглися лише у пам'яті носіїв [18, 60].

Активно побутують у регіоні серед дітей та дорослих різних вікових груп коляди (церковні), виконують у залежності від місцевості 7, 8 січня. Колядки національно-патріотичного змісту виконують у сімейному колі. На Бережанщині активно побутують архаїчні пісні про Маланку (виконують ввечері 13 січня) та щедрівки. Розгляд цих пісень заслуговує на окреме дослідження.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Віятик О. Гиновичі. Історико-краєзнавчий нарис. – Тернопіль: Джура, 2002. – 152с.
2. Гаївки / Зібрав Володимир Гнатюк. Мелодії схопив на фонограф Й. Роздольський, списав Філ. Колесса // Матеріали до української етнології. Видає Етнографічна Комісія Наук тов. ім. Шевченка. – Львів: Накладом НТШ, 1909. – Т. 12. – 267, 100 с.
3. Галицько-руські народні мелодії / Зібрав на фонограф Й. Роздольський. Списав і зред. С. Людкевич // Етнографічний збірник. – Львів: НТШ, 1906. – Т. 21. – Ч. 1. – 382 с.
4. Голубець О. (Фружинська О.) Фольклорні матеріали з Бережанського району. Записи 1992, 1996, 1998 років // Особистий архів.
5. Кирчів Р. Двадцять століття в українському фольклорі // Народознавчі зошити. – Львів. – 1999. – №3. – С. 318–322.
6. Кирчів Р. Фольклор у системі новочасної української культури (Основні аспекти предметного окреслення проблеми) // Записки НТШ. – Львів. – 2001. – Т.СХХІІ. – С. 271–306.
7. Колядки і щедрівки // Етнографічний збірник. – Львів. – 1914. – Т. 35–36.
8. Колесса Ф. Про вагу наукових дослідів над усною словесністю // Ф.Колесса. Фольклористичні праці. – К., 1970. – С. 17-33.
9. Лепкий Б. Казка мого життя / Лепкий Б. Твори: У 2-х т. – К.: Дніпро, 1991. – Т.2. – С. 317–610.
10. “Ой ідуть стрільці з Бережан...”: Пісенник / Упоряд. та муз. ред. В.Подуфалий. – Тернопіль, 1996. – 97 с.
11. Перлини золотого Поділля. Українські народні пісні: пісенник / Фольклорні записи та упоряд. К.Смаля. – Чернівці, 1997. – 162 с.
12. Пісні Тернопільщини / Упоряд. С.І. Стельмашук, П.К. Медведик. – К.: Музична Україна, 1989. – 496 с.
13. Пісні УПА / Упоряд., ред. і автор передм. З.Лавришин // Літопис Української Повстанської Армії. – Торонто – Львів: Спільне українсько-канадське підприємство “Літопис УПА”, 1996-1997. – Т. 25. – 555 с.
14. Повстанські коляди. Пісні зібрані у Західному Поділлі / Упорядкування, вступна стаття, примітки Ростислава Крамара. – Тернопіль, 1995. – 48 с.
15. Повстанські пісні / Упорядник і музичний редактор Василь Подуфалий. – Тернопіль: Лілея, 1995. – Вип. 3. – 80 с.; 1996 - Вип. 4. – 88 с.
16. Смоляк О. Весняна обрядовість Західного Поділля в контексті української культури. Монографія. Частина друга (нотний додаток). – Тернопіль: Астон, 2001. – 392 с.
17. Смоляк О. Гаївковий обряд із малої батьківщини Богдана Лепкого: трансформація традицій (на матеріалі с. Поручин Бережанського району Тернопільської області) / Богдан Лепкий в духовній історії України. Матеріали наукової конференції. Бережани, 27 серпня 2005 р. – Тернопіль: Джура, 2006.
18. Цинайко О. Неначе писанка село. Історичний нарис. – Лісники, 1998.- 174с.
19. Moszyński K. Obrzędy, wiara i powieści ludu z okolic Brzeżan zebrał Kazimierz Moszyński // Materiały antropologiczno-archeologiczne i etnograficzne w Krakowie: Nakładem Akademii umiejętności w Krakowie, 1914. – Т. 13. – S. 152-198.

### БУТТЯ ЛЮДИНИ ЯК АНТРОПОЛОГІЧНА МОДЕЛЬ ЕКЗИСТЕНЦІЙНОГО ІНТЕРТЕКСТУ В УКРАЇНСЬКОМУ ІНТЕЛЕКТУАЛЬНОМУ РОМАНІ 20-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Домінантою основою модернізму й художньої культури ХХ століття в цілому був інтелектуалізм. Українська інтелектуальна проза бере свій початок з творчості Г.Сковороди, Т.Шевченка, І.Франка, Лесі Українки. Проте повною мірою це явище яскраво проявилось в українській літературі кінця ХХ століття. Перший спалах інтелектуальної прози припадає на 20-ті роки ХХ століття і пов'язаний з іменами Володимира Винниченка, Віктора Петрова-Домонтовича, Валер'яна Підмогильного. У творах цих митців не відбилися всі ті риси, що характерні європейському інтелектуальному роману, бо, на думку С.Павличко, «українські автори вимушені



були ховатися за масками, автокоментарями спрямовувати критиків в інший бік, заховувати філософію своїх творів за яскравою інтригою та любовним сюжетом» [Павличко 1999: 230].

Інтелектуальна проза – твір одночасно і художній, і філософський. Письменник у такому творі, вважає О.Галета, «не просто щось змалює, відображає чи передає свої почування, але й пропонує нам власне бачення світу, розуміння життя і його суті» [Галета 2000: 8].

В останнє десятиліття ХХ століття українська література набуває нових ознак, і тому інтелектуальний роман, виокремлюючись в окремих різновид, тісно пов'язаний з національною традицією. Інтелектуальна проза 80-90-х років представлена іменами В.Шевчука, П.Загребельного, Г.Пагутяк, Ю.Тарнавського та інших. Визнання повноправності такого жанрового різновиду у вітчизняній літературі відкриває можливість глибшого дослідження поетики української романістики, з'ясування специфіки національної традиції, мотивованого зіставлення з прозою зарубіжних літератур, вивчення важливої тенденції розвитку сучасної літератури – зростання інтелектуалізму романного мислення.

Український інтелектуальний роман є одночасно й психологічним. «Інтелектуалізм був домінантою модернізму й художньої культури ХХ століття в цілому. Інтелектуальний роман є, як правило, модерним романом зі своїм особливим дискурсом. Література завжди мала філософський підтекст, проте в епоху небувалих історичних і суспільних катаклізмів і краху світових філософських систем філософствування стало її домінантою. Література заглиблювалася в ті проблеми, які пробувала вирішити філософська наука» [Павличко 1999: 209]. В українській літературі автори тікали від дійсності у філософські питання. Філософствування на абстрактні теми наприкінці 20-х років виявилось єдиним способом говорити правду.

Інтелектуальні твори мають досить глибокий зв'язок з філософією, тобто такий роман втілює ті розумові розмірковування, якими заповнений філософський роман. Тому деякі літературознавці ставлять знак рівності між цими жанровими різновидами романів, повністю досягнути які можна лише тоді, коли розгадано «ключ до їхніх таємних шифрів, метафізичного та “глибинно-психологічного” підтексту» [Синицька 2003: 75]. Слушною є думка С.Павличко, яка вважає, що в інтелектуальному романі «сама колізія, конфлікт є певною розумовою схемою, якій підкорений розвиток сюжету. Відповідно схематичність притаманна й героям. Інтелектуальний роман байдужий до людських характерів. Вони символізують певні погляди або психологічні стани, а роман є викладом зіткнення цих поглядів або осмисленням цих станів» [Павличко 1999: 210-211].

Інтелектуальна проза в українській літературі має яскраво виявлені ознаки, і це дозволяє виділити її серед інших різновидів – притчевої, філософської, міфологічної, психологічної та інших – у самостійний жанровий різновид. Сюжетні колізії у романі «підпорядковуються найдетальнішому аналізу внутрішнього світу людини» [Бернадська 2004: 113]. В українській літературі 20-30-х років твори В.Петрова-Домонтовича «Дівчина з ведмедиком», «Доктор Серафікус», В.Підмогильного «Невеличка драма», «Місто», Є.Плужника «Недуга» є зразками інтелектуальної прози. Ці твори стали об'єктом дослідження вітчизняних літературознавців Н.Бернадської, О.Галети, Н.Гноєвої, В.Мельника, Р.Мовчан, С.Павличко, Л.Пізнюк, К.Фролової, В.Шевчука та інших.

Сучасні дослідники звертають увагу на екзистенційні проблеми в інтелектуальних романах В.Підмогильного та В.Петрова-Домонтовича (С.Павличко), концепцію героя та міжтекстові зв'язки творів В.Підмогильного (В.Мельник, М.Тарнавський). Осмислення буття людини як антропологічної моделі екзистенційного інтертексту в українському інтелектуальному романі є актуальним і потребує детального аналізу.

Людина з її універсальними проблемами, людина поза історією й суспільним буттям стала об'єктом інтелектуальних романістів. Персонажі творів постають вирваними із суспільства і зосереджені на проблемах свого буття. Дослідження особистих переживань та внутрішніх протиріч людини завжди цікавили письменників-екзистенціалістів. Особливості реалізації екзистенціалістської філософичності в художньому тексті виявляється у процесі герменевтичної інтерпретації позиції персонажа. Відношення «людина – світ» характерно для екзистенційної антропології. Дослідження людини в її бутті виявляє відношення людини до цінностей і сутностей, за допомогою яких вона оволодіває реальним світом. Філософська антропологія розглядає людину у її відношенні до світу, в якому вона має «повинність сутнісно відбутись».

Домінантами інтелектуальної прози 20-х років, зокрема творчості В.Підмогильного та В.Петрова-Домонтовича, можна вважати: неспроможність до щастя, запрограмована авторською

волею, лейтмотиви ірраціональності людської поведінки, внутрішню роздвоєність особистості, нездійсненність свободи, абсурдність буття [Павличко 1999: 216]. В інтелектуальних романах В.Підмогильного та В.Петрова-Домонтовича, на думку С.Павличко, з'являється «певний тип героя, схильного до рефлексії, самоспоглядання, зосередження на власній особі» [Павличко 1999: 215].

Інтелектуальних романістів цікавить не політика, суспільні події та історичні обставини країни, а людина з її проблемами, «людина поза історією й суспільним буттям» [Павличко 1999: 215], тобто екзистенційна особистість. Суть філософії екзистенціалізму полягає у з'ясуванні категорії існування, яка ототожнюється з індивідуальним переживанням людини. Зовнішній світ для людини є ніщо, адже вона створює свій світ і живе у ньому. Перебуваючи в ірраціональному світі, вона шукає в ньому свою сутність, що приводить до відчаю, жаху, відчуття трагедії буття і ці категорії становлять зміст особистого життя людини. Для екзистенціалістів суспільство чуже, бо руйнує внутрішній світ індивіда. Попередниками літературного екзистенціалізму у були українські письменники, що засвідчує про глибину їх філософського мислення, прагнення осмислити життя та місце людини в ньому. Ці філософи-письменники зверталися до ідеї абсурдності людського буття, самотності, нудьги. Риси екзистенціалізму знаходимо й у творчості австрійського письменника Франца Кафки, який досліджує внутрішній світ людини, зображує її буття, боротьбу із абсурдним суспільством («Перевтілення», «Процес», «Замок»). Подібне бачення цих проблем спостерігаємо у творах українських митців – В.Підмогильного, В.Петрова-Домонтовича, почасти М.Хвильового, М.Івченка, які звернулися до цих проблем значно раніше, ніж їх французькі колеги по перу. В.Мельник, відзначаючи зв'язок Підмогильного з європейським екзистенціалізмом, писав: «“Повістю без назви” В.Підмогильний значно раніше за повоєнних екзистенціалістів Франції (Ж.-П.Сартра, А.Камю) поставив проблему фронтального відчуження людини у суспільстві. Французькі письменники-філософи прийдуть од цього питання під впливом жахів війни з фашизмом, а В.Підмогильний пізнав такий світ у себе вдома» [Мельник 1994: 305]. Персонажі творів вітчизняних письменників живуть в абсурдному світі, вони зайві, самотні і приречені на загибель (персонажі М.Хвильового). Герої В.Підмогильного відчують порожність життя, нудоту, сірість, самотність, хоча їх не можна назвати байдужими до життєвих радощів. Екзистенційна спрямованість роману «Місто» виявляється в тому, що письменник йде до пізнання світу через пізнання людини, досліджуючи раціональний та ірраціональний спектр буття. Л.Пізнюк зазначає, що у «героїв Підмогильного поєдналося біологічне і духовне, світле й темне, добре й зле» [Пізнюк 2000: 63]. Автор показує людині яка вона є насправді під впливом внутрішніх підсвідомих потреб тіла і зовнішніх обставин.

Переживаючи тривогу, відчуття марноти зусиль, безмістовність життя, відчуження, персонажі романів В.Петрова-Домонтовича відчують своєрідну нудьгу, яка «приносить з собою біль, викликає в людині химерні ілюзії, що досі спали, не прокидаючись, в невідомих і темних провалах душі» [Домонтович 2000: 273]. Нудьга наповнює їх ество, роз'їдає зсередини, є символом «зайвості, загубленості в житті героїв Петрова» [Павличко 1999: 216]. Символ нудьги у В. Петрова-Домонтовича можна співвіднести із «недугою» у С.Плужника або ж «нудотою» у Ж.-П.Сартра. Цей стан наповнює внутрішнє ество героїв, виступає на поверхню у несподівані хвилини життя, пробуджує спротив. Він є своєрідною «хворобою» людини, від якої вилікуватися досить важко, потрібно тільки подолати цей стан, звільнитися від абсурду буття.

Одним із ключових понять екзистенціалізму є категорія самотності, відчуження. Проблема самотності як джерела людського існування втілюється в образі Степана Радченка. Прагнучи самоствердитися у новому середовищі, юнак відчував, що «все навкруги було дивне і чуже. ...І всьому цьому він був чужий» [Підмогильний 2003: 26]. У місті він почував себе одним з «безлічі непомітних тілець серед каменю і розпорядку. На порозі жаданого почував себе вигнанцем, що покинув на рідній землі весну і квітучі поля» [Підмогильний 2003: 38]. Нейтралізує різке неприйняття міського способу життя природа, на лоні якої Степан відчуває заспокоєння: «Траплялись сонячні ранки, ранки теплих вітрів, що несли з далеких полів дух вогкого ґрунту й торішнього зілля, млосну запашисть житньої прорості й набряклого яблунового цвіту. Траплялись тихі, замріяні дні, коли в крові, відгукуючись на шумування природи, прокидається проста, потужна радість життя, коли душу опановує той безтямний порив, що вів предків до віттарів весняного бога. Такими днями Степан любив гуляти» [Підмогильний 2003: 202]. Способом подолання самотності, нудьги, абсурдності для Комахи («Доктор Серафікус» В.Петрова-Домонтовича) є музика. У хвилини душевного неспокою Серафікус «одривається» від світу

зовнішнього й заглиблюється у світ музики, імпровізує. Це щаслива мить ужитті героя, коли «набігали лоскотними хвилями думки, не думки навіть, а примарні мрії. Дрімливо з'являлися мрії й непомітно, танучи, зникали. Музика акомпанювала цим хвилястим лоскотінням дрімливих думок. Думки сплітались в тканину звуків і розплавались у солодкому почутті заспокоєння» [Домонтович 2000: 255]. Герой роману «Нудота» Ж.-П.Сартра Рокантен відчуває заспокоєння, долає відчуття нудоти слухаючи музику.

Категорії відчуження й самотності (для С.К'єркегора самотність є наслідком виходу буття за межі буденності у бутті героя) є ключовими для екзистенційної естетики. Герой В.Підмогильного мучиться від самотності й нерозуміння: «Почуття страшної самотності гнітило його. І він терпів божевільний біль людини, що втратила особисте, – оте все, може, й дрібне, оті людські радощі та жалі, що дають життю смак і принаду» [Підмогильний 2003: 238].

Чужим Радченко відчував себе і в молодіжному гурті, і в громадських місцях. Він перебував серед людей, але не розмовляв з ними, усвідомлюючи, що «їх поділяє вельми прикра межа, роблячи з нього стороннє тіло, що випадково потрапило всередину добре спрацьованого організму... Він був самотній і місяці відлюдних потягів тепер оберталися йому в ганьбу» [Підмогильний 2003: 57]. Навіть тоді, коли отримав посаду секретаря, утвердився у літературному середовищі – все одно був самотнім: «Мав десятки знайомих і жодного друга, ходив поруч, а почував від усіх незмірну віддаль, бо завжди між ним і будь-ким було скло, збільшуване скло дослідника. І часто, повертаючись із людних зборів, почував гнітючу самотність, пустку в думках і втому» [Підмогильний 2003: 198]. Бар'єр, що відділяє Радченка від навколишнього світу, – скло, через яке він бачить книжки у крамниці («Проходячи повз книгарню, він спинився коло вітрини й почав розглядати книжки. Вони були рідні йому ще змалку. ...коло вітрини він стояв довго, читаючи одну за одною назви книжок та видавництв і дати років. ...але чудне враження справляла на нього ця маса томів, що серед них він побачив тільки одну читану книжку. В них немов зосередилося все те чуже, що мимоволі лякало його, всі небезпеки, що він мусив побороти в місті» [Підмогильний 2003: 26-27]), спостерігає за проведенням лекції в інституті («...він підійшов до скляних дверей аудиторії. Відбувалась лекція. Він дивився на лави, густо обсажені молоддю, на лектора, добре знаного йому, спостерігав там і там знайомі рухи уваги, недбалості, нерозуміння. і жодного хвилювання чи болю і ньому не прокинулось, і те каяття, що допіру ще мучило його, зів'яло в подиху чужини, що вияв з усієї, такої жаданої колись обстави. Хлопець здивовано відійшов... зрозумів, що вернутись до нього не може, що стіни ці навіки для нього чужі й гомін цей його не покличе й не пробудить» [Підмогильний 2003: 157-158]), і саме тоді розуміє, що все навколо для нього чуже. У романі Підмогильний часто вживає ключове для Сартра і Камю слово чужий (повість «Чужий» А.Камю була написана у 1940 році). Скло як бар'єр вживає Альбер Камю у «Міфі про Сізіфа».

Скло у «Місті» є своєрідною метафорою життя героя і суспільства: «Між ним і книгою завжди було скло, мов та віконна шибка, що стоїть перед краєвидом, даючи його бачити, але затримуючи його запашиність, трохи викривляючи його обриси й знебарвлюючи кольори. І часто, дочитавши останні рядки, непомітно спинявся на порожній півсторінці, задумано плетучи далі докінчену пригоду, що блідшала дедалі, гаснула в його уяві й раптом зникала» [Підмогильний 2003: 241].

Степан Радченко намагається утвердитися у місті, самоствердитися, проте ці прагнення даються йому нелегко, місто не відразу приймає у своє лоно селюка. Літературна праця, хоча й приносить йому визнання, проте є нелегкою. Його радісні сподівання на написання книг, обертаються муками творчості, а письменство з'являється у нього як обов'язок, у вимогу, в слово честі, що він мусив додержати» [Підмогильний 2003: 170], а отже «мав творити тепер під подвійним тягарем обов'язку й відповідальності» [Підмогильний 2003: 171]. Надія на подолання відчуженості з'являється у Радченка тоді, коли він усвідомлює причини такого стану і з'ясовує, що вони криються у ньому самому. Приймаючи дійсність такою як вона є, Степан позбувається тягара самотності: «Ніколи не почував він ще такої могутності самопочуття. Земля, здавалось, пливла йому під ногами оксамитовим килимом, і дахи будинків вітали його, як велетенські капелюхи. А в голові, в прекрасній, вільній голові низками, роями в щасливому захопленні линули всеосяжні думки» [Підмогильний 2003: 255].

Загостре відчуття Іваном Семеновичем Орловцем, героєм «Недуги» Є.Плужника, самотності, відчуженості автор передає не тільки через особисте життя персонажа, яке видається йому нудним, сірим, убогим, одноманітним, але й через суспільство (герой бачить «землисті

обличчя» працівників заводу). Власне й суспільне директор заводу намагається поєднати, але бачить прірву між ними: «Будуємо велике життя для всіх, говоримо про новий для всіх побут, а неспроможні збудувати й малого для себе, живемо мов на пересадці або на заїзді...» [Плужник 1992: 84]. Особисте життя бере верх над Орловцем і він забуває про громадське.

Самотність стає супутником героя після відходу дружини, адже вдома на нього чекають «незатишні порожні кімнати», які говорять про «самотність і порожнечу» не тільки в просторі квартири, але й у душі героя [Плужник 1992: 170]. Він став байдужий, непотрібний і нецікавий й Ірині Завадській, яка вважає, що відносини між ними набули трагікомічного змісту, стали нудними й непотрібними, та дружині, яка не може пробачити йому «зради».

Вперше потрапивши на концерт в оперу, Іван Семенович Орловець почувається незатишно у новому для нього оточенні: «...почуття окремішності й злої ворожості до всіх навкруги обгорнуло його. Він дививсь на них, як на щось дивне і застаріле, що вже давно мусило зникнути геть з життя й, безперечно, зовсім зникло з його поля зору» [Плужник 1992: 29]. Познайомившись із артистичною елітою Києва, ввійшовши в інше для нього середовище, яким він гордував, Орловець розуміє, що він людина іншого гатунку і почувається незатишно. Іван Семенович скрізь почуває себе чужим, як і Степан Радченко із роману «Місто» В.Підмогильного. у романі Є.Плужника категорія відчуженості розглядається відповідно до проблеми вибору: протистояти чи злитись з недугою.

Недуга, що пронизала особисте життя Івана Семеновича – це пристрасть до Ірини Завадської, насамперед бажання її як жінки. Багатогранним виявом приватного життя героя Є.Плужника є кохання. Проте Орловець плутає це почуття із миттєвим захопленням, пристрастю, яка знову нахлинула на нього. Є.Плужник аналізує прагнення Івана Семеновича осягнути сутність своєї недуги-кохання, свого спогаду. Розкриваючи внутрішню колізію героя, автор протиставляє розум і потяг-пристрасть. Відчуваючи нестримний потяг до Завадської, Іван Семенович вважає, що «ще недуга, яку треба перемогти». Розповідь Сичова про своє кохання до дочки економа вплинули на вибір Івана Семеновича, який змірявши всю глибину свого падіння, «мов у кривому дзеркалі, бачив руїну свого життя» [Плужник 1992: 168].

Побачивши на сцені театру у ролі Кармен актрису Ірину Завадську, герой повертається у минуле, до перших спогадів про відчуття жінки. Близька зустріч збудила у нього давно забуте почуття до цієї жінки. Незрозуміле почуття огорнуло його після зустрічі з актрисою, «вдерлось йому в життя щось нове, складне, а головне – зовсім йому непотрібне, а що саме – хотів і боявся зрозуміти Іван Семенович. Ніби двоївся він тут, ніби сиділо в нім два Івани Семеновичі, різні, ба й ворожі. Один – урівноважений, той, звичайний, товариш Орловець, до якого всі і він сам звикли, – намагався зважити все, розплутати клубок цих останніх днів...» [Плужник 1992: 72]. І цей стан спричиняє до роздвоєння героя: «...тяжка, неприємна недуга життя йому спустошила; що ніби розколовся він надвоє, на двох Іванів Семеновичів; що бореться він сам із собою, втомлюючись надмірно, останні сили втрачаючи...» [Плужник 1992: 99]. Герой Є.Плужника прагне втекти від думок про співачку Ірину Завадську, які уже кілька днів «не хвилюють і не дратують, а якось знесилюють його, наливаючи голову важкою втомою... Власне, не втомою, ні... якоюсь чудною тишею, коли так виразно чути, як б'ється жилка на скроні...» [Плужник 1992: 50]. Кохання для Орловця стає недугою і у розмові з Куницею він намагається довести, що бореться із нею, адже непотрібна вона йому, чужа, ворожа, «бо це недуга, яку треба перемогти... І він переможе, не може не перемогти, бо весь він, вся свідомість його, вся істота його повстають проти цього...» [Плужник 1992: 99].

Герой В.Підмогильного не знає що таке кохання, жінки є для нього лише задоволенням тілесної втіхи, «інтимним плетивом жаги». Опозицією роману є дилема «дух – плоть», яка покладена автором в основу внутрішньої еволюції Степана Радченка, вказує Г.Кудря [Кудря 2003: 14]. Прагне відчутти це почуття й Марта із «Невеличкої драми», але кохання для неї повинно бути як в романі, як «неповторна казка». Романтична мрія дає можливість дівчині захопитися професором Славенком і перенести свої почуття у площину «літературного кохання».

Для персонажів роману В.Петрова «Доктор Серафікус» Комахи і Вер кохання є символом нудьги. Думки про кохання бриніли з уст доктора Серафікуса, але Вер відчувала що в них відсутня «крапля щирості». Для Комахи кохання є обов'язком, якого він охоче уникнув би. Автор вказує, що «природність почуттів і натуралістичність взаємин втратили свій сенс. Суспільство реконструюють згідно з новими законами виробництва» [Домонтович 2000: 265].

Духовне життя персонажів В.Підмогильного, В.Петрова-Домонтовича та Є.Плужника зв'язане з еротичною чутливістю. Поєднання конфліктуючих голосів між розумом і тілом виражається у роздумах персонажів, у повсякчасних спробах досягнути сутність свого «я».

Буття персонажів інтелектуальних романів розкривається у процесі саморозкриття через монолого-діалогічну наповненість буття-події. Екзистенційна спрямованість романів В.Підмогильного, В.Петрова-Домонтовича, Є.Плужника виявляється у тому, що письменники намагаються змалювати внутрішні сторони буття людини, яка залишається наодинці зі своїм існуванням. Пізнання світу у творах В.Підмогильного та відбувається через пізнання людини, адже особистість, її існування і є реальністю, основою й відправною точкою осмислення буття.

Особливості категорії відчуження, самотності у межах екзистенційної поетики творів зумовили авторську специфіку творчого методу митців. Піднімаючи складні філософські питання у своїх творах письменники намагалися вирішити їх відповідно до вимог часу, в який вони жили.

Будучи мовою «інтертекстів», літературний твір є відображенням культурологічних тенденцій, які романисти 20-х років ХХ століття трактують відповідно філософії екзистенціалізму та власних світоглядних основ.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Бернадська 2004 – Бернадська Н.І. Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція. – К.: Академвидав, 2004. – 348 с.
2. Галета 2000 – Галета О. Інтелектуальна проза: шукаю людину! // Усе для школи. – Українська література. – 10 кл. – 2000. – Валер'ян Підмогильний. – Вип. 11. – С. 8–10.
3. Галета 2003 – Галета О. Проза життя // Досвід кохання і критика чистого розуму: Валер'ян Підмогильний: тексти та конфлікт інтерпретацій / Упоряд. О.Галета. – К.: Факт, 2003. – С. 7–20.
4. Домонтович 2000 – Домонтович В. Без ґрунту. – К.: Гелікон, 2000. – 520 с.
5. Кудря 2003 – Кудря Г. Людина – найбільша цінність // Підмогильний В. Місто / Упоряд. текстів та передм. Г.М.Кудрі. – Харків: Веста: Видавництво “Ранок”, 2003. – С.3-18.
6. Мельник 1994 – Мельник В.О. Суворий аналітик доби: Валер'ян Підмогильний в ідейно-естетичному контексті прози першої половини ХХ ст. – К., 1994. – 310 с.
7. Павличко 1999 – Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – 2-е вид., переробл. і допов. – К.: Либідь, 1999. – 497 с.
8. Пізнюк 2000 – Пізнюк Л. Проблеми відчуження та абсурду в “Місті” В.Підмогильного // Слово і час. – 2000. – №5. – С. 62-66.
9. Підмогильний 2003 – Підмогильний В. Місто / Упоряд. текстів та передм. Г.М.Кудрі. – Харків: Веста: Видавництво “Ранок”, 2003. – 256 с.
10. Плужник 1992 – Плужник Є. Змова в Києві: Роман, п'єси / Упоряди., передм. та прим. Л.В.Череватенка. – К.: Укр. письменник, 1992. – 428 с.
11. Синицька 2003 – Синицька Н. Характерні ознаки інтелектуальної прози // Слово і час. – 2003. – №11. – С.75-80.

*Віталій КОЗЛОВСЬКИЙ*

© 2008

### **ЕВОЛЮЦІЯ ПОЕТИЧНОЇ ТА ЕСТЕТИЧНОЇ СИСТЕМИ НАРОДНИХ ІСТОРИЧНИХ БАЛАД У СВІТЛІ СУСПІЛЬНО-ПОЛІТИЧНИХ ПРОЦЕСІВ НА УКРАЇНІ В ХХ СТ.**

Українська баладна традиція чи не найкраще демонструє процес розвитку фольклорного жанру в часовому вимірі. Це особливо стосується баладного ліро-епосу, який увібрив типові для певного історичного періоду сюжетні колізії, що мають як національний, так й інтернаціональний характер. Тексти про татарські й турецькі набіги є надбанням багатьох слов'янських фольклорних традицій. “Турецький полон”, “викуп з турецької неволі”, “брат продає сестру турчинові”, “теща в полоні у зятя” – це ті мотиви, що формують уснопоетичний сюжетний фонд багатьох народів. Проте, у кожній нації є теми, які відображають політичні процеси характерні більшою мірою лише для неї.

Метою статті є спроба на матеріалі повстанської балади продемонструвати, яким чином суспільно-політичні процеси на Україні в ХХ ст. вплинули на поетико-естетичну систему

народного історичного ліро-епосу. Значними політичними зрушеннями, які знайшли широке відображення у фольклорі, були події пов'язані з національно-визвольною боротьбою УПА з фашистсько-більшовицькими загарбниками. Ці процеси торкнулися й історичної балади, що відбилося на її сюжетно-композиційній, стилістичній та естетичній системах.

Якщо глянути на повстанську баладу з позиції аналізу її сюжетики та тематики, то попри велике захоплення нею виконавців, а також збирачів усної словесності і, відносно велику кількість опублікованих текстів, кидається у вічі певна сюжетна обмеженість цього виду ліро-епіки. Звичайно, це також стосується чумацьких, солдатських, козацьких та стрілецьких балад і зумовлено природою жанру – розробляються ті сюжети, які відповідають баладній традиції. Відповідно, поширеними є твори, які поетично змальовують картини від'їзду вояка на війну, його поранення та загибелі на полі бою.

Одним з поширених мотивів, які складають ядро сюжетного фонду повстанських балад, є “від'їзд повстанця на війну”. У баладній традиції цей поетичний компонент досить відомий і використовується у текстах, що відображають різночасові суспільно-політичні процеси. На прикладі цієї сюжетної групи пісень можна прослідкувати поетико-естетичні зміни жанру балади на досить значному часовому проміжку.

Тема покидання рідного дому заради захисту Батьківщини і, відповідно, мотиви прощання вояка з ріднею, присутні у козацьких та стрілецьких піснях, не оминає схожого епізоду й солдатська та рекрутська балада. Проте кожна з перелічених тематичних груп значно різниться своїм поетичним відображенням дійсності.

Особливий пласт становлять солдатські та рекрутські балади, які на відміну від повстанських, мають особливе етико-естетичне навантаження. Це зумовлено тим, що солдат або жовнір служили царю чи цісарю, які були йому ворожими, захищали чужу країну. Враховуючи важку службу в такому війську та проаналізувавши тексти ліро-епічних пісень зазначеної групи, варто відзначити практично повну відсутність у них рис спрямованих на героїзацію головного персонажа. У солдатських піснях домінує зображення смутку, відчуття швидкої смерті. Так, наприклад, як у солдатській баладі “Ой у лісі на поляні”, яку записав В. Сокіл у с. Великі Рожанці на Львівщині:

*Працай, моя дівчинонько,  
Не забувай ти про мене,  
Бо я їду та й не знаю,  
Чи поверну до тебе.  
Як поверну, моя мила,  
То вженюся я з тобою.  
Як загину, моя мила,  
То згадай про душу мою [5, 378].*

В уснопоетичних текстах на солдатську тематику відчувається жаль за домашнім життям, страх перед невідомим майбутнім. Тому місце, де мав би проходити службу український юнак, фольклорна традиція наділяє традиційним поетичним визначенням – “чужа сторона”. Відповідно до цього текст насичується специфічними поетичними тропами. З'являється образ чорного ворона як передвісника нещастя, використовуються інші засоби, здатні зворушити слухача. Домінує ліричний стиль викладу, який краще підкреслює становище новобранця. Широко, у такому випадку, використовуються порівняння, що підсилюють контраст між тим становищем в якому був герой і яке його чекає в майбутньому:

*Засвітило ясне сонце,  
Чорний ворон закрючав.  
На груди мою сльоза скотилася,  
Останній раз сказав: – Прощай.  
Прощайте, сестри ріднії,  
І ти, матінко стара,  
Хто знає, коли я ся верну,  
З чужої сторони сюда [5, 380].*

Акцентується не на майбутніх подвигах солдата, а на важкому житті в казармах. Для цього народний геній знову вдається до протиставлення життя в рідному селі, де юнак “на улицю гулять ходив” та опису важкої муштри. У такому контексті, широко використовується образ

матері, який надає епізоду емоційного наповнення. Мати, як хранителька домашнього вогнища, представлена як символ чогось стабільного, непорушно в житті молодої людини.

Повстанська боротьба УПА значно вплинула на світогляд народних виконавців, що можна помітити з характеру фольклорних текстів, які змальовують події цього періоду. Важливим моментом, що відображає таку еволюцію, є мотивація від'їзду повстанця:

*Я сьогодні від вас від'їжджаю  
Захищати ріднесенький край,  
Може вернусь, а може загину,  
Ти, дівчино, про мене згадай [1].*

У текстах такого типу яскраво виявляються суспільно-політичні прагнення і переконання українця ХХ ст. Наприклад, повстанська балада “Зірвалася хуртовина”, яка записана на Тернопільщині, чітко окреслює мету виступу повстанця – “захищати рідну Україну” та “боронити нарід свій”:

*– Підеш, сину, моя дитино,  
У завзятий, лютий бій –  
Захищати рідну Україну,  
Боронити нарід свій [3, 49].*

У групі текстів, що змальовують картини прощання повстанця з коханою дівчиною необхідність виступу в похід подається як обов'язок не лише перед своїми моральними переконаннями, а як обов'язок перед Батьківщиною:

*Подай, дівчино, ручку на прощання,  
Може останній вже раз –  
Бо прийшла хвилинка, час іти до бою,  
Мушу сповняти свій приказ [3, 51].*

Увага зосереджується на тому, що вибір, який робить повстанець, є добровільний, без зовнішнього примусу. Українська пісня фіксує нову шкалу цінностей українського народу в період визвольної боротьби. Домашній затишок, кохання дівчини відступають на задній план перед обов'язком захисту незалежності рідної країни. На це і звертає увагу одна з балад, що розробляє мотив прощання повстанця з милою:

*Прощай же кохана, іду добровільно,  
Бо нам не до ласк і кохань! –  
Жила б Україна Соборна і Вільна  
З Карпат по Каспій і Кубань [4, 175].*

Звичайно, що відповідно до жанрової специфіки, у баладах присутні й трагічні моменти. Це, зокрема, стосується мотиву передбачення своєї долі. Досить часто такі тексти супроводжують відповідні образи, пов'язані із смертю. Це, перш за все, описи власного похорону, могили, домінує поховальна символіка. Хрест, береза, могила персоналізуються як, наприклад, у баладі “Прощайте, ви рідні села”:

*Дубовий хрест буде за батька,  
За матір береза буде,  
А темна сирая могила  
Заступить, серденько, тебе [4, 175].*

Такі трагічні картини спрямовані на те, щоб героїзувати головного персонажа. Повстанець знає, що не повернеться з бою, але не змінює свого рішення й вирушає у похід:

*Не діждешся мене, ти дівчино,  
Не склониш головку на груди,  
Лиш прошу тебе я єдино  
Повік ти мене не забудь [4, 154].*

Характерною особливістю історичних балад на історичну тематику є змалювання картин бою, що поєднуються з трагічним образом смерті. У таких випадках, значної ваги набирає метафоричне мовлення. Навкруги повстанця “кулі свищуть” та “гудять гармати”, але насичення пісні такими образами лише сприяє підкресленню героїчних рис повстанця, який, незважаючи на випробування, не відмовляється захищати свою Батьківщину, а навпаки, готовий заради неї пожертвувати своїм життям:

*Ходить смерть понад наші окопи,  
Кулі свищуть, гармати гудять,*

*А мені вже не тяжко у бою,  
Бо за волю не страшно вмирати* [4, 154].

Проте, не у всіх текстах домінує мотив передбачення своєї смерті. Багато повстанських балад випромінює віру у перемогу визвольної боротьби або повернення героя додому живим:

*Ой не плач, не журися, дівчино,  
Я з кривавого бою повернусь,  
Як не прийме сирая могила,  
Я на віки твоїм залишусь* [4, 155].

Однією з характерних ознак пісень, які відображають боротьбу українського народу проти ворожої навали у ХХ ст., є певна трансформація естетичного сприйняття світу, його етичної характеристики. Смерть не сприймається з позицій категорії трагічного, така характеристика домінує у групі текстів, де переважно виведені образи матері, а як певна необхідність досягнення високої мети. Звичайно, такі мотиви часто йдуть поруч з іншими, традиційними для баладної епіки, наприклад, прощання повстанця з милою:

*Сонце над заходом, ворон закричав –  
Молодий повсталець дівчину прощав:  
– Прощай, дівчино – знаси який час,  
Може я з тобою сьогодні останній раз.  
Наша сотня завтра вирушає в бій,  
Я не знаю, мила, чи вернусь живий.  
Якщо я загину, мила, не журись –  
А за мою душу Богу помолись.*

Період визвольної боротьби УПА привніс у баладну традицію елементи оптимістичного бачення світу, тому смерть героя не така трагічна, оскільки його вчинки залишаються в пам'яті народу. Власне у фольклорі того часу виразно простежуються зміни такого мислення в українців, їх філософії. Фіксується вміння аналізувати події, навіть трагічні, з позиції їх значення в майбутньому. Власне у такому ключі й розгортаються кінцівки більшості повстанських балад. Загибель героя сприймається не як щось несподіване й трагічне, а як необхідність задля визволення своєї країни:

*Ой та загине, загине,  
Та не загине та слава –  
Він, хоч упав, та розгромив  
Тую ворожу навалу* [4, 156].

Мотив загиблого воїна продуктивно культивується новітніми як повстанськими, так і стрілецькими баладами. Щоправда, у них героїзм набуває нових, якісних форм, оскільки в образах загиблих вояків наголошено на їх високих моральних принципах, "підпорядкованих політичній ідеї визволення України" [2, 419].

Таким чином, огляд лише одного сюжету засвідчує про безперервний баладотворчий процес в українській фольклорній традиції та значний вплив суспільно-політичних подій на поетико-естетичну систему історичного ліро-епосу.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Домашній архів Є. Луня.
2. Кузьменко О. Баладні елементи у стрілецьких піснях // Матеріали до української етнології. Збірник наукових праць. – К., 2002. – Вип. 2 (5). – С. 419.
3. Повстанські пісні / Упор. В. Подуфалій – Тернопіль, 1993. – Вип. 2. – С. 49.
4. Пісні УПА / Зібрав і зредагував З. Лавришин // Літопис Української Повстанської Армії. – Торонто: Літопис УПА, 1996; Львів: Спільне українсько-канадське підприємство Літопис УПА, 1997. – Т. 25. – 554 с.
5. Фольклорні матеріали з отчого краю / Зібрали Василь Сокіл та Ганна Сокіл. – Львів: Ін-т народознавства НАН України, 1998. – 615 с.



## ПСИХОЛОГІЯ ПОВЕДІНКИ УКРАЇНЦІВ В НАРОДНИХ ОПОВІДАННЯХ ПРО ПЕРШУ СВІТОВУ ВІЙНУ (ЗА ПОЛЬОВИМИ МАТЕРІАЛАМИ З АРХІВУ В.ГНАТЮКА)

З другої пол. ХХ ст. у російській фольклористиці утверджувалася дещо абсолютизована думка про те, що “оповідання-спогади не належать до фольклору, якщо не є фактами суспільної свідомості” [1, 164]. Такий категоричний підхід у визначенні не тільки жанрових, але й художніх ознак усних оповідань зумовив альтернативне бачення природи народних оповідань у концепції українського дослідника С.Мишанича. Він цілком справедливо зазначив, що вже на рівні першого повідомлення про подію домінують стає не інформація, а передача почуттів, переживань очевидця, учасника події, зображення емоційного стану оповідача [9, 42]. Аналогічно у сучасній польській фольклористиці (Й.Луговська, Д.Сімонідес) домінує позиція ширшого погляду на оповідання, наголошується на обов’язковому вивченні спогадів, як форми усної народної прози, що особливо стосуються тем війн, катастроф, аварій, які однією подією охоплюють велику кількість людей [13, 200; 11,124].

Уперше питання атрибуції усних оповідань з часу Першої світової війни порушив В.Гнатюк. У своїй невеликій студії “Війна і народня поезія” (1916) відомий народознавець накреслив орієнтири у дослідженні воєнних пісень [7] та оповідань, які виникли під впливом суспільних потрясінь на теренах Галичини. Основне завдання його було з’ясувати ключове питання: народний погляд на війну, ставлення до неї та її характеристику. Подавши короткий квестіонар, де значну частку склали питання екзистенційно-психологічного спрямування (про враження, відчуття, терпіння і переживання оповідачів) В.Гнатюк разом з тим сформулював думку, яка обумовлює актуальність і суто фольклористичних досліджень, і перспективу етнопсихологічних, культурологічних розвідок згаданого емпіричного матеріалу. Він завбачливо оцінив, що народні оповідання про події Першої світової війни є важливим інформативним джерелом, бо “жаден учений не зможе про се звідки інде довідатися, а знати народню думку про якийсь суспільний прояв у часах загального демократизму” [2, 84].

Заклик В.Гнатюка фіксувати спогади про найбільш драстичні моменти та особисті враження з війни спонукав до конкретних дій жовніра австро-угорської армії Олесея Бабія (1897-1975), згодом стрільця УГА, письменника-символіста, літературознавця. Наприкінці 1917 р. О.Бабій провів два сенаси записів, про що свідчать примітки до його збірки “Народних оповідань”, рукопис якої зберігається в архіві В.Гнатюка [4]. У листопаді 1917 р. у Журавиці коло Перемишля О.Бабій записує з уст вояків 9 піхотного полку три оповідання, а 12 листопада та 27 грудня того ж року доповнює свої нотатки ще чотирма спогадами селян, зафіксованими у рідинному селі Середне (тепер Калуського р-ну Івано-Франківської обл). Усі оповіді в яскравій художній формі змальовують найбільш характерні трагічні історії тогочасної воєнної дійсності. У них з різних ракурсів відтворено емпіріоністичні образи жертв війни, в семантиці яких виразно проступає емоційно-чуттєвий характер української людини та її душі. Саме такі народні оповідання склали основу автентичних прозових творів про Першу світову війну, які, однак, все ще перебувають на маргінесі дослідницьких зацікавлень [11].

У більшості оповідань переважає тема фронтних колізій, де головними персонажами виступають не стільки конкретні особи жовнірів-оповідачів, скільки узагальнені психологічні типи людей: жорстокий офіцер, маловірний кадет, відважний розвідник, побожний солдат. Їхні дії і вчинки розкриваються на тлі головної світоглядної домінанти – глибокої релігійності українського народу, про яку писав ще М.Костомаров. Очевидність цієї універсальності в українській вдачі підкріплюється характерними висловами, які супроводжують епізоди “межових ситуацій”. Так, в оповіданні про офіцера, який не раз знущався над своїми підлеглими, через вербалізовану форму народного прокляття («*Бодай вас перша кулі не минула*») бачимо конкретний вияв дуалістичної релігійної культури українців. Кульмінаційну картину цього оповідання творить епізод, в якому смертельно поранений офіцер просить про рятунок, на що у відповідь чує: «*Пане,*

то видно Бог кару зіслав – як ту ратувати. Пане, як грім хату спалит то не вольно гасити, – так і ту. То против Бога» [4, арк.2]<sup>34</sup>.

Своєрідність християнської моральності українського вояка, його розуміння гріха та покари за вбивство, проявляється у відмові “полегшити” кончину ненависного офіцера: «– А де ж так можна? – Ми християни кажемо єму. Викриказ, вийойкував, а далі вхопив свій багнет тай бух в свої груди! Ми до него а він не живий. Перехристисмо си тай пішли. Бог покарав го, – аякже!» Разом з тим тут виражена характеристична риса сильно розвинутого почуття власної гідності пониженого селянина, який виховувався на засадах українського індивідуалізму та канонах громадського співжиття. Відомий етнопсихолог В.Янів наголошував, що “прямування до самовияву в українця є так сильне, що воно ослаблює в значній мірі друге – протиставне і доповнююче – прямування до підпорядкування” [261]. Неусвідомлене бажання самовияву підкріплюється ідеєю рівності та братерства, що задекларовані у прикінцевих безапеляційних словах оповідача-інфантериста: “Був Руснаком, але гірший Жида. Бог терпів але до часу. Аякже!” [4, арк.3].

Такий аксіологічний підхід у ставленні до командирів рядових вояків-українців є типовими у фронтових оповідях. Нерідко вже у зачині дається загальна характеристика головного персонажа, наприклад, в оповіданні про кадета, якого від смерті рятувала стара полотняна сорочка «з сімдесятьлітнього діда» і хрестик: “Ми мали одного кадета, – ніби рахувати був свій чоловік, Русин. Десь зпід Калуша родом. Добрий був чоловічина нема що й казати. Бувало частував нас тютюном. Не встидав сі що був хлопським сином, тай приставав з фантеристими.” [4, арк.3]. Конфлікт цього сюжету полягає у зіткненні різних граней духовного світу, у якому щира молитва та церковні атрибути (“...вояки носили на грудях образки, та хрестики”) є іманентною частиною релігійності українця. Саме під таким кутом зору оповідач визначає як головні, так і другорядні риси людської вдачі: “Лише мав паскудну ваду: не молив сі ніколи, тай до сповіди не ходив бігме, ніколи!”

Твір цілком побудований на психології суб’єктивної оцінки оповідача-галичанина, інтровертивний тип якого засвідчують перевага предикативних образів на зразок: “думаю я си”, “дивлю я си” “пригадую си”, “усміхнув я си тай нічо”. Таке сповільнення, зовнішня відстороненість учасника та свідка події, тільки підсилюють подійний контраст для увиразнення вчинку кадета: у найскладніший момент пекельного бою на італійському фронті, він падає на коліна та просить у Бога порятунку. У самозаглибленні оповідача, проте, не бачимо відмежованості. Як і його персонаж, він теж проходить шлях внутрішніх змін – від почуття помсти за гріховність (“Думаю я си: «Чекай, най кулі засвищут, – будеш інакший!» Так си стало”) до християнського всепрощення і утвердження своєї формули справедливості: “Нераз кулі падут як град, землю розривають, другі гинут а кадет цілий. Так так, – сорочка і хрестик хоронили го. Він нині ляйтнантом, чи фенріхом. Кулі не чіпают си єго.” [4, арк.5].

Молитва-спасительниця є типовим символічним образом у канві народних оповідань про війну. Вона є серцевиною багатьох сюжетів, зокрема в оповіданні про вояка, який неушкодженим вийшов з наступального бою на москалів, бо за нього у цей час молилися діти і жінка, чи в оповіданні М.Зайця з Ланів Подорожних про віщій сон. Його художньо вивершений спогад цілком побудований на засадах традиційних народних повір’їв, за якими мрець, що сниться живим, передбачає неприємність або ж довге життя. Центральним динамічним образом є сновидіння оповідача. Сон не тільки рятує від фізичного виснаження і постійного неровового напруження (“Най гину, але най сплю – де ж тиждень не спали...”), але й відіграє символічну функцію попередження. Зміст сну, віщі знаки (поява гадюки) зумовлюють поведінку головного персонажа, який прислухається до прохання покійної жінки (“Тікай, Михайло, звідси, бо загинеш, осиротиш діти”). Збудив я сі тай страх мене зняв. Тікати чи ні”), а відтак оминає несподіваної смерті. Принагідно зазначимо, що спосіб змалювання сну є прикладом оригінального трактування образу, характерного для багатьох легендарних фольклорних творів. Відчуття страху, що панує над психологічним станом оповідача, є перманентним в спогадах про війну. У них підкреслюється особлива чуттєвість українців, їх заглибленість у світ інтуїтивних образів, сердечність, оперта на засадах любові до ближнього, до родини: “Зірвав я сі тай буджу камрата: «Ходи – кажу – гет, бо ту щос не добре. Сусід ще злостить сі, що го буджу. Я знов – де там. Забрав я гвер тай в ноги. Лише-м відбіг на 20 кроків – а ту гранат таррах! Упав я, посипало сі каміння. Дивлю сі з мого

<sup>34</sup> У цитуванні зберігаємо правопис і пунктуацію оригіналу рукопису.

товариша кавалкі лиш. Перехрестив я сі тай змовив «Отче наш» за душу свої жінки, що спасла мене від смерти» [4, арк.13].

Зауважимо, що знання українця про Божу всеприсутність вербалізується у стандартних апелятивних та паремійних формулах, типових в багатьох народних оповіданнях: «*Як тревога то до Бога*», «*молимо си Богу, тай чекаєм що Бог дасть*», «*Боже, ратуй мене!*», «*Мати Божжа!*» Ці вирази відігравали роль оберегу в кризових ситуаціях, разом з тим вони посилюють розуміння декструкції християнських моральних імперативів українців, головним з яких є заповідь “не убий”. Яскравим прикладом гуманістичних проявів українського етнотипу є оповідання-випадок “На чатах”, яке О.Бабій записав з уст четаря Мізура. Художня оригінальність цієї народної новели, де сюжетотворчого значення набуває мотив українець-“австріяк” убиває українця-“москаля”, полягає у майстерному поєднанні епічної тональності і ліризму. Оповідач виступає головною дійовою особою гостросюжетного твору, в якому прагне розкрити передусім психологію власних дій, і певною мірою виправдати свої гріховні вчинки. Структура оповідання традиційно епічна, у зачині вказується на час, місце, ситуацію особистої, віч-на віч, зустрічі четаря з “ворогом”. Далі йде коротка діалогічна сцена між двома українцями-солдатами, що нагнітає психологічну напругу усієї оповіді: “*Се було на Бесарабськім відтинку. Раненько дістав я розказ вибирати ся з 20 людьми на «фельдваху», а за кілька хвиль я вже лежав на горі і стежив за ворогом. Було спокійно. Нараз в корчах указала ся постать москаля. Був без кріса і без багнета. Я допустив єго на 15 кроків і крикнув: «Стій!» Він станув і дрозжачи зі страху почав благати: «Змилуйтеся!» «Руки вгору!» – крикнув я. Він підніс руки і почав оповідати, що в него жінка, діти. Я хотів зближити ся до него, але в тім москаль скорим рухом руки сягнув за пазуху. Мов блискавкою мигнула мені думка через голову: «Він шукає револьвера, щоб убити мене». Не думаючи довго, я потяг за цинубель – і солдат повалив ся зі стоном...*” [4, арк.15].

Функція діалогу та внутрішнього монологу полягає у тому, щоб допомагати увиразнити емоційний стан самого оповідача. Він намагається переконати слухача в абсурдності ситуації, а у підтексті – в злочинності війни. Докладний опис супротивника забезпечує сповільнення подійного часу, що творить антитезу до пришвидшених дій головного героя (“скорим рухом руки сягнув”, “блискавкою мигнула мені думка”, “не думаючи довго”). Затягування часу передусім та своєрідно підготовляє до сприйняття епізоду убивства. Характерно, що слово “смерть” оповідач не уживає, він нарочито змальовує екзистенційний образ в описовій формі (“солдат повалив ся зі стоном”), в чому вбачаємо відображення народних вірувань у відношенні до табуованого слова.

У заключній частині, яка наснажена інтонаційно увиразненими звертаннями, четар, як глибоко релігійна людина, усвідомлює важкий гріх і щиро кається у здійсненому: “*...Я приступив до убитого і заглянув сму за пазуху, щоб довідатись, що там шукав салдат. Друже, чи знаєш, що я побачив? В окровавленій руці держав салдат портрет жінки, сестри і діточок. Усі в вишитих українських сорочках. Гляділи на мене і мов докоряли: «Пощо-с убив тата?» все стало мені перед очима*” [4, арк.15].

Вираження внутрішніх експресивних почуттів оповідача досягається за допомогою образних мовних засобів, які відбивають ментальні риси вразливого українця. Вони втілюються у фразеологізмах у формі порівнянь (“я був мов громом рознесений”, “заплакав як дитя”), у символічних образах (“являється він мені у сні”, “ввижають ся мені ті діти”), в оказіональних епітетах (“окровавлена” рука), та свідчать про високий чуттєвий поріг самого мовця, викликаючи співчуття до нього: “*...Нераз знов ввижають ся мені ті діти. Глядять з сумом на мене і лебедять: «Пощо ти убив тата?» І в такі хвилі мені так сумно, дуже сумно*” [4, арк.15]. У цьому автобіографічному оповіданні, де у кінцівці передається уся глибина емоцій, психологія переживань українця-воєнка, бачимо народний погляд на об’єктивні суперечності того часу. Адже війна двох імперій, яка є історичним тлом оповідань-спогадів українців жовнірів австрійської армії чи січових стрільців, невдовзі трансформувалася у рамки кровопролитної братовбивчої громадянської війни, про яку найбільше згадують сучасні оповідачі. Саме вона стала ще більш жорстоким випробуванням для народу і особливо з морально-психологічного боку [2, 121].

Народні оповідання про I Світову війну змальовують масштабне полотно злочинів війни. Великий цикл уснонародних творів стосується теми злочинного ставлення австро-угорського війська, а головню різного роду окупаційних військ (москалів, поляків, німців) до українського населення. Історики стверджують, що переслідування українського народу проявилось вже у перший рік війни, коли австро-угорські війська, передусім мадярські частини, нищили цілі оселі, арештовували та самочинними вироками доразових воєнних судів страчували сотні людей [6, 62].

У свосерідних народних інвективах змальовуються конфліктні зіткнення, основані на грабунку, на фізичному знущанні та насильстві, на убивстві мирних українських селян. У них відображені найрізноманітніші сторони поведінкових ситуацій: і виявлене милосердя та співчуття до каліки, який повернувся з фронту [4, арк.14]), і мовчазне терпіння під час грабунку чи спалення образів [5, арк.3]), і гостро рішучий протест дитини проти насильства над матір'ю [5, арк.4-5] тощо.

Сьогодні окрушини з тих численних історій у жанрі переказів зберігаються переважно в пам'яті літніх людей, відображаючи історичну дійсність з позиції далекої ретроспекції (“Як козаки познушалися з їмості та її дочки”, “Як поляк забрав останній хліб”; “Як денікінці побили батька”, “Про діда і три власті”, та ін. [8]). У деяких творах, записаних на Східному Поділлі, мовці типізують минулий час у формулу: “то була така війна, шо і за наших, і за ваших”. У ній виявляється філософський нахил до пошуку правди, втеча від джерела неспокою та суб'єктивне проникнення українця в суть суспільно-історичних явищ.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Азбелев С.Н. Современные устные рассказы // Русский фольклор. – Т.9. – М.-Л.: «Наука», 1964. – С.132-177.
2. Бойко О.Д. Перша українсько-російська війна // Політичний терор і тероризм в Україні. XIX-XX ст. Історичні нариси / Д.В.Архіерейський, О.Г.Бажан, Т.В.Бикова та ін. відповід ред. В.А.Смолій. – К.: Наук. думка, 2002. – С.121-130.
3. Гнатюк В. Війна і народна поезія // Календарик для українських січових стрільців і жовнів-українців на 1917 р. – Відень, 1916. – С. 68-84.
4. ІМФЕ. Відд.рук. – Ф.28-3. – Од.зб. 273. – Арк.1-23 (Розповіді, оповідання. «З часів Першої світової війни. Власна творчість і записи в Західних областях України», 1917-1918 рр.).
5. ІМФЕ. Відд.рук. – Ф.28-3. – Од.зб. 413. – 6 Арк. («Скрило сонце за горою...» Пісні (б.м), перекази. Записано на Дрогобиччині (В.Гнатюком).
6. Карпинець І. Галичина. Військова історія 1914-1921 / Упоряд. Ф.Стеблій, Б.Якимович. – Львів: “Панорама”, 2005. – 408 с.
7. Кузьменко О. Стрілецькі пісні в архівах і дослідженнях В.Гнатюка // Наукові записки. Серія: Літературознавство: До 130-річчя народження В.Гнатюка. – Тернопіль: ТДПУ, 2001. – Вип.Х. – С.187-190.
8. Кузьменко О. Фольклорні записи 2006-2007 рр. на Бойківщині та Східному Поділлі. – [Домашній архів].
9. Мишанич С.В. Усні народні оповідання. Питання поетики. – К.: Наукова думка, 1986. – 327 с.
10. Рожко В.Е. Спогади волинян з часу Першої світової війни на сторінках «Літопису Волині» // Документально-художня проза про Першу світову війну: (Матеріали і тези доп. та повідомлень Міжнар. наук.-теорет. конф. 23-26 жовт. 1994 р.); Редкол.: А.С.Нісімчук та ін. – Луцьк, 1994. – С.122-124.
11. Сімонідес Д. Меморат і фабулат у сучасній фольклористиці // Народна творчість та етнографія. – 2007. – №1. – С.120-125.
12. Янів В. Нариси до історії української етнопсихології. – Вид. 2-ге, перероб. і доп. – К.: Знання, 2006. – 341 с.
13. Ługowska J. W świecie ludowych opowiadań: Texty, gatunki, intencje narracyjne. – Wrocław, Wyd-wo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1993. – 283 s.

Оксана ЛАБАЩУК

© 2008

### СОМАТИЧНА ДОБУДОВА НОВОНАРОДЖЕНОГО: СПРОБА АНТРОПОЛОГІЧНО-ФУНКЦІОНАЛЬНОГО АНАЛІЗУ ФОЛЬКЛОРНОГО ТЕКСТУ

В українському фольклорі є група текстів, які виконують дорослі, доглядаючи, пестячи чи розважаючи маленьку дитину. Ці тексти — потішки і забавлянки — мають, здавалося б, яскраво виражену прагматичну мету: потішити, забавити дитину, встановити з нею певний емоційний контакт. Саме цю функцію й виділяють більшість дослідників зазначеного матеріалу [8; 9; 15]. Потішки і забавлянки, які у традиційній жанровій класифікації визначаються як фольклор дорослих для дітей, сприймаються передусім як надзвичайно прості в побудові, тематично одноманітні тексти, призначені для того, щоб заспокоїти, розважити немовля. Останнім часом

дослідники [1; 21] використовують ці тексти для реконструкції архаїчної семантики фольклору. Разом із тим, потішки і забавлянки потребують уважного вивчення з огляду на їх власну семантику і прагматику.

З усього масиву текстів поезії пестування виділимо тематичну групу, яка супроводжує певні маніпуляції дорослого з тілом немовляти чи малої дитини: пальцями рук, ніг, головою, п'ятами тощо. За нашими спостереженнями саме ця група текстів виявилася найбільш стійкою: саме вона найширше представлена у сучасній фольклорній традиції. Цей факт вже сам собою мав би викликати підвищену увагу з боку фольклористів. Окрім того, зазначені традиційні фольклорні тексти доцільно співвіднести з іншими мовно-ігровими формами комунікації між матір'ю та дитиною.

У статті ми спробуємо поглянути на ігрові форми комунікації матері та дитини передусім як на комплексне явище, відзначити ті з них, які залишаються актуальними для сучасної фольклорної традиції, а також звернути увагу на функціонально-прагматичний аспект подібних текстів як у синхронії, так і у діахронії.

Передусім викликає заперечення існуюча практика вважати означені тексти різновидом дитячого фольклору. На наш погляд потішки і забавлянки доцільно розглядати не лише у контексті жанрів дитячого фольклору, але й як різновид родинно-побутового фольклору, зокрема пов'язаного із родильним обрядом. Із подібною проблемою зіткнулася дослідниця колискових пісень О. Марчун, що змусило її визначити колискову пісню як „синкретичний жанр позаобрядової родинної лірики для дітей” [11, с. 8]. На нашу думку, на тексти, які виконують дорослі для немовлят, варто поглянути саме у контексті родильного обряду, адже при застосуванні методів, які зазвичай використовуються при дослідженні обрядового фольклору, цей матеріал якнайповніше виявляє свою специфікацію.

Сучасні вимоги до фіксації та дослідження фольклору вимагають перегляду усталених візій про необхідність використання якомога більшої кількості текстів як основну умову наукової об'єктивності дослідження. На зміну кількісним показникам сьогодні приходить якість запису, яка вимагає не лише детальної фіксації тексту (часто за допомогою аудіо чи відео апаратури), але й повний опис ситуації виконання [3; 13]. Тому й саме поняття „текст” набуває нині ширшого значення, включаючи не лише вербальну складову, але й акціональний, реальний, темпорально-локальний компоненти [16]. Цитуючи Б. Путілова, який посилається на одного з представників функціональної школи Б. Маліновського, дослідник „повинен спостерігати за тим, що люди роблять насправді, а не записувати те, що вони про це говорять” [13, с. 66]. Таким чином, в полі зору повинен опинитися сам комунікативний акт — ситуація спілкування між матір'ю і дитиною. У нашому ж дослідженні з відомої схеми комунікативного акту Р. Якобсона для нас найважливішими видаються адресат і адресант комунікативної ситуації [22]. Дослідник повинен „відчитати” ще й емоційну складову ситуації виконання, це може стати важливим компонентом для визначення прагматики тексту.

Найбільш цікавим для нас є запитання про прагматику ігрових форм комунікації між матір'ю та дитиною як у традиційній, так і сучасній культурі. Адже при доволі суттєвій редуції фольклорної традиції на теренах України, ці тексти, як свідчать польові матеріали, продовжують досить активно побутувати. Висловимо припущення, що головними для цих текстів є не лише функції емоційного контакту, гедоністична та ігрова. Вони виконують достатньо важливі для соціуму імпліцитні прагматичні завдання. Очевидно, що саме постнатальна ситуація здатна актуалізувати певні архаїчні смисли і функції фольклорного тексту.

Думка, що тексти культури можуть транслювати неусвідомлені смисли не є новою у світовій науковій практиці. Зокрема, професор антропології Утазького університету (США) С. Паркер висловлює припущення, що „особи можуть передавати інформацію, зміст якої самі можуть не усвідомлювати” [12, с. 65]. Спробуймо з'ясувати, які імпліцитні смисли приховують у собі досліджуваний матеріал. Звертаючись до вивчення ігрових форм фольклору, слід пригадати те розуміння гри, викладене у роботі Й. Гейзінги „Homo Ludens”, де гра осмислюється як явище старше за культуру та розглядається як одна із найфундаментальніших категорій життя [4].

Передусім звернемо увагу на те, що досліджувані ігрові форми комунікації між матір'ю та дитиною проводяться із частинами тіла людини: головою, шиєю, руками, ногами, пальцями (рук, ніг), п'ятами, вухами, очима тощо. Саме прелічення-називання органів людського тіла у забавлянках не є випадковим. М. Гримич, досліджуючи погляди на тілесність у традиційній українській культурі, звертає увагу на особливості людського тіла з погляду народних

анатомічних знань українців, зазначаючи, що найголовнішими органами вважалися „голова, рука, око, нога, тобто не внутрішні органи” [5, с. 5—6].

Для традиційного світогляду властиво сприймати дитину як незавершену, недієздатну особу [10, с. 3]. Саме тому усі обрядово-ритуальні дії, пов’язані із немовлям (родина, хрестини, пострижини, відлучення від грудей), покликані соціалізувати дитину, перервати її контакти з „тим” світом, і утвердити її статус у світі людському.

Міфопоетичним традиціям багатьох народів світу властивий „найглибший паралелізм між космогонією та ембріогонією” [17, с. 12]. Ототожнення мікрокосму і макрокосму, перенесення на Всесвіт властивостей і рис людського тіла стало загальним місцем у сучасних наукових студіях [17]. На протилежну операцію — ототожнення тіла людини, зокрема тіла новонародженого із світом, космосом, який щойно створений і потребує проведення ритуалу ототожнення-називання, відокремлення, „доробляння”, перевірки на міцність — наукова традиція не звертала належної уваги.

Розглянемо окремі мотиви, які співвідносяться зі структурою ритуалу та експліцитно чи імпліцитно присутні у ігрових формах комунікації між матір’ю та дитиною:

- називання-специфікація, перелічення частин людського (дитячого) тіла;
- верифікація частин людського тіла, перевірка його цілісності;
- побажання швидкого росту.

Практично усі тексти зазначеної групи містять мотив називання-специфікації частин дитячого тіла.

<p>Летіла бджола — Буц до <b>чоло!</b> Летіла оса — буц до <b>носа!</b> Летів жук — В <b>бороду</b> бух! Летіла мушка, Та поза <b>вухко</b>, Та в <b>оцьо</b> — ой!</p>	<p>Злегка вдаряють дитину в <b>чоло</b>, у <b>ніс</b>,  у <b>підборіддя</b>,  проводять рукою за <b>вухом</b>, доторкаються до закритого <b>ока</b>.</p>
---	--

(АЛ, 31/95, с.46, №74)

<p>Сорока-ворона Діткам кашку варила На порозі студила, Тому дала, бо маленький. Тому дала, бо біленький, Тому дала, бо просив, А тому, бо водичку носив. А тому не дала, <b>Головку відірвала</b>, Фур-р-р! Полетіла, полетіла, полетіла... На <b>голівоньку</b> сіла.</p>	<p>Вказівним пальцем проводять по-кругу по долоні дитини  Загинають <b>мізинець</b> до долоні, Загинають <b>безіменний</b> палець, Загинають <b>середній</b> палець, Загинають <b>вказівний</b> палець. <b>Крутять великий палець, а потім роблять різкий рух убік-вгору (відірвала)</b>, Махають руками дитини. Кладуть руки дитини їй на голову.</p>
---	--

(АЛ, 2007, Лабашук, анк. 1)

На думку російського вченого Я. Чеснова, у дитячих забавлянках про „Сороку-ворону” йдеться про „найархаїчніше тіло з органами, що відділяються. Ці органи перебувають у несоціальному світі (як пальці-злодії). Вони ще обережно наближаються до людини як гості. Але, коли вони зібралися, їх перерахували — дитина сміється. Її тіло стабілізувалося, стало предметним” [21, с.58]. Як бачимо, російський дослідник тут також акцентує увагу, що відомий фольклорний текст корелює із концепцією архаїчного тіла.

<p>Бобик, фасолька, Кукурудза, бараболька, А це старий бобище, Фур-р-р за плотище.</p>	<p>Почергово, починаючи від мизинця розминають пальці на нозі дитини, Великий палець (старий бобище) крутять у різні сторони, а потім роблять різкий рух убік-вгору (викидають „за плотище”)</p>
--	--

(АЛ, 31/95, с.45, №72)

Печу-печу хлібчик, Дітям на обідчик. Більшому — більший, Меншому — менший, Шур у п'єц, Шур у п'єц. Саджай-виймай, Саджай-виймай. Ріжу, ріжу я куштую Гам!	Дорослий двома руками тримає голову дитини, злегка перекидаючи з руки на руку.  Закидає голову дитини назад.  Нахиляє голову дитини вперед-назад.  Проводить ребром долоні по шийці дитини.
--	---

(АЛ, 2/95, с.4, №25)

Звертає на себе увагу метафоричний характер зазначених текстів, особливо яскраво виражений у наступному тексті.

Поїхав я в поле орати, Не хотів мені плуг скиби брати,  А я йому — звідси клин, звідси клин,  посередині плішку.  Закинув, тай пішло...	Дорослий бере дитину руками за щиколотки і згинає ноги дитини в колінах. Злегка вдаряє дитину по ягодицям справа і зліва. Проводить ребром долоні між ногами дитини. Закидає ноги дитини вгору-вбік.
--	---

Для традиційного матеріалу властиве те, що частини тіла не називаються прямо, замість них вживаються „дублери” із рослинного, тваринного світу, господарське знаряддя. Саме ця метафоричність, поєднання коду людського тіла із іншими кодами (рослинним, зооморфним, предметним), а також структура запитання-відповідь, характерна для сучасних фольклорних форм, дозволяє порівнювати наш матеріал із ще одним цікавим фольклорним жанром — загадкою, властиво „прото-загадкою”, тобто загадкою у її найдавнішому варіанті. Дослідженню цього явища присвятив окрему розвідку один із найавторитетніших дослідників архаїчної культури В. Топоров. На його думку, загадка, яка дає відповідь на таїну імені предмета, може розглядатися як явище, що завершує космогенез: „Творець створив „матеріальний” світ, він здійснив останній творчий акт — надає ім'я всьому, що є у світі” [18, с.22] [тут і далі переклад з російської наш — О.Л.]. „Ідентифікація-ототожнення як основна операція „прото-загадки”, за допомогою якої встановлюється склад світу і деякі зв'язки, які існують у ньому, дозволяють стверджувати, що її безпосереднє призначення полягало у класифікації складу світу, перших формах усвідомлення принципів організації світу” [Гам само, с. 29].

Серед сучасних матерів дуже поширена гра з дитиною, під час якої мати запитує : „А де в мого синочка очко (вухко, носик, щічка, зубчик)?”, дитина при цьому показує означені частини на собі. Як бачимо, в сучасній традиції метафоричність поступово втрачається, але принцип перелічення-називання частин дитячого тіла залишається незмінним.

Мотив розчленування (відділення, відрізання, відривання) присутній у значній кількості досліджуваних текстів. З огляду на той контекст, у якому він з'являється (ігри матері з немовлям), цей мотив виглядає щонайменше дивним і недоречним. Пояснити його появу можна лише з точки зору теорії ритуалу: світ розпадається на складові частини, і завдання ритуалу знову створити його таким самим чином, як це було зроблено в момент космогенезу [17, с.16].

Ріжу, ріжу шийку,  
 Ріжу шийку,  
 Ріжу, ріжу, ріжу шийку.

(Під час промовляння тексту дорослий намагається ребром своєї долоні провести по шиї дитини, дитини пручається, радіє, сміється).

(АЛ, 37/95, с.2, №2).

Проте у даному контексті цей мотив все ж таки усвідомлюється як гра: насправді ніхто пальці не відриває, і шийку не ріже. І дорослий, і дитина добре розуміють ігрову специфіку ситуації. Більше того, для дорослого надзвичайно важливою є реакція дитини — сміх. Цей сміх засвідчує, що комунікація між дорослим і дитиною відбулася, і дитина, і дорослий отримали задоволення від гри. З огляду на теорію ритуалу сміх якраз служить маркувальним знаком на

означення другої частини ритуалу — утвердження життя. Деструктивні сили подолано — сміх дитини служить яскравим тому підтвердженням.

„Відривання” великого пальця на руці у „Сороці-вороні”, відкручування і викидання „за плотище” великого пальця на нозі, вкидання голівки-хлібинки „у піч”, потрапляння мушки „в оцьо” видаються тут мотивами зі схожою семантикою. Символічне розчленування — частина ритуалу космогенезу [17]. Повторення цього ритуалу у символічно-ігровій формі повинно остаточно утвердити цілісність дитячого тіла, неможливість його порушення у будь-який спосіб.

Кую, кую чобіток,  
Подай, Юлю, молоток.  
Не подаш молоток,  
Не підкую чобіток.

(Дорослий кулаком своєї руки злегка постукує дитину по п'ятці).

(АЛ, 2/95, с.25, №44)

В. Балушок звертає увагу на культ коваля і семантику перероджуючи ударів [2]. У даному контексті поява і закріплення в ігровому репертуарі цього сюжету ще раз підкреслює важливість процесу творення із новонародженого повноцінної людини.

„Кінцевим призначенням вказаних „інтелектуальних” операцій вважатимемо вироблення захисних механізмів людини від випадкового, непередбаченого, страшного, що таїть у собі світ, поки він не переміг у собі „хаотичне” начало і не знешкодив його загрози. Ця ситуація і визначає функцію „прото-загадки”, яка відсилає до прагматики, до деякого змішаного „суб’єктно-об’єктного” стану розчиненості людини у світі, неповній і непослідовній виділеності з нього...” [18, с. 29]. Постнатальна ситуація якраз і відповідає тим характеристикам, які визначають прагматику „прото-загадки”. Саме тому появу даному контексті діалогів типу: „А де в моєї дитини вушко?” можна розглядати саме як „загадки-ідентифікації”, що переслідують зовсім не дидактичні цілі (навчити дитину показувати певні частини свого тіла), це власне ідентифікація-ототожнення саме цієї дитини із класом людського, що досягається шляхом перелічення частин її тіла. Поряд з діалогоми-ідентифікаціями у репертуарі матерів з’являється гра в хованки. Ця гра побутує, коли малюкові ще не виповнилося року. Дитина „ховається” — закриває очі іграшкою, пеленкою чи просто долонями. Дорослий — ходить і шукає дитину — „А де-де-де наш (ім’я дитини)? Де наш хлопчик? А ось він! Очі дорослого і дитини зустрілися — дитину „знайшли”, вона сміється.

Синонімічні, дублюючі одна одну ігри-ідентифікації матері із немовлям покликані передусім „відповісти на виклик зі сторони дискретності, аморфності, хаотичності, ентропійної стихії пан-організацією, яка призводить до універсального порядку...” [Топоров, с. 27].

Мотив швидкого росту найповніше прослідковуємо у сучасних формах комунікації матері і дитини. Практично всі опитувані нами матері зазначали, що вони практикували чи практикують наступну гру. Мати запитує дитину: „Який (ім’я дитини) великий?” Дитина тягнеться ручкою вгору, показує, яка вона велика. Мати при цьому примовляє: „Великий-великий-великий!” Інший варіант реалізації цього мотиву — широко відомі у традиційному фольклорі „потягусі-поростусі”:

Ото тушки-тутушки!  
На котика потягушки,  
А на (ім’я дитини) ростушки!  
Ой тошки, тошки,  
Щоб підрости ще трошки.

[7, с. 16]

У традиційній культурі було прийнято „міряти” дитину після купелі: мати або бабуся зводила до купи коліно і лікоть дитини, якщо вони легко сходилися — це було запорукою правильного розвитку немовляти. Почасти звичай „міряти” дитину зберігся до наших днів. Проте сучасне материнство породжує свої специфічні форми, у яких реалізується архаїчний мотив — швидкого росту і розвитку немовляти. Варто нагадати, що подібні тексти побутують у загальній атмосфері підвищеної уваги з боку дорослих до росту і набирання дитиною ваги. Дитина до року дійсно росте і набирає вагу дуже швидкими темпами, проте в сучасній культурі ці показники абсолютизуються, отримують статус найбільшого предмету материнської гордості. Тут доречно згадати про щомісячне відзначання сучасними матерями, наскільки виросла і поправилась її дитина у спеціальних дитячих альбомах, звичай обводити ступню і долоньку дитини у цих же альбомах.



Важливим є також характер виконання таких текстів: по його завершенню дитина сміється. Сміх у даному випадку служить маркуванням другої частини ритуалу, що утверджує перемогу життя над смертю, світла над темрявою, слова над мовчанням. Цей мікрокосм (немовля) шойно створений, а тому увесь час випробовується на міцність, добудовується, вдосконалюється. Виконання фольклорного тексту ще і ще раз функціонально і символічно повторює ситуацію космогенезу.

Наостанку варто було б звернути увагу на основного виконавця досліджуваних текстів. Ним найчастіше виступає матір дитини. Як відомо, мати у традиційній культурі може надати дитині найпершу медичну допомогу: скинути вроки, злити віск (переляк), замовити крикиси, перепекти сухоти і навіть призупинити чорну хворобу (епілепсію) [20].

За спостереженнями Марка Грушевського, після народження дитини спочатку баба-пупорізка, а потім мати немовляти „добудовують” тіло дитини: надають круглої форми голівці, вправляють животик. „Вушка позакладає за подушечку, щоб не було капловухе. Горбате щоб не було, спочатку кладуть на рівному, без подушечки. І це скрізь знають матері і роблять своїм дітям, щоб встеретися од лиха” [6, с.45].

У сучасній традиції відзначимо доволі стійкий акціональний ряд: мати злизує з чола дитини вроки, хукає у вушко, щоб запобігти переляку, цілує болюче місце. Усі ці дії мають виправити ситуацію, подолати біль, страх, вроки.

Функції матері як виконавця фольклорного твору можна прирівняти хіба що до ролі жреця, мага у ритуалі. Мати народжує дитину, отже дає життя новому мікрокосму, і вона ж, особливо у ранньому віці дитини, наділена силою безпосереднього і дієвого впливу на цей мікрокосм.

Тут важливо пригадати, яку функцію виконувало слово у традиційній культурі, який сенс мало виголошення слова як культурний акт. У даному випадку почати доречно тої функції, якої було наділене промовлене слово у архаїчному суспільстві. Такий авторитетний дослідник архаїчної культури, як О. Фрейденберг, зазначає: «Акт мовлення є актом осиленої смерті, переможеного мороку» [19, с. 121]. Підсумовуючи викладене у монографії дослідниці можемо стверджувати, що для архаїчної культури важливим був не лише зміст виголошуваних текстів, а й сам факт мовлення: «...акт розповідання, акт промовляння слів осмислювався як нове сіяння світла і подолання мороку, пізніше смерті. 'Говорити' означало 'світити'» [Там само, с. 124]. Слово лише самою своєю появою уже набуває магічного навантаження. Другий висновок: слово маркірує переломні моменти в житті людини, соціуму, світу, несучи семантику життя. «Розповідь (промовляння слів, спів, рецитація), супроводжуючи 'подолання смерті', збігається з моментом воскресіння, вона є супутницею народження не лише людини, але й зерна, злаку, рослинності» [19]. Прагматика зазначених фольклорних текстів обумовлюється передусім тим, що доторки до людського (дитячого) тіла повинні супроводжуватись словом.

Таким чином ігри з немовлям можна розглядати в одному ряду із такими важливими ритуалами першого року життя дитини як хрестини, поява першого зуба, перший крок, пострижини, оскільки в основі усіх цих ритуальних дійств є спільна прагматична функція — долучити новонародженого до людського світу. Потішки і забавлянки, як зрештою, усі види ігрової комунікації матері і дитини, — це не лише ігри дорослого з малюком, спосіб її розважити, але й її соматична добудова.

Дослідження сучасних ігрових форм комунікації матері і немовляти ще раз доводить, що народження дитини є однією із базових, фундаментальних засад людського життя, яке продовжує залишати свій слід як у традиційному, так і сучасному культурному просторі, у тому числі у його фольклорному варіанті.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Аксьонова Н. Еротичні мотиви у дитячих забавлянках із пальцями // <http://www.etnolog.org.ua/vyd/vydetn/Body/Art17.htm>
2. Балушок В. Семантика деяких фізичних випробовувань під час ініціацій // <http://www.etnolog.org.ua/vyd/vydetn/Body/Art21.htm>
3. Бріцина О. Ю. Українська усна традиційна проза: Питання текстології та виконавства. — К.: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України, 2006. — 400 с.
4. Гейзінга Й. Homo Ludens / Пер. з англ. О. Мокровольського. — К.: Основи, 1994. — 250 с.
5. Гримич М. Деякі аспекти антропології тілесності в українській фольклорній традиції (до питання про роздільне існування частин тіла) // <http://www.etnolog.org.ua/vyd/vydetn/Body/Art04.htm>

6. Грушевський М. Дитина у звичаях і віруваннях українського народу. — К.: Либідь, 2006. — 256 с.
7. Дзига. Українські дитячі й молодечі народні ігри та розваги / Укладачі: В. І. Семеренський, П. Г. Черемиський. — Х.: Друк, 1999. — 528 с.
8. Довженко Г.В. Український дитячий фольклор (віршовані жанри). — К., Наукова думка, 1981. — 172 с.
9. Довженко Г.В., Луганська К.М. Українські коліскові пісні та забавлянки. — К.: Наук. Думка, 1984. — С.11—44.
10. Маерчик М. Одяг як символічне тіло (на матеріалах української традиційної культури) // <http://www.etnolog.org.ua/vyd/vydetn/Body/Art08.htm>
11. Марчун О.В. Поетика української народної коліскової пісні: мотиви, функції, образи / Автореферат : Автореф дис. ... канд. філ. наук: 10.01.07. — Фольклористика. — К., 2005.
12. Паркер С. Гендерні ритуали: вивчення етикету, суспільних символів та когнітивний аспект // Студії з інтегральної культурології. Ритуал. — №2. — Львів: Інститут народознавства НАН України, 1999. — С. 32—55.
13. Путилов Б. Н. Фольклор и народная культура. — СПб: Наука, 1994. — 246 с.
14. Седакова И.А. Балканские мотивы в языке и культуре болгар. Родинный текст. — М.: Индрик, 2007. — 432 с.
15. Смолінська О.Є. Лінгводидактичні основи національно-мовного виховання особистості засобами українського фольклору: Автореф дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02. — Теорія та методика навчання української мови. — К., 1999.
16. Толстая С.М. К прагматической интерпретации обряда и обрядового фольклора // Образ мира в слове и ритуале. Балканские чтения – 1: Москва, ИСИБ, 1992. – С. 33-45.
17. Топоров В.Н. О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. – М.: Наука, 1988. – С.7–60.
18. Топоров В.Н. Из наблюдений над загадкой // Исследования в области балто-славянской духовной культуры: Загадка как текст. 1. — М.: Издательство «Индрик», 1994. — С. 10—117.
19. Харитонов В.И. Заговорно-заклинательное искусство восточных славян: проблемы традиционных интерпретаций и возможности современных исследований / отв. ред З.П.Соколова. Москва: ИЭА РАН, 1999. Часть 1. — 292 с.; Часть 2. — 310 с.
20. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра / Подг. текста и общ ред. Н.В.Брагинской. – Москва: Лабиринт, 1997. – 448 с.
21. Чеснов Я.В. Герменевтический поход к происхождению смеха // Этнографическое обозрение. — 1996. — №1. — С. 53—61.
22. Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм: “за” и “против”: Сб. ст. – Москва: Прогрес, [1960] 1975. – С. 193-230.

*Надія ПАСТУХ*

© 2008

## **ДОСЛІДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО ФОЛЬКЛОРУ В ЗОНАХ ЕТНОКУЛЬТУРНОГО ПОГРАНИЧЧЯ**

В останні десятиліття внаслідок здобуття Україною незалежності відроджуються й міцніють зв'язки як діаспорних українських масивів (зокрема заокеанської еміграції) зі своєю історичною батьківщиною, так і периферійних земель із центром, осередям материзни. Відтак одним із необхідних і пріоритетних завдань стає вивчення української культури за- і пограничних теренів загалом та їхньої фольклорної традиції зокрема.

В останні десятиріччя українська фольклористика збагатилась виданнями, присвяченими народній словесній традиції українців, що проживають за межами державних кордонів України. Це збірники пісень із Зеленого Клину (Приморського, Хабаровського краю, Амурської, Камчатської і Сахалінської областей Російської Федерації) [11]; із Кубані (Північно-Західного регіону Краснодарського краю РФ) [15]; із північного Підляшшя (Республіки Польща) [17], із сіл північної Молдови [1], [12], [14], [181]. Усі ці видання засвідчують сучасну збереженість фольклорної традиції українців зарубіжжя, а також риси суттєвих впливів на неї сусідніх етнокультур.

Дослідження культури українського пограниччя пов'язане із складнощами, що неодмінно виникають у випадках, коли державні кордони не збігаються (навіть з урахуванням природної “похибки”) із кордонами етнічними. Скажімо, у ході експедиції на Східне Поділля (у його

придністровські терени) 2006 року [6] вдається зафіксувати фольклорну традицію, яка без зважання на будь-яку границю гармонійно просувається на землі північної Молдови (а її фіксуємо у ході польових досліджень 2005, 2006, 2007 років [5]) і лише глибше на північ виразно набуває характеру зони етнокультурного порубіжжя.

Природна зона етнокультурного пограниччя розширювалася внаслідок несталості державних кордонів, їхній виразній несумісності з етнічними межами. Окремі українські етнічні землі за умов бездержавності були відмежовані й стали частинами територій чужих держав, зокрема такі землі входять до складу Румунії, Словаччини, Польщі, Молдови, Білорусії, Росії. Відтак у багатьох випадках питання сучасного порубіжжя розглядається насправді на матеріалі первісно гомогенного етнічного масиву. Певна річ, такий масив у XX столітті внаслідок розмежування міждержавним кордоном (та супровідної двовекторності інтеграційних процесів і розвитку самосвідомості [10, 28]) та подекуди через “просіювання” населення залежно від етнічної приналежності набув якостей нового пограниччя, яке як ніколи ретельно розмежувало народи по обидва боки границі.

Відомо, що політика розмивання нації особливо загострювалася на периферійних землях України, оскільки віддаленість периферії від центру є прямо пропорційна інтенсивності його культурних впливів (чим далі від етнічної України, тим слабший культурний зв'язок з нею та натомість відчутніші реляції сусідів [16]), а також у складних історичних умовах відвертого несприйняття і блокування суспільно-культурних форм життя однієї спільноти в панівному іноетнічному соціумі (в межах чужої держави). За таких обставин значення традиційної усної словесності стає особливо важливим – виконує роль ідентифікатора етнічного характеру цієї спільноти.

На так звану *україноспівність* як домінуючу етнічного самозбереження українців у зонах тісного сусідства з іншим етносом чи в умовах проживання в іноетнічному середовищі вказували багато дослідників. Зокрема, Тетяна Клищенко, вивчаючи культуру та уклад життя українців Алтайського краю, писала: “За моїми спостереженнями, культурною віссю, на якій тримається етнічна оригінальність, культурна живучість українства в Алтайському краї, є пісня. Є ще україномовні села, вулиці, сім'ї, але й там, де вже відбулась мовна русифікація, живе народ *україноспівний*” [8, 127]. Схоже міркування висловлює Надія Супрун-Яремко – дослідниця пісенності українців Кубані: “Найяскравішим засобом українського етнічного самовираження на Кубані, зокрема на території колишньої Чорноморії, є народна пісня як показник свідомості й духовної культури нації з багато тисячолітньою історією свого формування та утвердження” [15, 58]. За нашими польовими спостереженнями [5], саме фольклор допомагає зберегти свою етнічну ідентичність українцям Молдови.

З огляду на етноконсолідуюче значення усної словесності особливої уваги фольклориста заслуговує функціонування на теренах порубіжжя та зарубіжжя історичної пісні – жанру, що утримує та водночас актуалізує історичну пам'ять народу. Так само важливим є явище побутування на українських кресах пісень суспільно-соціального змісту (так званих “станових”), у яких збереглися архаїчні пережитки етнічного мислення (чумацькі, наймитські, сирітсько-наймитські, бурлацькі, рекрутські та солдатські) [15, 14]. Не менш цікаво з'ясувати репертуар українських пісень літературного походження, авторство яких відоме, а поява, як правило, чітко датована. Недаремно Р.Кирчів, оглядаючи видання фольклору з українсько-білоруського пограниччя, у яких весь матеріал беззастережно подано як “білоруські фальклор”, особливо акцентує увагу на авторській фольклоризованій пісні [7, 307-311]. Уважне ставлення до таких жанрів на порубіжних теренах зумовлюється можливістю саме на такій джерельній базі більш-менш предметно говорити про народження твору в лоні певної етнофольклорної традиції, про його входження в іноетнічне середовище і адаптацію в ньому.

Фольклор українців при- та закордоння важливо фіксувати у контексті інформації про топоніміку та антропоніміку села, про знання (повне чи часткове) / незнання мешканців котрогось з діалектів української мови, про історичні пам'ятки, важливі події, відомі постаті та загалом культурні орієнтири села, про конфесійну та етнічну самоідентифікацію, про яскраві / слабо виявлені ознаки національної самосвідомості. Адже через кризу самоідентифікації, яка більш чи менш відчутно проявляється на теренах погранич, робиться спроба довести, що українське населення погранич чи діаспори – особлива, відрубна від української нації етнічна спільнота [15, 53]. Такий широкий контекст, у який буде вписано фольклорну традицію порубіжного чи зарубіжного села, може увиразнити етнічне обличчя його культури.

Водночас дослідження української фольклорної традиції у зонах етнокультурного пограниччя, в умовах тісного сусідства двох чи більше етносів та відповідно плідної взаємодії їхніх культур становить особливий науковий інтерес. Скажімо, польсько-українські культурні зв'язки позначилися на відсутності або рідкості пісенного фольклору на західному пограниччі Північного Подляшшя [17, 12]. Білорусько-українських тісні взаємовпливи виявляють себе передусім у побутуванні волочібних пісень на теренах північного Подляшшя [17, 12]. Під потужним впливом молдавсько-румунської весільної музичної традиції (весільних оркестрів) на землях південної і південно-східної Буковини, а також подністровських просторах Східного Поділля (і, звичайно, ж у селах північної Молдови) майже зникла весільна обрядова пісенність. На порубіжних теренах разом можемо спостерігати й особливо виразну “закритість”, “замкнутість” своєї культури, її виняткову консервацію. Як і на маргінальних масивах, на пограниччі “часом заховується чимало прадавніх, навіть реліктових етнокультурних явищ, згублених або змодифікованих на основному національному ареалі, де інтеграційні процеси, натурально, в межах єдиного етносу відбуваються швидше” [10, 29]. Якраз на теренах українсько-молдовського пограниччя (по обидва боки кордону) нам вдалося фіксувати архаїчну традицію так званого “колядування на стерні”, тобто виконання колядки на початку жнив при першому зжатому снопові. На українсько-білоруських порубіжних землях (Ратнівський район) до сьогодні побутують поминальні голосіння, час виконання якого має суто “календарну” прив'язку – збігається із початком кування зозулі. У певних місцевостях Східного Полісся навіть традиційні обрядові голосіння називають “кукуванням” [13, 377].

На фольклор зон етнокультурних контактів виразно і по-особливому впливає близькість міждержавного кордону та відповідно виняткова інтенсивність перебігу таких явищ, як урбанізація, еміграція, міждержавна та міжетнічна комунікація тощо. У ході експедицій неважко зауважити: із наближенням до кордону, а тим паче – до переходів чи застав – фіксації фольклору стають скупішими, біднішими. Загалом, за розповідями мешканців прикордонних теренів, їхня історія у ХХ столітті постає як стрімкий, інтенсивний рух подій, зламів, змін, катастрофічних потрясінь, стиснутий у прокрустовому ложі часу. Як наслідок – старе ще не настільки віджило, щоб створити достатньо простору для нового. Спостерігаємо нелогічне, негармонійне поєднання архаїчних рис із ультрановаційними. Давня зрубна хата з будівельною пінкою між брусами і сателітарною антеною на даху, яку ми бачили у селах українсько-польського пограниччя, чи найновіша модель іномарки біля хати, поставленої на пнях замість фундаменту в поселеннях українсько-білоруської зони, – це промовистий образ, який ілюструє сучасне життя фольклорної традиції.

Тема *границі, митниці, митників, мита* як особливо актуальна, наболіла для мешканців порубіжних теренів, певна річ, входить у традиційні обряд та супровідний фольклор і часто цікаво, по-інноваційному опрацьовується. Зокрема на теренах українсько-польського пограниччя весільна обрядодія “брама” (“ворітна”) переростає у картину митного переходу. Традиційний “викуп”, “відкупне” за наречену відповідно починає називатися “митом” [2, 84] (Лемківщина). На українсько-румунському прикордонні (с. Вашківці) у ході новорічного обходу з Маланкою було встановлено бутафорську смугасту будку й шлагбаум з надписом “Вадул Сірет” (назва прикордонного пункту на території Румунії), у якій костюмовані “румунські митники” виконували свої “службові обов'язки” [9, 264-265]. Анекдот як дуже чутливий до часо-просторового контексту жанр на теренах пограниччя теж “прилаштовується” до “граничної” тематики. Зокрема, у прикордонному селі на польсько-українському пограниччі (с. Губичі) зафіксований відомий анекдот із завершальною фразою “Яке безглузде самогубство!”, у якому звичний працівник ДАІ логічно змінюється *пограничником* [3]. Окрім того, побутують анекдоти, тематика яких безпосередньо пов'язана із буднями життя прикордонників [4].

Дослідження стану збереження українського фольклору в активній та пасивній пам'яті мешканців погранич з урахуванням усього комплексу питань (консервація своєї традиції, роль фольклору в етнічній самоідентифікації, вплив чужої традиції, культурна взаємодія, вплив типових для прикордонної зони явищ урбанізації, еміграції тощо) стане одним з першим кроків до розуміння буття українця на порубіжжі та відтак етнокультурного відродження українців погранич.

## ЛІТЕРАТУРА

1. В земле наши корни. История, традиции и фольклор сел Дану, Каменкуца и Николаевка Глодянского района. Исследования и материалы. – Кишинев: Штиинца, 1997. – 398 с.
2. Гузій Р., Вархол Н., Вархол Й., Остапик О. Весільні обряди // Лемківщина. Історико-етнографічне дослідження: У 2-х т. / Відп. ред. С.Павлюк. – Львів: Інститут народознавства НАН України, 2002. – Т. 2. Духовна культура. – С. 75-93.
3. Домашній архів автора (зап. Н.Пастух 18 листопада 2006 р. у с. Губичі Старосамбірського р-ну Львівської обл.). Текст анекдоту: “Іде машина. І в машині труп розчленований. І пограничник в нас відкриває машину і каже: “Шо ви таке везете? Ви ж знаєте, шо вам за то буде”. Він каже: “Та то маскаль!” – “Боже! Яке самогубство”.
4. Домашній архів автора (зап. Н.Пастух та Л.Горошко 20 листопада 2006 р. у с. Нижанковичі Старосамбірського р-ну Львівської обл.). Текст анекдоту: “Ну, пагранічник іде з собакою в наряді. Ідуть-ідуть, коли в кущах почало шось шарудеть. Тут пагранічник тіпа кає на собаку: “Іди, – кає, – подивися”. А собака такий: “Ги,– кає, – сам іди подивись, – кає, – я й отсюда погавкать могу”.
5. Експедиція відділів етнології сучасності та фольклористики Інституту народознавства НАН України (м. Львів) в північну Молдову, що здійснювалися щорічно з 2005 року. Під час фольклорних експедицій було обстежено близько 30 сіл Фалештського, Флорештського, Єдинецького, Окницького, Дондушанського, Дрокіївського району; Синжерійського, Рижканського районів.
6. Експедиція відділу фольклористики Інституту народознавства НАН України (м. Львів) на Східне Поділля (у сс. Зінківці, Китайгород, Привітне, Супрунківи Кам’янець-Подільського району; у с. Сивороги Дунаєвського району; у с. Мала Стружка Новоушицького району Хмельницької області, а також у с. Курашівці Мурованокуриловецького району; с. Карішків Барського району; у с. Перепільчинці Шаргородського району, а також у сс. Володіївці, Митки, Степанки, Маньківці Барського району Вінницької області) 22-30 червня 2006 року.
7. Кирчів Р. Із фольклорних регіонів України. Нариси і статті. – Львів: Інститут народознавства НАН України, 2002. – 351 с.
8. Клищенко Т. Культура та уклад життя українців Алтайського краю // Мистецтво і традиційна культура українського зарубіжжя. Матеріали міжнародної наукової конференції. – Львів, 1996. – С. 125-129.
9. Курочкін О. Українські новорічні обряди: «Коза» і «Маланка». – Опішне: Українське народознавство, 1995. – С. 392 с.
10. Мацієвський І. Проблеми маргінальних українських етноісторичних масивів сучасного зарубіжжя // Нове життя старих традицій: Традиційна українська культура в сучасному мистецтві і побуті / Матеріали міжнародної наукової конференції в рамках V Міжнародного фестивалю українського фольклору “Берегиня” / За ред. проф. В.Давидюка. – Луцьк: ПВД “Твердиня”, 2007. – С. 26-36.
11. Народні пісні українців Зеленого Клину в записах Василя Сокола. Нотні транскрипції Лариси Лукашенко. – Львів: Інститут народознавства НАН України, 1999. – 272 с.
12. Панько В. Заговори севера Молдовы (“примівки” и “descîntece”). – Satori, 2002. – 71 с.
13. Пісні Сумщини. Українські народні пісні / Фолькл. записи В. Дубравіна, під ред. А. Авдієвського, О. Білаша, Г. Гембера та інш. – Київ: Музична Україна, 1989. – 503 с.
14. Співає Стурзовка. Збірка українського та молдавського фольклору с.Стурзовка Глоденського району Молдови / Укл. К.Попович, К.Чернеча (тексти); Я.Мироненко (мелодії); В.Панько (збирач) та ін. – Кишинів, 1995. – 182 с.
15. Супрун-Яремко Н.О. Українці Кубані та їхні пісні: Монографія. – К.: Музична Україна, 2005. – 784 с.
16. Сухомлинов О. Контексти прояву культурного пограниччя (на прикладі Кресів) // [http://polonia.org.ua/2003-6/konf/04\\_2005/suhomlyn.pdf](http://polonia.org.ua/2003-6/konf/04_2005/suhomlyn.pdf)
17. Традиційні пісні українців Північного Подляшшя (за матеріалами експедицій 1999-2001 років Лариси Лукашенко та Галини Похилевич). – Львів: Камула, 2006. – 308 с.
18. Satul petrunea la cîntec si la joc. Din istoria și poezia populară a satului Petrunea-Glodenî. – Chișinău, 1995 – 256 s.

Ольга ХАРЧИШИН

© 2008

## СПЕЦИФІКА І ПЕРСПЕКТИВИ ФОЛЬКЛОРИСТИЧНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО МІСТА

Із потужним поступом цивілізації, розвитком міст фольклор набуває нових якостей та функцій, інтегрується у складній системі культури. Учені Заходу, а за ними і Росії, які зараз

активно вивчають вербальні стереотипні тексти як інформативний код сучасної цивілізації, розширили усталене розуміння терміна “фольклор” модерними проявами, зокрема зрощеними із т.зв. масовою культурою. Відповідно почали вживати допоміжні терміни “традиційний”, “сільський фольклор” (на означення вужчого поняття) та “міський”, “сучасний фольклор”, “постфольклор” (для нових його конотацій), констатуючи змінність фольклорної парадигми [7; 8]. Сучасний міський фольклор (постфольклор) розглядається передусім у контексті вивчення субкультур (молодіжних, професійних, кримінальних тощо) як підсистем домінуючої культури [12]. В українській науці досі панує вивчення переважно сільського фольклору. Водночас усе більше відчувається потреба у вивченні фольклору українського міста [4: 279].

Досвід росіян, які намагаються осмислити культуру своїх міст уже упродовж кількох століть, свідчить про проблематичність вивчення урбаністичного середовища “через складність його змісту” [1: 23]. Для комплексного вивчення фольклору російських міст минулого і сучасності у другій половині ХХ ст. були створені спеціальні наукові програми\*, а реальні результати у вигляді збірників наукових статей і монографій почали з’являтися переважно аж у 1980–2000-х роках [13; 9; 6 та ін.]. Зокрема, важливі результати здобуті в контексті семіотичних досліджень (у яких місто розглядається як “єдиний гетерогенний текст зі своєю семантикою та мовою” [11]). Там першочергову увагу спрямовано на усну та писемну словесність міста, передусім з точки зору символіки, міфології, топоніміки, поезики тощо.

Українське місто і його фольклор є специфічними величинами, вивчення яких ще значно більше ускладнене. Ця специфіка зумовлена передусім тим, що Україна багато століть існувала без власної держави, а її міста потерпали від засилля чужоземних окупантів. Панівна інонаціональна влада вела цілеспрямовану нищівну політику витіснення всього українського з наших міст, надання їм чужоземного характеру: російського, польського, німецького, румунського чи іншого. Та навіть у найважчі періоди дискримінацій ці міста зберігали притаманний їм український зміст, були невід’ємними складовими загальнонаціонального цілого. Звичайно, цей, український, зміст уже тісно ув’язаний у багатокультурну канву, історично витворену в наших містах.

Учені слушно звертають увагу на “багатокультурність” українських міст, що проявилася, передусім, у різностильових формах і нашаруваннях в архітектурі, мистецтві, а також і в суспільно-духовній сфері буття минулих часів. Однак прихильники теорії багатокультурності часто зміщують реалії історичної ретроспекції на теперішній стан, хибно трактуючи сучасні міста з переважаючим українським населенням (наприклад, Львів) як інтернаціональні, багатокультурні. Тут треба цілком погодитися з твердженням польського історика Мацея Яновського, котрий сміливо визнав: “Сьогодні цієї об’єктивної “багатокультурності” майже не існує; панівною культурою у Львові є, безперечно, українська, і жодна з колишніх культур-суперниць їй уже не загрожує” [18: 24].

Складність вивчення фольклору українського міста зумовлена і загальним домінуванням у ментальності українців традиційно-сільської – хліборобської – культурної складової, яка навіть на теперішній час залишається визначальною. Творення власне міської української ментальності, фольклору сильно позначене, часто затінене надбаннями культури села. Мабуть, не безпідставним сьогодні є погляд на українське місто ХІХ ст. як на “патріархальне село” [5: 340], а творення українського модерного національного руху розглядається у його “цілком поясненій прив’язаності до села” [5: 359]. Натомість більшість набутків міської культури, зокрема породжених такими верствами, як дрібно-шляхетська, міщанська, солдатська, кримінальна та ін., трактуються переважно як форми зіпсованості, аморальності, деградації порівняно з традиційно-духовною спадщиною села. Водночас визнано, що місто як осередок ученості, книжності має безперечний позитивний вплив на етнотрадицію. Загалом, складний і суперечливий культурний образ українського міста може бути розкритий тільки на основі системних спеціальних наукових досліджень.

Зокрема важливими є фольклористичні дослідження українського міста – в умовах власної бездержавності вони майже не проводилися. Унаслідок – безповоротні втрати в

---

\* З 1964 р. таким вивченням систематично займався сектор східнослов’янської етнографії Інституту етнографії АН СРСР; у 1980-х рр. – лабораторія семіотичних досліджень Тартуського державного університету та ін.

діахронічному аспекті. Навіть на рівні ХХ ст. вивчення фольклору міста є вельми непростю справою.

Неувага фольклористів до міст в Україні походить від складеного загального уявлення про ці міста як анклавів чужих, іноетнічних, непродуктивних для українського етнокультурного процесу середовищ. Хоча вже в ХІХ ст. непоодинокі вчені (зокрема І. Франко, М. Драгоманов, О. Маркевич) зауважували, що українська народна культура, у т.ч. фольклор, твориться й побутує не лише в селянському середовищі, а й у міському, робітничому, інтелігентському та інших соціумах.

Перші (і очевидно, єдині в минулому) спроби спеціального і комплексного вивчення фольклору українського міста (у контексті вивчення новотворчості) зробили в середині 1920-х рр. дослідники Етнографічної Комісії УАН на чолі з академіком А. Лободою. Зокрема, їхні напрацювання щодо фольклору різних соціальних верств за найсвіжішими вислідами з Кисва, Харкова, шахтарського краю опубліковані на сторінках Етнографічного Вісника УАН (1925–1932) [2; 3; 10 та ін.].

Усе ж ще є певні можливості зафіксувати те, що зберігається в усній міській традиції, передусім в пасивному репертуарі старшого покоління. У цьому переконують власні напрацювання авторки, що були проведені упродовж 1999–2005 рр. на матеріалі Львова [14–17].

Львів належить до міст, знакових для рідної історії та культури, наділених у свідомості народу особливим статусом. Попри те, що він є дуже показовим, власне, з точки зору історичної багатокультурності, з давніх часів в етносвідомості українців Львів фігурує як “княжий город” з величними руськими церквами, замком, валами тощо. У модерній свідомості – як центр національного відродження, української духовності.

Оскільки дослідження фольклору українського міста перебуває на початковій стадії, то повинно бути зосереджене передусім на формуванні архіву текстів (на основі спеціальних записів фольклору):

1. Творів фольклору, які характеризують те чи інше місто як етносимвол.
2. Усього масиву міського і сільського фольклору, що зберігається в пасивній пам’яті та в активному репертуарі мешканців того чи іншого міста.
3. Сучасних вербальних текстів (постфольклору), що побутують усно і письмово серед різних верств городян (у панівній культурі та різних її субкультурах).

Усі ці зафіксовані тести (з різноплановими коментарями), відповідно систематизовані, були б реальним підґрунтям для подальших аналітичних студій з фольклористики, а також необхідною базою даних для різних культурологічних, етно-, соціолінгвістичних, етнологічних, та інших студій.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Анциферовы Т.Н. и Н.П. Город, как выразитель сменяющихся культур (Картины и характеристики). – Ленинград, 1926.
2. Білецька В. З студій над сучасними піснями // Етнографічний Вісник УАН / За гол. ред. акад. А. Лободи та В. Петрова. – К., 1926. – Кн. 2. – С. 38–43.
3. Білецька В. Шахтарські пісні // Етнографічний Вісник УАН. – 1927. – Кн. 5. – С. 50–71.
4. Кирчів Р. Фольклор у системі новочасної української культури (Основні аспекти предметного окреслення проблеми) // Записки НТШ. – Т. ССXLII. Праці Секції етнографії і фольклористики. – Львів, 2001. – С. 271–306.
5. Маслійчук В. Харків як патріархальне село: кілька роздумів про образ міста // Маслійчук В. Провінція на перехресті культур (дослідження з історії Слобідської України ХVІІ–ХІХ ст. – Харків, 2007. – С. 340–359.
6. Муравьев В. Московские слова и словечки: происхождение московских пословиц, поговорок, речений, песен, топонимика московских улиц, площадей и переулков. – Москва: Изограф, 1999.
7. Неклюдов С. После фольклора // Живая старина. – 1995. – № 1. – С. 2–4.
8. Неклюдов С. Усные традиции современного города: смена фольклорной парадигмы // [www.ruthenia.ru/folklor/pub](http://www.ruthenia.ru/folklor/pub).
9. Некрылова А.Ф. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища. Кон. ХVІІІ – нач. ХХ века. – Ленинград, 1984.
10. Петров В. З фольклору правопорушників // Етнографічний Вісник УАН / За гол. ред. акад. А. Лободи та В. Петрова. – К., 1926. – Кн. 2. – С. С. 44–60;

11. Семиотика города и городской культуры. Петербург // Труды по знаковым системам. Т. XVIII // Ученые записки ТГУ. – Тарту, 1984.
12. Современный городской фольклор / Редак. кол.: А.Ф. Белоусов, И.С. Веселова, С.Ю. Неклюдов. – Москва: РГГУ, 2003.
13. Фольклор городов и поселков (Фольклор Урала): Межвуз. сб. науч. трудов. – Свердловск: УГУ. – 1982.
14. Харчишин О. Про особливості пісенного фольклоротворення в українському міському середовищі (за матеріалами досліджень Львова) // Фольклористичні Зошити. – Вип. 7. – Луцьк, 2004. – С. 151–164.
15. Харчишин О. Станіслав Людкевич у львівському фольклорі // Народознавчі Зошити. – 2001. – № 2. – С. 297–304.
16. Харчишин О. Український фольклор Львова до 1939 р. (за матеріалами польових досліджень) // Народознавчі Зошити. – 2000. – № 3. – С. 542–547.
17. Харчишин О. Советська дійсність у фольклорі львів'ян. Нарис / Передмова та наук. ред. Р. Кирчіва. – Львів, 2006.
18. Яновський М. Лемберг 1916 – Львів 2002. Роздуми над старим путівником // Критика. – 2002. – № 5. – С. 23–27.

**Марія ЧИКАРЬКОВА**

© 2008

### **ФІЛОСОФСЬКА КОНЦЕПЦІЯ «МОЛОТУ НА ВІДЬОМ»**

Духовна система Середньовіччя являла собою впорядкований космос, символом якого була церковна будівля з її соборно-канонічно усталеним митецьким оздобленням. Але оскільки саме християнство породило відчуття цінності особистості, то в християнську теологію органічно вростають і традиції античної філософії. З часом якраз на західному культурному ґрунті, де Тома Аквінант висуває теорію подвійної істини (тобто проголошує інтелектуальний шлях осягнення Бога рівнозначним емоційній вірі), формується відсутня у Візантії університетська освіта, й філософія схоластів мусить довести божественну гармонію світу шляхом чистого розумування, через силогізм<sup>35</sup>. Схоласти створили власну філософську систему, яка не припускала дисонансів: «Отці Церкви виробили... концепцію світу і людини, сповнену оптимізму та надії, висунули ідеал людини, яка повернула собі первозданну гармонію, знайшла шлях до втраченого раю» [1, с.62].

Але вже вихід Церкви з підпілля наприкінці античності стимулював розквіт ересей; отож, невдовзі на Заході виникає й Свята Інквізиція, яка спочатку мала скромну функцію нагляду над теологічною думкою і постанови якої мали більш-менш рекомендаційний характер. Ситуація змінюється в епоху Ренесансу – адже відьомські багаття, як зазначає польський дослідник М. Комар, масово запалали саме тоді, а не в Середньовіччі, коли спірною була сама реальність існування чаклунства [10, т. I, с.873]. Більше того – як вірно зазначає Д. Занков, «протягом раннього та більшої частини зрілого Середньовіччя чаклунство само по собі не трактувалося як щось первісно порочне, спрямоване винятково на учинення шкоди своєму ближньому» [6, с.15]. Проте в епоху Відродження відбувається величезний зсув у свідомості людей. З 1520 р. чаклунство законодавчо прирівнюється до ересі. І тепер не тільки чаклунство, але навіть траволікування сприймається як ересь. Сповідувати ересь часто означало – просто не бути католиком. Таким був стан справ, скажімо, у Лісабоні та Мадриді, де еретиком вважалася будь-яка людина не-католик. У XVII ст. винесли вирок навіть дресированому коневі, який був навчений деяким трюкам [7, с.333]. Розквіт «полювання на відьом» в постсередньовічну епоху – своєрідний

<sup>35</sup>У Візантії, навпаки, множився вплив східного ірраціоналізму, який, по суті, заперечує цінність особистості й веде останню до свідомого «самознищення» (вершина цього процесу – ісихазм). Щоправда, у Отців Церкви широко розвиваються не лише суто біблійні начала, а й традиції античного розумування, але найперше – Платона й Аристотеля. Симптоматично, що характерна для елінізованого Єгипту спроба з'єднати з християнством пізню індивідуалістичну філософію гностицизму, була найбільш рішуче відкинута; симптоматично також, що саме в Єгипті бере гору установка на чернецтво та культивування емоцій відлюдництва, що є, по суті, серцевиною християнства: «Це не одна з церковних організацій, але сама церковна організація, точніше, щось на зразок її духовної серцевини. Це та частина Церкви, в якій і земне життя її членів організоване по-церковному» [12, с.27].



результат Ренесансу: «звернення до культурної спадщини античності викликало пробудження магічного ставлення до світу, а віра у відьом перетворилася у непохитну істину» [16, с.291]. Іноді релігійні суперечки ставали замаскованою формою політичної боротьби за владу над суспільством [4, с.10; 10, т.ІІ, с.260]<sup>36</sup>. Та, оскільки в ту пору обговорення політичних проблем було справою ризикованою, засоби масової інформації («література» в широкому розумінні слова) охоче зосереджувалися на темі магії, яка, за думкою І. Т. Касавіна, «поширювала аромат одвічної загадки й захоплюючої пригоди», й несла в собі спокусу «забороненого плода й повсякденного марновірства», а ще й була пов'язана з гендерною проблемою, оскільки саме поширене тоді «жіноче чаклунство» мало певний об'єктивний соціальний зміст, виражаючи прагнення пригнічених жінок до «незалежного творчого самовиразу та емансипації» [9, с.121].

Але ж язичницький світ, так само, як і Ренесанс, що намагається його повернути, – кричуще порушення схоластичної гармонії, руйнація сакрального вектора, що вів до трансцендентного. Матеріальний світ стає єдиною константою – навіть безкрайній космос у Дж. Бруно є лише накопиченням суто матеріальних зірково-планетних систем.

І слід визнати, що агресивність від самого початку виявила не католицька церква та її інквізиція: перший імпульс агресивності йде якраз з боку, умовно кажучи, «д-ра Фауста»; скажімо, відправлення чорних мес з обов'язковим жертвоприношенням дитини – ця вершина ренесансного «розкріпачення людського в людині» – було зухвалим викликом християнській моралі. Майбутнє нищення релігії в революціоністських суспільствах, які намагалися тотально і силоміць насадити «вільнодумство», з усією очевидністю показало, що то був лише початок реалізації потенцій нової, «титанічної», за захопленням словом Ф. Енгельса, свідомості.

Інквізиція відтепер усвідомлюється в католицизмі як охорона цінностей християнської цивілізації проти атак сатани, язичницької реакції та деморалізації життя. Автори «Молоту на відьом», мабуть, сподівалися, що їхня книга відкриє очі на небезпеку чаклунства для християнства [7, с.329].

Насамперед зазначимо, що ця книга таки парадоксально просякнута радше духом заклопотаності про спасіння людини, аніж людиноненависництвом. Інквізитор зовсім не був патологічним садистом, як це подавалося в розрахованій на довірливого читача популярній антирелігійній літературі радянських часів [див., напр., 15]. Так, у «Молоті на відьом» стверджується як аксіома, що суддя не повинен поспішати з тортурами: їх можна застосовувати лише тоді, коли, по-перше, мова йде про злочин, який може каратися смертю, а, по-друге, коли всі інші способи вже були випробувані [19, сс. 365, 388]. До того ж зазначимо, що не сам інквізитор здійснював тортури над жертвою, яку підозрювали в зв'язках з дияволом (залишаємо за дужками питання, скільки серед «жертв інквізиції» було реальних навіжених adeptів зла і вершителів чорних мес, число яких невпинно зростало з емансипацією ренесансної свідомості). Інквізитор був лише церковним експертом, який мав зробити висновок: чи дійсно ця особа відпала від християнської віри і прагне служити злу? Тортури ж (так само, як і можлива страта) здійснювалися, за тодішнім світським судочинством, катом, людиною також світською і в ренесансному суспільстві поважною. «На відміну від створюваного масовою культурою образу, інквізиція зовсім не була головним інструментом переслідування відьом. Напроти, статистичні дані говорять про те, що в країнах, де діяльність інквізиційного трибуналу регулювалася чіткими інструкціями та велася з дотриманням усіх процедурних норм, відьми не так вже й часто

---

<sup>36</sup>Радянська думка однозначно сприймала інквізицію як «чисте зло» і ототожнювала цю установу з «темним Середньовіччям». Характерна думка московського письменника О. Шарова, який писав поетові Б.Чічібабіну у 1969 р.: «Але, коли я кажу про те, що годинник рухається назад, мова йде про страшне, ніякими талантами не обілене Середньовіччя інквізиції, тортур, багать – таке зрозуміле людині кафкіанських часів» [18, с.217]. Здається, погляд поколінь радянських інтелігентів на проблему інквізиції визначився піднесеною свого часу радянським літературознавством як зразок «народного роману» книгою Ш. де Костера «Легенда про Уленшпігеля», яка густо замішана на традиції північноєвропейського протестантського памфлету XVI ст. Наша традиційна «православна» ідіосинкразія до інквізиції підтримується ще й потужною інерцією адаптованої марксизмом протестантської публіцистики, яка охоче перебільшувала й число жертв інквізиції, і її жорстокість взагалі, та просвітницько-комуністичною пропагандою, яка перейняла естафету від класиків марксизму. Водночас важко не помітити й різочу подібність між інквізицією і сталінщиною: ми цілком підтримуємо думку Л. Булавки про те, що і за своєю історичною роллю, і за глибинним змістом вони багато в чому співпадають [3, с.44]. Таким чином, «радянська свідомість», в якій історичну свідомість було зруйновано, жахалася – непомітно для себе – не стільки «реальної інквізиції», скільки «реальної сталінщини».

поставали перед судом. Тортури застосовувалися лише у виняткових випадках» [4, с.17-18]. Кривава жорстокість інквізиції, особливо середземноморської (традиційно – іспанської) – значною мірою створений гнаною протестантською та іудейською публіцистикою міф, який практично не підтверджується фактографічним матеріалом. Останні дослідження свідчать про те, що, по-перше, середземноморська інквізиція була менш «кровожерна», ніж європейські світські суди Нового часу (і за кількістю засуджених до страти, і за частотністю застосування тортур), а, по-друге, – була більш зацікавлена у з'ясуванні мотивів вчинків підозрюваних, ніж у встановленні самого факту злочину [14, с.84].

Тому реконструкція інквізиторського світобачення, отого багатократно осміяного секуляризованою свідомістю «людинолюбства», яке не співпадає з параметрами ренесансної гуманістичної концепції, – серйозна наукова проблема. Але збагнути логіку мислення інквізитора непросто. Вона визначається авторитарністю: це не вільнодумна філософія Нового часу, в основі якої лежить сократівський принцип критичного мислення суб'єкта. Це догматичне мислення схоласта, який виходив з Біблії та теологічних трактатів св. Передання: адже у Біблії усіяке чарівництво й ворожба трактовано як людиноненависницькі речі й категорично заборонено (Чис. 23:23), а ворожити недвозначно визнаються гідними смерті (Вих. 22:18, Пвт. 18:10) – «Бо непокірливість – як гріх ворожитства, а свавільство – як провина та служба бовванам» (І Самуїлова 15 : 22, 23). І «Молот на відьом», який з'являється у 1485 році, – найбільш розгорнута і практично спрямована декларація цієї філософії.

Отож, існує наукова проблема: дослідити філософське підґрунтя пам'ятки, яка досі розглядалася як явище антикультури – такий собі «ремісничий» посібник для ката-м'ясника, вираз голого садизму. Навряд чи можна обмежитися в цій ситуації такими нищівними характеристиками, як «керівництво для віслюків», «керівництво у глупоті» тощо, які фігурують іноді у досить серйозних дослідженнях [13, с.122].

Наукова література, в якій розглядається «Молот на відьом», в основному зосереджена не стільки на аналізі самого твору та його філософії, скільки на загальному соціокультурному контексті його функціонування. Так, вчені насамперед приділяють увагу причинам виникнення явища «полювання на відьом», специфіці цих гонінь у різних регіонах<sup>37</sup>, процесах, які набули найбільшого розголосу, парадигмі поступового перетворення чаклунства на ересь тощо [2, 4, 6, 7, 8]. Сам же твір найчастіше лише згадується як підґрунтя та поштовх до масових репресій. Навіть коли автор дослідження ставить за мету зосередитися саме на цій пам'ятці, тут найчастіше спостерігається увага до досить зовнішніх речей. Так, скажімо, Ж. Мішле обмежується, по суті, просто вибіркоким переказом деяких моментів твору [13], Н. Сумцов елементарно переказує зміст, виявляючи літературну структуру «Молоту на відьом» [17]. І. Кривушин, за звичною інерцією, трактує погляд на людину, виражений у цій книзі, як «середньовічний» [11]. Більш широким є аналіз Дж. Рассела, який прагне визначити місце «Молоту на відьом» у контексті інших подібних творів [16]. Утім, хоча питання про дискусії епохи полювання на відьом здаються маргінальними для сьогоденної філософії та теорії пізнання, цікавість сучасного філософа до цього питання зумовлюється досить серйозними причинами, про які писав вже цитований нами І. Касавін, що відзначав зростання числа досліджень в цій галузі (які нині рахуються на сотні), а також особливу увагу до даної проблеми феміністично налаштованих дослідниць, яких напружено цікавить гендерна ситуація епохи Ренесансу [9, с.121].

Корені концепції ворожбита як ворога Божого, який підлягає знищенню, – в самій Біблії: це не Декалог, а Повторення Закону, дух приписів, а не заповідей. Впровадження в життя і духу, і юридичних норм Старого Завіту, який в Середні віки заборонялося читати мирянам, аби не вводити їх у спокусу, відбувається якраз в епоху Ренесансу, коли Лютер відстояв право мирян читати Старий Завіт рідною національною мовою, і відбувається воно не лише в сфері власне віри. Повернувся і дух нетерпимості до ворогів Божих, дух війни зі злом – на зразок ісламського джихаду (можливо, цьому сприяли саме невдачі Хрестових походів), і його слід було обґрунтувати у р и д и ч н о, як це було зроблено в Мойсейових приписах. Середньовіччя культивувало установку на сакральність судочинства, яке відправляли Церква або феодална влада за власним розсудом. В епоху Ренесансу взагалі відбулася грандіозна переорієнтація європейської свідомості

---

<sup>37</sup> До речі, цей традиційний на сьогоднішній день кут зору на проблему, як нам здається, сформувався не випадково. Справа в тому, що загальної картини діяльності інквізиції сьогодні немає, статистичні дані є лише по деяких регіонах і лише для окремих епох [10, т. II, с.259].

на «юридичну», конкретно-практичну основу «вчинку»; укріпилися принципи давньоримського права (Боден та ін.) – у Римській церкві це, до речі, спостерігалось віддавна<sup>38</sup>. «Молот на відьом» був цілком, так би мовити, «продуктом епохи», дух якої тут висвітлюється досить чітко. Якщо говорити про законність засудження, то даний трактат, як і інша відьомська література, спирається у тому числі і на норми права – насамперед кодекс Епіскопі, в якому йдеться про необхідність винищувати магію й чаклунство, придумані дияволом. Цілковито у ренесансному дусі звучить думка Інститориса та Шпренгера про те, що істинність своїх тез вони збираються доводити, користуючись «Божественним церковним та громадянським правом» [19, с.49]. І справді, доводячи, наприклад, реальну можливість існування чаклунства, вони посилаються як на авторитет Біблії та коментаторів Святого Письма, так і на конкретні норми середньовічного громадянського права [19, с.49-54]. Вони не тільки наголошують на тому, що не можна обмежуватися тільки церковним або тільки світським розглядом справи, але й намагаються обґрунтувати свою точку зору: «Злочин відьом має бути підсудний частково світському, частково церковному праву, оскільки такий злочин шкодить як мирським благам, так і вірі» [19, с.338].

На перший погляд, даний трактат й писався у виключно казуїстичному дусі: скільки слід понести тягарів грішникові за свій гріх? Справді, в епоху індульгенцій, коли, з благословення папи Льва X, жуїра і мецената, перманентно заклопотаного станом розтринькуваних ним ватиканських фінансів, навіть райське блаженство точно вимірювалося у грошовому еквіваленті, це нікого не повинно було б здивувати. Проте виявляється, що філософія «Молоту на відьом» набагато складніша та неоднозначна, і саме проблема математичного «розрахунку» покарань для кожного виду злочину тут практично відсутня<sup>39</sup> (щоправда, в останній, третій, частині дійсно подається п'ятнадцять способів «завершення справи віри» та винесення вироку, але вони представляють собою скоріше опис процесу вироку, аніж міру покарання). Однотипних ситуацій, як і однозначних рішень, тут немає. На підтвердження даної думки наведемо пару характерних цитат: «Досвід, практика та різноманітні заняття дають суддям стільки знань, що вони можуть вірніше вирішити, що дозволено, а що ні» [19, с.367]; «Вказати на один який-небудь засіб було б невірним і тому, що сини п'їтьми, які бачать постійне застосування цього засобу, стали б легше уникати його уразливих якостей та знайшли б йому протидію. Нехай розумний та уважний суддя видозмінює форму допиту у відповідності до відповідей та запевнень свідків, до особистого досвіду або до особистого розуміння» [19, с.369], «Сумління судді має підказати йому, як йому належить вчинити» [19, с.345]. Може здатися, що подібні міркування мають виправдати сваволу суддів, але автори постійно підкреслюють міру їхньої особистої відповідальності та релігійного сумління.

Ймовірно, що Інститорис та Шпренгер насправді були ідеалістами, які щиро вірили в те, що вони можуть зробити людей кращими, а віру – міцнішою, позбавившись чаклунства та відьом. Їхня основна мета відверто проголошується зі сторінок книги: «Мета даної праці полягає в тому, щоби ми, інквізитори Верхньої Німеччини, по мірі сил та з допомогою Бога викоринили відьом нашої області» [19, с.339], «Ми не повинні зупинити інквізиції, якщо не хочемо піддати небезпеці врятування своїх власних душ» [19, с.80]. Як ми бачимо із сьогодення, цей процес йшов досить успішно (і з масштабним європейським резонансом, на який автори, мабуть і не розраховували), хоча навряд чи відповідав очікуванням німецьких інквізиторів. Більш того, в цьому випадку те, що замислювалося переважно як ідеалістична спроба очищення людства від гріху ересей, повернення його в лоно церкви, перетворилося на один з найстрашніших кошмарів людської історії. Спробуємо розібратися в причинах цього процесу.

На нашу думку, один з головних важелів зрушення даної ситуації полягав у певних протиріччях та свободі трактувань деяких положень «Молоту». Так, всупереч загальноприйнятій думці, чаклунство тут не завжди засуджується. У третій частині книги в

---

<sup>38</sup> «Західне християнство формувалося в лоні римської культурної традиції і змушено було враховувати римський спосіб мислення, а вже в язичницькому Римі право (jus) було основою життя, визначало всі родинні та суспільно-державні відносини. Антична релігія, в свою чергу, була просякнута законодавчим духом. Тому, стаючи християнином, римлянин і тут за звичкою шукав насамперед обґрунтованості правової. Тому підґрунтям вчення про спасіння в Західній Церкві і стає *юридичний* підхід, між тим як споконвічне вчення про торжество добродетельності та блаженства залишається на другому плані. Щоправда, категорії віри знайшли вираз в точній мові юриспруденції, і це прийшлося до смаку схоластам, які більш за все боялися погрішити проти формальної логіки Аристотеля» [5, с.329].

<sup>39</sup> Основною частиною свого твору Інститорис та Шпренгер називають другу частину, де йдеться не про вироки, а про способи зачаровування й позбавлення від нього.

одному з розділів йде мова про способи позбутися чаклунських чар, серед яких описується такий: «жінки б'ють підвішене над вогнем відро з молоком, щоби відьма, яка зменшила удій молока корови, отримувала від диявола удари, що наносяться підвішеному відру» [19, с.305]. Це так званий «дозволений вид зустрічного чаклунства» [19, с.305]. Але чим це чаклунство відрізняється від богопротивних дій відьом? Хіба що своєю «позитивною» спрямованістю – на добро, а не на зло? До речі, і самим відьмам при їхньому засудженні дозволялося перед покаранням знятим зурочення або яку іншу заподіяну ними шкоду – тобто, по суті, знову вдатися до чаклунства, за яке їх, власне, засудили. Подібна «подвійна бухгалтерія» залишала величезний простір для креативності та потрактування ситуації у потрібному ключі (що й відбувалося під час «полювання на відьом»).

Нагадаємо, що автори «Молоту» намагалися враховувати унікальність кожної ситуації, і тому «один і той само гріх в одного треба вважати за більш легкий, а в іншого – більш важким. Так, юнак, що веде недостойний спосіб життя, може бути названий «таким, що грішить», а старий, який поводить так само, – божевільним» [19, с.163]. Що ж у даній формулі імпліцитно приховано: бажання дати шанс засудженому на порятунок чи розв'язати руки суддям? Часом здається, що у самих авторів не було чіткої точки зору, і декілька сотень сторінок книги – це авторська спроба розібратися в питанні насамперед самим, а потенційним читачам – вказати на можливість виникнення проблеми і дати якомога більше альтернативних шляхів її розв'язання.

Неоднозначне враження залишає й аргументація авторів. Вперта й іноді безглуздо-суб'єктивна упередженість «Молота на відьом» часто сусідить з педантичним й навіть в'їдливим аналізом. Як приклад ірраціональної тенденційності згадаємо, скажімо, погляд німецьких інквізиторів на жінку, що являє собою чудернацьке підтасування доказів для доведення своєї думки при зовнішньо «науковому» стилі. Відмічаючи можливість існування достойних жінок (свідченням того є хоча б деякі біблійні персонажі), автори водночас підкреслюють, що це – радше виняток. Основний акцент робиться на «гріховній природі жінки», а в якості доказу виступають переважно цитати з художніх та публіцистичних творів: «Якщо жінка думає на самоті, то вона думає про лихе» (Сенека), «Якщо жінка плаче, то вона, звісно, умишляє лихе» (Катон) [19, сс. 120, 122] тощо. Жінка більш схильна грішити, ніж чоловік, вже внаслідок свого походження – адже вона, за Біблією, була зроблена з кривого ребра чоловіка: «З цього недоліку випливає й те, що жінка завжди бреше, оскільки вона – лише недосконала тварина» [19, с.122]. Навіть етимологію слова «жінка» автори пояснюють, підводячи під неї своєрідну «філософську» базу: слово «femina» нібито походить від слів «fides» – віра та «minus» – менш, тобто «така, яка має менше віри» [19, с.123], що, звичайно ж, і є ґрунтом для чаклунства.

Водночас у книзі виразно відчувається як рефлексія античного досвіду, так і середньовічної схоластики, що мали величезний досвід в сфері переконання. Цитується величезна кількість авторитетів (і не тільки церковних), докази іноді будуються за схемою сократівських діалогів, приділяється увага найменшим нюансам обставин. При цьому аргументи часто вкладаються у досить переконливу логічну схему «від супротивного» – подібний прийом, запозичений з апофатичного богослов'я, зумовив структуру першої частини книги і неодноразово використовується в наступних частинах. Ми бачимо численні приклади перебирання можливих ситуацій, що, ймовірно, виникатимуть у процесі суду над відьмою, і намагання знайти об'єктивну істину. Тут докладно розписується багато аспектів справи – що може стати причиною для початку процесу, хто може виступати свідком, скільки їх має бути, визначення ступеню провини тощо. Авторі «Молоту» постійно зауважують, що «чаклунська ересь» – досить серйозна провина, і тому треба бути впевненим у справедливості засудження. Всупереч поширеній думці, що донести на відьму міг будь-хто, і цього було достатньо для страти, Інститорис та Шпренгер прописують врахування величезної кількості деталей, що може сприяти справедливості вироку. Так, за буквою закону, для засудження чаклунки достатньо двох свідків, свідчення яких співпадають, але «беручи до уваги важкість чаклунського злочину, не можна обмежуватися цією кількістю свідків» [19, с.345]. Крім того, свідками не можуть виступати смертельні вороги людини, і звинувачений має право назвати таких ворогів – в цьому випадку припустимим є відведення таких свідків [19, с.347], а їхні обвинувачення втрачають свою силу. Більше того, сам свідок, при відсутності доказів його слів, може бути засудженим, а обвинувачений – звільнений з обіцянкою відмовитися від помсти [19, с.357]. Якщо й справді метою авторів «Молоту на відьом» було засудження до страти якомога більшої кількості людей, масовий терор (думка, що панувала в радянські часи, та й тепер переважає у масовій свідомості), то навіщо було вводити такі ускладнення? Подібно, що німецькі

інквізитори все ж таки намагалися об'єктивно розібратися в ситуації. Інша річ, що межі припустимих дій щодо ймовірного еретика в їхньому розумінні – досить широкі: використання хитрощів, обману, відвертого заплутування цілком припустимі (проте кого можна було здивувати подібним в епоху макавеллізму). Але, за їхньою думкою, злочин чаклування настільки страшний, що виправдовує усі ці методи.

Шпренгер та Інсторис постійно повертаються до вічної філософської проблеми особистої відповідальності людини та свободи її вибору. Так, визнаючи можливість впливу небесних світил на вчинки людей, вони кажуть, що тут мова йде, скоріше, про вплив зірок на масу людей, а не на окремих особистостей – отож, світила не панують над вільною волею [19, с.104-105], злі сили можуть впливати на волю людини, але остаточний вибір – слухати злого чи доброго янгола – все ж таки залишається за нею [19, с.102].

«Молот на відьом» – пам'ятка свого часу, і тут ми бачимо в першу чергу відблиск розуміння світу людиною XV століття, для якої наука та магія становлять ще нерозривне ціле. Спосіб мислення категоріями «симпатичної магії» («подібне притягує подібне») парадоксально проникає і в свідомість самого інквізитора. Так, на думку авторів «Молота...», комета, будучи гарячим та сухим тілом, може ставати причиною «гарячої та сухої хвороби». А оскільки багаті (царі та князі) харчуються гарячим та сухим, то багато хто з них в час, коли на небі з'являється комета, помирає [19, с.104]. Таких прикладів у книзі достатньо, як, врешті-решт, і відвертого марновірства. Не можу не навести найбільш яскраві прояви останнього: на думку авторів, в одному з селищ чума була викликана нібито тим, що похована жінка (колишня чаклунка) їла свій саван [19, с.168], а відьми мають здатність не лише позбавляти чоловіків їхнього ества, але й утримувати його у пташиному кублі, де оті «трансплантовані» члени чоловічого тіла живуть дивним відокремленим життям – «вони рухаються, як живі, та приймають їжу» (!) [19, с.245]. Подібне фантастичне, язичницьке розуміння сили зла було на той час невід'ємною частиною свідомості принаймні народних мас: «У XV столітті, під час формування уявлень про відьмовство, судді спиралися на народні вірування, а теорія відставала від судової практики. Пізніше звичайні віруючі, як нам видається, позичали багато з того, що їм проповідували їхні наставники у ранній Новий час. Цей взаємний обмін зупиняється лише у XVIII столітті, коли освічена еліта (і насамперед клірики) знову почали розглядати відьмовство як марновірство» [14, с.34].

Водночас у «Молоті на відьом» поновлюється старозавітна установка на те, що грішник має бути винищений – як такий собі небезпечно хворий, аби не занастив здорових, і, оскільки обирає гріх добровільно, то й сам себе виводить за межі Закону, який його охороняв до вчинення гріха. Це – філософія садівника, який знищує гусинь і обороняє насаджений ним сад. І для цієї мети мобілізовано літературні прийоми псевдоюридичної казуїстики, завдяки яким «зло» та «ліки проти зла» позірно структуруються й дозуються, немов лікарські речовини в аптеці часів Парацельса. Але водночас тут кардинально порушено основоположну максиму Христа, який через тисячу років по Мойсейові навчав прощати грішника («Їди і більше не гріши» – каже Христос до блудниці, яку – так само, як і ворожбита, – мали б забити камінням насмерть; Ів. 8:11<sup>40</sup>).

Отож, «Молот на відьом» – продукт вже не середньовічної свідомості (тоді князі Церкви загалом схильні були заперечувати саме існування магії як пережитки поганського марновірства), а якраз свідомості ренесансної, свідомості *тотально політизованої*, яка прагне до язичницької форми суспільно значного театрального видовища, що в ньому мало б бути публічно покарано «зло»; а з погляду психоаналізу – ще й свідомості, як і в поганські часи, *тотально еротизованої*, в якій жінка, зарівнена було після довгих дискусій, середньовічними богословами у правах з чоловіком<sup>41</sup>, знову постає підозрілим джерелом небезпеки й непокори. Це – унікальна пам'ятка людської думки, що втілила у собі ознаки епохи переходу від середньовічного до ренесансного світосприйняття – *епохи, сповненої протиріч, яка, втім, зберігає інерцію середньовічного прагнення ідеалу*.

Проблема ця тут, по суті, лише окреслена, і перспективи подальших наукових досліджень її, вочевидь, досить широкі. Плідним здається нам, наприклад, поглиблений філософський розгляд

---

<sup>40</sup> За католицьким поглядом, саме та жінка стала відомою святою Марією Магдалиною, якій Спаситель дав шанс на оновлення – а якби її просто перетворили на шматок м'яса?

<sup>41</sup> Утім, навіть у Томи Аквіната в «Summa Theologica» стверджувалося, що душа жінки неповноцінна в порівнянні з душею чоловіка.

антропологічної складової «Молоту на відьом» у порівнянні її з іншими пам'ятками Середньовіччя та Ренесансу, що також стали підґрунтям для запуску процесу «полювання на відьом» («Міцність віри», «Демонічність відьом», «Три книги про вшанування диявола» тощо). Цікаво також було б визначити соціокультурну нішу, яку займає кожен із цих документів епохи з точки зору імагології; розглянути внесок еліти та мас у поширення поглядів на жінку як «небезпечну істоту» (чаклунку, відьму) та відповідне становлення феміністичної свідомості й усвідомлення гендерної проблеми в широкому розумінні слова.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Абрамович С. Д. Риторика та гомілетика. – Чернівці: Рута, 1995. – 170 с.
2. Бич и Молот. Охота на ведьм в XVI-XVIII веках. – СПб: Азбука-классика, 2005. – 512 с.
3. Булавка Л. А. Ренессанс и Советская культура // Вопросы философии. – 2006. – № 12. – С. 35-50.
4. Ведовство, которого не было. – СПб: Азбука-классика, 2005. – 448 с.
5. Вепрук В., протоиерей. Феномен аскетизма в религиозной жизни человечества. – Черновцы: Книги-XXI. – 2006. – 480 с.
6. Занков Д. С. Ведовские процессы в Западной Европе (конец XV-начало XVIII веков): автореф. ... канд. ист. н. – СПб, 2006. – 22 с.
7. Зелигманн К. История магии и оккультизма. – М.: КРОН-ПРЕСС, 2001. – 576 с.
8. Кавендиш Р. Магия Запада. – М.: Локид-Пресс, 2002. – 352 с.
9. Касавин И. Т. Космологический и эпистемологический дискурс в театре Уильяма Шекспира // Вопросы философии. – 2007. – № 4. – С. 114–131.
10. Католическая энциклопедия. – М.: Изд-во францисканцев, 2005. – Т.1. – 1906 с.; Т.2. – 1818 с.
11. Кривушин И. В. Из истории средневековой антропологии (Проблема человека в трактате «Молот ведьм») // Человек в культуре обществ древности, средневековья и Возрождения: Межвуз. сб. науч. тр. – Иваново: Ивановский гос. ун-тет, 1999. – С. 65–72.
12. Лурье В. М. Призвание Авраама: Идея монашества и ее воплощение в Египте. – СПб: Алетей, 2000. – Т. 1. – 250 с.
13. Мишле Ж. Ведьма. Женщина. – М.: Республика, 1997. – 463 с.
14. Монтер У. Ритуал, миф и магия в Европе раннего Нового времени. – М.: Искусство, 2003. – 288 с.
15. Островский В. Тьфу, тьфу, чтоб не сглазить! – М.: Детская л-ра, 1964. – 126 с.
16. Рассел Дж. Б. Колдовство и ведьмы в Средние века. – СПб: Евразия, 2001. – 480 с.
17. Сумцов Н.Ф. Очерк истории колдовства в Западной Европе. – Харьков: Университетская типография, 1878. – 34 с.
18. Чичибабин Б. Благодарствую, други мои... Письма. – Харьков: Фолио, 2002. – 462 с.
19. Шпренгер Я., Инститорис Г. Молот ведьм. – СПб: Амфора, 2001. – 525 с.

Оксана ЯТИЩУК

© 2008

### ТРАНСФОРМАЦІЯ ФОЛЬКЛОРНОГО ОБРАЗУ ЧОРТА В ХУДОЖНІЙ ЛІТЕРАТУРІ ( НА МАТЕРІАЛІ ХУДОЖНЬОЇ ПРОЗИ Г.Ф.КВІТКИ-ОСНОВ'ЯНЕНКА)

До останнього часу поза увагою науковців, залишалася основа світоглядних уявлень людей і найважливіша складова їхнього духовного життя – вірування та повір'я. Або ж розглядалась вона досить однобічно, згідно положень марксизму-ленінізму: "релігійні вірування – не що інше, як фантастичне відображення в головах людей тих зовнішніх сил, котрі панують над ними в їхньому повсякденному житті" [1:5].

В цілому для народних вірувань, повір'їв та уявлень характерні певні філософські узагальнення, що ґрунтуються не лише на обоженні сил природи, а й на багатовіковому досвіді. Водночас цей досвід нерідко сприймався у народній свідомості гіпертрофовано, із великою часткою фантазії та ірраціоналізму [1:14]. Чим більше переймався народ своїми віруваннями, чим щедріше нагромаджувалися вони в його творчій фантазії, перетворенні на живі образи, тим сильніше відчував він потребу з'ясувати для себе ці вірування й образи й уявити їх, як живі створіння в цілому ряді епічних оповідей [2: 25]. Ці вірування відбивають певну стадію міфологічного суспільного мислення, пов'язаного з персоніфікацією фантастичних істот.

Українська демонологія – це сукупність міфічних уявлень народу, заснованих на вірі в духів-демонів, які шкодять або сприяють людині.

Демонічний світ розділено на три групи: духів природи, домашніх духів і злих духів – нечистої сили. Згідно демонологічної класифікації існує близько 53 назви представників нечистої сили. З плином часу на чолі всіх злих сил став чорт, що тепер став зватися дияволом, сатаною чи демоном і йому помалу підпорядковувалися всі інші сили: володарі хати і природи та шкідники життя – усі вони стали зватися бісами, і всі вони за християнства перейти в силу злу, нечисту [3: 128].

В основі "нечистої сили" лежить з одного боку чаклунство і чародійство, ідея чорта, як істоти, що володіє до певного ступеню неймовірною силою, з іншого – віра в можливість для людини вступити з ним у певні відносини, користуватися його послугами.

Будь-які стосунки з чортом, за народними повір'ями, можливі лише за певних умов або контакту з ним. В силу цієї угоди чорт віддає себе на певне число років в повне володіння майбутнього чаклуна, який після встановленого терміну повинен розпрощатися з життям і розплатитися за надані йому послуги власною душею, яка потрапляє у повне володіння чорта." (Юдун) Я сам знаю скільки і чого тобі дам. Буде на увесь твій вік: живи, пий, гуляй, на що хоч трать, усе в тебе будуть гроші безпереводно. Тільки чим ти мені віддячиш? (...) Хочете душу узяти, зараз вам її і заручу" [4: 111; 207]

Щодо походження чорта, то в українських народних оповідях немає на це достатніх вказівок. Чорт надзвичайно старий, існував ще до появи світу і навіть брав участь у його створенні Богом. Він навіть хотів створити світ, подібний до Божого, за що й був вигнаний. Але й після цього чорт не відстає від Бога і просить, щоб той створив йому товариша. Бог запропонував зробити це самому чорту, порадивши піти до моря і бризкнути позад себе водою. Бризнув чорт раз, дивиться, а позад нього стоїть інший, такий самісінький, як він. І почав чорт бризкати позад себе аж до тих пір, поки Бог його не зупинив. Так і з'явилась значна кількість чортів [5: 42]. Саме тому, за народним повір'ям, не можна бризкати мокрими руками, щоб чортів не розплоджувати [6: 33].

Чортами стають і діти, вбиті матерями при народженні. Далі розмноження нечистих відбувається трьома шляхами: викрадення дітей, шлюб з жінками або між собою. Чорти забирають проклятих матерями дітей; хоч у вигляді вихора можуть прихопити з собою і непроклятих. Щоб запобігти цьому майже всюди біля породіллі ставлять запалену свічку [7: 27].

Народна уява малює чорта у вигляді потворної людини, бридкої та карикатурної: "Росту він невеликого, морда широка, з довгим гачковатим носом, очі, немов розжарене вугілля, волосся чорне, жорстке і сам він весь чорний (...) Руки у нього довгі до потворності, на пальцях великі звірячі кігті..." [8: 198]. Має цапину борідку. Квітчин Юда повністю збігається з народним описом: " Борода б то йому і є, так цапина, та ще й рижа (...), брови, густі та довгі, та широкі (...). Ніс довгий та карлючковатий і на кінці загострений. ніби шпилька. губи тоненькі, а рот ... так від вуха до вуха (...), а у роті зуби притьмом свинячі. (...) Ноги у жовтих чоботях з пальцями, мов рукавиці, а на п'яті теж був палець, як у собоки; а скрізь тії пальці пролазили когті, мов у kota заморського" [III: 198].

Одяг на чортах завжди європейський, "німецький": коротка куртка чи фрак та вузькі панталони Це вже ознаки пізнішого походження. З'явилися вони, іайбільш імовірно, не раніше часів козаччини, коли в українського народу все "панське", "німецьке" викликало майже фізіологічну відразу і слово "пан" стало синонімом чорта: "...аж ось йому назустріч двоє маленьких чортяточок /.../ і руки голі, і шиї голі, точнісінько як на панях..." [III: 295].

Відомий потяг чортів до музики, до веселощів. Існує декілька варіантів народної української легенди про музикантів, які були запрошені чортами на весілля чи вечір в розкішні панські хорони, які потім виявилися якимось болотом, а отримані ними гроші ставали черепками [6: 55-56]. "...щоб то добре і наїстись, і напиться на чортячій весіллі. /.../ зараз Юдун і гукнув: "Музика, грай!" /.../ Аж шестеро жидків, хто на скрипку, хто на баса, хто на дудку, на цимбали, на бубен, так і вчистили метелиці /.../. Трьох чортів перетанцював, усі чоботи свої пробив, вибиваючи гоцака..." [III: 206-207].

Чорти люблять перекидатися в звірів і підступно підходити до людини. Можуть обертатися в чорного пса, kota, свиню, цапа; часто перекидаються в якогось плазуна. Коли набирає подоби людини, то частіше панича, жида, поляка або німця. "Іде то жидівська бричка, пара коней у шлейках, по-жидівськи у дишел запряжені" [III: 198]. Блукаючим вогником чорт

заманює людину в болота, прірви та безодні. любить бавитися з п'яними і заводити їх у рови. "...Вже дальш у лісі запалала мов свічечка та не так горючі, як такі свічка, щоб огонь був або червоний або жовтий, а чортячим огнем, як горілка горить, синім огнем" [III: 204].

Живуть чорти по лісах, по болотах, у провалах, безоднях, ярах, у дуплах сухих дерев, по млинах, по пустках і т.д. "...один мужичок божився, що в дуплі дерева знайшов він лише кісточку чорта, який здох і мало що не замерз. Таке твердження сприйняли за байку і доказували, що чорт ніколи не здихає" [VI: 35].

Чорти живуть як люди: родяться, женяться, їдять, п'ють, але не вмирають. Взагалі чортів є дуже багато, але їх сильно нищать Св. Ілля, Св. Юрій, Св. Михайл.

Чорта легко прикликати свистом, особливо у пустках та на перехрестях. Щоб чорт не зашкодив, потрібно тримати при собі ножа. Ножа чорт взагалі боїться. Тому породілля кладе його собі й дитині під голову до того часу, доки дитину не охрестять [3: 144].

На чорта люди переносять всі людські вади. Де він з'являється – починаються неприємності, він завжди зробить якусь пакість. Особливо любить сварити людей, а для цього придумав горілку. Взагалі, де горілка, там і чорт: "...зараз ляп себе по кишені, щось і забрязкотіло, він і вийняв з кишені повну пляшку з сивухою і чарку..." [III: 199].

Чорти, за народним повір'ям, володіють не лише певними частинами земної поверхні, але й її надрами, де вони охороняють заговорені скарби. Про близький зв'язок чортів зі скарбами свідчить, між іншим, і той факт, що як ті, так і ті перетворюються на однакових тварин. Так у народних оповідях Лубенського повіту скарб явився у вигляді запряжених коней, а в ніч перед Різдом вороний кінь переходив дорогу дітям, які йшли до церкви [7: 39]. "...а тут йому з березняка назустріч шкандиба рижа кобила, коростява та сапата; нечувствений п'яниця піткнувся на неї та попхнув; а вона так і розсипалась у золоті копійчки..." [III: 195].

Скарб у вигляді коня зустрічається і в творах П.Іванова, Б.Грінченка, Н. Арендаренка [10-12].

Подібні розповіді про чортів не були лише предметом розмов довгими зимовими вечорами. Їм надавалось повністю реальне значення, що підтверджується судовими процесами, які виникали з приводу звинувачень або наклепів у чаклунстві тих чи тих осіб. Такі процеси, які мали місце в Україні

ще до кінця XVIII ст. показують, що ці вірування були загальними, побутували не тільки з простому середовищі, але і серед тодішньої інтелігенції та адміністрації. У цих судових актах ми не знайдемо повного і цілісного зображення чорта, так як подібні деталі не входили в завдання юриспруденції, яка розглядала справи з точки зору цивільного чи кримінального позову. Тим не менше і окремі розрізнені зауваження дають чітку уяву, наскільки глибокими були подібні вірування [9: 199].

Наведені свідчення про чортів викликають упевненість, що в основі демонічних істот, створених народною фантазією, лежить людина з її інстинктами, пристрастями і діяльністю. Головна особливість цих істот – здатність до перевтілення – властива також і людям: відьмам і вовкулакам.

Визначаючи елементи чудодійності в народних віруваннях та повір'ях, більшість українських народознавців доводили реалістичність їх основи, як правило, вільної від релігійної містики, але такої, що зберегла деякі міфологічні та демонологічні уявлення. "Легко переконатися в тому, – писав П.В.Іванов, – що народна пам'ять і дотепер міцно зберігає стародавні тлумачення про найпотемніші речі. Воно й зрозуміло: народ був і є далеким від всіляких пізніших мудрувань, поділяючи однорідні за суттю явища на можливі, прийняті нинішньою церквою, і на відхилені нею, причетні до царини апокрифічних казань" [1: 21].

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Українці: народні вірування, повір'я, демонологія. - К.: Либідь, 1991. – 640 с.
2. Булашев Г. Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях. – К.: Довіра, 1993. – 414с.
3. Митрополит Іларіон. Дохристиянські вірування українського народу. – К.: Обереги, 1992. – 424с.
4. Квітка-Оснoв'яненко Г.Ф. Зібрання творів у семи томах. – К.: Наукова думка, 1979-1981. Цитати з творів Г. Квітки-Оснoв'яненка подаються за цим виданням. Римська цифра позначає том, арабська – сторінку видання.



5. Зотов В. Документальная история чорта // Исторический Вестник, 1884. -Кн.1. Труды этнографическо-статистической экспедиции в западно-русский край. Материалы и исследования, собр. П.П.Чубинским. – Т.1. – Спб., 1872.
6. Українські міфи, демонологія. легенди /Упорядн. М.К.Дмитренко. – К.,: Музична Україна, 1992. – 144с.
7. Милородович З. Українська відьма: Нариси з української демонології. – К.: Веселка, 1993. – 72с.
8. Селецкий А. Колдовство в юго-западной Руси в ХУ11ст. //”Киевская старина”, – 1886. – 1886. – С.193-236.
9. Иванов П. Народные рассказы о кладах // Сб. Харьковского историко-филологического общества. – 1890. – Вып.1У.- С.12-32.
10. Гринченко Б. Этнографические материалы, собранные в Черниговской и соседних с ней губерниях. - Чернигов, 1895. – Т.1. – С.142;
11. Арендаренко Н. Заметки о Полтавской губернии. – Полтава, 1848. – Т.2. – С.219

# ЛІНГВІСТИЧНА АНТРОПОЛОГІЯ



Тетяна БЄЛОБРОВА

© 2008

## ЛІНГВОКОГНІТИВНИЙ АСПЕКТ ДОСЛІДЖЕННЯ АНТРОПОРЕЛЕВАНТНИХ КАТЕГОРІЙ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ

Одним з найважливіших архетипів у вивченні української культури є архетип слова. Саме тому, мовна система великого за обсягом художнього твору має бути вельми цікавим багаторівневим системним відтворенням національного сприйняття навколишньої дійсності-мовної картини світу. Феномен, найменований картиною світу, є таким саме давнім, як і, власне, людина. Створення перших картин світу співпадає з виникненням антропогенезу і розвитком самої людини. «Когнітивна лінгвістика й лінгвістичний детермінізм базуються на співвідносності свідомості й мови, їх змісту, структури, можливості реконструкції мислення на основі аналізу мовних структур» [1,7]. Картина світу стала предметом науково-філософського розгляду відносно нещодавно. Думка про існування особливого мовного світогляду була сформульована В.Гумбольдтом на початку XIX століття. У XX столітті дослідження мовної картини світу здійснювалося в межах гіпотези лінгвістичної відносності. На сучасному етапі поняття картини світу перебуває у стадії формування: здійснюються спроби побудови його розгорнутого визначення і розкриття змісту.

Ментальність етносу фіксується у сукупності його світоглядних, ідеологічних, естетичних, психологічних, етнічних уявлень. Вона містить інформацію про склад розумової діяльності та характер мислення національної особистості. Антропологічний підхід до вивчення мови, обґрунтований у працях В.Гумбольдта, на сучасному етапі розвивається такими антропологічними дисциплінами, як когнітивна лінгвістика, соціолінгвістика, психолінгвістика, етнолінгвістика.

«Художній текст- своєрідне відтворення картини світу, позначене складною системністю. Конкретний текст містить у собі певне авторське бачення світу. Оскільки індивідуальна картина світу автора є синтезом різноманітних вражень про навколишню дійсність, адекватна її оцінка потребує дослідження багатьох параметрів (простір, час, число, людина та її ціннісна орієнтація в світі, співвідношення чуттєвого і раціонального, суб'єктивного і об'єктивного, частини і цілого» [12, 4]. Під час аналізу тексту вичленовується внутрішня індивідуальна модель світу автора. Ця модель не існує ізольовано, вона обумовлена загальною моделлю світу епохи. При втіленні у тексті внутрішньої індивідуальної моделі світу автора використовуються засоби мови, властиві певному мовному колективу, які беруть участь у відображенні об'єктивного світу. Ці засоби створюють можливості різної інтерпретації тексту. Саме з авторською оцінкою пов'язана емоційна домінанта тексту, яка є результатом втілення авторської позиції. Власне авторська позиція не може розцінюватися як абсолютно суб'єктивна, оскільки світогляд автора формується певною історичною ситуацією, соціальними категоріями суспільства, представником якого він є. Автор, як виразник ідей своєї епохи, звичайно, втілює у тексті сучасну йому картину світу, одночасно самостійно створюючи неповторну картину світу художнього типу.

«Мовні категорії належать до базових понять лінгвістики і визначаються як певні групи мовних елементів, виділених на підставі спільних властивостей, або як ознаки чи параметри, що лежать в основі розподілу сукупності однорідних мовних одиниць на обмежену кількість замкнених класів» [5, 215]. Ознака чи параметр, покладений в основу мовної категорії, вважається продуктом людського мислення, у зв'язку з чим вивчення мовних категорій традиційно асоціюється з аналізом відповідних категорій мислення, які визначаються як поняттєві, семантичні або функціонально-семантичні. Урахування різного ступеню узагальненості семантичних категорій, а також постійне виділення й переусвідомлення їх нових аспектів підводить до думки про необхідність аналізу мовних категорій з позицій когнітивної лінгвістики. Е.Селиванова з цього приводу зазначає: «Розбіжності між семантичними і лінгвокогнітивними аспектами мовних категорій обумовлені, у першу чергу, неспівпадінням напрямків семантичного і когнітивного

аналізу: від слова до думки (для першого) і від думки до слова (для другого)» [9,122]. Відповідно, якщо зміст семантичної категорії розглядається як мислитель на даність, то при виділенні лінгвокогнітивних категорій враховується зв'язок мислення з процесом концептуалізації навколишньої дійсності. Зрозуміло, що згаданий зв'язок може бути здійсненим лише на рівні людського інтелекту.

Головними складовими чинниками картини світу, є людина з її ціннісною орієнтацією в об'єктивній дійсності, а також простір і час, як форми існування матерії. Людина і світ – цією полярністю вичерпується сутність нашої свідомості, подібно до того, як феномен магнетизму вичерпується у протилежному тяжінні двох полюсів. Людина творить світ, робить його вираженням власного способу існування, одночасно залишаючись елементом цього світу. Існує стільки ж моделей світу, скільки є людей і культур, існування кожної окремої людини можна уявити у вигляді єдиного, самостійного і водночас вічного світу, про який кожний думає, що він існує в тому ж самому вигляді і для інших людей, адже світ- це вічно нове, одного разу створене і ніколи не повторюване переживання. Ось чому аналіз лінгвокогнітивного аспекту мовних категорій можливий лише з точки зору втіленого розуму, згідно з яким категоризація є результатом біологічної організації людини.

Кожна людина протягом життя прагне реалізувати свої внутрішні можливості, створити власний світ, як певну сукупність самовираження. Все, починаючи з тілесних проявів, -обличчя, будова тіла, манери поведінки- виявляє сутність однієї окремої людини. Тільки за умов більшої чи меншої подібності окремих моделей світу, лише тому, що їх носії є представниками однієї культури або сфери суспільства, можна спостерігати певну подібність вражень від побаченого, почутого, пережитого, тобто відтвореного у стилі власного буття за допомогою мови, понять, формул і знаків, які є символами вираження об'єктивного світу.

Е.Кубрякова відзначає «при визначенні поняття мовного орієнтиру ми відштовхуємося від того, що здатність до символічної орієнтації за допомогою мовних знаків формується у людини на основі сенсорної орієнтації, яка спирається на предмет, про який відомо, що нам лише здається, ніби ми характеризуємо певний об'єкт, хоча, фактично, ми лише відтворюємо наші власні враження, наше сприйняття світу, а перцептивні образи, які формуються на основі цих вражень, характеризуються стабільністю й багатогранністю » [3, 28]. Відповідно, головним враженням, яке викликає предмет-орієнтир у людини, і має бути стабільність і багатогранність образу референта.

Когнітивна лінгвістика дозволяє схарактеризувати взаємозв'язок сенсорних і символічних орієнтирів на різних рівнях людської свідомості. Орієнтацію базового рівня, на якому відбувається взаємодія людини з навколишнім середовищем, ми сприймаємо як сенсорний простір комунікативної ситуації, в межах якої орієнтирами можуть виступати як повнозначні семантичні номінації, так і дейктиви. Вагомість питання про роль антропологічних факторів у дискурсі художнього тексту визначається актуальністю антропоцентричного підходу до вивчення мовних явищ, оскільки такий підхід дає можливість акцентувати у ході дослідження увагу на людині, як на неповторній особистості, виявити особливості її мовлення, свідомості, діяльності. Засоби позначення людини у художньому тексті називають «антропорелевантними мовними маркерами» [7,128]. Людина як істота з різноманітними властивостями, суспільними і природними, є об'єктом вивчення різних наук, які досліджують її з неоднакових позицій системних зв'язків і відношень. Так, фізіологічна антропология вивчає процеси, пов'язані з виникненням і розвитком людини. Прагматичне людинознавство звертає увагу на можливості особистості щодо самовдосконалення. За узагальненим визначенням людина- це жива істота, система, що представляє єдність фізичного і духовного, природного і соціального, успадкованого та набутого в процесі розвитку. Людина є акумулятором пам'яті, волі, мислення. Вона виступає центром координації серії психічних, фізіологічних та розумових процесів, які позначені рисами універсальності й індивідуальності, через що, власне й становлять зміст людського існування:

1. чого прагне людина, що для неї є привабливим, в чому полягають її потреби, ідеали, якою взагалі є направленість особистості;
2. що може людина, які в неї здібності, природні обдарування, амбіції;
3. які ідеали, інтереси, моделі закріпилися у свідомості людини, у який спосіб це вплинуло на формування стрижневих ознак особистості.

Наведена мотивація становить єдине ціле, яке, попри комплексність, не є завданням одвічно, статичним: здібності формуються у процесі діяльності особистості щодо реалізації

власної індивідуальності. Цілісність структури людського «я» визначається та закріплюється діяльністю: особистість, виявляючи в процесі діяльності конкретні здібності, властивості, риси вдачі, забезпечує їх взаємний зв'язок. Направленість особистості, її настанови та мотиви, породжуючи в однотипних ситуаціях прогнозовані вчинки, відшліфовується і закріплюється у характері. Характер- це втілення стійких особистих направлень, тенденцій, які людина реалізує в процесі існування. Наявність інтересу щодо певної галузі стимулює розвиток здібностей у відповідному напрямку, а наявність певних здібностей, зумовлюючи плідну працю, стимулює інтерес до неї. Саме, у діяльності, практичній чи теоретичній, реалізується духовний, психічний та розумовий розвиток особистості. Людина, зокрема її здібності і психічні якості, одночасно залишається і передумовою і результатом діяльності. Психічний стан залежить від реалій буття людини і формується нею у взаємодії з навколишнім світом. Активність особистості розгортається у процесі виховання і навчання шляхом засвоєння історично сформованих зразків матеріальної та духовної культури. Активність породжує діяльність, наслідком якої є трансформація людиною дійсності та, власне, еволюція людини в процесі її активності.

Людина- це єдина істота, що наділена свідомістю і здатністю мислити логічно. Свідомість представляє собою вищий рівень психічного і складається з двох характеристик- предметної та емоційної. Саме емоційна характеристика передбачає передачу ставлення особистості до світу, оформлену у вигляді її переживань. Людина за допомогою свідомості співвідносить внутрішню детермінацію, яка складається з намірів та інтересів із зовнішньою, що виходить з суспільної свідомості та умов побутування особистості. Особистістю є людина, яка має власну позицію, яскраве виражене свідоме ставлення до життя, світобачення, що склалося в результаті тривалої духовної та розумової роботи. На кожній стадії розвитку людина реалізує складні розумові процеси. Головним чинником процесу мислення виступає відношення людини до навколишнього, незалежного від неї буття, адже зовнішні фактори впливають на внутрішній стан людини, викликаючи найрізноманітніші реакції, думки, настрої, почуття. Свідомість виконує три функції: регуляцію психологічних процесів, координацію взаємодії людини з навколишнім світом, організацію діяльності як цілісного виявлення здібностей людини.

Окрім двох класичних відношень людини до реального світу- пізнавального та діяльного- є третє, пов'язане зі ставленням людини не тільки до буття, але й до інших людей та до себе самої, що становить самооцінку людини. Через власне відношення до оточуючих людина приходять до самоусвідомлення, пізнання власного «я», усвідомлюючи власну особистість шляхом пізнання інших людей. Для задоволення щоденних потреб людям необхідно вступати у взаємовідношення. Через стосунки з іншими людьми особистість пізнає себе, розкриває свої психічні і розумові властивості. Людина організує своє життя, регулює його хід, одбирає та здійснює його направленість. У кожній окремої особистості завдяки складному співвідношенню у житті добра і зла, свободи і необхідності, палітра життєвих почуттів, їх комплекс є неповторним.

Головною умовою розвитку людини є знак, символ, поняття, мова, які виступають медіаторами у системі координат «особистість-навколишній світ». Завдяки мові свідомість однієї людини перестає бути ізольованою системою для інших представників соціуму, адже мова- це спосіб існування думки, матеріальна форма вираження ставлення людини до навколишнього середовища. «Мова- це продукт розумової діяльності і одночасно результат цієї діяльності, основою її існування є адекватність процесів мислення, мовлення та відтворення дійсності» [2, 26]. Мова охоплює всі сфери індивідуального і суспільного життя і є частиною практичної і теоретичної діяльності людини.

Важливим засобом пізнання світу є мислення. Мислення можна визначити як здатність свідомості відобразити дійсність в абстрактно-логічних образах і поняттях, що фіксуються у матеріально-мовній формі. Мислення у людей, що розмовляють різними мовами, у своїх головних рисах залишається подібним або й однаковим. Це пояснюється фізичною природою людини, функціями її головного мозку, особливостями організації вищої нервової системи. Численні мови, що існують у світі,- це різні шляхи, засоби духовного освоєння дійсності, в основі яких лежать спільні принципи людського мислення. Мова не стільки перетворює дійсність, скільки відображає її у своїх формах. У мові детально фіксується безкінечна різноманітність умов, за яких людиною здобувається інформація про світ: природні особливості народу, його суспільний устрій, історична доля, життєва практика тощо. Проте мова не створює свого окремого світу, вона залишається інструментом за допомогою якого, власне, людина має сприйняти реальне життя. При цьому внаслідок взаємодії людини і світу виникає опосередкована картина світу, яка існує у

координатній системі «мова-мислення». Таким чином, мова є своєрідною формою, у якій закріплюється і реалізується існування об'єктивної дійсності. Зв'язок мови з об'єктивною реальністю відбувається у процесі мислення, але й мислення може бути доступним лише за посередництва мови. «Значення слова виступає як діалектична єдність мовного та позамовного змісту. Будучи закріпленим за певним звуковим комплексом, воно разом з ним утворює слово, що є одиницею мовної системи і фонетично, граматично та семантично пов'язується з іншими словами. Виступаючи відображенням певних явищ позамовної дійсності (у тому числі й психічного життя людини), воно включає поняття згаданих явищ, що становлять його внутрішній стрижень» [10, 4].

Позначення окремих предметів та явищ, що реалізує їхню внутрішню сутність, є номінацією предметів та подій, втіленою у відповідних мовних одиницях. Лексичний склад слів, за допомогою яких позначають людину (номінації людини) достатньо широкий і включає групи слів з різними типами семантичної організації. Існує декілька класифікацій позначень людини. Зокрема Ж.П.Соколовська виділяє такі лексико-семантичні групи одиниць, призначених для характеристики системи уявлень, пов'язаних з номінацією особи:

1. Іменники, що позначають людей за фахом, посадою, званням, родом занять, участю у суспільно-політичних, спортивних та інших організаціях: актор, лікар, хірург, учень, вчитель, письменник, робітник, міністр та ін.

2. Іменники, що позначають людей взагалі: людина, люди, народ та ін.

3. Іменники, що позначають людей за віком та статтєвою ознакою: чоловік, жінка, старий, стара, хлопець, дівчина, юнак, парубок та ін.

4. Іменники, що позначають людей за ознакою близьких, дружніх, ділових взаємин: друг, приятель, сусід, знайомий, співрозмовник та ін.

5. Іменники, що позначають людей за ознакою спорідненості: мати, батько, син, донька, бабуся, брат, сестра та ін.

6. Позначення сукупності людей з урахуванням відношень, що існують між ними: компанія, колектив, родина, курс, бригада, суспільство, загін та ін.

7. Найменування частин людського тіла і функцій людського організму: рука, нога, голова, серце, кров, слух, зір, голос та ін.

8. Позначення фізичного стану людини: життя, смерть, здоров'я, відпочинок, сон та ін.

9. Іменники, що позначають внутрішній стан людини: настрій, радість, смуток, жаль та ін. [10, 78].

Дійсно, категоріальні семантичні ознаки є універсальними, вони властиві кожній розвиненій мовній системі. Номінація людини-«діяча» [6, 216], як один з найпродуктивніших засобів мови, бере активну участь у поповненні та формуванні концептуальної і мовної картин світу. На думку Т.В. Цив'яна, «антропоцентричність моделі світу реалізується у її орієнтації на людину, яка, у свою чергу, орієнтує своє життя на модель світу» [13, 11]. Згадане явище можна підтвердити цитатами з праць Арутюнової Н.Д., Караулова Ю.Н. і багатьох інших науковців.

Системне семантичне значення особи формує лексико-семантичну парадигму найменувань особи, що має різні засоби вираження. Істотна роль у її формуванні належить суб'єктивному фактору, який можна розглядати у вузькому й ширшому значеннях. О.О.Тараненко відзначає: «суб'єктивність у широкому розумінні визначається загальною сутністю людини як істоти- суб'єкта, що перебуває у певних відношеннях зі світом в цілому, з суспільством та окремими його представниками як носіями певних біологічних даних, наприклад, певної фізіології, рецепції та ін. Суб'єктивність у вузькому розумінні має більш конкретний характер і тому більше здатна до варіювання в залежності від різноманітних соціальних, історичних, географічних та інших факторів. Вона визначається світоглядними позиціями, соціальною належністю, етичними та естетичними уподобаннями суб'єкта, його конкретно-практичними потребами.» [11, 115]. Саме тому, людина як об'єкт номінації набуває у мовній панорамі твору можливість бути найменованою за допомогою великої кількості позначень- диференційованих імен. Кожна нова номінація є конкретною, а конкретна лексика має в основному ідентифікуюче значення, тобто виконує функцію розпізнання предметів та встановлює тотожність між номінацією та її референтом у конкретних мовленнєвих актах, що відбувається кожного разу на основі інформації про денотат імені.

Основною системною класифікацією найменувань особи за різними ознаками є семантична класифікація. Ознака особи формує, як правило, тематичну групу. Отже, мовна модель

світу детермінована перш за все універсальними, змістовними предметними іменами. Найменування особи- багатоаспектна структурно і семантично розчленована категорія, що пояснюється тенденцією до характеристики людини як носія спектру ознак.

До класифікаційної палітри найменувань особи у художньому тексті включаються:

1. Найменування реальних та вигаданих осіб.
2. Найменування осіб за родом діяльності.
3. Найменування, що характеризують за участю у певному процесі.
4. Найменування осіб, що несуть оцінку характерної для них властивості, якості [4, 95].

Відомо, що основні характеристики людини, яким притаманні природні властивості, соціально-трудові і родинні взаємини, сфера психічної діяльності і емотивні реакції людини, виконують свою функцію, співіснують і маніфестуються.

З точки зору О.О.Тараненка, даний аспект може передаватися рядом опозицій:

1. Протиставлення за статтю.
2. Протиставлення різних частин тіла
3. Протиставлення різних фізичних, розумових, моральних ознак людини [11,111-112].

Кожна зі сфер людської діяльності та буття людини вцілому характеризується декількома семантичними темами, які, у свою чергу, можна довести до більшого ступеню деталізації і виявити характер структури всієї системи антропонімів. Художній текст є джерелом інформації, орієнтованої на реалізацію авторського задуму. Текст обов'язково містить відтворення реалій життя та культури певного народу. У художньому тексті на базі об'єктивної інформації реалізуються авторські інтенції: особисте ставлення автора до дійсності, авторське сприйняття героїв, фактів та подій твору. Нерозривна єдність суб'єктивного та об'єктивного аспектів змісту художнього тексту забезпечує його естетичну спрямованість та можливість впливати на реципієнтів. Кожний художній текст відтворює культурний потенціал певної нації. Мовна картина світу письменника розкриває текстову модель, що репрезентує індивідуальний образ світу автора, вона є продуктом такого відображення явищ, при якому зберігається самотність і багатомірність, в кожному епоху вона виникає як складний наслідок багатьох нашарувань варіантів нестереотипного бачення світу, його розуміння і оцінювання. Мовна картина світу завжди співвідноситься з об'єктивною реальністю та із глобальною картиною світу, яка більшою чи меншою мірою фіксується, зокрема, художнім текстом. Текст може бути лише кадром загальної картини світу, її фрагментом, сценкою, вихопленою митцем з життя. Отже, художній текст відображає константи світобачення письменника, його ціннісні орієнтації. Ідіомоделі, створені письменником, адекватні його внутрішньому світові. Читач, насамперед, звертає увагу на те, яку лексику вжито автором, і одразу розподіляє її на звичну та незвичну для сприйняття у тому чи іншому відношенні.

Антропорелевантні одиниці мовної системи художнього твору якнайкраще відтворюють сутність його феномену. Адже людина є центральним елементом мовної картини світу, вона виступає продуцентом і реципієнтом тексту. Антропорелевантні одиниці тексту активно здійснюють етнопсихологічну характеристику героїв, відтворюючи суспільно-побутові поняття та уявлення, на базі яких формується система національно-культурних конотацій персонажу, вони є центральною складовою частиною мовної картини світу тексту, посідають суттєве місце у смисловій структурі твору, координуючи його ідейно-тематичне наповнення, характеризуються етнічною детермінованістю, яка виявляється у концептуалізації найменувань людини.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Зеленько А.С. До питання про становлення лінгвістичного детермінізму (від структурної до когнітивної об'єктивізації). – Луганськ, 1999. – 66с.
2. Колшанский Г.В. Объективная картина мира в познании и языке.-М.: Наука, 1990.-103с.
3. Кубрякова Е.С. Роль словообразования в формировании языковой картины мира // Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира.-М.:Наука, 1988.-189с.
4. Купина Н.А., Скорнякова М.Ф. Коннотативность в семантической группе названий лица // Классы слов и их взаимодействие.-Свердловск:Изд-во УГУ.-1979.- 179с.
5. Лингвистический энциклопедический словарь /Ярцев В.Н.-М.: Советская энциклопедия, 1990.-685с.
6. Новик Е.С. Система персонажей русской волшебной сказки// Типологические исследования по фольклору.-М.: Наука, 1975.- 246с.
7. Раду А.І. Особливості функціонування антропорелевантних маркерів контекстуалізації у рекламному дискурсі // Актуальні проблеми менталінгвістики. – Черкаси, 2001.– 131с.

8. Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира / Серебренников Б.А. – М.: Наука, 1988. – 216с.
9. Селиванова Е.А. Когнитивная ономазиология.-К.: Фито-социоцентр, 2000.-248с.
10. Соколовская Ж.П. Система в лексической семантике: Анализ семантической структуры слова. – К.: Вища школа, 1979. – 189с.
11. Тараненко О.О. Відображення суспільного сприйняття світу в семантиці мови // Мова і Культура / Русанівський В.М. – К.: Наукова думка, 1986. – 137с.
12. Текст як відображення картини світу / Лобас В.Ф. – К.: Вища школа, 1989. – 38с.
13. Цывьян Т.В. Лингвистические основы Балканской модели мира. – М.: Наука, 1990. – 207с.

**Ольга ВАЛІГУРА**

© 2008

## **ЛІНГВОКОГНІТИВНІ ОЗНАКИ ТА ОРГАНІЗАЦІЯ МОВЛЕННЄВОГО ПРОСТОРУ ДВОМОВНОЇ ОСОБИСТОСТІ**

Тяжіння поглядів представників лінгвістичних студій до антропоцентричного когнітивно-комунікативного дослідження мовних явищ, яке відбувалося на межі XX – XXI століть, зумовило поступове зміщення наукового інтересу у бік зацікавлення роллю мовної особистості в ситуації білінгвізму [Гнатюк 2003: 71-75; Иванова 2002: 445-448; Шумарова 2000: 5-7; Grosjean 1997: 225-230; Meuter 2005: 349-351; Poulisse 1997: 201-205].

У зв'язку з цим ще декілька десятиліть тому у лінгвістиці домінували дослідження, у яких двомовність вивчалась як певна об'єктивна даність, самодостатнє лінгвістичне явище в абстрагуванні від свого суб'єкта – носія двох мов. Проте в останні роки фокус мовознавчих досліджень все більш акцентно зміщується в бік основної постаті формування екzogлосної мовної ситуації – носія двох (декількох) мов. При цьому розгляд класичної проблематики білінгвізму починає здійснюватися крізь призму двомовної особистості на тлі її соціальних, культурних, психологічних тощо ознак.

Незважаючи на існуючі результати дослідження комунікативної діяльності особистості в ситуації білінгвізму [Grosjean 1985: 467-477; Nakuta 1986: 85-101; Romaine 2004: 78-119; Walters 2004], на даний час не знайшов свого достатньо адекватного розв'язання блок питань, що мають відношення до мовно-мисленнєвої діяльності двомовної особистості, визначення рівнів її сформованості та одиниць опису цих рівнів. Вирішення зазначених питань набуває надзвичайної актуальності з погляду необхідності глибшого розуміння складного взаємозв'язку процесів мислення і мовлення, зокрема, природи білінгвізму та фонетичної інтерференції як його основного прояву.

Саме тому цю теоретичну розробку було спрямовано нами на систематизацію, аналіз та уточнення існуючих у сучасній лінгвістиці когнітивно-концептуальних передумов, лінгвокогнітивних ознак, понятійних конструктів, концептів та термінів, необхідних для опису механізму функціонування й особливостей організації мовленнєвого простору двомовної особистості у ментальних процесах прояву фонетичної інтерференції в англійському мовленні українського білінгва.

Результати аналізу, започаткованого під кутом зору поставленої мети, свідчать, що у сучасній лінгвістиці активно дискутується проблема мовної особистості [Бацевич 2004: 186; Бондаренко 2002: 1; Караулов 2006: 11-83; Потапенко 2004: 7-62; Карасик 2004: 7; Красных 2001: 148-152; Тамерьян 2006: 117], яку Ю.М. Караулов [Караулов 2006: 37] розглядає як сукупність здібностей та властивостей людини, що зумовлюють творення та сприйняття мовленнєвих текстів, які відрізняються за ступенем структурно-мовної складності, глибиною та точністю відображення дійсності, певною цільовою спрямованістю. У центрі уваги згадуваних вище дослідників знаходиться переважно національна одномовна особистість, в основі мовної картини світу котрої лежить певний національномовний інваріант, у межах якого особистість завжди має свою специфіку, зумовлену освітою, вихованням, інтересами тощо і відображену у мовленні.

При цьому в науковій літературі мають місце суперечливі підходи щодо сутності двомовної особистості, трактування термінів, якими вона позначається, аспектів її дослідження.

Так, у працях [Богин 1998: 3; Буданова 2004: 1; Гальскова 2004: 60; Халеєва 1995: 277; Черничкина 2004: 23-24] розрізняється *первинна мовна особистість* як носій рідної мови та *вторинна мовна особистість* як носій мовної свідомості, який адекватно (хоча й апроксиматично) відображає мовну картину іншої лінгвокультурної спільноти. На жаль, у нас, як і у Т.Ю. Тамерьян [ Тамерьян 2006: 118-119] та інших дослідників, немає логічних підстав для погодження із запропонованим поділом індивідів на первинну та вторинну мовні особистості, оскільки широко відомими фундаментальними працями З.Фрейда та Г.Юнга доведено, що людина не може мати дві особистості одночасно, а, отже, у разі необхідності може лише вестися мова про роздвоєння особистості у контексті клінічного діагнозу або розмаїття її рольових поведінок.

Важливішою у колі розглядуваних проблем уявляється теза про двомовну особистість як суб'єкта і центральну фігуру міжкультурної комунікації, яка, за об'єктивним твердженням А.Е.Карлінського [Карлинский 1990: 48], є місцем контакту двох мов. Цієї ж позиції притримується П.М.Донець [Донец 2001: 60], зазначаючи, що міжмовна комунікація відбувається в головах білінгвів.

За іншими визначеннями (див., напр. [Черничкина 2007]), для дослідження лінгвістичного статусу і характеристик штучного білінгвізму пропонується використовувати поняття “комунікативна особистість штучного білінгва”, ядром якої є мовна особистість як носій коду, наступним рівнем є мовленнєва особистість, яка забезпечує ефективне вербальне спілкування, і найвищим рівнем є комунікативна особистість як сукупність різнорівневих характеристик комунікативної поведінки білінгва, яка містить вербальні й невербальні компоненти. До певної міри поняття “комунікативна особистість” було б припустимо вживати як таке, що, відповідно до трактування О.К.Чернічкиною, вказує на цілісність особистості та відображає шлях і середовище її становлення, трансформаційні процеси на рівні комунікативних складових двомовної особистості. Проте, на підставі логіки попереднього міркування, варто нагадати, що людська особистість може проявлятися у формі будь-якої діяльності індивіда, у тому числі, комунікативній, мовній, мовленнєвій, розумовій, суспільній тощо. Отже, коректніше, на наш погляд, використовувати поняття “комунікативний прояв особистості” або в інших випадках характеризувати її дії традиційними поняттями на кшталт “творча особистість”, “особистість, що працює”, “особистість, що бере участь у комунікації”, які прийнято замінювати синонімами “людина”, “індивід”, “співрозмовник”, “комунікант”. Це тим більш заслуговує на увагу, оскільки у класичній мові лінгвістики як науки вже давно набули визнання такі споріднені поняття, як комунікативні навички індивіда, комунікативна компетенція мовця, комунікативна потреба індивіда і т.п. Інакше кажучи, будь-яка класифікація ознак або характеристик прояву особистості під час її комунікативної діяльності ( двомовність, мовна компетенція, мовленнєвий простір, мовленнєво-мисленнєва діяльність) може без практичних ускладнень вичерпно описуватися існуючою системою понять: мова, мовлення, мовна свідомість, мовна здатність, мовленнєва поведінка, мовець, комунікант тощо.

Мовну особистість досліджують, як правило, у двох аспектах. З одного боку, створюють типології мовних особистостей (див., напр., [Бацевич 2004: 188; Бондаренко 2002: 1; Воробьева 2004: 50; Карасик 2004: 10], з іншого, вивчають її організацію. При цьому виокремлюють три наступні рівні мовної реалізації: *нульовий*, або вербально-семантичний (структурно-мовний), який відображає ступінь володіння індивідом повсякденною мовою; *лінгвокогнітивний*, репрезентований мовною картиною світу з її ієрархією смислів і цінностей, та *мотиваційний або прагматичний*, який охоплює мету, мотиви, інтереси, установки, наміри [Караулов 2006: 37-38], а також ціннісний, пізнавальний, поведінковий аспекти [Карасик 2004: 22]. У межах другого напряму провадять аналіз того, як здібності й уміння мовної особистості впливають на формування лінгвокогнітивних структур її свідомості, способи означування відображеної дійсності та структурно-мовну організацію текстів і дискурсу.

Під час опису мовної особистості прийнято враховувати основні таксономічні одиниці кожного із зазначених рівнів. На вербально-семантичному рівні використовують одиниці опису фонетичного, лексичного та граматичного ладу мови. На когнітивному рівні одиницями опису мовної особистості слугують певні одиниці, за допомогою яких у мові носія формується картина світу, а саме, денотат, сигніфікат, екстенціонал і інтенціонал поняття, фрейм, узагальнююче висловлення, метафора, концепт. Важливу роль при цьому відводять розкриттю сутності терміна “концепт” як основного поняття, за допомогою якого віддзеркалюють механізм структурування у свідомості мовної особистості національно маркованої картини світу. До арсеналу одиниць



лінгвокогнітивного рівня відносять здебільшого ті самі слова, що й до нульового (вербально-семантичного) рівня, але їх вирізняють за ознакою організованості в струнку систему, що відображає сприйняття особистістю світу. На прагматичному рівні реалізуються інтенції та настанови мовної особистості, які впливають на її відношення до оточуючої дійсності, до певної комунікативної ситуації і, зрештою, на динаміку відображуваної у її мові картини світу. Інвентар одиниць прагматичного рівня вміщує пресупозицію, дейксис, ключові слова, прецедентні тексти, способи аргументації, плани, програми та сценарії мовленнєвої поведінки.

За асоціацією з описаною вище трьохрівневою моделлю організації мовної особистості, запропонованою Ю.М. Карауловим, ми набуваємо підстав для виокремлення структурно-ментальних рівнів мовленнєво-розумової діяльності двомовної особистості, таких як: *вербально-семантичний, лінгвокогнітивний* (тезаурусний), *мотиваційний*.

Понятійний апарат для опису структур інформаційних утворень пам'яті й особливостей реалізації ментальних процесів, що відбуваються у свідомості двомовної особистості, доцільно, на наш погляд, добирати на основі таких міркувань. Адекватною уявляється запропонована В.П.Нерознаком та І. І. Халеевою [Нерознак 2005: 587-591] модель структури лінгвокогнітивного рівня, яка складається з двох взаємозв'язаних, але відносно автономних конструктів, а саме: когнітивної бази-I (тезауруса) як асоціативно-вербальної сітки мови, що формує мовну картину світу, і когнітивної бази-II (тезауруса) – системи пресупозицій та імплікацій мовної особистості, яка формує її концептуальну картину світу.

У такому разі когнітивною базою слід означати [Красных 2001: 164] певну сукупність знань, концептів, уявлень, спільних для всіх членів певної лінгвонаціональної спільноти. Основною складовою такої бази слугуватимуть національно детерміновані інваріанти сприйняття «культурних предметів», а не індивідуальні уявлення про них окремих індивідів, у той час як роль її елементів виконуватимуть прецедентні феномени, фрейми, кліше та штампи свідомості, стереотипи. При цьому когнітивні бази і когнітивні простори (індивідуальний та колективний) реалізуються у пресупозиції як зоні перетину когнітивних просторів комунікантів, що актуалізується у процесі міжмовної комунікації в кожній конкретній ситуації; і чим ця зона ширша, тим вдалішою буде комунікація. У межах такого розгляду зручно виокремлювати три відомі пресупозиції: *макропресупозиція* (співвідносна з когнітивною базою), *соціумна пресупозиція* (співвідносна з колективним когнітивним простором) та *мікропресупозиція* (співвідносна з індивідуальним когнітивним простором) [Красных 2001: 180].

Разом із тим необхідно враховувати взаємозалежність обох когнітивних баз як засобів квантування мовної та концептуальної картин світу, змінених крізь призму мовної особистості, оскільки формування суб'єктної мовної картини світу опосередковано знаннями про світ зі сторони мовної особистості. Інакше кажучи, формування когнітивної бази-I здійснюється за допомогою впливу когнітивної бази-II, яка, у свою чергу, неодмінно спирається на об'єктивовану у слові когнітивну базу-I. Цю їхню взаємозалежність слід розуміти як зумовлену соціальною повторюваністю процесу пізнання та марковану соціально-детермінованим досвідом мовної особистості, її мотивами й ціннісними орієнтаціями, які є базовим інваріантом певної соціокультурної спільноти.

У межах концепції дослідження комунікативної та лінгвокогнітивної специфіки інтерферованого англійського мовлення українських білінгвів цілком слушною видається думка В. І. Карасика [Карасик 2004: 8] щодо виокремлення деяких аспектів вивчення мовної особистості, які характеризують її мовленнєву організацію. До таких аспектів він відносить: *мовну здатність* індивіда як органічну можливість навчитися мовному спілкуванню (психічні й соматичні здібності людини); *комунікативну потребу*, (адресність, спрямованість на комунікативну умову, учасників спілкування, мовний колектив, носіїв культури); *комунікативну компетенцію* (вміння здійснювати спілкування в різних регістрах для оптимального досягнення мети); *мовну свідомість* (активне вербальне відображення у внутрішньому світі зовнішнього світу); *мовленнєву поведінку* (усвідомлену і неусвідомлену системи вчинків, які розкривають характер і спосіб життя людини).

Відтак, мовна здатність і комунікативна потреба є передумовою оволодіння мовою і здійснення міжмовної комунікації, а комунікативна компетенція є виявом мовної свідомості у добірї засобів спілкування. У зв'язку з цим мовна здатність розглядається [Шахнарович 1995: 223] як механізм забезпечення використання “психологічних знарядь”, і водночас як “процес використання цих знарядь”. Він також звертає увагу на те, що культурні правила їх вибору і ситуативна організація знаходяться власне поза мовною здатністю, оскільки вони належать до

комунікативної компетенції, яка разом із мовною здатністю створює мовну особистість. Щодо мовленнєвої поведінки білінгва, то вона може бути схарактеризована як певна взаємодія універсальних властивостей, притаманних носієві мови, та національно-мовних, сформованих під впливом системи рідної мови.

Динаміка змін комунікативної компетенції білінгва як один з аспектів вивчення двомовної особистості розглядається нами у контексті набуття ним міжкультурного характеру з одночасним підвищенням у результаті трансформацій його комунікативного та лінгвокогнітивного потенціалу, які й стимулюють його входження в нову лінгвокультуру. Зміст комунікативної компетенції білінгва характеризується розширенням простору культурних, когнітивних й емотивних моделей комунікативної поведінки індивіда в рідній та чужій лінгвокультурах, що свідчить, на наш погляд, про значну перевагу комунікативної компетенції білінгва у порівнянні з монолінгвом. До того ж, не слід залишати поза увагою і здатність двомовної особистості до інкорпорування нових знань, інтеграції вже існуючих та набутих знань і вмінь.

Оскільки процес становлення компетенції білінгва є певним континуумом, представленим у часі та просторі, то нам уявляється необхідним виокремити такі рівні сформованості його комунікативної компетенції:

1) *монокультурна комунікативна компетенція*, у обсязі якої основними орієнтирами комунікативної поведінки індивіда слугує рідна лінгвокультура;

2) *перехідна комунікативна компетенція*, межі якої розповсюджуються від *інтерферованої* комунікативної компетенції, що вирізняється високим ступенем інтерференції у процесі адаптації білінгва до іншої лінгвокультури до *диференціюючої/ідентифікуючої* комунікативної компетенції, яка передбачає знання лінгвокультурних відмінностей і спробу будувати з їх урахуванням свою мовленнєву поведінку;

3) *бікультурна комунікативна компетенція*, яка проявляється у межах рідної та іншомовної лінгвокультур, свідчить про високий рівень акультурації і передбачає не лише знання, а й уміння та навички побудови інтенційно-стратегічної програми міжмовної комунікації, дотримання її і контролю за нею у процесі міжкультурного спілкування.

Розглядаючи ментальне поле білінгва, значну увагу, на нашу думку, варто приділяти його комунікативним складникам. Не заперечуючи значущості біологічного, психологічного, соціального компонентів у структурі його особистісного поля, варто декларувати їхню підпорядкованість комунікативному компоненту, який формує домінуючі контури особистості. За цих умов саме мова та культура утворюють комунікативний простір, поза межами якого неможливе існування і самореалізація особистості. Отже, під час набуття білінгвом іншомовної комунікативної компетенції відбуватимуться зміни всередині комунікативних складників його особистості, а саме на когнітивному, емоційному, культурному та мовному рівнях.

Загальновідомо, що, засвоюючи іншу мову, індивід одночасно долучається до іншої культури, бере участь у процесі акультурації [Верещагин 1969], під якою розуміють зазвичай тісно пов'язане з мовою сприймання ним або цілою національно-лінгвокультурною спільнотою культури іншої спільноти. Відтак у разі засвоєння індивідом іншої мови виникає не лише проблема білінгвізму, а й проблема бікультуральності, оскільки при двомовності ми вимушені мати справу не тільки з двома різними системами лінгвістичних навичок, а й з різними системами навичок культури. Якщо одномовна особистість інтегрована в лінгвокультурний простір лише своєї національної спільноти, то її бачення дійсності обумовлюється специфікою національного світосприйняття, ментальності, які втілюються у мові і через неї ж формуються. Тому індивідуальний когнітивний простір такої особистості утворюється лише на основі когнітивної бази тієї національної лінгвокультурної спільноти, членом якої вона є. Щодо двомовної особистості, то тут має місце процес формування білінгвокультурного індивіда, у свідомості якого передбачається наявність двох когнітивних баз, співвідносних з мовами, якими він володіє.

Простежуючи зв'язок між рівнями акультурації та типами білінгвізму, С. М.Верещагин [Верещагин 1969] виділяє три *рівні акультурації*: 1) *слабку*, або *початкову* акультурацію, яка характеризується наявністю адаптації, під якою розуміється такий етап контакту культур, коли індивід або вся етнічна спільнота зберігає свої первинні культурні елементи, що вступають у конфлікт з чужими, і модель поведінки, стосунків визначається значним чином власними культурними елементами. Відтак такому рівню акультурації відповідає *рецептивний*, часто *субординативний* білінгвізм; 2) *середню*, або *просунуту* акультурацію, що характеризується глибшим засвоєнням елементів чужої культури і якій відповідає *медіальний* білінгвізм; 3) *повну*,

або *кінцеву* акультурацію, внаслідок якої індивід або етнічна спільнота повністю засвоює всі елементи чужої культури. Повній акультурації відповідає *координативний* білінгвізм, що призводить до культурної асиміляції. Більш того, наслідком координативного білінгвізму може бути навіть відмова від рідної мови та перехід на іншу мову, тобто зміна мови.

Виходячи з потреб дослідження комунікативних і лінгвокогнітивних аспектів фонетичної інтерференції в англійському мовленні українських білінгвів у межах соціокультурного поля “мова – культура – поведінка” нам видається доцільним запропонувати таку диференціацію якісних ознак структурно-ментальних рівнів мовленнєво-мисленнєвої діяльності двомовної особистості за критеріями ступеня сформованості її комунікативної компетенції:

- 1) *монокультурний білінгвізм*, носію якого властива лише когнітивна база його рідної мови;
- 2) *перехідно-культурний білінгвізм*, який характеризується наявністю у свідомості індивіда фрагментарного співіснування двох когнітивних баз, співвідносних з тими мовами, які засвоюються;
- 3) *бікультурний білінгвізм*, який передбачає одночасну наявність у свідомості індивіда двох когнітивних баз, співвідносних з мовами, якими він володіє.

У випадку монокультурного білінгвізму засвоєння іноземної мови обмежується лише набуттям монокультурної комунікативної компетенції, і, відповідно, знайомство індивіда з елементами когнітивної бази тієї лінгвокультурної спільноти, мову якої він засвоює, не відбувається. Монокультурний білінгв, спілкуючись іншою мовою, сприймає світ та інтерпретує явища через призму власної мовної культури, а його іншомовне мовлення часто має смислове наповнення рідної мови, спирається на прецедентні феномени її когнітивної бази, активізує кліше, штампи, асоціації, типові для мовної свідомості рідної лінгвокультурної спільноти. Під час спілкування двох монокультурних білінгвів (або монокультурного білінгва з монологістом), когнітивні бази яких різняться, виникає *соціумна пресупозиція* або/та *мікропресупозиція*. При цьому їхні когнітивні бази не перетинаються, що може призвести до певних труднощів чи непорозумінь у комунікації. Монокультурний білінгвізм може також набувати сутності рецептивного білінгвізму, або такого, продуктивна реалізація якого відбувається лише час від часу.

Зазначимо при цьому, що у межах перехідно-культурного білінгвізму відбувається формування інтерферованої та диференціюючої перехідної комунікативної компетенції, яке не приводить до прирощення лінгвокультурної компетенції, що визначає культурну ідентифікацію білінгва, тобто дотримання ним відповідних культурно зумовлених норм, стандартів спілкування. У цьому разі цілком можливо припустити наявність у свідомості індивідів фрагментарного співіснування двох когнітивних баз, співвідносних з тими мовами, які засвоюються. Зазначений тип білінгвізму характеризується середнім рівнем акультурації, високим та середнім ступенем інтерференції у процесі адаптації до чужої лінгвокультури.

Щодо бікультурного білінгвізму, то він передбачає наявність бікультурної комунікативної компетенції, що свідчить про повну або кінцеву акультурацію, високий рівень володіння іноземною мовою і найчастіше набуває сутності продуктивного змішаного білінгвізму. У цьому випадку, на нашу думку, можна говорити і про домінуючу, і про вторинну когнітивну базу особистості, причому домінуюча когнітивна база може і не збігатися з домінуючою мовою спілкування. Така ситуація притаманна, наприклад, свідомості багатьох освічених українців, домінуючою мовою спілкування яких стала російська.

Під час спілкування бікультурного білінгва, що має відповідно дві когнітивні бази, і монокультурного білінгва може виникати ще й *макропресупозиція* за умови, що комунікація відбувається тією мовою, когнітивною базою якої володіє монокультурний білінгв. У цьому випадку, поряд з макропресупозицією, звичайно ж, може мати місце мікропресупозиція та соціумна пресупозиція. Що стосується спілкування бікультурних білінгвів, які мають однакові когнітивні бази, то в зоні перетину може перебувати і одна, і інша когнітивна база. За умови близькоспорідненого білінгвізму в зоні перетину можуть перебувати і дві когнітивні бази одночасно. Навіть якщо бікультурні білінгви мають лише одну спільну когнітивну базу, то під час безпосереднього спілкування відповідною мовою в зоні перетину може бути лише одна, спільна, когнітивна база.

У контексті зазначених проблем неминує постає питання цілісності особистості білінгва, можливості роздвоєння свідомості у двомовних осіб, конфліктності співіснування двох мовно-

культурних світів у свідомості білінгва. Не заперечуючи можливість існування подібного внутрішнього конфлікту, варто погодитись з думкою Р. Тітоне [Titone 1991: 439-451] про наявність у двомовних осіб метамовної свідомості, під якою він розуміє їхню метакогнітивну здатність до перемінного, одночасного чи поперемінно-одночасного існування у двох мовних світах. Цілісність особистості у цьому разі забезпечує, на його думку, наявність метаєго, яке контролює і синтезує різні вербальні типи поведінки білінгва, співвідносні з відповідними мовними кодами, різні єго, співвідносні з двома мовами білінгва, та врівноважує сприйняття індивідом двох мовних картин світу.

Оскільки в процесі міжкультурної/міжмовної комунікації неминує має місце зіткнення двох когнітивних колективних просторів, двох емоційно-маркованих кодів, двох мов [Красных 2001: 166-167], тому з'являється новий, складніший когнітивно-емоційний лінгвокультурний простір комунікативної реалізації двомовної особистості, який відзначається гнучкістю, готовністю до подальшої трансформації об'ємної полілектичної логіки свого мислення в лінійну діалектичну логіку комунікації [Клименюк 1998: 182-187; Клименюк 1999: 55-56]. Крім того, слід зважати на здатність трансформації когнітивних структур у мовній свідомості і комунікативній поведінці білінгва як результату перерозподілу психо-енергетичного потенціалу особистості [Калита 2007: 7], внаслідок якої відбувається зіткнення свідомості з новим когнітивно-емоційним образом, що стоїть за іншомовним словом та зумовлює відповідне когнітивне переструктурування. Відтак у двомовної особистості утворюється сумарний, досить гнучкий когнітивний простір: мовна картина світу рідної мови доповнюється новими ксеноконцептами та новоутвореннями у вигляді інтегрованих когнітивних структур.

Викладене свідчить, що феномен двомовної особистості ґрунтується на її здатності до об'єктування через лінгвосоціум і його мовленнєву діяльність «еталонного» потенціалу мовної і когнітивної свідомості носіїв вторинної мови та притаманних їм мовної і концептуальної картин світу. Тому саме рівень усвідомлення двомовною особистістю системи вторинного мовного і когнітивного (соціокультурного) коду, а відповідно і вторинної мовної та концептуальної картин світу, має слугувати критерієм ступеня сформованості рівнів фонетичної інтерференції в англійському мовленні українців як результату функціонування певної структурно-ментальної царини людини, що породжує і контролює складний процес її мовленнєво-мисленнєвої діяльності.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Бацевич Ф.С. Основи комунікативної лінгвістики / Ф.С. Бацевич. – К.: Видавничий центр “Академія”, 2004. – 344 с.
2. Богин Г. И. Герменевтические последствия универсализаций в методике преподавания русского языка как иностранного / И.Г.Богин // *Hermeutics in Russia*. – 1998. – Vol. 2. – Issue 3. – P. 1-4.
3. Бондаренко Я.О. Дискурс акцентуованих мовних особистостей: комунікативно-когнітивний аспект (на матеріалі персонального мовлення в сучасній американській художній прозі): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.04, “Германські мови” / Я.О. Бондаренко. – К., 2002. – 19 с.
4. Буданова Е.А. Реализация современных лингводидактических концепций в рамках педагогической практики (на примере концепции вторичной языковой личности) / Е.А. Буданова // *Ярославский педагогический вестник*. – 2004. – № 4 (41) – С. 1-8.
5. Верещагин Е.М. Психологическая и методическая характеристика двуязычия / Е.М. Верещагин. – М.: Изд-во МГУ, 1969. – 160 с.
6. Воробьева О.П. Вирджиния Вульф в аспекте языковой личности: когнитивный этюд / О.П. Воробьева // *Язык и транснациональные проблемы: Материалы I Междунар. науч. конф. Т. II*. – М.; Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р.Державина, 2004. – С. 50-55.
7. Гальскова Н.Д. Теория обучения иностранным языкам: Лингводидактика и методика: учеб. пособие для студ. лингв. ун-тов и фак. ин. яз. высш. пед. учеб. заведений / Н.Д. Гальскова, Н.И. Гез. – М.: Издательский центр “Академия”, 2004. – 336 с.
8. Гнатюк Л. Мовні картини світу дво- і кількомовної особистості / Л.Гнатюк // *Мовні і концептуальні картини світу: Зб. наук. праць*. – Вип. 9. – К., 2003. – С. 71-75.
9. Донец П.Н. Основы общей теории межкультурной коммуникации: научный статус, понятийный аппарат, языковой и неязыковой аспекты, вопросы этики и дидактики / П.Н. Донец.– Харьков: “Штрих”, 2001. – 386 с.
10. Иванова Л. Двуязычие с позиции современной когнитивной лингвистики / Л. Иванова // *Наукова спадщина професора С.В.Семчинського і сучасна філологія: Зб. наук. пр.* – К.: ВПЦ „Київський університет”, 2001. – Ч.1. – С. 445-450.
11. Калита А.А. Актуалізація емоційно-прагматичного потенціалу висловлення: Монографія / А.А. Калита.– Тернопіль: Підручники і посібники, 2007. – 320 с.

12. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность / Ю.Н. Караулов. – М.: КомКнига, 2006. – 264 с.
13. Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс / В.И. Карасик. – М.: Гнозис, 2004. – 390 с.
14. Карлинский А.Е. Основы теории взаимодействия языков / А.Е.Карлинский. – Алма-Ата: «Гылым», 1990. – 181 с.
15. Клименюк О.В. Полілектика як філософсько-методологічне підґрунтя культури та пізнання / О.В. Клименюк // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Історія. – 1998. – Вип. VII. – С. 172-187.
16. Клименюк О.В. Уніфікація, діалектика та полілектика у науковому пізнанні / О.В. Клименюк // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Філософія. Економіка. Соціологія. – 1999. – Вип. 2. – С. 52-63.
17. Красных В.В. Основы психолінгвистики и теории коммуникации: Курс лекций / В.В. Красных. – М.: ИТДГК “Гнозис”, 2001. – 270 с.
18. Нерознак В.П. Языковая личность / В.П. Нерознак, И.И.Халеева // Эффективная коммуникация: история, теория, практика: Словарь-справочник / Отв. ред. М.И. Панов; сост. М.И. Панов, Л.Е. Тумина. – М.: Олимп, 2005. – С. 587-591.
19. Потапенко С.І. Мовна особистість у просторі медійного дискурсу (досвід лінгвокогнітивного аналізу): Монографія / С.І. Потапенко. – К.: Вид. центр КНЛУ, 2004. – 360 с.
20. Тамерьян Т.Ю. Моделирование языковой личности в свете современных концепций / Т.Ю. Тамерьян // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики: Сборник научных трудов. Вып. VIII / Под ред. докт. филол. наук Т.Ю. Тамерьян. – Владикавказ: Изд-во СОГУ, 2006. – С. 117-126.
21. Халеева И.И. Вторичная языковая личность как реципиент инофонного текста / И.И. Халеева // Язык – система. Язык – текст. Язык – способность. – М.: Наука, 1995. – С.277-285.
22. Черничина Е.К. Вторичная языковая личность в условиях межкультурной коммуникации / Е.К.Черничина // Известия Волгоградского государственного педагогического университета.– 2004. –№ 3 (08). – С.23-28.
23. Черничина Е.К. Концепция искусственного билингвизма в теории языка: монография / Е.К.Черничина. – Волгоград: Перемена, 2007. – 220с.
24. Шахнарович А.М. Языковая личность и языковая способность / А.М.Шахнарович // Язык – система. Язык – текст. Язык – способность. – М.: Наука, 1995. – С. 213-223.
25. Шумарова Н.П. Мовна компетенція особистості в ситуації білінгвізму: Монографія / Н.П. Шумарова. – К.: Київський державний лінгвістичний університет, 2000. – 283 с.
26. Grosjean F. The bilingual as a competent but specific speaker – hearer / F.Grosjean // Journal of Multilingual and Multicultural Development. – 1985. – № 6. – P. 467-477.
27. Grosjean F. Processing mixed language: issues, findings and models / F.Grosjean // Tutorials in Bilingualism: Psycholinguistic Perspectives. – New York: Lawrence Erlbaum Associates, Mahawa, 1997. – P. 225-254.
28. Hakuta K. Mirror of Language: The Debate on Bilingualism / K. Hakuta. – New York: Basic Books, Inc., Publishers, 1986. – 268 p.
29. Meuter R.F.I.. Language selection in bilinguals: mechanisms and processes / R.F.I. Meuter // Handbook of Bilingualism: Psycholinguistic Approaches. – New York: Oxford University Press, 2005. — P. 349-370.
30. Poulisse N. Language production in bilinguals / N. Poulisse // Tutorials in Bilingualism.– New York: Lawrence Erlbaum Associates, Mahawa, 1997. – P. 201-224.
31. Romaine S. Bilingualism. – Oxford: Blackwell Publishing, 2004. – 384 p.
32. Titone R. Language contact and code switching in the bilingual personality / R.Titone // Language in Contact and Contrast. Essays in Contact Linguistics. – Berlin, New York, 1991. – P. 439-451.
33. Walters J. Bilingualism: The Sociopragmatic-Psycholinguistic. — New York: Lawrence Erlbaum Associates, 2004. — 323 p.

*Ірина ГУМЕНЮК*

© 2008

## **СЕМАНТИКО-ФУНКЦІОНАЛЬНІ МОДИФІКАЦІЇ ВИСЛОВЛЕНЬ З ІНТЕР'ЕКТИВАМИ**

Комунікативно-семантичні можливості висловлення, мовець як суб'єкт, що породжує текст, інформаційна структура елементів висловлення – це ті питання, які викликають все більшу зацікавленість сучасних науковців-лінгвістів. Зокрема, інформаційна структура інтер'єктивів відкриває широке поле для дослідження процесу творення висловлень, їх прагматичного спрямування та реактивної функції. Суб'єктивність як яскрава ознака семантики інтер'єктивів дає

можливість зарахувати ці мовні одиниці до модусних показників, тобто слів, які сигналізують про наявність у мікротексті суб'єктивного (модусного) рівня поряд з об'єктивним (диктумним). Закономірно виникає необхідність дослідження семантико-функціональних можливостей інтер'єктивів у структурі висловлення.

Таким чином, актуальність теми статті визначається загальною спрямованістю сучасної лінгвістичної науки на дослідження засобів вираження мовленнєвих явищ, необхідністю детального вивчення процесів появи та інтерпретації висловлень у мовленнєвій взаємодії.

Досягнення поставленої мети – проаналізувати семантико-функціональні модифікації висловлень з інтер'єктивами – передбачає розв'язання таких завдань: 1) з'ясувати основні фактори, що впливають на інтерпретацію висловлень з інтер'єктивами; 2) проаналізувати зміну семантичної структури речення під впливом інтер'єктивів; 3) окреслити шкалу суб'єктивно-модальних значень, репрезентаторами яких у висловленнях можуть бути інтер'єктиви.

Розглядаючи роль вигуків у процесі творення суб'єктивної модальності висловлення, варто зауважити, що суб'єктивне ставлення мовця до ситуації та до змісту висловлення включає в себе велику кількість значень, які не можна повністю класифікувати за шкалою „позитивне / негативне / нейтральне”. Наприклад, вигуки *Гей! Цить! Ну!* вносять у висловлення, в першу чергу, спонукальну модальність, а вже потім, з врахуванням інтонації, контексту, інтерпретації паралінгвістичних засобів, можна говорити про позитивне, негативне чи нейтральне ставлення мовця до висловленого. Рефлекторні вигуки (типу *апч, кахи-ках, ху* та ін.), що позначають фізіологічну реакцію організму на подразнення, не можуть виражати позитивного чи негативного ставлення, оскільки виникають спонтанно, мимовільно. Однак таке значення з'являється у них, коли вони використовуються мовцем з певною метою і завдяки цьому переходять до розряду емоційних вигуків.

Щодо значення „нейтральності”, яке передає байдуже ставлення мовця до повідомлюваного, то воно може виявлятися об'єктивно і суб'єктивно. У першому випадку мова йде про ситуації, коли мовцеві немає необхідності брати участь у розмові. Це може бути обмін словами привітання, питання-відповіді про здоров'я, справи тощо. Суб'єктивне вираження „нейтральності” має місце тоді, коли „байдужість” спеціально мотивована, коли трансмісор прагне переконати реципієнта саме в такій своїй позиції. У цьому випадку „нейтральність” стає засобом, за допомогою якого комуніканти приховують свої справжні почуття й наміри.

З огляду на все вищесказане, ми пропонуємо розглядати значення позитивного, негативного ставлення до зображуваного та нейтральності у межах кваліфікативної модальності висловлення (*Кваліфікувати – характеризувати предмет, відносити його до певної групи, певного класу, розряду тощо* [5, т.4, 128]).

Незаперечно, що для конкретизації семантики вигуків і відповідних модальних значень необхідний широкий контекст з урахуванням інтерпретації паралінгвістичних засобів, які супроводять основне висловлення у письмовому тексті і обов'язково наявні у процесі усного спілкування.

Аналіз мовленнєвих ситуацій свідчить, що в умовах функціонування модальні значення, як правило, поєднуються із значеннями емоційно-експресивного плану. Цей момент був предметом дослідження у лінгвістиці і спричинив появу суперечливих суджень та висновків. Так, М. Грепл в праці „О сущности модальности” стверджував, що значення емоційності та експресивності не повинні розглядатися як модальні [3, 297]. Т.В. Алісова, навпаки, підкреслює необхідність і важливість урахування емоційно-експресивної характеристики висловлення для визначення ставлення мовця до змісту висловленого, тобто суб'єктивної модальності висловлення [1, 54-56]. Зрозуміло, що ці значення мають факультативний характер. Їх поява доповнює або конкретизує саме ці значення, а в окремих випадках і суттєво їх видозмінює.

Оскільки більшість вигуків є *афективами* – тобто мовними одиницями, значення яких для цих слів є єдиним способом позначення вираженої емоції, без її називання [8, 25] – то визначення модальних значень висловлень з інтер'єктивами неможливе без урахування емоційно-експресивної сторони мовлення.

Отже, при аналізі семантико-функціональних модифікацій висловлень з інтер'єктивами важливими та необхідними є такі поняття, як *емотивна амбівалентність* – здатність семантики одного й того ж емотива виражати емоції з протилежними оцінними знаками [8, 27], та *емоціональна пресупозиція* – попередня інформація про емоціональну конситуацію емотивного тексту, яка декодує його зміст [8, 28].

Кваліфікаторами негативного ставлення до зображуваного можуть виступати більшість вигуків зі спеціалізованими семантичними функціями (емоційні: *Агій! Ай-яй-яй! Ат! Брр! Гу! Еч! Ігі! Ігіі! Не дай Боже! Ов! Пхе! Пхі! Тю! Тьфу! Тьху! Фе! Фі! Фу!*; усі лайливі: *Щоб тебе! Чорт! тощо*; оцінні: *Біда! Гвалт! Горе! Лихо! Лишенько! та ін.*). Наприклад: – **Га**, *кати!* – *лютує він і біжить далі* (М.Коцюбинський); **У-у**, *розтелепа!* – *відводив він свої злодійкуваті очі* (Г.Тютюнник).

Серед вигуків зі спеціалізованими семантичними функціями дуже мало одиниць на позначення позитивного ставлення до зображуваного. Сюди належить кілька вигуків, модальні значення яких у реченні трактуються однозначно:

1) захоплення – *Браво! Краса! Чудо!*. Наприклад: – **Бр-раво**, *Шпіндлере!* – *Дякуємо!* – *Геніальна гіпотеза!* (В.Виниченко); *Вийшов чудовий нарис* – **краса!** (О.Довженко);

2) полегшення – *Слава Богу! Слава тобі, Господи! Боже, слава тобі!*. Наприклад: – **Слава тобі, Господи!** – *зрадли бідолашні*. – **Слава тобі, Господи**, *що він живий!* (М.Коцюбинський); – *Ну, слава Богу*, – *кинула дівчина й з полегшенням зітхнула* (М.Хвильовий);

3) радість – *ура!*. Наприклад: „*Інтернаціонал*”...*Туш...І Ура!.. Ура!.. Ура!..* (Остап Вишня); – **Урра!** *Руді, сьогодні все буде зроблено* (В.Виниченко).

Широкі можливості для передачі різноманітних суб’єктивно-модальних значень відкривають перед трансмісором полісемантичні вигуки (вигуки з семантично дифузними функціями [6, 733]). До них належать: *А! Ага! Ай! Ах! Боже мій! Гай! Гей! Е! Еге! Ехе-хе! Матінко моя! Ну! О! Ого-го! Ой! Ох! Отаке! Страх! Так! Ху! Хі! Ха! Хо! Чи бач! тощо*. Всі вони передають стан збудження, а тому можуть використовуватись для вираження найрізноманітніших (навіть протилежних) почуттів і емоцій. Для звуження семантичних функцій таких вигуків дуже важливу роль відіграє інтонація, особливо такі її характеристики, як тон, ритм, тембр, сила і тривалість звучання [6, 733]. Наприклад, вигук *О!* залежно від інтонації може змінювати модальне значення висловлення від задоволення, зворушення до туги й люті: *Капітан задоволено засміявся*. – **О**, *треба не тільки напоїти у Дніпрі коні, треба напоїти їх у Москві!..* (Г.Косинка); ..., *і недурно тужила, кривавилася його душа*. **О**, *недурно, недурно, недурно! От що застав!..* (О.Кобилянська); – **О**, *то блазень ж вас слізю, закликаю вас ласкою Божою... не робіть, не робіть того, що не можна поправити...* (І.Кочерга); **О**, *говірка, говірка, ти тричі проклята!* (О.Кобилянська).

Аналіз подібних висловлень з інтер’єктивними обов’язково повинен здійснюватись з врахуванням загального змісту, емоційного тла мовлення і за підтримки інших засобів – як мовних, так і позамовних. Оскільки експліцитно виражене за допомогою вигука значення кваліфікативної модальності може виявитись насправді абсолютно протилежним у контексті.

Модальність кваліфікації негативного ставлення мовця до зображуваного реалізується за допомогою полісемантичних вигуків комплексом суб’єктивно-модальних значень:

1) біль (фізичний і душевний), що передається вигуками *А! Ай! Ах! Ех! О! Ой! Ох! У-у!* та їх фонетичними варіантами. Наприклад: – **А**, *підлість...підлість* (М. Коцюбинський);

2) досада, жаль – *А! Ай! Ах! Боже! Ех! О! Ой! Ох! У-у!* і под. Наприклад: – **Ах**, *ти не розумієш, ти нічого не розумієш!..* (Г. Тютюнник);

3) страх, переляк, жах – *А! Ай! Ах! Господи! Йой! Матінко! Ой! Ох! Ху!* Наприклад: – **Ой**, *потерпає шкура, як подумаєш собі, до чого воно йдеться...* (М. Коцюбинський);

4) гнів, лють, злість – *А! Ах! Йой! У-у! Ух!...* Наприклад: – **Ух ти**, *розбійник!* – *розсердився Захарко* (О. Довженко);

5) розчарування – *А! Ай! Е-е! Ей! О-о-о! Отаке! Тю! тощо*. Наприклад: – **О-о-о**, – *розчаровано зітхнули слухачі*. – *Ми думали, що ви нам децю цікавіше розповісте* (Г. Тютюнник);

6) сарказм, іронія, зневага – *А! Ага! Ай! Ах! Е-е! Еге! Ех! О! Ова! Ого! Ой! Тю! Хі! та ін.* Наприклад: – **Ого**... *мій пане!* – *сказала з неописаною іронією!* (О. Кобилянська);

7) докір – *Ай-яй-яй! Ах! Е! Ей! Ех! О! Ох!* Наприклад: – **Е-е-х**, *жінко*, – *докоряв із-за столу дід Гулай* (Г.Тютюнник);

8) розгубленість, вагання – *А... Гм... Е... И-и... І-і... Ну... Чи бач... та ін.* Наприклад: – **Гм!** – *кинула Спиридонова й замислилась* (М. Хвильовий).

Більшість із проаналізованих вигуків завдяки інтонації та відповідного контексту можуть виконувати функцію модальних кваліфікаторів позитивного ставлення мовця до ситуації. Оскільки шкала суб’єктивно-модальних значень із знаком „+” (позитив) нараховує значно меншу

кількість одиниць, то відповідно спостерігається більше модально-виражальне навантаження інтер'єктивів. Так, вигуками *Ой! Ах!* можуть передаватися практично всі позитивні емоції, за винятком окремих ситуативних відтінків. Модальність кваліфікації позитивного ставлення мовця до ситуації реалізується за допомогою полісемантичних вигуків з наступними значеннями: 1) бажаність – *Ай! Ах! Ей! Ех! Господи! О! Ой! Ох! Страх! та ін.*; 2) радість, задоволення – *Ай! Ах! Ге! Гей! Матінко! Ну! О! Ого! Ой! Ох! Ух! та ін.*; 3) захоплення – *Ай! Ах! Бач! Іч! О! Ого! Ох! Ух! тощо*; 4) співчуття – *Ай! Ах! Боже! Ех! О! Ой! Ох! і под.*; 5) похвала – *Ай! Ах! Е! Еге! Іч! Гей! Ну! О! Ого! Ой! Ох!*; 6) рішучість – *А! Ага! Гей! Ех! Йй-Богу! Ну! Ой! Ох! У! Ух! та ін.*; 7) здивування – *Еге! Гм... О! Ого! Ой! Оце але! Чи бач! та ін.*

Суб'єктивно-модальне значення байдужості, тобто нейтральна кваліфікація, оперує невеликою кількістю інтер'єктивів, а саме: *А! Ай! Ам!/Ем! Е! Ей! Ну! Та!* Наприклад: – *Сметана он по бороді тече. – Ам, нічого, - і він витирає її долонею* (Г. Тютюнник); – *Нащо ви її запрягаєте? А Слизинський: – Ай, їй нічого не пошкодить!* (С. Пушик).

Оскільки специфіка виникнення і семантика вигуків у своїй основі містять емоційність, то, зрозуміло, що висловлення з цими мовними елементами не можуть мати абсолютно „байдужий”, „нейтральний” характер. Як стверджує В.М. Ткачук, залежно від ситуації оператори байдужості можуть тлумачитися як з ухилом до „+”, так і з ухилом до „-”, що свідчить про складну семантичну структуру цього утворення [7, 81].

Байдужість може набувати афективної форми внаслідок вибору експресивних засобів вираження суб'єктивної модальності, до яких належить і вигук. Таке висловлення позначає не стільки саму нейтральність, скільки заперечення ситуації, негативне ставлення до неї внаслідок втрати впливу на ситуацію. Наприклад: – *Ем, що мені буде? Викине з соломою – та й усе!* (Г. Тютюнник); – *Е, нусте! Лікар каже, що ніж заліз неглибоко. Мені нічого* (М. Коцюбинський).

Аналіз фактичного матеріалу показав, що найбільше функціональне навантаження припадає на поліфункціональні вигуки *Ай! Ах! О! Ой! Ох!*, якими передається 63,8 % усіх суб'єктивно-модальних значень. Найвужче поле функціонування виявлено у вигуків із спеціалізованою семантикою *Горе!/Біда! Ба! Бр!* – 14,8%. При цьому спостерігаються такі особливості: усі вигуки придатні для вираження суб'єктивно-модального значення з оцінним знаком „-” (найпродуктивніші – *А! Ай! Ах! О! Ой! Ох!*, найменш продуктивні – *Ба! Брр! Агій! Гей! Горе!/Біда! Страх! Хі/Хе/Хо!*), для вираження суб'єктивно-модального значення із показником „+” використовуються не всі вигуки (найпродуктивніші – *Ой! Ай! Ах! О!*, непродуктивні – *Тю! Фе/Фі/Фу! Гу! Брр! Ам/Ем! Ба! Горе!/Лухо! Ехе-хе! Е! У! А!*). Це зумовлено, на нашу думку, ширшим діапазоном негативних емоційно-оцінних значень, які функціонують у мові, та інтонаційними можливостями голосового апарата людини, який дозволяє будь-якій лексемі за допомогою інтонації надати негативного відтінку: іронії, сарказму, знушання, презирства, зневаги, глузування.

Інтер'єктиви (в основному емоційні) активно використовуються мовцями для передачі у висловлюваннях різноманітних квантитативних значень: міри вияву, перебільшення, захоплення великою кількістю чогось тощо. Ці значення активно діють паралельно з іншими мовними та позамовними засобами. Серед допоміжних мовних елементів чітко виділяються частки, а серед позамовних – інтонація, жести, міміка.

Квантитативна модальність у процесі мовлення може реалізовуватися за допомогою таких засобів:

- 1) одиничних інтер'єктивів, які самостійно виконують функцію інтенсифікації. Наприклад: – *Ух, кисле!* (Л. Костенко);
- 2) інтер'єктивів + повторення лексеми (лексем), значення якої (яких) інтенсифікується. Наприклад: – *Коли я вперше почув про Гоголя? Ой, давно, давно, давно!* (Остап Вишня);
- 3) інтер'єктивів + частка *ЯК*. Наприклад: – *Ах, як знаменито Берлін їсть гроші* (Остап Вишня);
- 4) інтер'єктивів + частка *ЯК* + повторення основної лексеми. Наприклад: – *Ох, як се болить, болить!* (О. Кобилянська);
- 5) інтер'єктивів + частки *ЯКИЙ* (яка, яке, які), *ЩО*. Наприклад: – *Ой, гріх який, і звідки вона тут?* (Л. Костенко);
- 6) інтер'єктивів + частки *СКІЛЬКИ* (*СТІЛЬКИ*). Наприклад: – *О, скільки людських тіл поніс Черемош!* (С. Пушик);



7) інтер'єктивів + частка *I*. Наприклад: – **Ох, і** *страховидло! Три пуди й фунт!* (Остап Вишня);

8) інтер'єктивів + частка *I (Й)* + частка *Ж (ЖЕ)*. Наприклад: – **Ох, і** *не любив же Василь Блакитний нічого прилизаного!* (Остап Вишня);

9) інтер'єктивів + частка *I, ЯК* + частка *Ж* + частка *ЖЕ*. Наприклад: – **Ох, і** *очеретяна ж річка Оскіл! Ох, і рибна ж вона, ох же ж і вутяна!* (Остап Вишня);

10) інтер'єктивів + частка *ЯК* + частка *ЖЕ (Ж)* + повторення основної лексеми. Наприклад: **Ой, як же довго, довго** *в ту суботу не вечоріло!* (Остап Вишня);

11) інтер'єктивів + *ЩО ТО (ЩО Ж БО ТО)*. Наприклад: – **Ах, що ж бо то** *він і не виправляв з тими кіньми – не надивився би-сь і за днину!* (О. Кобилянська);

12) інтер'єктивів + *ЯКА (ЯКИЙ, ЯКЕ, ЯКІ) Ж (Ж БО) (ТИ (ВИ))*. Наприклад: – **Ей, ека ж бо ти, жінко, дивна!** (Марко Черемшина);

13) інтер'єктивів + *ЦІ (ОПІ, ЦЕЙ, ТОЙ, ЦЯ, ТА, ОЦЯ, ОТА...)*. Наприклад: – **Ой, оті очі. Які ж вони жадібні та бистрі!** (Остап Вишня);

14) інтер'єктивів + *ЩО ЗА*. Наприклад: – **Гей, що за** *сила була он тут, що її розрізували тепер* (О. Кобилянська).

Позиція у висловленні інтер'єктивів, які виконують функцію інтенсифікації якісної або кількісної ознаки, може бути варіативною:

1) безпосередньо перед словами, значення яких інтенсифікується:

а) на початку речення, наприклад: **О, як потрібен** *прогноз погоди селянинові!* (С. Пушик);

б) всередині речення, наприклад: *Я вас люблю, о, як я вас люблю!* (Л. Кос-тенко); *Який же я дурень, ах, який дурень!* (М. Коцюбинський).

2) синтаксична позиція підрядного речення, наприклад: *Я тільки мир без попа поховала, що **гай!*** (Марко Черемшина);

3) у функції члена речення, наприклад: *То вже сонце – **гей-гей!*** (С. Пушик);

4) у кінці речення або його частини як емоційний концентрат, наприклад: *Лиш німецькі жінки такі поетичні... такі... такі... **ах!*** (О. Кобилянська).

Таким чином, незалежно від позиції у реченні та від виконуваної синтаксичної функції, інтер'єктиви в комплексі з іншими мовними засобами виступають активними репрезентаторами квантитативної модальності висловлення, одночасно вносячи у контекст емоційно-експресивно-оціночний елемент.

Окремі різновиди інтер'єктивів придатні для вираження спонукальної модальності, а саме: імперативні (спонукальні, наказові, апелятивні), етикетні та зооапелятиви. Інші групи інтер'єктивів можуть виконувати лише функцію підсилення спонукання, вносячи у висловлення емоційно-експресивний відтінок, а саме спонукання виражатиметься за допомогою інших засобів. Наприклад: – **Ей, лишіт мене, пані писарко!** *Бодай би я була його ніколи не бачила, бодай він мені й не снівся!* (О. Кобилянська).

У поданому мікротексті використання вигуків зумовлене фактом врахування трансмісором можливості небажання або незгоди адресата (адресатів) виконати спонукувану дію. Вираження емоцій спрямоване на збільшення сили спонукання або впливу на волю адресата.

Л.В. Бережан виділяє три типи спонукальних відношень: пом'якшене спонукання, нейтральне та категоричне. Якщо виконання дії обов'язкове для адресата через об'єктивну необхідність або через залежність адресата від мовця, то спонукання виражається в категоричній формі. Пом'якшене спонукання виникає в умовах, коли мовець-адресант залежить від волі адресата і „м'яко” виражає спонукання до дії. У певних умовах названі диференційні ознаки можуть зніматися – наявне нейтральне спонукання [2, 22].

У цьому контексті виділяються наказові імперативи як спеціалізовані одиниці для вираження категоричного спонукання. Такий тип спонукальних відношень оперує трьома значеннями: прямий наказ, пряма вимога, пряма заборона – і реалізується за допомогою вигуків *Ану! Досить! Гайда! Геть! Годі! Марш! Стоп! Цить! Цс! С-с! Ша!* і под. Наприклад: – **Стоп-стоп-стоп!..** *Ніякої політики ми торкатись не будемо...* (Остап Вишня); – **Цс...** – *цикнула жінка на нього, - там Доря* (М. Коцюбинський).

Для вираження пом'якшеного спонукання у мовленні використовуються спонукальні, апелятивні та етикетні вигуківі одиниці. Цей вид спонукальних відношень оперує значеннями, які відтворюють зацікавленість мовця у виконанні дії, його бажання одночасно з врахуванням певної залежності адресанта від волі адресата: прохання, блага, молитви, воляння, упрошування,

переконання, побажання, які супроводжуються відповідною інтонацією. З цією метою використовуються практично всі апелятивні та спонукальні вигуки. Наприклад: – „Відстань, ну, що тобі коштує”, – просить він Андрона в умі (Г. Тютюнник).

Модальні вирази „будь ласка, прошу, перепошую”, які належать до групи етикетних вигуків, є спеціальними контекстуальними показниками оптативних відношень (лат. *optativis* – прохання, благання). Вони є ознакою „ввічливого мовлення”, мовленнєвого етикету і в спонукальному висловленні визначають зовнішню за вираженням віднесеність спонукування до пом’якшеного типу, навіть якщо за змістом це спонукування належить до категоричного [2, 42]. Наприклад: – *Гарна?! Ха-ха-ха! Приглянься лише, будь ласка, ближче тій красі...* (О. Кобилянська).

Етикетні вигуки у висловленні мають найменший потенціал спонукування і у випадку небажання адресата виконати спонукувану дію сила мовленнєвого впливу може зростати за рахунок використання інших засобів, в тому числі й інтер’єктивів. Наявність цієї ознаки при пом’якшеному спонуванні зумовлює вираження посиленого прохання, перехід висловлення в інший спонукальний варіант.

Носіями пом’якшеного спонування є й інші етикетні одиниці з дезидеративним значенням (англ. – *desiderative* – висловлення побажання [2, 47]), які містять елемент побажання: *Добрий день! На добраніч! З Богом! Щастя вам! Мир цьому дому! Хай вам Бог помагає!* та ін. Наприклад: *Добрідень, люди! Вбитий на снігу, я спам’ятався в зоряній пустелі* (Л. Костенко).

Належність цих одиниць до елементів, які формують пом’якшені спонукальні відношення, зумовлена експліцитно вираженою в них кваліфікативною модальністю із знаком „+”.

Нейтральні спонукальні відношення реалізуються за допомогою інтер’єктивів у значеннях запрошення, пропозиції до співучасті в дії і не мають ознак, властивих категоричному та пом’якшеному спонуванню, тобто: 1) виконання дії не є обов’язковим для адресата; 2) мовець не залежить від волі адресата і відповідно не докладає великих мовленнєвих зусиль, щоб спонування було реалізоване в дії. Для здійснення нейтрального спонування за названих умов придатні окремі спонукальні та апелятивні вигуки і всі зоапелятиви. Наприклад: *Нехотячи став він убійцею чотирьох душ. Гей, гей, батьку! Гей, гей, матінко!.. Прийдіть і виконайте йому гріб* (О. Кобилянська).

Інтер’єктиви можуть вносити у висловлення специфічні модальні значення, зокрема ідентифікації. Ідентифікація (лат. *idem* – той самий, *facere* – робити) – уподібнення, ототожнення будь-яких об’єктів на підставі тих чи інших ознак [4, 299]. Модальність ідентифікації – це відображений у висловленні процес співвіднесення елементів об’єктивного світу з наявністю/відсутністю інформації про них у суб’єкта мовлення, що виражається за допомогою відповідних мовних засобів.

Спеціалізованим мовним засобом, який може виконувати функцію репрезентації ідентифікаційної модальності і ефективно функціонувати без підтримки іншими лексичними одиницями, є інтер’єктиви, зокрема вигуки *а, ага, о, ба*. Вони сигналізують про те, що процес сприйняття інформації відбувся і пресупозиція реципієнта містить необхідний для подальшого спілкування елемент.

Модальність ідентифікації, реалізована у висловленні за допомогою вигуків, може бути представлена кількома значеннями:

1) **впізнання** – ідентифікація особи, місцевості, які мовець уже колись бачив, за шкалою „знайомий / незнайомий. Наприклад: ... А-а-а! *Здорові були, дядьку Макогоненку! Як ся маєте?* (Остап Вишня);

2) **пригадування** – ідентифікація об’єкта, факту чи обставини за шкалою „знаю / не знаю”. Наприклад: – *Кінофільм такий був, – пояснив я. – А-а, справді, був* (П. Загребельний);

3) **розуміння** – ідентифікація наявного факту за шкалою „приймаю / не приймаю”. Наприклад: – А, *так! Тепер розумію; та що мені багато говорити?* (О. Кобилянська);

4) **здогад, припущення** – ідентифікація обставин за шкалою „можливо / неможливо”. Наприклад: – „Ага! – подумав він. – *Ми, видно, наткнулися на високий берег*” (М. Коцюбинський);

5) **пізнання** – ідентифікація об’єкта, ознаки, обставини за наявністю. Наприклад: – *Де ж той мебльовий магазин? – Ага, ось!* (Остап Вишня);

6) **акцентування** – вказівка на важливий для мовця факт. Наприклад: *І раптом він почув тихе: ”Іва-а!”. Хтось його кликав. О! Знову: ”Іва-а!”* (М. Коцюбинський).

Необхідно зазначити, що названі вигуки у модальних значеннях 1-5 (див. вище) взаємозамінні і можуть використовуватися без впливу на семантику висловлення. Модальне значення 6 (акцентування) реалізується тільки за допомогою вигука *О!* (*О-о!*), в іншому випадку втрачається семантика вказівки, яку перекриває емоційний елемент. Якщо порівняти висловлення „*О, хтось іде!*” з „*Ой, хтось іде!* *Ах, хтось іде!*”, то стає помітно, що домінанта звернення уваги на факт у першому прикладі замінюється домінантою вираження почуття (страху, розчарування...) у другому і третьому прикладах. Отже, можна стверджувати, що вигуки *О! Ой! Ах!* у процесі реалізації ідентифікаційного значення акцентування мають різний емоційно-експресивний потенціал.

Таким чином, проаналізовані інтер'єктиви можна визначити як спеціалізовані мовні одиниці для реалізації у висловленні модальності ідентифікації, що оперує комплексом специфічних суб'єктивно-модальних значень.

Для інтер'єктивів вираження енантіосемічної суб'єктивної модальності не є продуктивною сферою функціонування, хоча окремі з цих одиниць здатні у висловленні набувати протилежного значення. Важливо, що таку здатність мають лише вигуки зі спеціалізованими семантичними функціями, зокрема оцінні, лайливі, етикетні. Це зумовлено, на нашу думку, тим, що елементи кожної з цих груп інтер'єктивів обов'язково є кваліфікативно маркованими, тобто їхня семантика позначена знаком „+” або „-”, а отже, у відповідних умовах спілкування вони можуть змінити цей знак на протилежний. Так, оцінні вигуки типу *Краса! Чудо! Жах! Страх! Горе! Біда!* стають виразниками енантіосемічної модальності, коли використовуються мовцем невідповідно до загальної семантики висловлення. Наприклад: *Візник у балахоні якомусь дрімає на козлах. А коні – **страх!** Сиві, здорові і запряжені по два: два ззаду, два спереду. Живуть люде!* (А. Тесленко).

Вигуки, що належать до групи лайливих, кваліфікуються як одиниці, що виражають негативне ставлення мовця до ситуації. Проте, якщо ця негативна семантика у висловленні перекривається доброзичливим ставленням мовця до адресата, то лайка втрачає своє первинне значення побажання чогось лихого і сприймається просто як вияв емоційного стану мовця, на який не варто ображатися. Наприклад: – *Кинь, кинь, **щоб ти луснуло!** Ой рятуйте!..* – Антоніна бігла за своїм п'ятирічним онуком Василюком (О. Довженко).

Етикетні вигуки, що становлять специфічну групу інтер'єктивів, завдяки особливостям своєї семантики і способу використання в мовленні кваліфікуються як одиниці із знаком „+” – позитивне ставлення мовця до ситуації. Енантіосемічну модальність висловлення вони творять тоді, коли вживаються з метою відмови, заперечення, підкреслення переваги над співрозмовником, з чисто етикетних міркувань. Наприклад: – *А якби зять схотів загубити свою жінку, то батько повинен ще коліном у яму пхати? **Е, ні, вибачай!*** (М. Коцюбинський).

Ще однією неспеціалізованою властивістю інтер'єктивів є їх здатність формувати у висловленні модальність заперечення, яка, як відомо, належить до сфери функціонування часток. Значення заперечення притаманне (або може набуватися у процесі комунікації) обмеженій кількості інтер'єктивів, зокрема тим, що належать до групи заперечних з розряду емоційних та окремим одиницям з розряду спонукальних вигуків. У будь-якому випадку заперечна семантика цих одиниць не є єдиною, вона супроводжується додатковими смисловими елементами (захоплення, приреченість, впевненість, розчарування...), що й формує специфіку вигукового заперечення.

Заперечні вигуки з розряду емоційних (*але де, ба, де-де, де там, ей-де, так де*) у контексті співвідносяться із заперечною часткою „ні” і можуть бути замінені нею, однак це обов'язково призведе до змін у модусній структурі висловлення, оскільки втрачатимуться додаткові смислові нашарування і знизиться емоційно-експресивний потенціал текстового фрагмента. Наприклад: – *Хоть би так наші вороги, проси пана, жили. **Ей де, живут!** Коби жили, гай, гай!* (Марко Черемшина); *Почав я пояснити бабам, по що я приїхав і що то за машина, але **де там!** Не ймуть віри,...* (М. Коцюбинський).

До вираження модальності заперечення в комплексі з іншими засобами можуть залучатися спонукальні інтер'єктиви загальної заперечної семантики *Досить! Годі! Цить!*, коли вони використовуються з метою припинення дії для подальшого її заперечення. У таких випадках вигукове заперечення відіграє у контексті підсилювальну роль, оскільки домінантним залишається значення спонукування, а змістове заперечення з'являється у контексті в пре- або постпозиції стосовно вигука. Наприклад: *Тепер, виходить, мені прийдеться дітей няньчити та за курми*

ганялись, а жінка моя піде по селу політику робити? – Цить, – кажу, – іноді й жінка десятох чоловіків заступить... (І.Вільде).

Велику групу одиниць, які здатні формувати модальність заперечення, складають емоційні вигуківі фразеологізми, що внаслідок функціональних і семантичних змін до свого вигуківого додали значення заперечення (*Біда го знає! Чорт-ма! Бог дасть! Дасть Біг! Борони Боже! Чорта з два!* та ін.). Наприклад: Ч-чорт його знає! – низав він плечима, і очі в нього горіли, а вуха світилися на сонці. Ч-чорт його знає... (М. Коцюбинський).

Таким чином, інтер'єктиви, зокрема вигуки, як одиниці, що репрезентують модусну сферу висловлення, відіграють роль семантико-функціональних модифікаторів, які спричиняють зміну семантичної структури речення, вносячи до неї значення кваліфікативної, квантитативної, спонукальної, ідентифікаційної, енантіосемічної та заперечної модальностей. Ця властивість вигуків збільшує значення їх як елементів мовної системи та відкриває широке поле для майбутніх досліджень функціональних можливостей інтер'єктивів у суб'єктній перспективі тексту та використання їх у функції комунікем.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Алисова Т.В. Дополнительные отношения модуса и диктума // Вопросы языкознания. – 1971. – № 1. – С. 54-56.
2. Бережан Л.В. Категорія спонукальності в сучасній українській мові: Дис... канд. філол. наук: 10.02.01 / Чернівецький державний університет ім. Ю.Федьковича. – Чернівці, 1997. – 194 с.
3. Грелл М. О сущности модальности // Языкознание в Чехословакии. – М., 1978.
4. Літературознавчий словник-довідник / Р.Т. Гром'як, Ю.І. Ковалів та ін. – К.: Вид-й центр „Академія”, – 1997. – 752 с.
5. Новый тлумачний словник української мови. У 4-х томах / В.В.Яременко, О.М.Сліпушко. – К.: Аконіт, 1998. – Т. 1 – 910 с. – Т. 2 – 910 с. – Т. 3 – 927 с. – Т. 4 – 941 с.
6. Русская грамматика: В 2 т. – Т. 2: Синтаксис. – М.: Наука, 1980. – 765 с.
7. Ткачук В.М. Категорія суб'єктивної модальності: Дис... канд. філол. наук: 10.02.15 / Донецький національний університет. – Донецьк, 2002. – 221 с.
8. Шаховский В.И. Категоризация эмоций в лексико-семантической системе языка. – Воронеж. – 1987. – 192 с.

Ірина ОЛІЙНИК

© 2008

### АНТРОПОЛОГІЧНИЙ ВИМІР ОЦІНЮВАННЯ ПЕРЕКЛАДУ: ЛІНІЇ ПЕРЕТИНУ «СВОГО» Й «ЧУЖОГО» В УКРАЇНОМОВНИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ КАЗОК Р.КІПЛІНГА

Система цінностей у кожного дослідника своя: попри загальноприйняті критерії та вимоги до критичного прочитання того чи іншого твору, науковець послуговується насамперед власним розумінням, досвідом та переконаннями. Художній переклад, корелює подвійність творення похідного тексту – в світлі його авторського та перекладацького світоглядів. Однак, критична програма оцінювання перекладу, враховуючи подвійність творення тексту, все ж визначає якість цільового продукту через інший – третій вимір, який належить критику перекладу. В діалогічній площині автор-перекладач критику відведена роль посередника між різними виявами розуміння «свого» й «чужого», йому належить балансувати на межі контекстів та зберігати рівновагу між позиціями творця та тлумача, і при цьому не випускати з уваги рецептивні можливості адресата перекладу.

**Постановка проблеми.** Критика перекладу в науковій тріаді поряд з історією та теорією функціонує значно менше. Окремі розвідки вітчизняних та зарубіжних дослідників [3; 10; 13; 14; 19; 23] розгортають проблему функціонування критики перекладу з увагою до її завдань, цілей, адресата, простору застосування тощо. Однак поява нових надходжень до літератури через переклад та зростаюча потреба їх аналізу та оцінки залишає чимало відкритих питань. Так, за межами наукових дискусій продовжують перебувати твори для дітей та варіанти їх перекладу в обширі національної культури. Між тим, саме література для дітей, з огляду на її периферійний

статус, створює сприятливий ґрунт для «перекладацьких вільностей», а відтак потребує прискіпливого критичного погляду. Останні десятиліття, мусимо визнати, дещо пожвавили обговорення проблем літератури для дітей як оригінальної, так і перекладної: з'явилися всебічні дослідження Зохар Шевіт (Zohar Shavit) [24], Марії Ніколаєвої [8], Рійти Ойтінен (Riita Oittinen) [21], Джіліан Лейсі (Gillian Lathey) [18], Ольги Папуші [9], Оксани Сорокотенко [12] та інших. Втім потреба вивчення текстів дитячої літератури<sup>42</sup> зумовлена двоакцією її побутування: у вимірі дорослого, що є автором, інтерпретатором, критиком твору для дитини, з одного боку, та в сприйнятті безпосередньо дитиною-реципієнтом, з іншого. В силу об'єктивних обставин, за яких сама дитина не здатна бути ні професійним критиком, ні тлумачем створеної для неї літератури, дослідження цієї категорії належать до компетенції дорослого. «Доросле» сприйняття, продиктоване «іншим» досвідом читання й означає літературу для дітей, як правило, крізь призму морально-дидактичної спрямованості та пізнавального характеру. Однак поряд із виховним, література для дітей містить специфічний, власне дитячий (йдеться про ігровий, розважальний, емоційний) компонент, який при перекладі іншою мовою часто губиться, втрачається. Причиною цього, вважаємо, різниця культурних контекстів та невідповідність світоглядних програм творця, перекладача і сприймача художнього твору. Особливо актуальною є проблема оцінювання перекладу літературного твору, в якому автором закладена екзотичність описуваних подій, де протиставляється «доросле» як логічне й раціональне та «дитяче» як емоційне й безпосереднє.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Свої подальші міркування базуватимемо на наукових дослідженнях Єви Косовської та П.Торопа. Польська дослідниця визначає «антропологічні пастки трансляції» та «антропологічні передумови» аналізу перекладених літературних текстів [17, с. 24-36], естонський науковець, вивчаючи поліфункціональність критики перекладу, виділяє дев'ять типів критичного прочитання похідного тексту. З-поміж інших, автор праці «Тотальний переклад» («Тотальний переклад») розрізняє *адаптаційну критику*, яка визначає переклад з точки зору приймаючої культури, бере до уваги його можливі проєкції, цінність для приймаючого середовища, тобто розглядає переклад як ймовірний факт власної культури. З цієї позиції нам цікаво простежити, яке місце займають казки Р.Кіплінга у вітчизняній літературній полісистемі та наскільки прийнятними вони є для української читацької аудиторії. Це, в свою чергу, змушує нас звернутися і до *рецептивної критики*, яка, за П.Торопом, спрямована до читача та повинна б сприяти кращому сприйняттю творів маленькими реципієнтами. Оскільки в роботі йдеться про твори для дітей Р.Кіплінга – письменника, чия літературна спадщина повною мірою ввібрала традиції різних народів та представила незмірне мовне та культурне розмаїття, доцільним видається і звернення до проблем *специфікаційної критики*, що акцентує на питанні новизни, екзотичності, своєрідності перекладу для іншої культури та визначає рівень «чужості» оригіналу для приймаючої літератури [14, с. 22-34].

Проблеми інтерпретації творів для дітей в сучасних літературознавчих дослідженнях розглядаються з позицій їх доцільності та сприйняття [24, с. 113]. Перша продиктована вимогами суспільства, а відтак насаджена «дорослим» розумінням того, що є «добрим для дитячого читання»; друга – орієнтована на можливості самого реципієнта й окреслена психологічними та рецептивними факторами обмеженої віковими рамками читацької аудиторії.

Важливість адекватного сприйняття перекладу іншомовними реципієнтами постулюється в багатьох критичних оцінюваннях якості перекладеного тексту. Так, Марія Ніколаєва, зокрема зазначає: «Значно більшою мірою, ніж у літературі для дорослих, переклад дитячої літератури потребує не звичайної передачі смислу, а в першу чергу необхідності викликати в читачів перекладу ті ж самі почуття, думки і особливо асоціації, які виникають у читачів оригіналу» [8, с. 30]. Ця думка суголосна введеному Е.Найдою та Ч.Тейбером поняттю «читацької реакції» як ключового критерію оцінювання перекладу [20]. Рійта Ойтінен, яка в ґрунтовній праці «I Am Me – I Am Other: On the Dialogics of Translating for Children» («Я – це я – Я – це інший: діалогічність перекладу для дітей») базує свої роздуми на проблемі діалогічності М.М.Бахтіна, для якого «бути – означає спілкуватися діалогічно» [1, с. 433], а діалогічність проявляється у стосунках «я» та «інший», де «я» займає відносний центр і тому потребує «іншого» для існування, апелює до здатності інтерпретатора «опуститися» на рівень дитячого розуміння і відмежувати своє «доросле» бачення від «дитячого» [21].

<sup>42</sup> Термін «дитяча література» вживаємо як синонімічний до «література для дітей», маючи на увазі «літературу, створену дорослими і призначену для дитячого читання».

Міжкультурні зв'язки, що визначають переклад як явище та результат взаємодії «різностей», змінюють акценти від суто лінгвістичних параметрів тексту до культурних, антропологічних. «Кожне поняття, вирване з контексту материнської культури, починає дещо модифікувати своє значення. Адже багатство несених ним сенсів обмежується або зростає в контакт з чужим контекстом. Отож підлягає зміні первісна пізнавальна цінність кожного тексту. Цей тип модифікації нерідко веде до спотворення оригінальної інтенції, зумовленої неповторністю ситуації переказу», – застерігає антрополог літератури й пропонує досліджувати «автономний текст культурно нової «вітчизни» у контексті «сукупності інформацій нової культурної конвенції» [17, с. 27-28]. Перенесення тих чи інших понять, концептів на новий іншомовний ґрунт не проходить безслідно: «нова культурна конвенція» «очужує» їх, надає іншого забарвлення, розчиняє до невпізнання, губить зв'язок з першоджерелом. У дослідженні Ізабель Паскуа “Translation and Intercultural Education” («Переклад та міжкультурна освіта») йдеться про завдання перекладача, яке полягає у наданні можливості читачам пізнати «інше», що проявляється через екзотичність, порушення проблем расизму, традицій, що представлені західним та східним світоглядними програмами тощо. Визнаючи «іншість» складовою багатокультурного суспільства, дослідниця перекладів для дітей дотримується думки про необхідність її збереження в творі, тому цілком прийнятним вважає «очуження» (*foreignization*) літературного тексту. «Беручи до уваги міжкультурність освіти, при перекладі для дітей важливо запропонувати «культурні покликання» (*cultural references*) оригінального тексту та звернутися до способів їх прийняття та читабельності» [21, с. 280]. При цьому, зазначає дослідниця, текст не повинен бути переобтяженим ні лексичними одиницями, що виявляються проблематичними для вимови та сприйняття, ні складними граматичними конструкціями. Важливо звернути увагу читача на «іншість» традицій та світоглядів, а також виховати повагу до них та толерантне ставлення, що і є завданням міжкультурної освіти.

При перекладі культурних концептів засобами іншої мови часто губиться їх оригінальна самобутність: «іншість» одомашнюється настільки, що перестає бути впізнаваною, а текст інонаціональної літератури сприймається «своїм». До певної міри (з погляду адаптаційної критики) виправданим є мотивування доступності такого тексту реципієнтові, однак, втрачається основна мета перекладу – будувати містки порозуміння та відкривати читачеві інший світ, відмінний від власного. З іншого боку, зазначає Л.Венуті у дискусії “Translation and the Formation of Cultural Identities” («Переклад і творення культурних ідентичностей»), поняття перекладу визначається через еквівалентність інтерпретації чужої форми і значення, таким чином, що «інтерпретація визначається численними «домашніми» факторами – вирішальними з яких є перекладацьке знання іншої мови й культури, а також їх стосунок до внутрішніх (приймаючих. – *I.O.*) культурних цінностей – переклад завжди передає іноземний текст, який є частковим і змінним, якому притаманні риси приймаючої культури» [24, с. 9]. Таким чином, учені, розглядаючи проблему «іншості» як обов'язкової складової будь-якого перекладу, продовжують шукати лінії перетину «свого» й «чужого» через способи адаптації «іншості» для себе та збереження «свого» в іншому.

**Цілі та завдання статті.** Усвідомлюючи необхідність підвищувати статус перекладної дитячої літератури через посилення уваги до якості її надходжень, спробуємо у виразити проблему «чужості» в дитячому тексті та її передачі засобами іншої мови. Об'єктом спостереження стануть фрагменти пізнавальних казок Р.Кіплінга, в яких представлені культурні концепти різних народів та способи їх інтерпретації для українського читача. Так, зосередьмося на проблемі презентації власної культури на фоні багатокультурного розмаїття в оригінальному тексті (культура в культурі) та особливостях її перекладу цільовою мовою (культура в культурі через «іншість»).

**Наукові результати дослідження.** Будучи явищем крос-культурним, переклад дитячих творів носить інтердисциплінарний характер, що залучає до дослідження такі галузі вчень, як літературні студії, філософію, антропологію, педагогіку, психологію тощо. У відповідності до вибраної нами позиції та цілей мова йтиме про антропологічний вимір оцінювання перекладних версій оригінального англомовного тексту, в якому помітні «сліди» іншомовної та іншокультурної присутності.

Антропологічне дослідження оригіналу й перекладу не випускає з поля зору людину, людську культуру й скеровує на герменевтику *свого* та *іншого*. Антропологічна перспектива перекладу не зникає з поля зору дослідників, які надають своїм оцінкам гуманістичного звучання,

тобто обрамлюють переклад в рамки культурної парадигми, визнаючи його при цьому «менш точним, а відтак менш науковим» [27, с. 25]. Попри те, численні праці з антропології наголошують на необхідності чіткого розмежування між перекладом як явищем лінгвістичним та культурним, вказуючи на плідні здобутки перекладознавців-антропологів, які порушують проблеми ідентичності (*identity*), ідеології (*ideology*), зрівнювання (*adequation*), розрізнення (*distinction*), спорідненості (*alliance*), чужості (*alienation*), автентичності (*authentication*) та ін. при перекладі.<sup>43</sup> Цілком слушними видаються міркування дослідників, які заохочують розширювати перекладознавчі пошуки зі зміщенням акцентів від розуміння культури, як потенційного набору категорій та концептів, до трактування культурної приналежності, як прояву підсвідомого. Літературний твір, розглянутий з перспективи антропології, містить як природні (*innate*), тобто генетично закладені універсалиї, так і набуті (*experiential*) – введені авторським досвідом, його суб'єктивним розумінням порушеної проблематики. Складність перекладу таких реалій полягає насамперед у різності їх тлумачень автором та перекладачем: інтерпретатор застосовує свої власні природні та набуті поняття, що різняться від пропонованих автором першотвору. Подвійна трудність виявляється тоді, коли набуте письменником розуміння сформоване під впливом не однієї, а кількох культурних парадигм: життя на пограниччі культур, близькість східного і західного типів мислення, природне бажання привернути увагу до «іншого», відкрити його для себе та своїх читачів. Саме таким бачив своє покликання до літературної творчості відомий англійський поет і прозаїк Редьярд Кіплінг.

У передмові до видання “Puck of Pook’s Hill” знавець англійської літератури Сара Вінтл, зокрема, зазначила, що Р.Кіплінгу вдалося представити «своє» краще, з огляду на його яскраво виражену близькість до «чужого»: усвідомлення власного межового статусу сприяло розкриттю як внутрішніх (природних), так і зовнішніх (набутих) характеристик [26, с. 9-10].

Опрацьовуючи фольклорні мотиви різних народів, Р.Кіплінг по-новому розкриває та подає історії виникнення світу, трансформує їх на власний розсуд і наділяє персонажів характеристиками, які по-іншому їх означають. Систематизація досвіду та надбань інших культур яскраво втілена автором через вживання численних «екзотичних» слів та введення в англомовний текст індійських (і не тільки) реалій. Розгляньмо кілька прикладів, які правитимуть за підтвердження наших міркувань:

That made the Three very angry (with the world so new-and-all), and they held a palaver, and an indaba, and a punchayet, and a pow-wow on the edge of the Desert [16, с. 41]. (*How the Camel Got His Hump*)

<p>Перекл. В.Панченко, вид. 2005 р. Трое друзей страшенно разлютились – їй право, присягаюся цим новим-новесеньким світом! – і побігли до пустелі, щоб <u>там поговорити, та побалакати, та раду порадити</u> [4, с. 98].</p>	<p>Перекл. Л.Солонько, вид. 1984 р. Це страшенно обурило Трьох (та ще в час, коли світ отакий молодий-молодий), і вони забігли аж на край Пустелі, й <u>зібрали там віче-раду чи сходку-нараду</u> [7, с. 82].</p>
<p>Перекл. В.Ткачевич, вид. бл. 1905 р. ...так вони збори скликали на краю ліса і <u>допрос-голосоване перевели тай суд трьох і пав-пав!</u> [5, с. 24]</p>	<p>Перекл. К.Чуковський, вид. 1989 р. Они отправились к самому краю Пустыни и <u>стали громко обсуждать, что им делать, и лаяли, и ржали, и мычали</u> [6, с. 298].</p>

У цьому реченні зустрічаємо слова, які хоч і різняться дещо за значенням, є контекстуальними синонімами: *palaver* – з староанглійської – «довга дискусія між двома різними групами»; *indaba* у перекладі із південно-африканської означає «конференція»; *punchayet* мовою хінді – «сільські збори в Індії»; *pow-wow* – мовою північно-американських індіанців – «рада племені на чолі із вождем»<sup>44</sup>. Для лексики казок характерне використання автором рідкісних, невідомих дітям слів, що надають оповіді особливий колорит, створюють враження таємничості. При перекладі цього епізоду українською мовою втрачається ефект екзотичності, культурний ареал численних покликань на «різність» затушовується типово українськими *поговорити, побалакати, раду порадити* в інтерпретації В.Панченка. З точки зору рецептивної критики перекладач чи не найкраще наблизився до українського читача: зробив текст доступним

<sup>43</sup> Дет. про антропологічні поняття та проблеми в сфері перекладу див. напр. збірники праць *Translating Cultures. Perspectives on Translation and Anthropology.* / Ed. by Paula G. Rubel and Abraham Rosman. – Oxford, New York, 2003; *A Companion to Linguistic Anthropology.* / Ed. by Alessandro Duranti. – Oxford, 2004 та ін.

<sup>44</sup> Тут і надалі при обговоренні введених Р.Кіплінгом іншомовних слів та виразів послуговуємося *Л.Головчинская Комментарий. // R.Kipling Just So Stories. – Moscow: Progress Publishers, 1972. – P. 223-254*

сприйманню дитини. Однак в координатах специфікаційного типу критичного оцінювання таке рішення позбавляє дитину можливості відчутти своєрідність тексту. В.Ткачевич, передаючи кіплінгову різномовну екзотичність як *допрос-голосованє*, губить її. Більш того, відкритим залишається питання про введення у фрагмент вигук *нав-нав!*: чи то наслідування іншомовного *row-wow*, вжите для підсилення «іншості», чи віднесеність до наступного речення, яке, в принципі, допускає вигук для створення ефекту несподіванки. Найвдалішим рішенням перекладача вважаємо варіант, запропонований, Л.Солоньком. Тлумач, добре розуміючи намір автора, вводить нетиповий для маленького українського читача вислів *віче-рада, сходка-нарада*, який сприймається як щось незвичне, проте, суголосне кіплінговому. Таким чином, інтерпретатору вдалося не лише зацікавити реципієнта, а й зберегти вірність оригіналу. Російський перекладач взагалі уникає називати *що* саме відбувалося та акцентує на тому, *як* це було: *и лаяли, и ржали, и мычали*.

Другий приклад – це взірць використання автором культурних реалій різномовних народів:

...and called together all the chiefs of the Tribe of Tegumai, with their Hetmans and Dolmans, all Neguses, Woons, and Akhoonds of the organization, and in addition to the Warlocks, Angekoks, Jujumen, Bonzes, and the rest [16, c. 130-131]... (*How the First Letter Was Written*)

<p>Перекл. Л.Солонько, вид. 1984 р. ...і скликали до гурту геть усіх вождів племені Тегумая, всіх <u>негусів, пророків, жерців, вістунів, шаманів, чаклунів, бонз</u> та до них подібних [7, с. 108]...</p>	<p>Перекл. К.Чуковський, вид. 1989 р. ... пришли все вожди тегумайського племені, со всіма своїми <u>гетманами, доломанами, негусами</u>. За ними шагали <u>пророки, ведуны, жрецы, шаманы, бонзы</u> [6, с. 330]...</p>
---	--

В жартівливо-іронічному переліку осіб представлені контекстуальні синоніми для визначення тих, хто у племені Тегумай займав «командні посади». Р.Кіплінг подає умовні найменування, використовуючи співзвучні слова, які так чи інакше асоціюються з воєначальниками і «духовними наставниками» різних країн та епох. У цьому епізоді знаходимо й покликання на нашу культуру: *Hetman* – виборний керманіч війська Запорізького, йому, однак, лише з метою римування слів автор додає *Dolman*, що насправді означає гусарський предмет одягу від парадної форми, який носять внакидку через плече (рос. – полукафтан). Автор вводить це слово для підсилення важливості описуваного та створення комічного ефекту, адже воно звучить не по-нашому. Подальший перелік із слов'янського (західного) простору переходить на східний: *Akhoond* – релігійний наставник в Індії, *Angekok* – це знахар або шаман в ескімосів, *Juju-man* – амулет в західно-африканських племенах, *Bonze* – жрець і монах на Далекому Сході, в Японії. Зрозуміло, що передати таку культурну строкатість зі збереженням віднесень до її коренів та ще й у тексті для дитячого читання, якому, в принципі, не притаманні пояснення в примітках, – завдання надскладне. Однак, перекладач Л.Солонько, хоч і не відобразив культурне різноманіття, а, проте, запропонував дитячій уяві нові поняття *негуси* та типово казкові атрибути *шамани, чаклуни* тощо.

Сучасна дитина, яка зростає в епоху шаленого розвитку електронних технологій та різноманіття довідкової літератури – від зародження стародавніх цивілізацій до підкорення Всесвіту – володіє достатньо широким поняттєвим інструментарієм та фактичними знаннями. Здивувати її – справа нелегка, тому, вважаємо, в перекладі вище наведених фрагментів усе ж доцільно зберігати таємничість, привертати увагу до «іншості», пропонувати нові способи пізнання довколишнього світу. Існують думки, що дитина, сприймаючи твір літератури, не здатна визначити, першотвір це, чи перекладена версія [15, с. 345-379], ми, проте, вважаємо, що надмірна адаптація не лише спрощує сприйняття, а й не сприяє розкриттю пізнавальних можливостей дитини, а відтак, втрачається усяке бажання читати.

Голос є одним із засобів аналізу перекладу, який відстежує читабельність дитячого тексту, що передається через легкість сприйняття слухового повідомлення та характеризується мелодійністю. Сприймання на слух ускладнюється наявністю в тексті національно-культурних реалій – слів та виразів, що вказують на предмети, поняття побуту та культури певної історичної епохи, державного устрою й фольклору, специфічними особливостями яких народи відрізняються між собою. Російська дослідниця Єлена Пугіна виділяє географічні, етнографічні, релігійно-містичні, реалії побуту та антропоніми як культурно-марковані елементи у творах Р.Кіплінга та аналізує ряд способів їх передачі російською мовою [11]. Ось один із численних прикладів кіплінгового тексту, де налічуємо немало географічних реалій:



Change here for Winchester, Ashuelot, Nashua, Keene, and stations on the Fitchburg Road [16, с. 33-34]... (*How the Whale Got His Throat*)

<p>Перекл. В.Панченко, вид. 2005 р. – Увага! Пересадка на <u>Вінчестер, Ешвелот, Нашуа, Кіні та інші станції по дорозі на Фічборо</u> [4, с. 93]!</p>	<p>Перекл. С.Шалай, Ю.Худяков, вид. 2001 р. Тут пересадка на <u>Вінчестер, Ашуело, Нашуа, Кін та станції по дорозі на Фітчбург</u> [2, с. 129].</p>
<p>Перекл. В.Ткачевич, вид. бл. 1905 р. «Злазити ту на <u>Кіль, Любеку, Гамбург, Брену, Мілон і до стаций Ітцгойської дороги</u>» [5, с. 21].</p>	<p>Перекл. К.Чуковський, вид. 1989 р. – Пора виходить. Пересадка. Ближайшие станции: <u>Вінчестер, Ашуэлот, Нашуа, Кини и Фичборо</u> [6, с. 294].</p>

Намагаючись позбутися Моряка, Кит вимовляє добре знайомі Жозефіні, авторів доньці, для якої і був створений цикл казок «Just So Stories», назви географічних місцевостей. Вона неодноразово чула як кондуктор вигукував їх, коли Кіплінг доводилося пересідати в дорозі із Нью-Йорка в Браттлборо – невелике провінційне містечко в Новій Англії (штат Вермонт). І хоча Моряк прибув до Англії, а місто Фітчбург знаходиться в США, така географічна плутанина, як зауважує Л.Головчинська, не бентежила ні юних слухачів Кіплінга, ні його самого; письменник і тут дотримується свого принципу – вводити знайомі дітям деталі із оточуючої їх дійсності в дивний і таємничий світ фантазії. Усі вони по-різному інтерпретовані перекладачами: за способом написання (С.Шалай, Ю.Худяков), за звуковою організацією (В.Панченко), з елементами перекладу та опису тощо.

«Одомашнити» географічні назви, використовуючи простір своєї країни, означало б позбавити читача можливості перенестися в магічний світ казки, яка вабить своєю невідомістю та загадковістю. Однак і такі випадки зустрічаються в історії перекладу творів для дітей. Так, в одному із польських перекладів «Аліси в країні чудес» тлумач переносить події оригіналу зі звичних для англійського читача місць «Regent's Park» та «Kensington Gardens» на польські «Park Leśny» та «ogrod». Така зміна, з однієї сторони, полегшує дитині сприйняття, та, з іншої, позбавляє текст національної специфіки. Оптимальним рішенням у наведеному нами прикладі, вважаємо трактування В.Ткачевича, який фонетично спрощує важковимовлювані слова, однак, не «одомашнює» їх, а відтак зберігає екзотичну «іншість». Оцінюючи таке інтерпретаційне рішення з погляду адаптаційної та специфікаційної критики, вважаємо, що тлумачеві вдалося «зберегти рівновагу» між проявом національної специфіки оригінального тексту та трансформації її на приймаючий ґрунт.

**Висновки та перспективи подальших досліджень.** Переклад починається там, де є різниця/іншість: мовна, культурна, психологічна. Завдання перекладача – осмислити її та передати іншому в доступній, однак, аж ніяк, не спотвореній формі. Знівелювати відмінність чи уникнути її – означає зрадити текст і підвести читача, позбавивши його нагоди вийти за межі власного простору. Літературний твір для дитини, навіть більшою мірою, ніж для дорослого, – є ключем до пізнання іншого світу в його строкатості, різнобарвності, ірреальності й таємничості. Перекладений текст – це нагода відкрити нові грані свого розуміння та перейнятися іншим досвідом, відмінним від власного. Оцінювання перекладу мусить базуватися як на осмисленні оригінальності автора, так і на відтворюваності її перекладачем. Однак ці два магістральні фактори критики перекладу не існують самі по собі, вони не є сирим матеріалом, безвідносним до сприйняття площини, а реалізуються в програмі читання, сприймання та вибудовування власного розуміння реципієнтом. Рецептивні критерії оцінювання перекладу дають змогу критику обґрунтувати свої теоретичні міркування та практично підтверджують висновки із наукових досліджень.

В інтерпретації для дітей неминуче проявляється колективний та індивідуальний образ дитини, який часто диктує тлумачам ті чи інші рішення й, відповідно, різниться переклад в кожному окремому випадку. Для критики перекладеного дитячого тексту вагомим бачиться визначення особливостей цього образу: домінування в ньому національного чи космополітичного, пізнавального чи ігрового, однак цей комплекс питань виходить за рамки заявленої проблематики та потребує окремого розгляду.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Художественная литература, 1972. – 470 с.
2. Казки Р. Кіплінга. Донецьк: Донеччина, 2001. – 512 с.

3. Кашкин И.А. Для читателя-современника. Статьи и исследования. М.: Сов. писат., 1977. – 560 с.
4. Кіплінг Р. Казки. / Перекл. з англ. В.Панченка. – К.: Махаон-Україна, 2005. – 112 с.
5. Кіплінг Р. От собі казочки. / Переклад В.Ткачевич. З двома ілюстраціями. – Коломия: Галицька Накладня Якова Оренштайна, б.р. – 56 с.
6. Киплинг Р. Рассказы. Стихи. Сказки. / Сост., предисл., коммент. Ю.И.Кагарлицкого. – М.: Высш. шк., 1989. – 383 с.
7. Кіплінг Р. Як і чому: Казки. Для мол. шкіл. в. / Пер. з англ. Л.Т.Солонька; Мал. С.К.Артюшенка. – К.: Веселка, 1984. – 128 с.
8. Николаева М. Культурный контекст и проблемы переводимости детской литературы (на примере шведско-русско-шведских переводов). // Детская литература. – 1992. – №4. – С. 30-32
9. Папуша О.М. Наратив дитячої літератури: специфіка художнього дискурсу. – Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – Тернопіль, 2004. – 20 с.
10. Попович А. Проблемы художественного перевода: Учебн. пос. / Пер. со словацького. – М.: Высш. шк., 1980. – 199 с.
11. Пугина Е.Ю. Индийские реалии в англоязычном художественном тексте и проблема их передачи на русский язык (на материале творчества Р.Киплинга). – Дис. ... канд. филол. наук. – М., 2005. – 172 с.
12. Сорокотенко О.В. Літературна казка: порівняльний та типологічний аспекти. – Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – Одеса, 1996. – 16 с.
13. Топер П.М. Перевод в системе сравнительного литературоведения. – М.: Наследие, 2000. – 254 с.
14. Тороп П. Тотальный перевод. – Тарту, 1995. – 220 с.
15. Эткинд Е.Г. Для маленьких читателей. // Поэзия и перевод. – М.-Л.: Сов. писат., 1963. – С. 345-379
16. Kipling R. Just So Stories. – М.: Progress Publishers, 1972. – 254 p.
17. Kosowska E. Antropologia literatury. – Katowice: W-wo Uniwersytetu Śląskiego, 2003. – 177 s.
18. Lathey G. Time, Narrative Intimacy and the Child: Implications of Tense Switching in the Translation of Picture Books into English. // The Translation of Children's Literature. A Reader. / Ed. by G.Lathey. – Clevedon, Buffalo, Toronto: Multilingual Matters Ltd., 2006. – P. 134-142
19. Newmark P. A Textbook of Translation. – London: Longman, 2003. – 290 p.
20. Nida E.A., Taber Ch.R. The Theory and Practice of Translation. – Leiden: Brill NV, 2003. – 218 p.
21. Oittinen R. I Am Me – I Am Other: On Dialogics of Translating for Children. – Tampere: University of Tampere, 1993. – 222 p.
22. Pascua I. Translation and Intercultural Education. // Meta, 48. – 2003. – № 1-2. – P. 276-284
23. Reiss K. Translation Criticism – The Potentials and Limitations. Categories and Criteria for Translation Quality Assessment. / Transl. by E.F.Rhodes. – Manchester: St. Jerome Publishing, 2000. – 127 p.
24. Shavit Z. Poetics of Children's Literature. – Athens, London: Georgia University Press, 1986. – 193 p.
25. Venuti L. Translation and the Formation of Cultural Identities. // Cultural Functions of Translation / Ed. by C.Schäffner and H.Kelly-Holmes. – Clevedon, Philadelphia, Adelaide: Multilingual Matters Ltd, 1995. – P. 9-25
26. Wintle S. Introduction. // Kipling R. Puck of Pook's Hill. / Ed. by S.Wintle. – London: Penguin Books, 1987. – P. 7-34
27. Yengoyan A.A. Lyotard and Wittgenstein and the Question of Translation. // Translating Cultures. Perspectives on Translation and Anthropology. / Ed. by P.G.Rubel and A.Rosman. – Oxford, New York: Berg, 2003. – P. 25-43

**Вікторія ПРИХОДЬКО**

© 2008

## **РЕЦЕПЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ МЕНТАЛЬНОСТІ В АНГЛОМОВНИХ ПЕРЕКЛАДАХ ПОВІСТІ М. ГОГОЛЯ „ВЕЧЕР НАКАНУНЕ ИВАНА КУПАЛА”**

Українська художня література завжди об'єктивно зображувала національну ментальність через мову, типи, побут, звичаї, пейзаж тощо. Красне письменство не лише заявляло світові про існування українського народу, а й прагнуло показати, яким він є. Прагнув цього і М. Гоголь, хоча питання належності його Україні чи Росії було і, як відомо, залишається непростим. Маємо невідповідність мови (російської) та способу мислення письменника (в основному українського). Однак ця невідповідність, скоріше зовнішня, аніж внутрішня, значною мірою компенсується присутністю великої кількості української національно-характеристичної лексики в ранніх повістях М. Гоголя. У “Вечорах на хуторі біля Диканьки” “Гоголь, – пише О. Стронецький, –

звертався до ресурсів свого раннього оточення, в унікальність котрого входили: рідна мова, спосіб мислення та планування, які вкорінилися в його творчому таланті і плекались на фоні його походження. Крім цього, що Гоголь пише по-російському, все ж таки зразок його думання в основному український” [5,55].

У повісті М. Гоголя “Вечер накануне Ивана Купала” українська ментальність виявляється, в основному, мовними українізмами, фразеологічними зворотами та інвективною лексикою, що відображають не лише національний побут в усьому його різноматті: їжа, напої, одяг, музичні інструменти, танці, імена та прізвиська, але й національний спосіб мислення (менталітет): обряди, відносини між чоловіком і жінкою, сварки, прокльони, гумор тощо. Для перекладача важливо адекватно сприйняти ці національні елементи та не втратити їх у процесі інтерпретації, і тим самим зберегти національний колорит твору.

Мета цієї розвідки – розглянути рецепцію національної ментальності в англійських перекладах повісті М. Гоголя “Вечер накануне Ивана Купала”, здійснених К. Карнет [7] та О. Горчаковим [6].

Про адекватність рецепції національно характеристичної лексики свідчить майже ідентичний переклад (гіперонімічне перейменування) наступних реалій:

М. Гоголь	К. Карнет	О. Горчаков
<i>Маковник</i>	<i>Poppy-cakes</i>	<i>Poppy-cakes</i>
<i>Кутья</i>	<i>Frumenty</i>	<i>Frumenty</i>
<i>Свитка</i>	<i>Jacket</i>	<i>Jacket</i>
<i>Дукаты</i>	<i>Coins</i>	<i>Coins</i>
<i>Оселедец (чуб)</i>	<i>Forelock</i>	<i>Scalp-lock</i>
<i>Кухоль</i>	<i>Mug</i>	<i>Jug</i>
<i>Сивуха</i>	<i>Vodka</i>	<i>Vodka</i>
<i>Дижа</i>	<i>Huge tub</i>	<i>Huge tub</i>
<i>Рушник</i>	<i>Towel</i>	<i>Towel</i>
<i>Коровай</i>	<i>Wedding-loaf</i>	<i>Wedding-loaf</i>
<i>Бандура</i>	<i>Bandura</i>	<i>Bandura</i>
<i>Цимбали</i>	<i>Cymbals</i>	<i>Cymbals</i>
<i>Кораблик</i>	<i>Boat-shaped head-dress</i>	<i>Boat-shaped head-dress</i>
<i>Очпок</i>	<i>Cap</i>	<i>Cap</i>
<i>Гопак</i>	<i>Gopak</i>	<i>Hopak</i>
<i>Люлька</i>	<i>Pipe</i>	<i>Pipe</i>
<i>Чарка</i>	<i>Goblet</i>	<i>Goblet</i>

Зауважимо, що при перекладі реалій *кутья* (*frumenty* – солодка пшенична каша на молоці з корицею [4, 308]) та *свитка* (*jacket* – жакет) обоє перекладачів невдало застосували гіперонімічне перейменування, яке призвело до втрати національної специфіки та спотворення семантики слів. А от дескриптивна перифраза при інтерпретації реалії *кораблик* є дуже доречною, адже пояснює значення лакуни іншомовному реципієнтові.

При перекладі ономастичної лексики К. Карнет та О. Горчаков вдаються до транскрибування, що є слушним, адже, як справедливо зазначають перекладаознавці: „єдиний різновид реалій, який неминуче треба подавати в національній подобі, – це антропоніми та топоніми” [2,98].

М. Гоголь	К. Карнет	О. Горчаков
<i>Фома Григорьевич</i>	<i>Foma Grigoryevitch</i>	<i>Foma Grigoryevitch</i>
<i>Полтава</i>	<i>Poltava</i>	<i>Poltava</i>
<i>Подкова</i>	<i>Podkova</i>	<i>Podkova</i>
<i>Полтора-Кожуха</i>	<i>Poltor-Kozhuh</i>	<i>Poltora-Kozhuha</i>
<i>Сагайдачний</i>	<i>Sagaidachny</i>	<i>Sagaidachny</i>
<i>Басаврюк</i>	<i>Basavryuk</i>	<i>Basavryuk</i>
<i>Пантелей</i>	<i>Panteley</i>	<i>Pantelei</i>
<i>Афанасий</i>	<i>Afanassy</i>	<i>Afanasy</i>
<i>Корж</i>	<i>Korzh</i>	<i>Korzh</i>
<i>Петро Безродный</i>	<i>Petro the Kinless</i>	<i>Petro the Kinless</i>
<i>Пидорка</i>	<i>Pidorka</i>	<i>Pidorka</i>
<i>Ивась</i>	<i>Ivas</i>	<i>Ivas</i>
<i>Ивана Купала</i>	<i>St. John the Baptist's Day</i>	<i>St. John the Baptist's Day</i>

Як бачимо, в одному випадку перекладачі використали дескриптивну перифразу (*the Kinless*) замість транскрибування з метою тлумачення англомовному читачеві семантики власної назви.

Необхідно відмітити, що лише О. Горчаков дає на початку свого перекладу примітку щодо назви твору, де пояснює значення свята Івана Купала та описує його традиції, що важливо для іншомовного реципієнта, в культурі якого подібне свято відсутнє.

Українській ментальності властива толерантність по відношенню до інших національностей. Однак, відокремленість двох національних типів – українця і росіянина – у безпосередній народній свідомості знайшла собі вираження у прізвиськах „хохла” та „кацапа”, „москаля”, що яскраво свідчить про гумор як типову особливість духовного складу і українця, і росіянина. У М. Гоголя слово *москаль* вживається з іронією, в той час як слова *ляхи*, *крымцы* та *литвинство* (так вже склалось історично) – з певним відтінком сарказму. У перекладах, на жаль, бачимо нейтральні відповідники: Russian pedlars, soldiers, Muscovites; Crimeans, Poles, Lithuanians.

Чи не найповніше національна ментальність розкривається у фразеологічному багатстві мови. Хоча переклад реалій-ідіом майже завжди ускладнено тим, що в мові-сприймачі, здебільшого, відсутній їх повний відповідник, а тому втрата національно-культурного забарвлення реалій – неминуча. Слід зазначити, що обоє перекладачів, проявивши неабияку перекладацьку майстерність, зуміли зберегти конотативне значення більшості ідіом, а отже, певною мірою, їм вдалося передати ментальність фразеологічних виразів:

М. Гоголь	К. Карнет	О. Горчаков
1. Оседлать нос [1, 48].	1. To put his spectacles astride his nose [7, 56].	1. To put his spectacles astride his nose [6, 50].
2. Що то вже, як у кого чорт-ма клепки в голови! [1, 49]	2. What is one to do when a man has a screw loose in his head [7, 57].	2. What is one to do when a man has a screw loose in his head [6, 50].
3. Москаля везть [1, 49].	3. Begin spinning their yarns [7, 57].	3. Begin spinning their yarns [6, 51].
4. Показывать на позор свои зубы [1, 50].	4. Grinning and mocking [7, 58].	4. Grinning and mocking [6, 51].
5. Провозить попа в решете [1, 50].	5. Tell a lie at confession [7, 58].	5. Tell a lie at confession [6, 52].
6. Как в воду [1, 51].	6. Had sunk into the water [7, 59].	6. Vanished as though into thin air [6, 52].
7. С неба упал [1, 51].	7. Drop from the sky [7, 59].	7. Drop from the sky [6, 52].
8. Унес бы ноги [1, 51].	8. Take to his heels [7, 60].	8. Take to his heels [6, 53].
9. Дал тягу [1, 52].	9. Had escaped [7, 61].	9. Had escaped [6, 54].
10. Как бельмо в глазу [1, 53].	10. When she is not wanted [7, 62].	10. When she is not wanted [6, 55].
11. Залить свое горе [1, 55].	11. To drown his sorrow [7, 64].	11. To drown his sorrow [6, 57].
12. Выскочить из груди [1, 56].	12. Leaping out of his breast [7, 65].	12. Leaping out of his breast [6, 58].
13. Хоть в глаза выстрели [1, 56].	13. Could not see your hand before your face [7, 65-66].	13. Could not see your hand before your face [6, 58].
14. Рука об руку [1, 56].	14. Hand in hand [7, 66].	14. Hand in hand [6, 58].
15. Захолонуло внутри [1, 57].	15. Turned cold all over [7, 67].	15. Turned cold all over [6, 59].
16. Дали под нос дулю [1, 60].	16. Sent away with a flea in his ear [7, 70].	16. Sent away with a flea in his ear [6, 61-62].
17. Подпускали турысы [1, 61].	17. Cut all sorts of capers [7, 71].	17. Cut all sorts of capers [6, 62].
18. За живот хватаешься [1, 61].	18. One held one's sides [7, 71].	18. One held one's sides [6, 63].
19. Хоть святых выноси [1, 61].	19. There were no bounds to what they would do [7, 71].	19. There were no bounds to what they would do [6, 63].
20. Не смея пошевелинуть усом [1, 64].	20. Not daring to move an eyelash [7, 75].	20. Not daring to move an eyelash [6, 66].

Зауважимо, що в оригіналі автор сам дає пояснення двом фразеологічним зворотам: *москаля везть* – *то есть лгать* [1, 49] та *возить попа в решете* – *то есть лгать на исповеди* [1, 50]. Перекладачі не зберегли цих приміток, однак знайшли вдалий англомовний відповідник в першому випадку (*Begin spinning their yarns* – *плетти небылицы* [4, 709]), та менш вдало

застосували дескриптивну перифразу в другому, що призвело до нівелювання ідіоматичності, а з нею і національної специфіки виразу.

Повну зміну семантики спостерігаємо в перекладі ідіоми *подпускать турусы – говорить чепуху, небылицы, вести пустые разговоры* [3, 622]. Однак, це відбулось не з вини перекладачів. К. Карнет та О. Горчаков відповідно до контексту оригіналу (йшлося про гуляння, танці на весіллі) цілком слушно вжили зворот *cut all sorts of capers – выделять антраша, дурачиться* [4, 114]. У цьому випадку зміна семантики не призвела до втрати експресивності.

Національний характер народу віддзеркалюється і в його інвективній лексиці. Так, українські прокльони та лайливі слова є скоріше жартівливими, аніж брутальними, що й продемонстровано в повісті „Вечер накануне Ивана Купала”. Обоє перекладачів зуміли передати цю характеристичну лексику не менш емоційно, ніж в оригіналі, хоча для англійської мови експресивна брутальна лексика не властива. В основному було використано прямий переклад:

М. Гоголь	К. Карнет	О. Горчаков
1. Сучий москаль [1, 49].	1. The cur [7, 57].	1. The cur [6, 50].
2. Чтоб ему, собачьему сыну, приснился крест святой! [1, 54]	2. May he dream of the Holy Cross, the son of a cur! [7, 62]	2. May he dream of the Holy Cross, the son of a cur! [6, 55]
3. Плюйте ж на голову тому, кто это напечатал [1, 48].	3. Hang the fellow who printed that! [7, 57]	3. Hang the fellow who printed that! [6, 50]
4. Знай лучше свое дело, чем мешаться в чужие, если не хочеш, чтобы козлиное горло твое было залеплено горячею кутьею! [1, 52]	4. You mind your own business and don't meddle with other people's, unless you want your billy-goat's gullet choked with hot frumenty! [7, 60-61]	4. You mind your own business and don't meddle with other people's, unless you want your billy-goat's gullet choked with hot frumenty! [6, 53]
5. Если ты мне когда-нибудь покажешься в хате или хоть только под окнами, то слушай, Петро: ей-богу, пропадут твои черные усы, да и оселедец твой, вот уже он два раза обматывается около уха, не будь я Терентий Корж, если не распрощается с твоею макушей! [1, 54]	5. If you ever show yourself again in my hut, or even under the windows, then listen: you will lose your black moustaches, and your forelock, too – it is long enough to go twice round your ear – will take leave of your head, or my name is not Terenty Korzh! [7, 63]	5. If you ever show yourself again in my cottage, or even under the windows, you can be sure you will lose your black moustaches; and your scalp-lock, too, though it is long enough to go twice round your ear, will take leave of your head, or my name is not Terenty Korzh! [6, 55]

Фольклорні мотиви, а отже й вияв ментальності, бачимо у М. Гоголя в описі обрядів весілля, перевдягання та виливання переляку. Якщо перші два подано в традиціях народної сміхової культури, то останній з досить широкою приміткою-роз'ясненням. Перекладачі успішно впорались тут зі своїм завданням: майже однаково і, що не менш важливо, адекватно передали етнічну поетику гумору та трагізму відповідних сцен, широко використовуючи транскрибування реалій, знаходження англійських відповідників українських ідіом, тлумачення змісту лакун.

Отже, як бачимо, адекватне сприйняття і збереження національної ментальності в перекладі справа не лише перекладацької техніки, а й перекладацької майстерності. Переклади повісті М. Гоголя „Вечер накануне Ивана Купала”, здійснені К. Карнет та О. Горчаковим, можна вважати вдалим, оскільки вони відзначаються максимальним наближенням до змісту, духу та стилю оригіналу. Немає сумніву, що з часом з'являться ще досконаліші англійські інтерпретації цього твору з ще повнішим осмисленням української ментальності, адже в художньому перекладі пошуки ніколи не припиняються.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Гоголь Н.В. Собр.соч.: В 7 т. – Т. 2. – М.: Гослитиздат, 1966. – 285 с.
2. Зорівчак Р. Реалія і переклад. – Львів: Вид-во при Львів. ун-ті, 1989. – 216 с.
3. Квеселевич Д.И. Русско-английский фразеологический словарь. – М.: Рус. яз., 2001. – 705 с.
4. Мюллер В. Англо-русский словарь. – М.: Рус.яз., 1981. – 888с.
5. Стромецкий О. Гоголь. Дослідження стилю, філософії, методів та розвитку персонажів. – Львів: Світ, 1994. – 308 с.

6. Gogol N. Evenings Near the Village of Dikanka/ ed. by Ovid Gorchakov. – Moscow: Foreign Languages Publishing House, 1947. – 277 p.
7. The Collected Works of Nikolay Gogol/ translated by Constance Carnett. New York, Alfred A. Knoff, 1926. – 306 p.

# ТІЛЕСНА АНТРОПОЛОГІЯ



Роман БІЛЯШЕВИЧ

© 2008

## ЖІНОЧИЙ ДОСВІД ТІЛА ЯК ВИРАЖАЛЬНИЙ ЗАСІБ МОВИ БІБЛІЇ

Сучасна феміністична критика прагне переглянути ті традиційні інтерпретації Біблії, які упродовж віків використовувалися у західній культурі для утвердження пріоритету всього чоловічого. Особлива увага звертається на такі жінконенависницькі мотиви патріархальної доктрини, як особлива плотська природа жінки, її інтелектуальна неповноцінність, провина за гріхопадіння тощо [Гомілко 2001: 183-190]. Найвідомішим і чи не найрадикальнішим сучасним прикладом такого різновиду крити є праця Г. Блюма “Книга J”. Блюм, шляхом інтелектуальних спекуляцій, висуває гіпотезу про те, що одним із найвпливовіших авторів Біблії, котрий створив значні фрагменти Книг Буття, Вихід і Чисел, могла бути жінка з середовища царя Соломона. Загалом, феміністична критика насамперед прагне подолати інтерпретативні стереотипи (подекуди вдаючись навіть до епатажу, як Блюм) і запропонувати альтернативне прочитання біблійних текстів.

Звертаючись до розгляду теми тілесності у Біблії, ми пропонуємо розрізняти такі сфери:

1. Сфера сакрального, яку визначають закони про ритуальну чистоту тіла. Бінарні опозиції цієї сфери – *чисте-нечисте*.
2. Сфера профанного, яку зображено переважно у повчальних та історичних книгах Біблії. Бінарні опозиції цієї сфери – *насолода-біль*.
3. Сфера містичного (духовного) переживання, яка відштовхується від межових досвідів тілесного переживання, використовує символіку тіла і переосмислює традиційні міфічні уявлення про чоловічий та жіночий первні. Найповніше її зображено у книгах пророків, в яких синтезуються бінарні опозиції та досвід тілесності попередніх двох сфер.

В усіх трьох царинах важливе місце відводиться темі жіночого тіла – це можуть бути буквальні приписи щодо ритуальної чистоти, описи краси або небезпеки жіночого тіла, символічні образи жіночого тілесного досвіду та інше.

### I.

У Книзі Левит виокремлюється кодекс законів, присвячений правилам ритуальної чистоти людського тіла: і жінки, і чоловіки повинні дотримуватися чітких правил гігієни, що розглядається як певна форма служіння Богу. Розрізнення між чистим і нечистим має фундаментальне значення для всього народу. Історична доля Ізраїля залежить від дотримання законів ритуальної чистоти. *“Не занечищуйтеся тим усім, бо всім тим занечищені ті люди, яких Я виганяю перед вами. І стала нечиста та земля, і Я полічив на ній її гріх, – і та земля виригнула мешканців своїх! І ви будете додержувати постанов Моїх та уставів Моїх, і не зробите жодної з усіх тих гидот, як і тубілець чи приходько, що мешкає серед вас. Бо всі ті гидоти робили люди тієї землі, які перед вами, – і стала нечиста та земля. І щоб та земля не виригнула вас через ваше занечищення її, як вона виригнула народ, який перед вами”* (Лев.18:24-28).

У Книзі Левит, зокрема, йдеться про:

- закони про ритуальну чистоту породіллі (Лев. 12:2-8);
- закони про прокази, які можуть осквернити людину (Лев. 13:2-59; 14:2-32);
- закони про ритуально нечисті предмети (Лев. 14:33-57);
- закони про ритуальну нечистоту чоловіка та жінки, спричинену функціями статевих органів (Лев. 15:2-33);
- закони про заборону інцестуальних статевих зв'язків, перелюбу, ритуальної розпусти, гомосексуалізму, зоофілії та інших (Лев. 18:6-30).

Закони про чистоту тіла комплексно пов'язані із законами про жертви (Лев.1:1-7:37; 17:3-7; 22:17-30; 23:9-14; 24:1-9), про чистих і нечистих тварин (Лев. 11:2-47), про харчові заборони

(Лев. 17:10-12; 20:25-26), про свята (Лев. 23:2-8,15-44); про соціальну справедливість (Лев. 19:9-37) тощо.

## II.

Книги Біблії записувалися та редагувалися у період розвитку великих східних імперій, – Ассирійської, Вавилонської, Перської – в яких домінувала деспотична форма правління. Такий соціальний устрій передбачав певне ставлення до тіла. “Східний книжник, мудрець чи пророк, навіть східний цар (пригадаймо виколоті очі Седекії...) – усі вони добре знали, що їхні тіла не застережені від таких знущань, які просто не залишають місця для сократівської незворушності” [Аверинцев, 1997: 63]. Аверинцев наводить приклад із Біблії. Йдеться про ізраїльського царя Седекію, котрий здійснив невдале повстання проти Вавилонської імперії. Навуходоносор зруйнував Єрусалим, а Седекію полонив. *“І схопили царя, і відвели його до вавилонського царя до Рівлі, і там його той засудив. А синів Седекії зарізали на його очах, а очі Седекії він вибрав, і скував його двома мідяними кайданами, та й відвів його до Вавилону...”* (2Цар.25:6,7).

Упродовж століть Палестина була своєрідним “коридором” між тогочасними наддержавами Азії та Африки. Безперервні війни значною мірою вплинули на символіку і тематику біблійної літератури. “Старий Заповіт – це книга, в якій ніхто не соромиться страждати і кричати про свій біль. Жодний плач у грецькій трагедії не знає таких тілесних, таких “утробних” образів і метафор страждання: у людини в грудях топиться серце і виливається в її утробу... Ця достота конкретна тілесність родових мук і смертних мук, що пахне кров’ю, потом і сльозами, тілесність образ зневаженої плоті; згадаймо “сором наготи” (“erjah seth”) полонених і майбутніх рабів, про яких говорить Михей. Загалом, виявлене у Біблії сприйняття людини зовсім не менш тілесне, ніж античне, от лише для нього тіло – не осанка, а біль, не жест, а трепетання, не об’ємна пластика мускулів, а бите “нутро живота”; це тіло не споглядають ззовні, його відчують зсередини, і його образ складається не з вражень ока, а з вібрацій людської “утроби”. Це образ страдницького тіла, тортурованого тіла, в якому, однак, живе така “кровна”, “утробна”, “сердечна” теплота інтимності, яка є чужою для тіла еллінського атлета, що статуарно виставляє себе на показ” [Аверинцев, 1997: 64]. У Біблії образи жіночої тілесності слугують для передачі крайньої незахищеності і беспорядності перед лицем загибелі. Коли війська ассирійського царя Санхеріва оточили Єрусалим, цар Єзекія у відчай вигукує: *“Цей день це день горя й картання та наруги! Бо підійшли діти аж до виходу утроби, та немає сили породити!”* (Іс.37:3). Пророкуючи про загибель Вавилону, пророк Ісаїя також вдається до порівнянь із породіллю: *“Голосіть, бо близький день Господній, – він від Всемогутнього прийде, немов зруйнування... Тому то ослабнуть всі руки, і кожне серце людини зневіриться. І вони налякаються, болі та муки їх схоплять, немов породілля та, будуть тремтіти... Остовпніють один перед одним, полум'яні обличчя – то їхні обличчя... Оце день Господній приходить, суворий, і лютість, і полум'я гніву, щоб землю зробити спустошенням, а грішних її повигублювати з неї!”* (Іс.13:6-9).

Якщо тема болю тіла у Біблії найчастіше пов’язана зі сферою історії, то тема тілесної насолоди опрацьовується у контексті проблематики інтимних стосунків. Загалом, деякі автори Біблії цілком погоджуються з твердженням, що тіло жінки може бути джерелом насолоди та, водночас, може крити у собі смертельну небезпеку (Екл. 7:26; 9:9). Таке уявлення про природу жіночого тіла, звісно, не є питома біблійним [див. Кривошта, 1995]. Характерною ознакою саме Біблії можна вважати своєрідне подолання цієї дихотомії: виявляється, суть питання не у жіночому тілі *per se*, а в особистості жінки. Автор книги “Приповісті Соломонові” розміщує поряд опис принад тіла блудниці і тіла дружини. У цьому порівняльному контексті тіло як таке – радше образ чи інструмент, ніж дійсна причина прокляття чи благословення. *“Бо крапають солодою губи блудниці, а уста її від оливи масніші, та гіркий її кінець, мов полин, гострий, як меч обосічний, її ноги до смерти спускаються, шеолу тримаються кроки її! <...> Хай твоє джерело буде благословенне, і радій через жінку твоїх юних літ, – вона ланя любовна та серна прекрасна, її перса напоять тебе кожночасно, – впивайся ж назавжди коханням її! І нащо, мій сину, ти маєш впиватись блудницею, і нащо ти будеш пригортати груди чужинки?”* (Пр. 5: 3-5, 18-20).

Своєрідну антологію образів жіночого тіла містить книга “Пісня пісень”, котру біблеїсти вважають зібранням обрядових весільних пісень [Вейнберг, 2005: 133]. Тема тілесності та тілесної насолоди у “Пісні пісень” домінує настільки очевидно, що, ймовірно, саме це стало головною перепоною до включення цієї книги до складу канону. Лише завдяки алегоричному тлумаченню



тілесних образів прихильникам канонізації книги “Пісні пісень” вдалося “легалізувати” її [Halbental, 1997: 26].

Для українського віршознавства надзвичайно цікавим є набір специфічних порівнянь, які використовуються в описі принад коханої: *“Твої оченятка, немов ті голубки, глядять з-за серпанку твого! Твої коси – немов стадо кіз, що хвилями сходять з гори Гілеадської! Твої зубки – немов та отара овець пообстриганих, що з купелю вийшли, що котять близнята, і між ними немає неплодної... Твої губки – немов кармазинова нитка, твої устенька красні, мов частина гранатного яблука – скроня твоя за серпанком твоїм! Твоя шия – немов та Давидова башта, на зброю збудована: тисяча щитів повішена в ній, усе щити лицарів! Два перса твої – мов ті двоє близнят молодих у газелі, що випасуються між лілями... Поки день прохолоду навіє, а тіні втечуть, піду я собі на ту миррину гору й на пагірок ладану... Уся ти прекрасна, моя ти подруженько, і плями нема на тобі!”* (Пісн. 4:1-7).

Важлива риса древньої східної поезії: тіло коханої – не платонічний ідеал, воно – близьке, тепле, пахуче: *“Уста твої крапають мед щільниковий, моя наречена, мед і молоко – під твоїм язичком, а пахоц одежі твоєї – як ливанські ті пахоці! Замкнений садок – то сестриця моя, наречена моя – замкнений садок, джерело запечатане... Лоно твоє – сад гранатових яблук з плодом досконалим, кипри із нардами, народ і шафран, пахуча тростина й кориця з усіма деревами ладану, мирра й алое зо всіма найзапашинішими пахоцями, ти джерело садкове, криниця живої води, та тієї, що плине з Ливану!...”* (Пісн. 4:11-15). З приводу запахів у літературі Сходу І. Франко у “Секретах поетичної творчості” зазначав наступне: “Взагалі треба завважити, що чим примітивніше життя чоловіка, чим примітивніша поезія, тим меншу роль грає запах, тим бідніша мова на його означення, тим менше згадують про нього поети. Можемо се побачити у Гомера, де запахів враження зазначаються рідко, та й то звичайно тільки прикметниками, тобто частями мови, найменше здібними до репродукції враження у слухача. Орієнтальні народи, старі єгиптяни, євреї, вавілоняни, здавна були далеко більше вразливі на запахи, і вони здавна грають більшу роль в їх поезії, ніж у європейців” [Франко, 1981: 79]. Загалом, прикметно, що Франко надзвичайно високо оцінював “Пісню пісень” саме як поетичний текст: “Тільки у деяких новочасних поетів ми стрічаємо подібно або ще більше розвинений змісл запаху і його літературне витискання” [Франко, 1981: 80].

### III.

Фундаментальне ритуальне розрізнення *чисте-нечисте* разом із бінарною опозицією *насолода-біль* часто переосмислюються і набувають метафоричних та символічних рис у другому, після П’ятикнижжя, корпусі текстів Старого Заповіту – Писаннях пророків, перших, як влучно зауважив О. Мень, “авторських” книгах Біблії [Мень, 2000: 311]. Саме у цьому метафорично-алегоричному ключі бінарні опозиції *чисте-нечисте* та *насолода-біль* продовжують згодом переосмислюватися у Новому Заповіті (див. Матв.15:11-20; Мар.7:15; Лук.11:38-41; Лук.16:20-31; Дії.11:9; Рим.14:14,17; Тит.1:15; Як.3:5-8).

Для того, щоби засобами мови передати принципово невимовне – переживання близькості з Богом і велич Бога – пророки метафорично використовують досвід межових станів людського тіла і психіки. Підбираючи відповідні мовні засоби для вираження глибоко інтимного містичного досвіду, вони дуже часто звертаються до тілесного досвіду жінки, саме у ньому вбачаючи квінтесенцію людської чутливості і вразливості: *“Як жінка вагітна до породу зближується, в своїх болях тремтить та кричить, так ми стали, о Господи, перед обличчям Твоїм: ми були вагітними та корчилися з болю, немов би родили ми вітер, ми спасіння землі не вчинили, і мешканці всесвіту не народились...”* (Іс.26:17-18). Видіння, котрі Бог розкриває своїм пророкам, сповнюють останніх жахом, який передається через метафори болю породіллі: *“Тому то наповнилися мої стегна тремтінням, і болі схопили мене, немов породільні ті болі. Я скривився від того, що чув, я від баченого перестрашивсь. Забилося серце моє, тремтіння напало мене несподівано; вечір розкоші моєї змінився мені на страхіття.”* (Іс.21:3,4). Стан відлучення від Бога і почуття відчаю також знаходять своє вираження через образи ритуальної нечистоти жінки: *“І стали всі ми, як нечистий, а вся праведність наша немов поплямована місячним одіж, і в’янемо всі ми, мов листя, а наша провина, як вітер, несе нас... І немає нікого, хто кликав би Ймення Твоє, хто збудився б триматися міцно за Тебе, бо від нас заховав Ти обличчя Своє й через нашу вину Ти покинув нас нидіти...”* (Іс.64:6,7). Образ утроби жінки символізує найпотемніше, що є у людини – те місце, де народжуються найсокровенніші думки, добрі і лихі: *“Усі ми ревемо, як ведмеді, і мов*

*голуби ті постійно воркочемо, чекаємо права й немає, спасіння й від нас віддалилось воно... Бо помножились наші переступи перед Тобою, і свідкують на нас гріхи наші, бо з нами переступи наші, а наші провини ми знаємо їх! Ми зраджували й говорили неправду на Господа, і повідступали від нашого Бога, казали про утиск та відступ, вагітніли й видумували з свого серця слова неправдиві...”* (Іс.59:11-13).

У Біблії триває постійний пошук адекватного словесного вираження переживання цілого спектру стосунків між Богом і людиною: єднання, розлучення, провини перед Богом, примирення. Звісно, у біблійних авторів ми не знайдемо незадоволення мовою, властивого модерній добі. Натомість, вони не обмежуються однією моделлю, одним шаблоном чи зразком. Неможливість і, водночас, бажання виразити Бога спонукають до частоті зміни дискурсів, поліфонії дискурсів. У Біблії знаходимо декілька способів символічного опису стосунків між Богом та людиною (Богом і народом). Серед них, послуговуючись термінологією феміністичної літературної критики, можна виокремити умовно “маскулінні” і “фемініні” типи дискурсів [Жеребкина, 2007: 195-234].

До першого типу належать такі моделі взаємостосунків:

- стосунки між творцем і творивом;
- стосунки між царем і народом;
- стосунки між паном і рабом.

До другого:

- стосунки між женихом і невістою;
- стосунки між чоловіком і дружиною (обманутим чоловіком і невірною дружиною зокрема);
- стосунки між матір'ю і дитиною.

Першому типу дискурсу притаманний характер детальної угоди, який передбачає дотримання певних чітких умов, попередження, застереження, нагороди за виконання угоди і покарання за порушення (Бут.2:16-17; Вих.34:11-28; Повт.28:1-69). Другому типу властиві вмовляння, потішання, вихвалювання, захоплення, сповідь. Дуже часто, починаючи з герменевтики гностиків, перший тип ототожнювали зі Старим Заповітом, а другий – з Новим. Такий поділ – спрощене узагальнення, що не відповідає змісту біблійних текстів. Використовуючи персоніфікації ізраїльського народу та Єрусалима в образах дитини, нареченої, дружини, блудниці та алегоричні сюжети шлюбу/розлучення, саме пророки вводять у Біблію низку таких виражальних засобів, через які пропонують нове бачення стосунків між Богом і людиною.

Особлива тема пророцьких книг – стосунки між Богом та ізраїльським народом, які часто зображаються через метафори стосунків між нареченим та нареченою, чоловіком і дружиною. Зауважимо, що в академічній біблеїстиці досі впливовими залишаються гіпотези німецької школи, згідно з якими алегоричні сюжети шлюбу/розлучення Бога зі своїм народом у книгах пророків – наслідок тривалого процесу перетворення міфологічних уявлень язичницького Ханаану про чоловічий та жіночий первні у поетичні образи [Франк-Каменецкий, 2004: 193]. Те, що термін “місто” в давньоєврейській і давньогрецькій мовах було ословлено у жіночому роді, – не випадковість. “Той ступінь осілого побуту, на якому вперше виникає тривале поселення як зародок майбутнього міста, тісно пов’язаний з утвердженням ранніх форм землеробства, а відтак матриархату, який наклав свій відбиток на ідеологічне оформлення “міста” у процесі розвитку світоспоглядання, зокрема, релігійних вірувань” [Франк-Каменецкий, 2004: 224].

Засуджуючи ідолопоклонство і відхід від дотримання законів монотеїзму, пророки вдаються до алегорії подружньої зради: Ізраїль постає як блудниця, котра залишила законного чоловіка (Бога Ізраїля) і віддала перевагу коханцям (язичницьким богам). Такий алегоричний сюжет розвивається у книзі пророка Єзекіїля. Столиця північного царства Самарія і столиця Юдеї Єрусалим постають в образах двох розпутних сестер Оголи та Оголиви: “*І стала розпусною Огола, будиши Моєю, і кохалася з своїми коханцями, з асиріянами, хто був їй близький, що їхнє убрання блакить, намісники та заступники вони, усі вони юнаки вродливі, вершники, що гарцюють на конях ... А сестра її Оголива бачила це, але вчинила любов свою гіршою від неї, а розпусту свою більшою від розпусти своєї сестри*” (Єз. 23:5-6, 11). Схожі мотиви знаходяться у книгах пророків Осії, Ісаї та Єремії: “*Судіться з вашою матір'ю, судіться, бо вона не жінка Моя, а Я не її чоловік, і нехай вона відкине від себе свій блуд, і з-поміж своїх перс свій перелюб...*” (Ос.2:4). “*Як стало розпусницею вірне місто: було повне воно правосуддя, справедливість у нім пробувала, тепер же розбійники!*” (Іс.1:21). “*Дочка єрусалимська гріхом прогрішилась, тому-то нечистою стала, усі, що її шанували, погорджують нею, наготу-бо її вони бачили! І зідхає вона, й відвертається*

взад...” (Плач.1:7-8). Образ міста-розпусниці також використовується в Книзі Об’явлення у Новому Заповіті (Об.17:1-18).

У книгах пророків полон метафорично розглядається як покарання за подружню зраду. Проте стосунки між Богом і народом (чоловіком і дружиною) завершуються не полоном (“розвідним листом” (Іс. 50:1)), а поверненням з вигнання, яке передається через метафори прощення і примирення: *“Бо Господь був покликав тебе, як покинуту жінку й засмучену духом, і як жінку юнацтва Свого, як була ти відкинена, каже твій Бог. На хвилюк малу Я тебе був покинув, але з милосердям великим тебе позбираю. У запалі гніву Я сховав був обличчя Своє на хвилину від тебе, та вічною милістю змилююся над тобою, каже твій Викупитель, Господь. Бо для Мене оце – мов ті Ноеві води: як Я присягнув був, що Ноеві води не прийдуть уже над землею, так Я присягнув, щоб на тебе не гніватися й не картати тебе! Бо зрушаться гори й холми захитаються, та милість Моя не відійде від тебе, і заповіт Мого миру не захитається, каже твій милостивець, Господь”* (Іс.54:6-10).

У контексті примирення слова “милість” і “милосердя” згадуються найчастіше, збагачуючи біблійне бачення світу новими елементами “жіночого” дискурсу. Особливо яскраво ці риси у текстах пророків проявляються тоді, коли дискурс люблячого чоловіка зливається з дискурсом матері: *“Радійте із Єрусалимом і тіштеся всі ним, хто його покохав! Втішайтеся ним радістю всі, що з-за нього в жалобі були! Щоб ви ссали й наситилися з перс потіхи його, щоб ви ссали та розкошували із перс його слави! Бо Господь каже так: Ось керую до нього Я мир, немов річку, і славу народів, немов той потік заливний: і ви будете ссати, і на руках вас носитимуть, і бавитимуть на колінах! Як когось його ненька втішає, так вас Я потішу, і ви втішені будете Єрусалимом”* (Іс.66:10-13).

У Біблії пророки відкривають такий образ Бога, якому властивий дискурс ніжної турботи, що перевершує піклування батька-матері: *“Чи ж жінка забуде своє немовля, щоб не пожаліти її сина утробі своїй? Та коли б вони позабували, то Я не забуду про тебе!”* (Іс.49:15). *“Чи Єфрем не Мій син дорогий, чи не любя дитина Моя? То скільки Я не говорю проти нього, завжди сильно його пам’ятаю! Тому то за нього хвилюється нутро Моє, змилосерджуєся справді над ним, говорить Господь!”* (Єр.31:20). *“Так говорить Господь Бог до дочки Єрусалиму... При твоєму народженні, того дня, як ти народилася, не був обрізаний пупок твій, і водою не була ти обмита на очищення, ані не була ти посолена, ані не була ти сповита. Не змилювалося над тобою жодне око, щоб зробити тобі одну з цих речей з милосердя над тобою, але була ти викинена на відкрите поле, так мало ціновано душу твою в день твого народження! І проходив Я повз тебе, і бачив тебе, як ти валялася в своїй крові, і сказав Я до тебе: Живи в своїй крові! Так, Я сказав тобі: Живи в своїй крові! Рости ж, зробив Я тебе, як польову рослину, і ти зроста та стала велика, і дійшла ти до найвродливішої вроди: перса випростались, волос твій виріс, а ти була зовсім нага! І проходив Я повз тебе, і побачив тебе, аж ось час твій наспів, час кохання. І простягнув Я полу Свою над тобою, і закрити твою наготу, і присягнув тобі, і ввійшов з тобою в заповіт, говорить Господь Бог, і стала ти Мосю. І обмив Я тебе водою, і сполоскав Я кров твою з тебе, і натер тебе оливою”* (Єз.16:3-9).

Отже, у біблійних текстах образи жіночої тілесності слугують для передачі широкого спектру станів і почуттів людини: незахищеності, вразливості, чутливості, відчаю, умиротворення. Такий символ, як материнська утроба, що народжує, у біблійній семантиці є синонімом милості, милосердя, захисту [Аверинцев, 1997: 66]. Важливо, що образи жіночності, збагачуючи мову Біблії низкою нових виражальних засобів, значно розширюють ідейний світ Біблії. За допомогою засобів “фемінного” дискурсу пророки відкривають незнані раніше грані природи Бога: Творця можна сприймати не лише як грізного суддю і великого царя, але також через образи закоханого нареченого, ніжного чоловіка, як втілення турботи, що перевищує турботу матері.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. – М.: Coda, 1997. – 343 с.
2. Вейнберг Й. Введение в Танах. – Часть IV. Писания. – Москва-Иерусалим: Гешарим, 2005. – 368 с.
3. Гомілко О. Метафізика тілесності: концепт тіла у філософському дискурсі. – К.: Наук. думка, 2001. – 340 с.
4. Жеребкина И. Субъективность и гендер: гендерная теория субъекта в современной философской антропологии – СПб.: Алетейя, 2007. – 312 с.
5. Кривошта Н. А. Демографические и психологические аспекты некоторых женских образов в греческой лирике и драматургии VII-V вв. до н. э. // Женщина в античном мире. – М.: Наука, 1995. – С. 63-75.

6. Мень А. Исагогика. – М.: Фонд им. А. Меня, 2000. – 631 с.
7. Франк-Каменецкий И. Г. Женщина-город в библейской эсхатологии // Франк-Каменецкий И. Г. Колесница Иеговы. Труды по библейской мифологии. – М.: Лабиринт, 2004. – С. 224-237.
8. Франк-Каменецкий И. Г. Отголоски представления о матери-земле в библейской поэзии // Франк-Каменецкий И. Г. Колесница Иеговы. Труды по библейской мифологии. – М.: Лабиринт, 2004. – С. 192-207.
9. Франко І. Із секретів поетичної творчості // Франко І. Зібрання творів: у 50-ти т. – Т.31. – К.: Наукова думка, 1981. – С. 45-119.
10. Halbertal M. People of the Book. Canon, Meaning, and Authority. – Harvard University Press, 1997. – 185 p.

*Алла ВІТУШИНЬСКА*

© 2008

## **ГЕНДЕРНІ ВИМІРИ ЛІТЕРАТУРНОЇ АНТРОПОЛОГІЇ**

Місце гендерного виміру антропології у низці численних антропологічних дисциплін, таких як фізична, філософська, культурна чи літературна антропологія насамперед визначається історією становлення власне антропології як самостійної та окремої наукової дисципліни.

Як окрема наукова дисципліна антропологія сформувалась на початку XIX століття, в епоху промислової колонізації, коли з'явилась потреба у науковому обґрунтуванні причин існування іншого суспільства, з іншою соціальною організацією, іншими цінностями та пріоритетами. Вона була пов'язана з науковою реалізацією ідей еволюціонізму, прогресизму та европоцентризму на історичному та соціальному матеріалі колоніальної практики європейців.

Нині антропологічні дослідження ведуться із застосуванням всього загальнотеоретичного багажу соціально-гуманітарних наук. Перш за все, це пов'язано з тим, що результати наукових досліджень антропологів інтегровані у базові курси соціології, філософії, психології, літератури та інші науки. Але, в свою чергу, антропологія активно використовує та опирається у своїх дослідженнях на теоретичні і практичні досягнення інших наук гуманітарного циклу. Тому, на сьогоднішній день, ми можемо говорити як про антропологізацію соціальних наук, так і про міждисциплінарність антропології, оскільки антропологія переросла у структурне об'єднання різнонаправлених та різнорівневих напівавтономних дисциплін, які мають єдине спільне предметне поле – людина в існуючому світі природи і культури [2, 264].

Історично склалося так, що у XIX столітті та в першій половині XX століття жінки досягли юридичної рівності, виборчих прав, зайнятості у виробництві. Проте навіть на сьогоднішній день складність “жіночого питання” не зникла, а стала ще актуальнішою. Тому ідеологи жіночої емансипації підкреслюють необхідність глибшого соціокультурного аналізу дискримінації, гендерних стереотипів.

Гендерні дослідження ставлять перед літературною антропологією низку важливих питань, зокрема: яке місце і роль жінок і чоловіків у світі природи і культури, що криється за цими поняттями у текстах авторів, що є носіями різних культурних цінностей, ментальності та світогляду? Звідси випливає два взаємозалежних кола проблем: проблеми антропоцентризму в сучасних культурах і проблема визнання людини в культурі та суспільстві через утвердження категорії статі в науковий аналіз. Отже, аналізуючи категорію статі, літературна антропологія, замість філософської проблеми пізнання якоїсь абстрактної людини у світі природи і культури, за допомогою сучасних літературних надбань вивчає місце і роль чоловіків і жінок у культурі певного суспільства. Це призводить до легітимізації статі як в науковому дискурсі, так і в літературному просторі.

У переважній більшості творів сучасності знаходимо ознаки андроцентризму – усталеної культурної традиції, коли саме чоловік є точкою відліку та мірилом культурних цінностей та норм. Мова йде про концентрацію уваги на чоловікові, який визначає сукупність переважаючих цінностей домінуючої культури, де саме чоловіки та їх поведінка є джерелом норм. Вперше цей термін вжила Шарлота Гілман, звернувши увагу на той факт, що європейська культура репрезентує чоловіче бачення (світогляд) і віддає перевагу чоловікам. Андроцентричним слід називати відтак кожне твердження, яке характеризує будь-який аспект жіночого життя як відхилення від норми чи девіацію. Сімона де Бовуар спробувала подивитися на художній твір

очима жінки, особливо звернувши увагу на жіночі образи і ті функції, які відводили своїм героїням автори, творючи таким чином цілу міфологію про „інакшу” жіночу роль і призначення. Вона підкреслювала, що антропоцентризм – це не просто погляд на світ з чоловічої точки зору, але і прийняття чоловічих нормативних уявлень та життєвих моделей за єдині універсальні соціальні норми і життєві моделі. [1, 57].

Поняття “іншого” в літературній антропології розкривається не в логічному, а, більшою мірою, в ідеологічному трактуванні – як рівне, а не другорядне чи підпорядковане. Основна мета – не просто аналізувати, розкривати гендерну нерівність у суспільстві, а викоринити й знищити її в реальному житті, тобто фактично. Мати рівність не лише юридичну, закріплену законодавством, а й мати рівність фактичну – економічну, професійну, статеву.

Мова кожного окремого автора відіграє особливо важливу роль у відтворенні андроцентризму, тому що фіксує і відтворює світ переважно з чоловічої точки зору. У сучасній літературі можемо знайти наступні ознаки андроцентризму:

- ✓ ототожнення понять людина і мужчина (у багатьох мовах, вони позначаються одним словом);
- ✓ нарація багатьох текстів не є гендерно нейтральною, а навпаки – ієрархічною, що сприяє маргіналізації та ігноруванню жінок;
- ✓ у літературі відображається реальна гендерна асиметрія, що базується на патріархальній субординації суспільства.

Метод деконструкції Ж. Дерріди використовується у гендерних дослідженнях для критики такого традиційного патріархального мислення, для використання нових засобів в інтерпретації текстів, основних термінів. Відбувається постійна полеміка про жіночу творчість, тобто про здатність жінок створювати духовні талановиті праці в різноманітних сферах діяльності. Жіноча творчість – література – виокремлюється не для того, щоб підкреслити унікальність чи особливості жінки, а для того, щоб підняти статус жінки – письменниці, художниці, драматурга, науковця. У суспільній свідомості – це утвердження рівності статей.

У кінці ХХ ст. виокремлюється філософія статі як нова галузь філософських досліджень. В історії європейської філософської думки феномен статі, здебільшого, пов’язують із феноменом любові. Так, М. Бердяєв аналізує поняття “філософія статі”, “філософія любові”. У працях Н. Хамітова “Межі чоловічого та жіночого”, “Філософія і психологія статі” розкривається чоловічість як духовність, а жіночість як душевність. Аналізуються конфлікти чоловічого та жіночого, їх продуктивне розв’язання, проблеми свободи та любові, гармонії, що розкриває внутрішню свободу через самореалізацію і самоствердження. Н. Хамітов вводить поняття “андрогінізм” (від грец. andros — чоловічий, giness — жіночий), що відображає гармонію екзистенційної суті жіночого та чоловічого. Використання андрогінізму (як і андроген-аналітики, андроген-аналізу) “виводить філософію статі за межі як маскуліноцентризму, так і феміноцентризму” [4, 48]. Такий аналіз допомагає встановити взаєморозуміння, взаємоповагу між жінкою і чоловіком на психологічному та соціальному рівнях.

С. Павличко у своїх статтях розкриває важкий стан сучасної української жінки. “Суспільство, в якому відсутня рівність чоловіків і жінок, інакше, як хворим чи недорозвинутим, не назвеш. Патріархат нищівно впливає на ментальність, культуру, спотворює її, робить однобокою, неповноцінною, провінційною, хуторянською, нарешті, дидактично-фальшивою. Навіть під маскою оспівування така культура несе в собі глибинні структури зневаги до жінки, апологію її експлуатації, в тому числі й насамперед сексуальної” [3, 26].

Можна ще раз повторювати відому істину про те, що суспільство, яке дає жінкам рівні права з чоловіками в усіх сферах життя, демонструє рівень своєї цивілізованості й культури. Проблема полягає в тому, що коли рівність і декларується, як, наприклад, у нас, чи навіть функціонує, як у більшості країн Заходу, залишаються певні моделі поведінки та психології, які несуть на собі печать патріархального розподілу ролей і патріархальної субординації. Ці моделі часто підтримуються і відтворюються в літературі й загалом у культурі, до того ж різних рівнів, як в елітарній, так і в масовій. А саме остання формує і живить масову психологію [3, 21].

Таким чином, у літературознавстві формується гендерний вимір, об’єктами якого стають зафіксовані в літературі соціально-психологічні стереотипи, що втілюються в особливу картину світу, особливу точку зору автора і героя, особливу систему персонажів, в особливий характер авторської свідомості об’єктно-суб’єктної системи, реалізуються в особливому типі жіночо-чоловічої літератури, особливому стилі їх поезії та прози, і також в жанровій системі загалом, яка

також має гендерний вимір. У даному випадку ми не говоримо про створення нових жанрів, а про еволюцію і трансформацію існуючої жанрової системи. Усі ці питання в межах літературної антропології знаходяться в процесі розробки і відносяться до числа найбільш перспективних і пріоритетних областей як гендерології, антропології, так і сучасного літературознавства XXI століття.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Бовуар де С. Друга стаття: В 2 т. – К.: Основи. 1994. – Т. 1. – 390 с.
2. Вел Плавуд. Навколишнє середовище / Антологія феміністичної філософії. За ред. Елісон М.Джагер, Абрис Меріон Янг; Пер. з англ. Б. Єгідис; Наук. ред. пер. О. Іваненко. – Київ.: „Основи”, 2006. – С. 264 – 265.
3. Соломія Павличко. Фемінізм / Передм. Віри Агєєвої. – К.: „Основи”, 2002. – С. 21.
4. Хамітов Н. Філософія статі: прояснення предмета // Філософ. думка. – 2000. – № 6. – С. 45–55.

*Яна ГАЛКІНА*

© 2008

### ТІЛЕСНІСТЬ В «НОВІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ» («ВІДЧУТНІСТЬ» ХУДОЖНІХ СВІТІВ І. КОТЛЯРЕВСЬКОГО ТА Г. КВІТКИ-ОСНОВ'ЯНЕНКА)

«Тілесність» – відносно нова філософська категорія, вхід якої у науковий методологічний обіг пов'язують з початком Нового часу, зокрема з Декартом. Саме у картезіанському мисленні, з одного боку, визволяється «я» мислячого суб'єкта через позбавлення від просторових і часових характеристик (що і дісталось у спадок класичній філософії), з іншого боку, людське тіло починає розглядатися як певний онтологічний об'єкт, наділений життєвою силою, одухотворений, своєрідний «живий автомат».

Звичайно, дихотомія тіла і душі – не картезіанське відкриття, а традиційна для християнського мислення позиція. Але середньовіччя здебільшого ігнорувало тіло як об'єкт наукової уваги і обмежувало імперативом аскези.

Нове осмислення тіла філософами Нового часу полягає не у знищенні опозиції, а у зміні «точки відліку». Як зазначає В. Круткін, «секуляризація духу значно знизила його статус... Та більш категорично Новий час обійшовся з тілом» [5, 144] – адже тепер воно зацікавило лише природознавців-емпіриків.

Категорія тілесності певний час залишалася в межах маргінальної думки і використовувалася для характеристики філософських дискурсів: як спосіб з'ясування «біографічних» або «топографічних» параметрів мислення. У XX столітті вона набуває культурологічного змісту і стає інструментом у вивченні найрізноманітніших суспільних практик: від мистецтва і політики до спорту і моди. Такий підхід демонструють роботи Мішеля Фуко, Ролана Барта, Моріса Мерло-Понті та інших. Саме М. Мерло-Понті зацентрував увагу на тілесності як інтегральній характеристиці людини, що поєднує і фізичні, і метафізичні параметри. Тіло ж виступає не тільки необхідним і безумовним провідником сприйняття, воно «являє нам як субекта, що сприймає, так і світ, що сприймається» [8, 107].

У літературознавчій площині це поняття активно впроваджується через праці Валерія Подороги та Михайла Ямпольського, які досліджують тілесність художніх світів Кафки, Пруста, Достоєвського, тощо. За твердженням В. Подороги, «тіло є культурний конструкт» і «основним предикатом тілесності є живий рух, що поєднує в собі психологічний зміст і матеріальну форму» [9, 12]. У працях В. Розіна наголошується, що «тілесність є реалізацією певної культурної та семіотичної схеми» [10], сама ж категорія поповнює інструментарій для культурологічних інтерпретацій найрізноманітніших творів мистецтва.

Найважливішим досягненням вітчизняного вивчення проблеми тілесності як філософської категорії є роботи О. Гомілко «Метафізика тілесності» [2]. Ця монографія подає досить широкий і докладний огляд теми з різних методологічних позицій, актуальних для сучасної західної думки, але власне український внесок у розробку питання майже не висвітлено.

Здається, що зручним матеріалом для дослідження може стати не тільки український філософський дискурс, але й українська література: наша філософія в силу вагомих історико-культурних причин не створила індивідуального методологічного простору і не запропонувала своєї мови, тоді як художня література довгий час залишалася багатофункціональною суспільною практикою, заміщаючи і філософію, і публіцистику.

«Нова» українська література в особі І. Котляревського та Г. Квітки-Основ'яненка не лише продемонструвала засвоєння європейського літературного досвіду, але сміливо виокремила свої власні естетичні та художні доміанти.

Миколі Гоголю приписується критика нової української літератури за провінційність та простонародність: «Дьогтю тут навіть більше, аніж власне поезії... нам з вами, малоросам, воно то, може, і приємно, але ж не в усіх такі носи, як у нас [цит. за: 11, 11]. Попри несправедливе незадоволення Гоголя-критика, зазначимо, що Гоголь-художник знайшов для цього пасажу досить красномовний образ-характеристику української словесності: їй справді притаманна яскрава відчутність, фактурність, тілесність, що, між іншим, була запозичена самим Гоголем. Українська література, а через неї і українська культура на рубежі XVIII-XIX ст. самовизначаються із гучністю, рельєфністю, динамізмом людського тіла.

Для вияву авторських інтерпретацій тілесного звернемось до хрестоматійних творів: «Енеїди» Івана Котляревського, «Конотопської відьми» та «Салдатського патрета» Григорія Квітки-Основ'яненка.

І у Котляревського, і у Квітки досить рідко демонструється внутрішній процес мислення, розмірковування героїв. У цих творах досить важко знайти внутрішні монологи. Персонаж як правило є рухливим, живим «тілом», воля, бажання, думки якого висловлюються або в голос, або через тілесні знаки: він ходить, бігає, стрибає, б'ється, хапається за серце і т.д. Рух тіла (або статичність як його альтернатива) – безпосередній показник внутрішнього стану або намірів, результат можливих думок. Так, знайомство читача з травестійним Енеєм починається з примітного зауваження, що цей «моторний хлопець» «п'ятами з Трої наживав»[4, 7]. Котляревський активно використовує знижену лексику для позначення подібного руху: «почвалав», «волочимся», «терся-м'явся» та ін. Виразна коннотація дібраних слів – відвертий прояв фізичного тіла, що має масу, фактуру, форму і переміщується в просторі, зазнаючи певного супротиву. Травестія створює «антиЕнея», якого примхи богів женуть від ситуації до ситуації, при цьому очевидна саме фізична, а не духовна динаміка: тіло персонажа тягнеться у пригоди ніби на аркані.

Тілесний механізм має не тільки візуальну вираженість, але й потужну звукову: троянці «сопли, харчали та хропли», Меркурій прибігає «засапавшись»; сповнений тілесного шуму острів Цирцеї, де ляхи «блеють, як баран», москалі «мекекечуть», французи «лають на владику» [там само, 76]. Через звук передаються численні афекти персонажів: Дідона гірко риде, Юпітер сердиться і кричить, Меркурій кричить «зі всього горла».

Саме Котляревський переносить у практику писемного художнього слова образи бенкетів та бенкетуючих. Поглинання їжі та напоїв – важлива необхідність для героя, не менш значуща, ніж здійснення подвигів (в «Енеїді» описам бенкетів відводиться чи не стільки ж місця, скільки військовим акціям). Мандри Енея – це постійне свято-бенкет, що рушить разом з героєм до нового місця. Часом святковий бенкет Енея починає сильно нагадувати оргію. Досліджуючи символізм традиційного свята, М. Еліаде зазначив, що «у космологічному плані оргія є певний аналог Хаосу або кінцевої повноти, надлишку буття, у темпоральному відношенні – це аналог Великого часу, «вічної миті» [12, 305]. Свято спростовує час профанний, замінюючи сакральним. Таким чином, у творі стверджується «нудьга за сакральним часом».

Еней травестії схожий на фольклорний персонаж – щось середнє між дурником, який не знає сам, куди рушить, аби щастя знайти, і Об'їдайлом (обидва прекрасно представлені в українській казці «Летючий корабель»). Важливо, що цей герой не є активним діячем. Він згодний пристати до будь-якого берега, аби його прийняли і привітали. Про «місію» він згадує тільки після відчутних «божественних» стусанів. Його доля – не у визначеній Провидінням меті (як у Вергілія), а у повній довірі до світу, до того, що відбувається. Еней Котляревського схожий на дитину, яка більше поглинає, ніж чинить, і в силу незрілості не може засуджуватися за помилки. Світ так само з довірою приймає героя, і ні люди, ні боги не можуть бути на заваді.

Світ навколо героя – ідеальний, незіпсований; це космос-дім, батьківщина (незалежно від географічних реалій – не випадково Котляревський дозволяє собі внести на Вергілієву карту

українські топоніми, згадуючи лубенські короваї, опішнянські сливи або кримську сіль). Апофеозом повного життя у щедрому для добрих людей світі є фінальна сцена перемоги над злим і дріб'язковим Турном, коли Еней «меч свій устромляє// В роззявлений ругульця рот» [4, 178], цілком символічною для такого світу є мораль: «Живе хто в світі необачно// Тому нігде не буде смачно» [там само].

Поетика Котляревського спрямована на створення ідилічного хронотопу (де побут не вичленується, оскільки він і є єдиною реальністю [1, 257-258], угармованого найвищою силою, що підпорядковує, приборкує і богів, і людей немов неслухняних дітлахів: «Бо книжка Зевсова з судьбами, // Несмертних писана руками, // Так мусила постановить» [4, 176]. Добро перемагає зло, як у казках, а не для того, щоб герой вершив долю світу. Травестійний Еней Котляревського засновує Рим «мимоходом», ніби це ніколи не було його завданням. Йому що міста засновувати – що гопака танцювати, адже він знаходиться у зручному, добре облаштованому світі, схожому на традиційну українську оселю: в ньому Нептун вимітає море мітлою, немов «світелку» [там само, 9], Еол збирає вітри в господу «до двора» [там само]; царські палати виглядають відповідно – з піччю, лавами, горшками. У цьому світі майже немає місця чужому. Це світ створеного, готових форм, у якому треба бути лише адекватним цим формам, продовжувати відтворювати задану програму без обов'язкової для західної культури Нового часу ініціативи та прагматичної мети.

Персонажі Квітки-Основ'яненка не на стільки динамічні і гучні, як у Котляревського, але і їхні тілесні прояви є найкращим способом демонстрації «внутрішніх подій» – процесів свідомості, що залишаються за «лаштунками» тілесної оболонки. Улюблений прийом письменника – досліджувати контакт персонажа з власним тілом. Сотник Забрюха в «Конотопській відьмі» існує, постійно доторкуючись до власного тіла (чухаючись, погладжуючись), ніби перевіряє, чи не зник головний доказ його існування. «Чухання» – стійка метафора міркування: «Йо, – сказав хорунженко, задумавсь, став чухати потилицю і плечі, і спину, а далі каже...» [3, 123]; «Забрюха поплямак, викашлявся, поцмакав, потер уси та й став ту рацею казати...» [там само].

Чи не на кожній сторінці згадується факт споживання героями їжі. У художньому світі Квітки їжа – джерело нормального існування людини і суспільства. Як влучно зазначає І. Лімборський, «Якщо для попередньої художньої традиції бенкет – це спосіб «розгерметизації» внутрішнього світу героя, можливість підкреслити природний демократизм людських стосунків, то у Квітки це один із способів показати, що у світі існують жорстко регламентовані людські стосунки, що не підлягають змінам» [6, 81].

Їжею або питтям супроводжується більшість зустрічей між персонажами. Факт пропущеного обіду демонструє неабиякі негаразди або конфлікти. Сотник, не обідавши, поспішає свататися, залишається без сніданку, отримавши «гарбуза», пізніше відмовляється від улюбленої «дулвіки» зі смутку від невдачі. У світі Забрюхи відсутність апетиту виявляється більшою загрозою особистому благополуччю, ніж сором, нудьга або сварка. Стан Забрюхи після відмови хорунжівни описується так: «Одне те, що сором, а тут і такої дівки жалко, та ще ж не ївши і не пивши!» [3, 123].

Досить показовим для характеристики художнього світу Квітки є ідея оповідання «Салдацький патрет»: художник може створити таку ілюзію реального, яку більшість не відрізняє від «справжньої дійсності». Зображення попівської кобили, солдата з рушницею, зроблені сільським маляром – не стільки мистецтво, скільки спроба пожартувати над світом, підмінивши живе тіло мальованим.

Мотив «живого» портрету широко поширений в західній літературі рубежу XVII-XIX століть. У творах романтиків він набув особливого значення: мистецтво виголошується самостійним повноцінним світом з магічними властивостями, здатним «випліскуватися» за відведені межі, прориваючись у буденний світ і долаючи його. Квітка далекий від таких інтерпретацій. Цього художник створює образ-обманку, подібну до тих, що зародилися в живописі Ренесансу: квіти, ніби забуті на мальованій поверхні, «прикріплені» до холста папірці та стрічки, краплі води, «розбризані» по холсту [7, 343]. Ефект цих зображень такий, що глядача тягне доторкнутися до неймовірно «натурального» зображення предмету, зняти папірець, стерти краплину. Ренесансне мистецтво розробило багато правил гри з тілом, яким середньовіччя нехтувало на користь світу духовного. «Обманка» стала одним зі способів жарту як над природою, так і над зображенням. Популярність «обманок» поновлюється у XVIII ст. у полеміці з класицистичною благородною і піднесеною правдивістю. Це подання «навиворіт» принципу



вдосконаленої природи відбувається на хвилі чергової демократизації і спрощення смаків за рахунок буржуазної публіки. Така мистецька гра демонструє скоріше переваги «поцейбіччя». Адже картинка захоплює тоді, коли штучне зображення максимально відтворює тілесну подібність оригіналу звичайного, буденного.

«Патрет» Квітки не просто тілесно достовірний. Він провокує оточуючих до не менш «тілесних» або «тілесноорієнтованих» акцій: мальованому солдатіві пропонують випивку, тютюн та бублики, від нього тікають з переляку (бояться, що буде бити або стріляти); дівчата навіть влаштовують залицання з упущеними хусточками, аби служивий «перечепив» після такого відвертого натяку [3, 32].

Розглянуті тексти демонструють принциповий на той момент спосіб пізнання світу: не через інтелектуальну рефлексію, але через безпосередній тілесний контакт, «дотик», що нагадує накопичення першого досвіду дитиною з характерною довірою світові і впевненістю у своїх відчуттях. Саме так реагує «тіло» Нової української літератури на активне zeswoєння «дорослих» правил європейського досвіду.

Твори Котляревського та Квітки засвідчили таке зацікавлення тілесністю людського буття, яке було притаманне західним літературам епохи Відродження (пізніше барокко знов перетворить тіло на вторинний знак високого духовного змісту). Українська книжність, маючи близько 200 років барокового досвіду, обминула цей інтерес – в українському барокко залишалися досить потужними християнські позиції в оцінці тіла (вийняток – народний театр). Навернення до ренесансних здобутків у вітчизняній літературі спостерігається лише в кінці XVIII ст., коли вони органічно поєднуються з бароковими і створюють досить екстравагантну поетичну систему на загальному фоні переходу європейських і російської літератури до романтичних засад.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худ. лит., 1975, – 407 с.
2. Гомілко О. Метафізика тілесності. – К.: Наукова думка, 2001, – 340 с.
3. Квітка-Основ'яненко Г. Вибрані твори. – К.: Держ. Видавництво художньої літератури, 1964. – 530 с.
4. Котляревський І.П. Вибране. Енеїда. Наталка Полтавка. – К.: Веселка, 1981. – 236 с.
5. Круткин В. Телесность человека в онтологическом измерении // Общественные науки и современность. – 1997. – №4. – С. 143–151.
6. Лімборський І. В. Творчість Григорія Квітки-Основ'яненка: генеза художньої свідомості, європейський контекст, поетика. – Черкаси: Брама-Україна, 2007. – 108 с.
7. Лотман Ю.М. Натюрморт в перспективе семиотики // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства (Серия «Мир искусств»). – СПб.: Академический проект, 2002. – С. 340–348.
8. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. – СПб.: Ювента, наука, 1999, – 605 с.
9. Подорога В. Феноменология тела. Введение в философскую антропологию. – М.: Ad Marginem, 1995, – 124 с.
10. Розин В. Тело вне анатомии // [www.ng.ru/science/2005-09-14/14\\_telo.html](http://www.ng.ru/science/2005-09-14/14_telo.html)
11. Ушкалов Л. Есеї про українське бароко. – К.: Факт – наш час, 2006. – 284 с.
12. Элиаде М. Трактат по истории религий. Т.2. – СПб.: Алетейя, 1999, – 416 с.

*Марина КОВАЛИК*

© 2008

### МАРГІНАЛЬНИЙ АНТРОПОЛОГІЗМ ЖІНОЧОГО ДИСКУРСУ В ХУДОЖНЬОМУ СВІТІ В. ВИННИЧЕНКА

Новітнє літературознавство перебуває в стадії необхідності переосмислення не лише ідеологічних концепцій, впроваджуваних в радянську добу, і, як наслідок, повернення табуйованих імен і творів, зміну політичних орієнтирів, але й методологічного оновлення. Процес цей відбувається двома шляхами: синхронного входження в русло світових тенденцій і діахронічного відтворення втраченого, чи ж, скоріше, не здобутого через об'єктивні чинники. Перший в умовах відносної свободи не потребує коментарів, другий – складний уже динамікою свого втручання в традиційний теоретико-літературний дискурс розмаїттям методів, підходів, котрі функціонували й трансформувалися протягом цілого століття в світовому

літературознавстві, а у вітчизняному – втискуються в жорсткі рамки бажання й необхідності всеохопності у дуже стислі терміни. Ускладнення це зумовлене ще й кореляцією зазначених явищ із філософією, психологією, соціологією тощо. Прикметно, що матеріалом постмодерністських студій стають у зв'язку з цим не лише сучасні, але й літературні явища інших епох, напрямків, стилів. Чи не найчастіше це стосується модерних явищ, які спонукають до нових, *інших* у порівнянні з традиційними технологій осмислення.

Звернення уваги письменника-модерніста до зображення **окремої** людини, її внутрішнього світу, відмова від тенденційної типовості, увага до індивідуального дозволяє говорити про високу міру **антропоцентризму** в літературі доби fin de siecle, суголосну хіба з Античністю чи Відродженням. Матеріал, відповідно, потребує адекватних методів дослідження, якими стали психоаналіз та фемінізм як домінуючі в сучасній науці. У той же час, доцільним, на наш погляд, може стати й залучення антропологічних студій, покликаних увиразнити уявлення про людину цієї доби, яку цілком справедливо вважають межевою. Відповідно, в полі зору має постати людина на межі, людина, відмінна від інших, або ж на шляху до зміни. Адже саме в цей час актуалізується персонаж – представник маргінальної групи, людина з соціального дна: злодій, повія, а також вузького по відношенню до домінуючого соціального стану кола: інтелігент, митець. Як не парадоксально це звучить, але статусу маргінальності набуває й звичний персонаж – жінка. Як зауважує С. Гурін, *«поняття «маргінальність» корелює з поняттями «рубіж» і «межа», однак не лише в значенні статичного перебування на рубезжі чи біля межі, але в розумінні динамічному, тобто, як вираження власне процесу переходу рубезжу або ж досягнення і подолання межі»* [6, 5]. (Підкреслення наше – С.М.). Саме такою постає в модерному дискурсі жінка зі своїм прагненням до самоствердження, бажанням перейти межу, подолати рубіж традиційності патріархального світу.

**Завдання** цієї розвідки вбачаємо в необхідності продемонструвати окремі особливості буття такої жінки засобами **маргінальної антропології**. Її засади і принципи, не заперечуючи в цілому, й не виходячи за рамки класичної антропології [8] (це, скоріше, розширення її можливостей за рахунок осмислення різноманітних відхилень, перверсій, які вважаються маргінальними феноменами людського буття [див.: 6, 4-25]), скорегуємо у зв'язку із зазначеною вище індивідуалізацією антропологічного дискурсу в літературі. Адже класична антропологія *«розглядала «людину взагалі», позбавлену будь-яких індивідуальних якостей. Абстрактним об'єктом був середньостатистичний індивідуум, усі конкретні властивості ігнорувалися як другорядні, котрі тільки заважають чистоті дослідження проблеми»* [6, 6]. Об'єктом дослідження обираємо мемуарні записи Володимира Винниченка та його ранні повісті «Краса і сила» та «Голота», як твори, де письменник одним із перших в українській літературі витворює образ «нової» жінки.

Згідно з поглядами С. Павличко [11], саме образ «нової жінки» репрезентував процес ідеологічного та естетичного оновлення української літератури, адже модернізм для неї – це реалізація опозиції «патріархальне – фемініне». І хоча головні ролі у цьому процесі відводилися письменницям-жінкам, проте не варто ігнорувати новаторські здобутки, які представляла література чоловічого дискурсу, зокрема творчість В. Винниченка, адже апробація нових ідей, нового погляду на світ були пріоритетними творчими завданнями для нього. Саме цей аспект зумовив актуалізацію у його художньому доробкові проблеми статі, зокрема проблеми жінки, репрезентованої через ретрансляцію нових поглядів на специфіку її психіки, суспільне призначення (материнство, як традиційний дискурс, і творення нових ідеологічних і матеріальних цінностей, як маргінальний дискурс), форми і способи соціалізації (проблема шлюбу і вільного кохання). Фактично йдеться не просто про відхід від традиції, важливим є зображення маргінального світу. Його межева сутність сформована особливостями літературного напрямку та позицією письменника, інтенції якого спрямовані на вихід за межі традиційного дискурсу.

Нотатки й листи В. Винниченка дають право говорити про специфіку мистецького погляду на жінку, акценти, які при цьому робляться; про його життєву концепцію, зокрема в тій частині, котра стосується взаємовідносин із жінками: його погляди, переживання (та їх аналіз), викликані реальними дамами серця; про теоретичні побудови, експериментаторство та його кореляції з реаліями дійсності; про накреслення тем, пов'язаних зі стосунками між представниками двох статей.

Насамперед зауважимо, що В. Винниченко мав специфічний погляд на жінок, що детермінувався сприйманням жінки як «другої статі» (Сімона де Бовуар [3]), що, вочевидь, постає

із зауваження, висловленого Люсі Гольдмерштейн у листі 22 березня 1910 року «Є жінчини, до яких я відношусь дуже тепло, ніжно, як до *женицини і людини* (розуміється, не в однаковій степені)» [5, 90] (курсив наш – М. К.). Уже в цьому твердженні проглядається сприймання жінки, як «іншого в осерді єдиного цілого, дві складові якого необхідні одне одному» [1, 31], що пояснює діалектику сприймання письменником осіб протилежної статі. Продовжуючи своє одкровення, митець говорить про пошуки «тої одної, єдиної», якої у нього й досі немає, що дає право говорити про специфічну авторську концепцію *жінки-мрії*, яка сформована під впливом ніцшеанської теорії «надлюдини» та пов'язаного з нею Винниченкового принципу «чесності з собою».

Новаторство митця в розробці жіночого характеротворення, було зумовлене його розчаруванням у *патріархальному міфі про жінку – товариша, друга й соратника*, який руйнувався зіткнувшись із дійсністю. Тому автор вдається до відкритої полеміки з представниками народницького дискурсу, в якому естетичні та ідейно-смісловими доміанти художнього образу жінки, часто нагадують пародію (оповідання «Заручини» та драма «Молода кров»). Але разом із тим письменник приходять і до усвідомлення необхідності оновлення системи художніх засобів та підходів до зображення жінки, як того вимагало життя та естетичні вимоги модернізму.

Якщо взяти до уваги діахронічний аспект модернізації образу жінки у творчості В. Винниченка, то витоки варто шукати у першому друкованому оповіданні «Краса і сила» (1902), про яке Г.Костюк писав: «Саме це оповідання зіграє в новітній історії української літератури роллю межового каменя, межового стовпа між двома літературними епохами» [7, 15]. У творі образ головної героїні Мотрі сповнений як модерного ідейно-художнього змісту, так і твориться за допомогою нової системи зображально-виражальних засобів.

Дослідники [7, 9, 10, 12] неодноразово відзначали особливу позицію автора у творенні цього характеру й образу, що виявлялася у внутрішній ідейно-естетичній **опозиції** просвітницько-романтичній концепції жінки, яка активно продукувалася в народницькій літературі ХІХ ст. В. Панченко пропонує дивитися на цей образ як на своєрідну винниченківську «модернізацію традиції» [12, 45]. Істинність цього твердження полягає насамперед в очевидній внутрішній суперечності світоглядно-естетичних концепцій зображення героїні.

На відміну від попередників-народників, В. Винниченко здійснює прорив у творенні образу жінки, детермінований модерною ідеєю свободи особистості – емансипації, звільнення її від суспільних умовностей, свободи рішення та вибору, відповідальність за них – маргінальних на той час концептів. Проте суспільні умови, в яких опинилася жінка початку ХХ століття, а в ранніх оповіданнях митця – це переважно селянка, робили її заручницею уже вироблених і сталих суспільних відносин, у яких провідну роль відігравали чоловіки: «У буржуазному суспільстві жінка посідає друге місце. На першому – чоловік, а потім – вона [...], – зауважує А. Бебель. – Жінка – упосліджена величина, і в будь-якому випадку чоловік її повелитель» [2, 79]. Для того, щоб вибороти елементарне право на особисте щастя: бути економічно незалежною, реалізувати свій життєвий потенціал господині, дружини, матері, зрештою *бути особистістю*, а у відповідності з нашою концепцією, це є ознакою маргінальності, – їй доводиться вступати у неминучий конфлікт із суспільством, що у першу чергу представлений чоловіками.

В повісті «Голота» (1905) В. Винниченко виводить низку героїнь, що належать до «соціального дна» – Софійка, Санька і Килина. У них є спільна властивість: кожна виборює/виборювала право бути визнаною суспільством, реалізувати свій життєвий потенціал як жінки, дружини, матері, господині. У буржуазному світі «жінка для чоловіка насамперед предмет насолоди; невільна в економічному і суспільному відношенні, вона мусить розглядати шлюб як засіб для існування, вона залежить від чоловіка і стає частиною його власності» [2, 109]. За письменником, єдиний спосіб досягнення мети, яку мають героїні, – це «самопродаж», який може мати різні форми – від офіційного шлюбу до проституції. У будь-якому випадку жінці не оминати самоприниження, яке може бути компенсоване лише певним рівнем матеріальних благ або соціального статусу. А. Бебель, осмислюючи становище жінки в буржуазному суспільстві, ототожнив шлюб, проституцію та матеріальну залежність величезної кількості дружин від своїх чоловіків, підвівши під ними спільний знаменник, визначений категорією «рабство» [2, 27].

Софійка і Санька змарнували свій життєвий потенціал, адже у гонитві за примарним щастям, віддавалися кожному, хто їх кликав. Їх не приймає не лише т.зв. «моральне» буржуазне суспільство, але й «аморальний» світ «соціального дна» – злодії, п'яниці і т.п. Більше того, вони втратили найсуттєвіше – самоповагу. І саме цей момент найбільш обурює автора «Голоти».

Цим героїням В. Винниченко протиставляє образ Килини – бідної дівчини, яка через обставини змушена спілкуватися з «асоціальним елементом». На відміну від них вона має мрію, що робить її життя цілеспрямованим: бути економічно незалежною, адже «для фізичної та духовної незалежності жінці необхідна економічна незалежність. Тільки тоді вона не буде більше залежати від благовоління або милості іншої статі» [2, 28]. Саме цей фактор стане запорукою її соціалізації – суспільного визнання як особистості – вона, як зауважували вище, стане вираженням процесу досягнення і подолання межі

Килина – яскрава індивідуальність. У розмові з Андрієм вона чітко розставляє акценти у їхніх взаємовідносинах, відводячи собі домінуючу і пріоритетну роль: її не задовольняє «романтичне кохання», в якому жінка є річчю для задоволення потреб чоловіка, де вона мусить кохати його «за те, що молодий та гарне личко має», де він любить себе, а не її. Героїня В. Винниченка живе за принципом: «Любитимеш мене, любитиму й тебе» [4, 287]. У цій позиції чітко простежується усвідомлення того, що почуття і краса можуть бути товаром у буржуазному суспільстві, недарма ж Килина порівнює кохання з працею наймички та проституцією: «Чи не так я оддаю свою працю другим, чи не така я наймичка, якою була й до тебе? Хіба я живу? А я жити хочу! І буду жити! Продам себе, шлюхою стану, а буду жити! Чуєш?» [4, 287]. Вольова Килина уже не та самозречена і упосліджена героїня реалістичної літератури ХІХ століття, що потерпає від сваволі чоловіків і залежна від їхнього настрою та рішення, вона почуває себе самодостатньою особистістю, про що свідчить імперативність мовлення (домінування у мовленні героїні займенника «я»), *утверджує* своє право не лише бути рівною чоловікові, але й *відігравати вирішальну роль* у розвитку стосунків між статями, *диктувати* йому свої правила поведінки, *вимагати* від нього поваги до неї: «Я вперед себе люблю, а потім того, хто мене любить для мене, а не для себе, для своєї потіхи...» [4, 288].

Модерність цього образу задається зацентрованою В. Винниченка на *ідеї трагічності* жінки в сучасному суспільстві. Автор, продовжуючи свою полеміку з традиціями народницької літератури, вибудовує образ на внутрішньому протиставленні зовнішнього вигляду героїні і її почувань, поривань. У класичній манері В. Винниченко подає портрет Килини (стандартний, як для жіночих образів, набір антропологічних особливостей), де через портретні деталі наголошує на традиційних жіночих чеснотах героїні – красі, ніжності, сором'язливості, гордості: «*Довгі темні вії* закрили її очі й кидали невелику тінь на *чисті ніжні щоки*, на яких якраз посередині червоніли два невеличкі, завбільшки в дві копійки, *румянці*» [4, 268]. Втім у такій портретній характеристиці прозирає й новаторський авторський акцент на зображенні внутрішнього світу героїні (хвилювання, задумливість, гордість), розвиваючи який, письменник далі відтворить складну динаміку її внутрішніх драматичних переживань: «*Губи, свіжі й горді*, були зложені якось гірко, брови нахмурились, *на щоках грав невеликий рум'янець*, *високі груди* підіймалися іноді під довгим, задержаним диханням» [4, 278] (курсив наш. – М. К.).

Автор робить героїню «Голоти» сильнішою за її обранця – Андрія. Передусім ця якість виявляється у ставленні Килини до батька Андрія, котрий є уособленням патріархального способу життя та взаємовідносин. Її наречений – квола духом людина, абсолютно підкорена тираном-батьком: його думка є найвагомішою і визначальною, він керує життям Андрія – відправляє його в найми, вирішує питання про створення ним сім'ї і т.д. Килина заочно бунтує проти такої ситуації, адже почуває себе *особистістю*, здатною приймати рішення і нести за них відповідальність: «Та що ж ти хочеш, щоб я тобі оддала все життя, а ти мене приведеш до свого батька та з *його ласкою та розумом жити примусиш?* Ха-ха! Мені такого щастя не треба!.. *Мені неволя вже надокучила, я волі хочу...* Чуєш? Волі!» [4, 305] (курсив наш – М. К.). Духовна міць робить її «вищою» за Андрія, вона перевершує його своєю вітаїстичною силою.

Разом з тим митець зауважує неможливість для жінки вільного вибору партнера через соціальну нерівність представників двох статей у сучасному йому суспільстві, а шлюб, як єдино можлива і прийнятна ним (суспільством) норма, перетворюється при цьому у купівлю-продаж, що вже саме по собі принижує гідність жінки. Аби показати лицемірство і неморальність такої форми єднання представників двох статей, В. Винниченко зіставляє такий шлюб із проституцією, в основі якої також лежить принцип обміну фізіологічних цінностей жінки (її принад) на матеріальні – гроші. У зв'язку з цим письменник ставить свою героїню у ситуацію, коли, продаючись, вона задумується лише про ціну: багатство батьків Андрія, здобути яке Килина зможе лише за умови розв'язання конфлікту з майбутньою ріднею, або гроші офіцера, але при цьому обтяженість моральними переживаннями свого перебування у статусі утриманки.

Килина готова прийняти другий варіант і навіть приходять до спокусника. Митець створює динамічний психологічний портрет, індивідуалізує властивості характеру та темпераменту героїні. На диво визначальною домінантою її поведінки у цій ситуації є гордість – якість, яка вербалізується офіцером («Славная моя...гордая...пришла» [4, 332]) і через психологічні деталі реконструйована автором. Завдяки їй Килина у цій принизливій ситуації *продажу тіла* намагається зберегти *суверенність своєї душі*, залишитися особистістю, що, безсумнівно, свідчить про високий рівень її самосвідомості і незалежності. У поведінці, портретуванні В. Винниченка намагається увиразнити цю якість і показати її як визначальну в характері Килини, що спонукає її до постійної *внутрішньої боротьби*: «Він хотів зазирнути їй в очі, але вона *навмисне* закрила їх» [4, 332], «Лице її дедалі ставало холоднішим, якимсь *напружено-рішучим*. Губи складались якось *терпко, твердо*, лице знов стало бліде, аж жовте, але це надало їй ніби ще більше краси» [27, 334], «Видно було їй безмірно *тяжко*; вона *нервово* давила собі одною рукою пальці другої руки, очі її *ніяково* ходили по кімнаті, груди *важко й нервово* здимались, сама стала знов мертво-блідою. Зупинившись, вона подивилась йому в лице, яке стало теж спокійніше і дуже здивоване, і, не знаючи, що далі говорити, з *мукою* почала ще дужче давити пальці» [4, 334] (курсив наш. – М. К.).

Поведінку Килини на побаченні з офіцером визначає конфлікт бажань, властивостей характеру та диктату соціальних обставин, що детермінує шлях їх реалізації.

Моделюючи таким чином патріархальну установку на сприйняття жінки крізь призму *тілесності* – єдино можливого для неї важеля економічного і психологічного тиску на мужчину, на відміну від попередників, В. Винниченка чи не найперший намагається проникнути у таємниці жіночої сексуальності та відтворити її в художньому просторі, принципово змінивши кут зору на жінку з об'єкта на *суб'єкт дії* (носія певних сексуальних переживань), позиціонує себе на боці жінки-особистості при розв'язанні проблеми її соціалізації, ставить питання про її потреби та вимоги щодо свого обранця, змушує соціум подивитися на жінку як на суб'єкта суспільного життя.

Отже, як засвідчує щоденник та епістолярій В. Винниченка, письменникові був притаманний модерний погляд на жінку як рівноправну з чоловіком особистість, що ставило його в ряд письменників-модерністів, котрі презентували у літературі нове бачення жінки. Специфіка переконань спонукала письменника до модернізації жіночого образу, що виявляється уже в ранніх повістях «Краса і сила» та «Голота». Конфлікти, в яких представлені головні героїні Мотря і Килина, мають традиційний для української літератури мелодраматичний характер. Проте, розгортаючи його, автор змінює акценти. Його антропоцентризм моделюється за рахунок осмислення маргінальних рис персонажів. Жінки набувають ознак суб'єкта дії, непритаманного традиційному дискурсу, зосередженому на об'єктному статусові. Вони наділені правом вибору партнера і виявляють неабияку силу духу та волю у досягненні своєї життєвої мети, створюючи цим самим прецедент, буття якого визначить ХХ століття. Погляд на стан переходу із маргінальної групи тих Винниченкових жінок-персонажів, які перебувають перед рубежем, в стан тих, хто його подолав, завдання на перспективу.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Агеєва В. Жіночий простір. – К., 2002. – 318 с.
2. Бебель А. Женщина и социализм. – М., 1959. – 592
3. Бовуар Сімона де. Друга стаття: У 2-х т. – К.: «Основи», 1994. – Т.1. – 400 с.
4. Винниченко В. Краса і сила. – К.: Дніпро, 1989. – 752 с.
5. Володимир і Розалія. З подружнього листування (1914): Передне слово, підготовки текстів і примітки Кузьменка Володимира // Слово і час. – 2000. – №7. – С. 65 – 79.
6. Гурин С. Маргинальная антропология. – Саратов, 2000. – 204 с.
7. Костюк Г. Світ Винниченкових образів та ідей // Слово і час. – 1999. – №7. – С. 14 – 26.
8. Леви-Строс К. Структурная антропология. – М.: «ЭКСМО-Пресс», 2001. – 511 с.
9. Мишида С. Слідами його експериментів. Змістові домінанти та поетика конфлікту в драматургії Володимира Винниченка. – Кіровоград, 2002. – 192 с.
10. Мороз Л. «...Сто рівноцінних правд»: Парадокси драматургії В. Винниченка. – К.: ІЛ НАНУ, 1994. – 208 с.
11. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – К.: Либідь, 1999. – 447 с.
12. Панченко В. Будинок з химерами: Творчість Володимира Винниченка 1900 – 1920 рр. у європейському літературному контексті. – Кіровоград, 1998. – 272 с.

## КОХАННЯ, ЯК ОДВІЧНА ЦІННІСТЬ У ТВОРЧОСТІ М.БУЛГАКОВА

Кохання – це одна з одвічних проблем, які є актуальними для людини в усі часи. Тема любові та кохання відображується в культурі та мистецтві, вона присутня в усіх проявах творчості – у піснях та картинах, віршах та романах, у кіно та театральних виставах. Невичерпність цієї теми є очевидною. В усі часи, судячи з давніх легенд та епічних творів різних народів, які дійшли до нас, вона хвилювала серця та розум людей. Кохання – це найскладніша, найтаємнича та найпарадоксальніша реальність, з якою стикається людина. Поети та письменники, філософи та містики, художники та композитори різних епох зверталися до цієї одвічної теми, намагаючись засобами свого жанру висловити красоту, гармонію, драматизм кохання, зрозуміти його таємницю.

Сьогодні людство має колосальний історико-літературний матеріал для осмислення феномену кохання. Історично тема кохання виявилася пов'язаною з філософією та іншими науками, адже тільки в коханні та через кохання людина пізнає саму себе, свої потенційні можливості та світ свого перебування. Про те, що зветься коханням, одвічно міркували, сперечалися, запитували один одного та відповідали, знову запитували та не знаходили точної відповіді. Дуже хотілося зрозуміти, чому людині нестерпно жити без кохання і чому так важко кохати. Різні філософські вчення, різноманітні релігії прагнуть зрозуміти і використати у своїх інтересах цю унікальну здатність людини до кохання. Однак і сьогодні воно – слабо осмислена філософією сфера людського буття.

Тема любові та кохання завжди цікавила представників слов'янської культури, тому вона є дуже близькою до російської та української філософської думки. Багато глибоких та дивовижних сторінок написали про кохання В.Соловйов, Л.Толстой, В.Розанов, І.Льїн, Е.Фромм. Серед українських мислителів та митців, які торкалися цієї теми, були П.Д.Юркевич, Г.С.Сковорода, І.Франко та інші.

*Мета роботи* – розглянути феномен кохання, як складову внутрішнього світу людини, в аспекті її одвічності.

Для реалізації даної мети було необхідно вирішити наступні завдання:

1. Проаналізувати феномен кохання, як одне з почуттів людини.
2. Проаналізувати поняття одвічності, як якості кохання.
3. Розглянути концепції одвічного кохання у творчості М.Булгакова та інших мислителів та митців.

*Об'єктом* дослідження виступає феномен кохання.

*Предметом* – одвічність кохання.

*Достовірність та обґрунтованість* отриманих під час роботи результатів та висновків забезпечується опорою на результати фундаментальних досліджень в галузі соціальної філософії, філософської антропології, історії філософії та літературознавства, дослідженням творів М.А.Булгакова, Е.Фромма, В.С.Соловйова, В.Г.Боборикіна, присвячених творчості М.А.Булгакова, П.С.Гуревича та В.І.Добренькова, в яких розглядається філософія Е.Фромма.

Про кохання сказано мільйони слів та написані гори книг. Існують формули кохання, наукові визначення, філософські трактати, але все ж таки тема кохання у наші часи залишається дуже актуальною.

В результаті розвитку суспільства кохання наповнюється соціальним та моральним змістом, стаючи взірцем відносин між людьми. Тільки в коханні та через кохання людина стає людиною. Без кохання – вона неповноцінна істота, що не відчуває повноти та глибини життя. І якщо людина – це центральний об'єкт філософії, то тема кохання повинна бути однією з провідних проблем філософії.

Феномен кохання цікавив багатьох філософів різних часів. Так, наприклад Платон у своєму діалозі «Пир» намагається дати пояснення кохання. Любов як одна з головних заповідей розглядається у Новому Завіті. Рене Декарт у роботі «Пристрасті Душі» відносить кохання до перших шістьох пристрастей. Також в цій самій роботі він намагається дати наукове пояснення

феномена кохання. В роботі Єріха Фромма кохання розглядається як мистецтво, яке необхідно постійно вдосконалювати. Також в цій роботі йдеться про те, що любов може бути спрямованою на різні об'єкти, і як наслідок цього розглядаються різні типи любові, серед яких основне місце посідає статеве кохання між чоловіком та жінкою. Є багато інших творів, в яких ретельно та широко розкрита проблема любові та кохання.

Слова «любов» та «кохання» завжди асоціюються зі словами «вічність» або «одвічність». Проблема вічності кохання має два важливих аспекти. Поперше, тема любові та кохання завжди хвилювала, хвилює та хвилюватиме душу людини, тому під вічністю проблеми кохання треба розуміти загальнолюдську зацікавленість цим феноменом в усі часи. Подруге, проблема вічності кохання є актуальною для конкретної особи. Якщо людина є однолюбом, тоді почуття до своєї половини вона розуміє як дійсно вічне, незмінне, багато людей вірять у продовження кохання після фізичної смерті і сподіваються з'єднатися з коханими в іншому житті. Такі сподівання часто знаходять своє відображення у творчості, вустами багато літературних героїв висловлюються подібні думки. Проте багато людей є розчарованими у коханні та навпаки не вірять у його вічність, вони навпаки вважають, що характерними рисами кохання є непостійність, зрадливість, підступність. Це одвічні супутники кохання. Такі настрої також широко відображені в усіх видах мистецтва. Виникає питання: які риси та якості насправді є притаманними справжньому коханню, які стани душі та настрої, позитивні чи негативні, можуть бути результатом кохання, чи може бути вічним кохання однієї людини до іншої? Багато письменників та філософів намагалися розібратися в цих питаннях, але, на нашу думку, кожна людина має своє особливе особисте бачення цієї проблеми, тому кожен з нас дасть свою власну відповідь і висловить свою власну думку з цього приводу. Специфіка розуміння вічності або плінності кохання полягає в тому, що кожен бачить цю проблему по-своєму та має індивідуальні особливості сприйняття кохання.

Образ вічного кохання яскраво представлений у філософському романі М.Булгакова «Мастер и Маргарита».

Роман М.Булгакова «Мастер и Маргарита» займає особливе місце в російській літературі. Його можна назвати книгою його життя. В цьому творі ми стикаємося з проблемою кохання в дуже цікавому авторському розумінні. Тут, через поведінку героїв, виявляються характерні риси людини, здатної до кохання:

*Здатність до самопожертви.* Напевно сутність справжнього кохання полягає в тому, що людина є здатною поступитися своїми власними інтересами заради того, кого кохає. Іноді кохання потребує «жертв» і жертви ці можуть бути дійсно серйозними. Можливо саме тому людині так важко кохати, можливо, що всі труднощі пов'язані з тим, що ціною кохання може стати щось дуже дороге та важливе. Кохання не є середою, сприятливою для процвітання егоїзму та егоцентризму, саме тому дійсно закохані люди здатні на справді великі та несподівані вчинки. Закохані літературні герої дають гарний приклад поведінки людини, яка згодна на жертви заради кохання. Це, зокрема Ромео і Джульєта, які приносять у жертву коханню родинні принципи, а потім і життя, це герої вищезгаданого роману М.Булгакова та багато, багато інших. Заради кохання Маргарита, не вагаючись, погоджується на всі умови Воланда та його світи щодо участі у Весняному Балі, не знаючи наперед, що саме на неї чекає, фактично продає душу Сатані, ставши відьмою: «я потеряла свою природу и заменила её новой»[2,368], та виконує все, що від нею вимагають. Вона готова страждати морально та фізично, погоджується бути оголеною на святі серед мерців. «Я из-за тебя всю ночь вчера тряслась нагая... несколько месяцев я сидела в тёмной коморке и думала только про одно – про грозу над Ершалаимом, я выплакала все глаза...»[2,368], – каже героїня своєму коханому. Вона дозволяє вдягнути на себе прикраси, що завдають їй болю: «Откуда-то явился Коровьев и повесил на грудь Маргариты тяжёлое в овальной раме изображение чёрного пуделя на тяжёлой цепи. Это украшение чрезвычайно обременило королеву. Цепь сейчас же стала натирать шею, изображение тянуло её согнуться»[2, 266]. Тисячі гостей цілують її коліно, від чого воно набрякає та болить: «Тут Маргарита стала замечать, что цепь её сделалась тяжелее, чем была. Что-то странное произошло с рукой. Теперь перед тем, как поднять её, Маргарите приходилось морщиться... Острая боль, как от иглы, вдруг пронзила правую руку Маргариты, и, стиснув зубы, она положила локоть на тумбу... Ноги Маргариты подгибались, каждую минуту она боялась заплакать. Наихудшие страдания ей причиняло правое колено, которое целовали. Оно распухло, кожа на нём посинела...»[2, 274]. Все це вона робить тільки заради того, щоб повернути коханого. «Я хочу, чтобы мне сейчас же, сию секунду, вернули моего любовника, Мастера»[2, 288], – каже Маргарита Воланду, коли він пропонує їй здійснити її бажання, як винагороду за бал.

Подібними питаннями переймався й Е.Фромм. Намагаючись знайти відповідь на питання про те, що одна людина може дати іншій, Е.Фромм пише, що це питання торкається найважливішої сфери «давання», а саме, специфічно людської сфери. Одна людина дає іншій саму себе, тобто найдорогоцінніше з того, що має, відає своє життя. Однак це не обов'язково повинно означати, що вона жертвує своє життя іншій людині. Вона дає іншій людині свою радість, свій інтерес, своє розуміння, свої знання, свій гумор, свою печаль – усі переживання і усі прояви того, що є в неї живого. Автор відмічає і те, що один акт «давання» спричиняє інший, так як «давання» викликає в іншій людині також прагнення стати тим, хто дає.

*Здатність до піклування про кохану людину.* Дуже близькою до самопожертви є здатність людини піклуватися про того, кого вона кохає. Різниця між цими рисами кохання полягає в тому, що самопожертва, як правило, проявляється під час процесу становлення та розвитку кохання, коли людина починає розуміти, чим вона має поступитися заради кохання, погоджується або відмовляється йти на ці жертви. Самопожертва можлива в певних життєвих неординарних та неочікуваних ситуаціях. Навідміну від самопожертви, піклування про кохану людину не є таким болючим, не пов'язано з емоційним навантаженням, коли людина повинна щось від себе відривати або відмовлятися від чогось вкрай важливого для неї, але піклування про кохану людину носить постійний характер, триває завжди. Умови Весняного Балу Сатани – були самопожертвою Маргарити заради коханого. Після того, як все скінчилося Мастер непокоїться як і на що вони будуть жити. Маргарита пропонує йому свою турботу: «Мой единственный, мой милый, не думай ни о чём. Тебе слишком много пришлось думать, и теперь буду думать я за тебя! И я ручаюсь тебе, ручаюсь, что всё будет ослепительно хорошо»[2, 368].

Е.Фромм також відмічав, що одною з характеристик кохання є необхідність піклування про кохану людину. На його думку, кохання передбачає активну зацікавленість у житті та розвитку того, кого ми любимо. Турбота та зацікавленість приводять нас до іншого аспекту кохання: відповідальності. У теперішній час під відповідальністю розуміють, як правило, щось обов'язкове ззовні, якийсь нав'язане зобов'язання. Однак відповідальність у її істинному сенсі – це від початку і до кінця добровільний акт. Е.Фромм вказує на небезпеку зникнення відповідальності через бажання переваги і господства при відсутності такого компонента зрілого кохання, як повага. Під повагою ні в якому разі не слід розуміти страх або покору. Повага представляє собою щось зовсім інше, а саме, спроможність бачити людину такою, якою вона є, усвідомлювати її унікальну індивідуальність. Повага означає бажання, щоб ішній ріс та розвивався таким, який він є.

*Здатність боротися за кохання.* Кохання не дається людині легко. За нього треба боротися. Людина може кохати, але в неї не завжди знаходиться достатньо сил, щоб протистояти труднощам, які перешкоджають коханню. Характери головних героїв протилежні в цьому відношенні. Маргарита готова діяти, вона активна у прагненні повернути коханого. Майстер – навпаки пасивний. Він навіть робить спробу відмовитися від Маргарити, розуміючи всі труднощі майбутнього життя «...мне жалко тебя, Марго, вот в чём фокус, вот почему я и твержу об одном и том же. Опомнись! Зачем тебе ломать жизнь с больным и нищим? Вернись к себе!»[2, 368].

*Здатність відшукати своє кохання.* Однею з найскладніших проблем, пов'язаних з коханням, є те, як зрозуміти, хто саме потрібен людині в якості коханої особи, як відшукати її серед мільонів інших людей та відчувати, що це є саме вона. Можливо, саме те миттєве відчуття, яка називають коханням з першого погляду, може вирішити проблему вибору, адже саме це раптове відчуття начебто інстинктивно підказує, на кому зосередити свою увагу. «По Тверской шли тысячи людей, но я вам ручаюсь, что увидела она меня одного и поглядела не то что тревожно, а даже как будто болезненно. И меня поразила не столько красота, сколько необыкновенное, никем не виданное одиночество в глазах!»[2, 147], – так згадував Майстер про свою кохану.

*Здатність зберегти вірність коханню.* Дуже часто людині важко зберігти кохання, адже вона сама, або її партнер не сприймають його як те, що повинно тривати усе життя, а може й довше. Провідною фразою роману є фраза, яка стоїть у його середині, але яка ніким не пояснена: «За мной, читатель! Кто сказал тебе, что нет на свете настоящей, верной, вечной любви? Да отрежут лгуну его гнусный язык! За мной, мой читатель, и только за мной, и я покажу тебе такую любовь!»[2, 222]. Автор роману, створюючи образи головних героїв, наділяє їх надзвичайною чуттєвістю та серцями, сповненими коханням один до одного, але також розлучає їх. Він відправляє їм на допомогу Воланда – сатану. Але чому, здавалося б, такому почуттю, як кохання, допомагає нечиста сила? М.Булгаков не поділяє це почуття на «світле» або «темне», не відносить його до



якогось розряду. Це одвічне почуття. Кохання – це така ж сила, таке ж «одвічне», як життя або смерть, як світло або темрява. Кохання може бути порочним, але може бути і божественним, кохання в усіх своїх проявах у першу чергу залишається коханням. Автор називає кохання справжнім та вічним, але не називає його небесним, божественним або райським, він співвідносить його з вічністю, як рай або пекло. М.Булгаков показує свої читачам, що кохання земне – це кохання небесне, яке є вищим за волю людини, що може змінюватись зовнішність, одяг, епоха, час, місце проживання, але кохання, яку ви зустріли одного дня, проникає у саме серце і назавжди. Кохання залишається незмінним в усі часи і усі вічності, які нам судиться пережити. Вона наділяє героїв роману енергією всепробачення, тим, за чим дві тисячі років сумує прокуратор Понтій Пілат. М.Булгакову вдалося проникнути в душу людини та побачити, що вона є тим місцем, де сходяться небо і земля. Автор вигадує для люблячих та відданих сердець місце спокою та безсмертя: «Вот твой дом, вот твой вечный дом»[2, 384], – каже Маргарита.

Кохання – саме воно надає книзі загадковості та неповторності. Кохання поетичне, кохання земне, плотське та романтичне – це та сила, яка керує усіма подіями роману. Заради нього все змінюється і все відбувається. Перед ним вклоняються Воланд та його світа, на нього зі свого світу дивиться, та знаходиться у захваті від нього Ієшуа. Кохання з першого погляду, трагічне та одвічне, як світ. Саме таке кохання в якості дару отримують герої роману, і воно допомагає їм вижити та отримати вічне щастя, вічний спокій. Кохання та вся історія Майстра та Маргарити – це головна лінія роману. До неї сходяться усі події та явища, якими заповнені дієства, - і побут, і політика, і культура, і філософія. Усе відображується у світлих водах цього струму кохання. Щасливу розв'язку у романі М.Булгаков вигадувати не став. І тільки для Майстра і маргарити автор створив, по-своєму, щасливий фінал: на них чекає вічний спокій.

Треба сказати кілька слів про особливості естетичного світогляду автора, в полі зору якого знаходиться буття усіх героїв та, зокрема кохання Майстра і Маргарити. Роман «Мастер и Маргарита» написаний у жанрі гротескного реалізму. Деестетизація зображуваного світу є принциповою для письменника. Вона пояснює весь стиль роману, зокрема, усю чортівню та ірреальність, які виявляються у діях Коров'єва, Азazelло, Бегемота, Ніканора Івановича, службовців Вар'єте та МАССОЛІТу, - усіх, хто організує фантастично-циркове дійство роману.

«Краса врятує світ» - в цій високій формулі сумнівався і сам її автор – Достоевський. Не вірив у неї і Толстой. Насправді в реальному світі немає нічого тільки з позитивними рисами, це особливо стосується людських характерів. Немає жодної людини, яка є позитивною на сто відсотків. Внутрішній світ людини завжди розривається між добром і злом, душа жодної людини не є абсолютно «красивою», без будьяких «вад». Кохання є одною зі складових внутрішнього світу людини, тому і воно, яким би чистим воно не було, завжди несе із собою щось негативне. Наприклад, коли людина бореться за кохання, може постраждати хтось інший, той, хто заважає, стоїть на шляху. Можливо людина ненапряму, несвідомо, але все ж таки робить щось негативне, навіть заради кохання. Така вже природа людини.

М.Булгаков врахував саме такий досвід. Його художня задача потребувала, щоб деестетизація була не периферійним моментом твору. Він не «зжалівся» навіть над Маргаритою, ангелом-охоронцем Майстра.

В цьому образі (він нав'язаний особистістю Олени Сергіївни, дружини письменника, справжньої помічниці в його піднесеній і важкій праці), можливо, найяскравіше за все видно сміливість, зухвалий виклик Булгакова традиційним естетичним законам.

З одного боку, в уста Маргарити покладені найпоетичніші слова про творця, про його безсмертя, про прекрасний «вічний дім», який буде його нагородою. З іншого – саме кохана Майстра літає на мітлі над бульварами та дахами Москви, б'є вікна, занурює гострі нігті в вухо Бегемотові і називає його браним словом, просить Воланда перетворити доморобітницю Наташу на відьму, прагне помститися літературному критику Латунському, виливаючи відра води в ящики його письмового столу. Важко знайти у Світовій літературі подібне змішування стилів.

*Висновок:* Аналізуючи феномен кохання у романі М.Булгакова «Мастер и Маргарита» та погляди інших мислителів, які досліджували цю проблему, можна зробити висновок, що спільною рисою результатів їхніх роздумів є наступне: кохання розуміється, як надзвичайна, надприродна сила, що виходить за межі часових обмежень, існує вічно. Кохання – це явище, в процесі якого звичайна турбота про самого себе раптом змінює напрямок, переходячи на іншу особу. Її інтереси, труднощі людина сприймає тепер, як свої власні. Переносячи свою увагу на іншу людину, виявляючи зворушливу турботу про неї, відбувається цікава ситуація – ця турбота про кохану

особу примножується і стає набагато сильнішою, ніж турбота про самого себе. Більш того, тільки велике кохання розкриває духовно-творчий потенціал особистості. Це визнається майже кожним, навіть тим, хто ніколи на собі не відчував цього високого почуття. Багато мислителів розуміють кохання не тільки, як суб'єктивно-людське почуття, воно виступає для них, як космічна, надприродна сила, що діє у природі, суспільстві та людині. Це сила взаємного тяжіння. Людське кохання, перш за все кохання статево, є одним з проявів кохання небесного. Кохання, крім того, що воно є цінним саме по собі, виконує в житті людини різноманітні функції.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. В.Г. Боборькин. «Михаил Булгаков», –М., Просвещение, 1991 г.
2. М.А.Булгаков. Мастер и Маргарита. –М., «Художественная литература», 1988.
3. Н.М. Велкова. «Русский Эрос, или философия любви в России», «Просвещение», –М. 1991.
4. П.С.Гуревич. «Разрушительное в человеке как тайна». Вступительная статья к книге: Эрих Фромм. Анатомия человеческой деструктивности. –М., 1994.
5. В.И.Добренёв. «В поисках свободы и справедливости». Послесловие к книге: Эрих Фромм. Иметь или быть? –М., 1990.
6. В.В.Мармуров. «Дружба та любов в етико-аксиологічній концепції Григорія Сковороди». Роль науки, релігії та суспільства у формуванні моральної особистості. Матеріали XXII Міжнародної науково-практичної конференції. –Донецьк. 2007.
7. В.С.Соловьёв. «Смысл любви». Соч.: в 2 т. –М., 1988.
8. Э.Фромм. «Искусство любить». –М., 1990.

*Валерій ПАНЧЕНКО*

© 2008

### АНТРОПОЛОГІЯ СТАТЕВИХ ВЗАЄМИН У РОМАНІ Д.Г.ЛОРЕНСА “КОХАНЕЦЬ ЛЕДІ ЧАТАРЛЕЙ”

Після смерті матері Лоуренс писав: “Я любив свою матір як коханку” [1]. У 1913 році в романі «Сини і Коханці» він торкається класичного поняття едіпового комплексу. Намагаючись позбавитись всепроникного впливу матері, який залишився навіть після її смерті, Лоуренс створив власну філософську теорію про секс як про рушійну силу життя. Завжди худий, що не виділявся особливою активністю чи енергією, зі скуйовдженим волоссям і рудою бородою, Лоуренс зміг привернути до себе увагу не однієї багатой титулованої особи протилежної статі самою лише силою своєї неординарної особистості. Такі жінки, потрапивши під вплив його сексуальної містики, допомагали Лоуренсові вести його своєрідний кочовий спосіб життя.

Молодість Лоуренса минула в постійній боротьбі (яку він згодом зобразив у романі «Сини і коханці») за його душу між першою коханою дівчиною (з якою письменник згодом розірвав стосунки, бо сумнівався чи таки кохає її) Джесі Чемберз і матір'ю. Кожна з жінок намагалась досягти повного контролю над його почуттями. Вперше Лоуренс пізнав “таїну кохання” у віці двадцяти трьох років з Алісою Декс, дружиною місцевого аптекаря. З Джесі Чемберз у нього теж була інтимна близькість, хоча внутрішньої скутості та сором'язливості у своїх сексуальних взаєминах він так і не позбувся. Слід зауважити, що Джесі перш за все приваблювала Лоуренса як натхненниця, муза, творча компаньйонка, інтелектуальна сподвижниця, і він для неї теж був спершу кимсь дуже значним, та ось через вісім років їхнього платонічного кохання він запропонував їй стати близькими сексуально, що і призвело до розладу у їхніх стосунках, бо вони в результаті не стали ані коханцями, ані інтелектуальними партнерами.

Зрештою, був ще один чинник, який вплинув на відносини Девіда і Джесі – Лідія Лоуренс, його матір. Як він писав у своїх листах: «Вона ненавиділа Дж. – і встала б з могили, щоб порушити моє одруження з нею» [1].

Пізніше Лоуренс познайомився з Луї Берроуз, яка сексуально була більш привабливою партнеркою, але письменник не міг так обговорювати з нею своїх персонажів, як це було з Джесі. Він навіть заручився з Луї, але і ці стосунки були приречені, оскільки він усе своє життя знаходився у пошуках жінки, яка могла б суміщати і сексуальність і музу, іншими словами і розум

і тіло. Тема саме такої сумісності зустрічається в багатьох критичних студіях феміністичного спрямування.

В усіх цих трьох жінок напевне були причини вважати, що Лоуренс просто використав їх у якихось своїх, незрозумілих їм цілях, а потім покинув їх. Тим не менше, його невідома сила і вплив на них виявились настільки потужними, що Джесі Чемберз не змогла змиритись з його втратою до кінця своїх днів, Аліс Декс назавжди відмовилась від сексу на пам'ять про нього, а Луї Берроуз вийшла заміж лише після його смерті.

Але в його житті були й інші близькі йому жінки. Наприклад, Агнеса Холт, з якою Лоуренс планував заручитися, але вона відмовила йому в інтимній близькості, що, зрозуміло, перервало їхні стосунки взагалі. Також варто згадати Хелен Корк, яка стала прототипом героїні одного з його творів. Вона, як і її попередниця, теж відмовляє Лоуренсу в статевих стосунках. Ще одна Лоуренсова пристрась - Емма Марія Фріда Йоганна Віклі (1879-1956) – дружина професора нотінгемського університету. Письменник відчув несамопитий потяг до Фріди після того, як вперше недовго поспілкувався з нею. Для Фріди цей потяг був скоріш за все нетривалим, оскільки відомо, що вона полюбляла час від часу “поспілкуватись” з особами протилежної статі. Фріда могла подумати, що Лоуренс – її чергове захоплення, така собі іграшка, яка сподобалась дитині в крамниці і вона повинна її мати що б там не було, і яка звісно ж не повинна порушити її сімейного життя. Лоуренсове ж сприйняття і захоплення Фрідою було абсолютно протилежним. Вони дуже відрізнялись одне від одного: коли Лоуренс приїхав до Фріди додому на запрошення пообідати удвох, вона відпустила покоївку, щоб та їм не заважала. Виявилось, що вона навіть не вмє самостійно запалити газову конфорку, щоб заварити чай. Але Лоуренса приваблювала її краса, раптовість, чужинність, навіть недбалість. Саме після зустрічі з нею Лоуренс розірвав свої стосунки з Еліс Декс. Фріда зрештою покинула свого чоловіка, однак лише після того, як Лоуренс написав йому листа. Кохання між ними було палким і безтямним, але лише з Лоуренсового боку; вони ще навіть не встигли одружитись, коли Фріда вперше його зрадила з одним із його друзів. Тут він нічого не міг вдіяти, оскільки природа Фріди брала своє. Крім того, Фріда була фізично сильнішою від Лоуренса і це не могло не викликати протест з його боку, адже він був зовсім іншої думки про стосунки між чоловіком і жінкою. Якось він сказав своїй літературній подрузі, Кетрін Менсфілд: “Я насправді вважаю, що жінка повинна поступатись першістю чоловікові... Чоловік завжди і у всьому повинен бути першим. Жінка повинна слідувати за ним, і краще, якщо вона робитиме це без сумніву, сперечань і не ставитиме ніяких запитань” [5]. Він навіть припускав, що непокірних жінок потрібно “виховувати” кулаками. Цей принцип він не міг застосувати до Фріди, оскільки тоді він ризикував би бути “вихованим” за його ж методом, його ж дружиною. Ще однією з причин їхніх частих суперечок була їхня сексуальна несумісність. Сам Лоуренс визнавав, що вони ніколи не відчували оргазм одночасно. І знову проблема несумісності розуму і тіла. Емоційно Фріда навіть дуже задовольняла і влаштовувала Лоуренса. Наприклад, вона будила в ньому спогади про матір. Навіть фартухи і спідниці, які вона носила були подібними на одяг, який носила його матір – Лідія Лоуренс [5].

Щодо сексуальної непостійності Фріди, вона полюбляла фліртувати переважно з представниками нижчого і середнього класу (наприклад, італійськими селянами чи пруськими офіцерами, що, власне і стало темою не одної праці, у яких припускалось, що Фріда стала прототипом героїні роману «Коханець Леді Чатерлей», Констанс Чатерлей), а Лоуренс – виходець з робочого класу, навпаки, з багатими покровительками, яких було доволі у його житті, але коли його хвороба загострилась (він хворів на сухоти), він не міг бути вправним у сексуальних стосунках, але Лоуренс міг про них писати. Якось він сказав про роман «Коханець Леді Чатерлей»: “Якщо ми не можемо виконувати які-небудь дії сексуального характеру, які принесуть нам повне задоволення, дайте тоді хоч сексуально думати і розмірковувати. Ось у чому суть цього твору. Я хочу, щоб чоловіки і жінки чітко і в повному обсязі могли думати про секс” [5].

Підхід і бачення Лоуренсом літературних студій і творчості надбали йому чимало недоброзичливців чи навіть ворогів у колах літераторів і критиків, йому довелось потерпати від неабияких труднощів, а в другій половині життя ще й від офіційного переслідування владою, цензури, невірного трактування і розуміння його творчості, що власне і може пояснити його добровільне самовигнання і перебування закордоном: лише іноді він приїздив додому, щоб зв'язатись з видавцями і побачитись з рідними. На момент його смерті у Лоуренса була репутація порнографа, який змарнував свій значний талант письменника.

Більшість феміністичних письменників і критиків, в першу чергу Кейт Мілет, обговорювали, критикували і ставили під сумнів сексуальну політику Лоуренса, що знову підриває Лоренсову репутацію: “Сексуальна революція зробила дуже багато для визволення жіночої сексуальності. Лоуренс, як незвичайно вправний політик добачив у цьому дві можливості: або революція надасть жінкам самостійності та незалежності, що була йому і страшна, і ненависна, або ж нею можна так маніпулювати, щоб створити нову залежність та підпорядкування, іншу форму згоди з чоловічими провідом і привілеями. Тепер уже менше покликалися на фригідну жінку вікторіанської доби, зате вважали, що коли знати як підступитись, то й “нову жінку” можна підпорядкувати не тільки в ліжку, а й у інших царинах. Фройдова школа поширила теорію “жіночої реалізації”, “рецептивної” пасивності, уявного “дорослого” вагінального оргазму, що його деякі послідовники тлумачили як заборону будь-яких контактів пеніса з клітором. Отакі уявлення в Лоуренсових руках могли стати чудовим зряддям досконалого поневолення жінки” [3].

Розглянемо тепер, як розгортаються взаємини між персонажами Лоуренсових творів. Найвідоміший з них – роман “Коханець леді Чатерлей” – вперше був опублікований приватно у Флоренції 1928 року. У ньому розповідається про кохання і відносини заможної, одруженої жінки і лісника який працював на її чоловіка. Цей роман спочатку переслідувався, а потім взагалі був заборонений у Великобританії і США як порнографічний: у ньому Лоуренс відважився і першим у вікторіанські часи описав сексуальні сцени. У Великобританії цей твір було опубліковано в повному обсязі лише в 1960 році (через 30 років після смерті Лоуренса), після гучного судового засідання за участю Е.М.Форстера, Гелен Гарднер і Ричарда Хогарта.

Констанс, головна героїня роману, досить таки рано набула сексуального досвіду і можливо через невміння її хлопця, можливо через розчарування, а можливо і через надто ранній вік втратила потяг до сексу, оскільки не отримала від нього задоволення, що, мабуть, і стало основним конфліктом в її подальшому житті. Коли вони зустрілись з Кліфордом, Констанс вже була “досвідчена” в сексуальних стосунках, а він все ще був цнотливим. Секс його ніколи не цікавив як невід’ємна частина відносин і своєрідного спілкування з жінкою.

“... До одруження він був цнотливцем, і секс для нього важив небагато” [1]. І Констанс це спочатку аж ніяк не заважало, її навіть тішили відносини з Кліфордом, вони могли бути рівними у своїх високоінтелектуальних розмовах. Але за Лоуренсом чоловіки і жінки повинні розвивати розуміння і вміння оцінити сексуальну і чуттєву сторони, щоб навчитись відноситись один до одного правильно. Жінки і чоловіки повинні віднайти не лише інтелектуальний баланс, але також їм слід налагодити фізичний зв’язок. Їхній інтелектуальний зв’язок повинен бути пов’язаний з тілесною енергією інакше така інтелектуальність стане фальшивою. Отже, можна побачити, що Констанс і Кліфорд за Лоуренсом були приречені на поразку у їхніх стосунках, на ранне чи пізніше розлучення, оскільки в них не було тілесно-інтелектуальної ідилії до одруження і тим більше після (коли Кліфорд повернувся з війни наполовину паралізований), оскільки вони не могли і ніколи не змогли б сумістити розум і тіло, чи інтелектуальні і фізичні відносини. Не дивно, що з’являється третій кут Лоуренсового так званого трикутника роману, Олівер Мелорз – лісник Кліфорда, колишній коваль і відставний офіцер. Саме він відкриває для Конні обрії щасливого і можливо не безтурботного і не багатого, але життя з чоловіком, який міг би дати їй те чого вона хоче: дитину і кохання, в якому вона могла сумістити і тіло, і розум, що не було під силу Кліфордові.

Кліфорд Чатерлей переймався лише погонею за “продажною богинею” художньої творчості (про яку батько Констанс, до речі висловився як про щось спустошене, позбавлене змісту), потім розробкою нових методів видобування вугілля і розвитком промисловості, високоінтелектуальними розмовами.

Якщо порівняти описи Констанс до життя з Кліфордом, під час і після (тобто упродовж життя з ним в одному домі, але фізичною відданістю Мелорзові), то можна побачити розквіт-занепад-розквіт у її зовнішності, що не може бути залишеним непоміченим:

Констанс Рейд-Чаттерлей (початок сімейного життя): “Констанс на вигляд була рум’яною сільською дівчиною з м’яким каштановим волоссям, сильним тілом і повільними рухами, сповненими надзвичайної енергії, її великі здивовані очі й ніжний лагідний голос, здавалося, говорили: вона тільки що приїхала з свого рідного села” [1].

Констанс Чаттерлей: “Замість того, щоб досягнути, тверді вигини її тіла навпаки ставали пласкими і якимись кострубатими. Так ніби йому бракувало сонця і тепла; воно було трохи сіруватим і хирлявим.

Позбавлене справжньої жіночності, воно не досягло хлоп'ячості, легкості, прозорості, а натомість стало тьмяним.

Досить великі груди мали грушоподібну форму. Та вони здавались трохи нестиглими, кислуватими, ніби не на своєму місці. І її живіт втратив свіже округле саяво часів молодості...” [1].

Констанс (ще не Мелорз, але вже і не зовсім Чаттерлей): “... гострі звірині груди хилиталися й погойдувались при кожному її русі... вона вилискувала повними стегнами, знову погойдувалася, підставляла живіт під потоки води, тоді знову згиналася, і тільки повні стегна й сідниці засвідчували йому свою шану... Він не бачив нічого, тільки мокру голову, мокру спину, що витягнулися вперед на бігу, мерехтіння круглих сідниць – дивовижну зіщулену жіночу голизну і польоті” [1].

Нажаль для Кліфорда, дотик – єдина рушійна сила, яка може щось зрушити, змінити, а він (Кліфорд) залишається аутсайдером в розумінні фізичних стосунків. Його розумовий світ не допускає жодних дотиків тіла. У його світі лише душа і розум можуть торкатись, а у світі Лоуренса це просто абсурд. Хоча, одного разу Кліфорд зраджує своїм моральним, високоінтелектуальним принципам, коли він має щось подібне до сексуальних відносин з місіс Болтон, що залишається під знаком питання. Що це було? Можливо експеримент того, що він відчуватиме з жінкою (чого він ніколи не міг собі дозволити з Констанс), можливо це просто перверзія, така собі тимчасова втрата розуму. Він навіть ніколи не намагався наблизитись до Констанс фізично: “Він навіть ніколи не взяв її за руку, щоб ніжно потримати” [1]. Звісно Кліфорд не міг самовиразитись у традиційному сексуальному контексті, тим не менше він міг розвинути між ними нормальне природне розуміння скориставшись, скажімо, тантричною енергією Кундаліні. Власне, саме цей принцип і був запропонований як альтернатива для паралізованих людей і їхніх половин. В такому разі Конні і Кліфорд могли мати успішні відносини, але Кліфорд занурюється у внутрішнє Я для досягнення цієї ідилії, що закінчується колапсом.

Навіть якщо подивитись на опис (не просто опис, а перший опис) Кліфорда і Мелорза, можна побачити і зрозуміти, що хоче показати розповідач. Кліфорд при першому ж знайомстві з читачем описується як таке собі поєднання механічного транспортного засобу і людської плоті, при чому він не відчувається пригніченим, що приводить до думки, що йому ніколи не потрібна була функція чоловіка сексуального. (За принципом порироднього відбору: оскільки ти не користуєшся тим, чим тебе наділила природа, значить воно тобі не потрібне...): “Він не почувався пригніченим. Пересувався в кріслі на колесах, також у нього було крісло з невеликим моторчиком...” [1].

Оскільки Кліфорду не потрібні були ознаки сексуального характеру, навіщо ж він тоді пропонував Констанс народити дитину? Можливо для того, щоб вони (скоріше, він) могли мати продовжувача роду і спадкоємця, можливо для того, щоб ніколи не відпускати Констанс від себе, скоріше за все, останнє, оскільки він панічно боявся за їхнє подружнє життя (співіснування), або за своє життя у супроводі Констанс “... вийшов чоловік з рушницею, повернувся до них, так ніби збирався на них напасти...” [1].

Саме так описується Олівер Мелорз при першій зустрічі з Констанс і читачем. Він - абсолютна протилежність Кліфордові, який постає як слабка подібність чоловіка, який може пересуватись лише за допомогою візка, без якого він буквально не зможе повноцінно функціонувати. Мелорз, навпаки, постає як чоловік-мисливець, чоловік-агресор, сильний і впевнений у собі чоловік: “... своїм прямим, безстрашним і безликим поглядом він втупився Конні прямо в очі, так ніби хотів побачити, що вона таке” [1].

Щодо народження дитини “для Регбі”, як казав Кліфорд, то не дивно, що розповідач вводить Мелорза саме в той момент, коли Кліфорд пропонує Констанс народити дитину від іншого чоловіка (причому, ця пропозиція була висунута за умови народження дитини від представника вищого, аристократичного класу), що вже штовхає Констанс на роздуми і обурення. Кліфорд говорив про її дитину в середньому роді (“воно”), що її неабияк засмутило і обурило. Крім того, важко сказати, щоб відчувалася якась ніжність у Кліфордових словах, коли він говорив про можливість продовження роду Чаттерлейв, скоріше він констатував таку можливість. Мелорз же не хотів, а точніше боявся народження майбутньої дитини через ряд чинників, таких як, наприклад, його класова приналежність, або матеріальна забезпеченість, адже після викриття їхніх стосунків з Констанс він втрачав роботу і з такою репутацією якої він набував в результаті, його навряд чи куди-небудь взяли на роботу.

Отож, можна зробити висновок, що стосунки Лоуренса з усіма його жінками були приречені від самого початку, адже знайти ідеальну чи універсальну (в розумінні Лоуренса) жінку, тобто таку, яка б уміла поєднувати раціональне та тілесне, було своєрідною утопією кохання. Очевидно, Лоуренс не зміг цілком позбутись едіпового комплексу і його матір залишилась для нього саме тією єдиною та універсальною жінкою, яка поєднувала чи уміла поєднувати у собі ці два антропологічних аспекти - раціональне і тілесне.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Лоуренс Д.Г. Коханець леді Чатерлей / Пер з англ. Соломії Павличко.- К.: Основи, 1999. – 461с.
2. Лоуренс Д.Г. Коханець леді Чаттерлі / Пер. З англ. Д.О. Радієнко. – Харків: Фоліо, 2005. – 380с.
3. Мілет К. Сексуальна політика / Пер. з англ. - К.: Основи, 1998. – 620 с.
4. Lawrence D.H. Lady Chatterley's Lover. Wordsworth Editions Limited, 2005. – 268 p.
5. Worthen John. Biography of D.H. Lawrence, 1997 // <http://www.nottingham.ac.uk/mss/online/dhlawrence/biography/full/index.phtml>

Ольга ПЛАХОТНИК

© 2008

### ВЧИТЕЛЬ І ВЧИТЕЛЬКА: ГЕНДЕРНИЙ АНАЛІЗ ОДНІЄЇ ПРОФЕСІЇ

«Моя перша вчителько...»: цей сентиментальний вислів одразу ж викликає в пам'яті букети квітів, величезні білі банти першокласниць, і добру й прекрасну, як фея, першу вчительку. Проте зачекайте: чому завжди вчителька, не вчитель? Значить, вчитель буває пізніше, потім, не першим?

Так, дійсно, просуваючись вгору по сходинках своєї освіти, ми помічаємо, що чоловіки й жінки у вчительській професії (мається на увазі: в ролі вчителів загальноосвітніх шкіл 1 – 3 ступеню, тобто «середньої освіти») розподілені дуже нерівномірно. Крім того, вони, як правило, нерівномірно розподіляються і за своєю спеціалізацією (предметам, які викладають), і за посадами, що займають.

Очевидно, що вказана «нерівномірність» видозмінюється при переході до вищої і післядипломної освіти, однак «рівновага» так ніколи й не настає. Однак в даній статті я планую зосередитися саме на шкільному рівні освітньої системи, називаючи далі «вчителями» і «вчительками» педагогічних працівників середньої школи. Відповідно, мета цього дослідження полягає в тому, щоб *проаналізувати механізми гендерної стратифікації всередині вчительської професії і подивитись, як ці механізми можуть видозмінюватись в умовах країн з перехідною економікою (на прикладі України).*

Отже, основний концепт, з яким ми далі будемо працювати – це феномен гендерної стратифікації як похідний від сучасної соціальної теорії, що визнає гендер як одну з базисних стратифікаційних категорій. При цьому під гендером ми будемо розуміти «сконструйовану суспільством соціальну модель жінок і чоловіків, яка визначає їх положення і роль в суспільстві та його інститутах (сім'ї, політичній структурі, економіці, культурі і освіті, та ін.) [1, 38]». Відповідно, гендерна система визначається як «соціально сконструйована система нерівності за статтю. Гендер, таким чином, виступає одним із способів соціальної стратифікації суспільства, котрий в поєднанні з такими соціально-демографічними факторами, як раса, національність, клас, вік організує систему соціальної ієрархії [там же, 40]».

Слід відзначити, що гендер як стратифікаційна категорія розглядається в сукупності з іншими стратифікаційними категоріями (клас, раса, національність, вік). Сучасні дослідження гендерної стратифікації базуються, передусім, на традиціях критичного аналізу суспільства, запропонованих низкою сучасних соціологів і філософів, в тому числі й феміністського спрямування. В цій статті я буду спиратися як на праці науковців, що працюють в царині гендерних досліджень, так і на більш ранні теоретичні підходи до концептуалізації влади, статі й гендеру, представлені в текстах М.Фуко і Дж.Батлер. Однак, перед тим, як приступити до теоретичних роздумів на тему гендерної стратифікації всередині вчительської професії, необхідно

сказати кілька слів про основні теоретичні ідеї та концепти, що прийняті за методологічне підґрунтя даного тексту.

### **Теорія та методологія**

Перша теоретична позиція, що обумовлює дане дослідження, може бути позначена в термінах постструктуралізму. Тут доречним видається посилання на роздуми Дж.Батлера, яка визначає завдання постструктуралістського підходу як проблематизацію легітимності основ теорій, концепцій і термінів, а також виявлення механізмів виключення, за допомогою яких ці основи формують свою цілісність, когерентність і універсальність. Інакше кажучи, завдання цього підходу полягає в тому, щоб «спитати, що санкціонує той теоретичний хід, який встановлює основи, і що конкретно він виключає або перебиває [2, 239]».

В контексті даного дослідження вказаний «антифундаменталізм постструктуралізму» може служити методологічним підґрунтям за кількома причинами. По-перше, завдяки особливій оптиці бачення суб'єкта: не будучи цілісним феноменом, суб'єкт діє в постструктуралізмі формується під впливом і завдяки дії влади (у фукіанському її розумінні). Звідси випливає, що мотивація вибору індивідами професії вчителя, так само, як і мотивація перебування у вказаному професійному полі на протязі певного часу є неможливою з точки зору їх вільного волевиявлення.

По-друге, антиуніверсалістський характер постструктуралістських підходів є очевидно «недружнім» по відношенню до дихотомічних категорій мислення, властивих класичній європейській традиції. Стає очевидним, що заяви про сутність предметів і людей, постулати про їх «істинну природу» повинні піддаватися такому ж сумніву, що й інші дихотомічні категорії мислення. Як доводить М.Фуко в «Археології знання», говорячи про історію і логіку розвитку соціальних інститутів, поняття про істинну природу речей, про те, що є натуральним (сутнісним) і природним, а що девіантним і неприродним, залежить від конкретного соціально-історичного періоду і напряму пов'язано з домінуючими на той час нормами й правилами [3, 5-29]. Тому в даному дослідженні різні есенціалістські позиції — заяви про начебто природні риси і якості чоловіків і жінок — будуть розглядатися як прояви певного гендерного режиму, що регулює життя й діяльність людей, і спрямованого на підтримку й відтворення існуючих відносин влади в суспільстві.

Але що може бути протиставлено есенціалістському розумінню гендерних ролей? У цьому питанні корисною видається теорія соціального конструювання гендеру, яка розглядає динамічний вимір гендерної культури - процес її створення і відтворення в процесі соціалізації. Визначаючи гендер як соціальний конструкт, соціологи мають на увазі три групи характеристик: біологічна стать; статево-рольові стереотипи, розповсюджені в тому чи іншому суспільстві; і так званий «гендерний дисплей» - різноманітні прояви, пов'язаних з нав'язаними суспільством нормами чоловічої і жіночої дії та взаємодії [4, 7; 5, 70].

Ключова ідея теорії соціального конструювання реальності (і соціального конструювання гендеру як інваріанту реальності) полягає в тому, що індивід засвоює певні культурні зразки в процесі соціалізації, що продовжується на протязі всього життя.

Наступним корисним поняттям для даного дослідження виступає «гендерна система», наприклад, в інтерпретації Хірлман (Hirdman): «як сукупність відносин між чоловіками й жінками, включаючи ідеї, неформальні й формальні правила та норми, визначені у відповідності з місцем, цілями й положенням статей в суспільстві [6, 190-191]». Гендерна система передбачає гендерний вимір публічної і приватної сфери; є відносно стійкою і відтворюється соціалізаційними механізмами.

### **Гендерна стратифікація в учительській професії: існуючі тенденції**

Освіта як соціальний інститут має істотний (припустимо, що навіть визначальний) вплив на гендерні ідентичності особистостей, що проходять через цю систему, а у зв'язку з вищевказаним — на наявність в них можливості особистісного, громадянського і професійного вибору. Така мета, як правило, не ставиться свідомо і не прописується в уставних паперах освітніх закладів. Проте всім ступеням освіти (від ясельної групи дитячого садочка до післядипломних навчальних закладів) є притаманним, окрім явного, «прихований курикулум» - той неявний, латентний зміст, котрий існує здебільше як різноманітні форми дискурсів.

Поняття «прихованого курикулуму» (hidden curriculum) було введено в науковий обіг наприкінці 60-х рр. XX сторіччя представниками так званої критичної педагогіки в США, і його

«винахід» приписується соціологу П.Джесону [7, 28]. Цей термін має відношення до прихованих аспектів освіти, що відтворюють різноманітні інваріанти соціальної нерівності – расову, класову, етнічну, гендерну і т.п. Якщо ж говорити про його гендерний аспект, то це, по-перше, організація власне навчального закладу, включаючи гендерні відносини на роботі, гендерну стратифікацію вчительської (викладацької) професії, і навіть архітектурну своєрідність навчальних закладів, що відбивають дискурси контролю, влади (найбільш доречною методологією тут може бути теорія М.Фуко). По-друге, сюди відноситься власне зміст навчальних предметів, а по-третє, стиль викладання. Вказані три виміри прихованого курикулуму плану не просто відображають гендерні стереотипи в процесі соціалізації, але й підтримують гендерну нерівність, віддаючи перевагу чоловічому й домінуючому і недооцінюючи жіноче й нетипове [8, 297].

Отже, гендерна стратифікація вчительської професії відноситься до однієї із сторін прихованого курикулуму. Подивимося, якими ж є дані й тенденції цієї стратифікації.

1. Передусім, чоловіки в ролі шкільних вчителів знаходяться в явній чисельній меншості. Як пише про це П.П.Горностаї, «педагогіка є високофемінізованою професійною галуззю, що здатна спричинити дисгармонійний розвиток гендерних ролей дітей [9, 149]». Українська статистика (яка тільки-но почала ставати гендерно-чутливою) наводить дуже скромні дані: на кінець 2003 року 75% працівників освіти становили жінки і, відповідно, 25% - чоловіки [10, 76]. Зрозуміло, що на рівні середньої освіти дисбаланс є ще вищим. За даними російської статистики 1999 року, чоловіки становлять всього лиш приблизно п'яту частину викладацького складу в міських та сільських школах (наведено за Т.Суспіциною, [11, 307]).

2. Існує виражена тенденція зростання питомої ваги мужчин серед учительського складу по мірі підвищення ступеню освіти. Мінімальна кількість учителів-чоловіків працюють безпосередньо вчителями початкової школи (якщо вони там і є, то це, як правило, не спеціалісти з початкової освіти, а «суміжники» - вчителі фізкультури, англійської мови, малювання, тощо.). Максимум учителів-чоловіків працюють викладачами старшого ступеню ЗОШ (в Україні це 10-11 або 11-12 клас).

3. Яскраво вираженою є гендерна стратифікація всередині вчительських спеціальностей. Є написано «жіночі» спеціальності – крім згаданих вчителів початкової школи, до них відносяться «філологія», «література», «історія мистецтв» та інші, як правило, гуманітарні області знання. Вчителі-мужчини, як правило, «окупають» точні та природничі науки (в той час як жінки, наслідуючи знамениту класифікацію фізика В.Ландау, займаються, скоріше, «протиприродними науками»...).

4. Чоловіки набагато частіше, ніж жінки, займають керівні посади й набагато швидше просуваються по вчительським «кар'єрним сходинам» - від завуча і директора школи до керівництва районним, міським і т.д. відділом освіти. Як зазначає статистика Офіційного сайту економічної комісії ООН у Європі, «хоча переважна більшість вчителів є жінками, вони концентруються, переважно, на рівні молодшої та середньої школи. Гендерна сегрегація на цьому ринку праці виражена також тим, що більшість директорів і управлінців у сфері освіти є чоловіками [12]».

5. Навіть якщо вчитель-мужчина не є керівником, він має більшу символічну вартість, ніж його колега-жінка. За спостереженням Т.Суспіциної, нечисленні західні дослідження чоловіків у фемінізованих професіях зазначають, що, «незалежно від їх власного бажання, чоловіки не лише зберігають привілеї, асоційовані з маскуліністю, але вони додатково відчують постійний тиск, пов'язаний з необхідністю постійно демонструвати стереотипні ознаки маскуліності [11, 311]». В повсякденності це проявляється в «усаджуванні на почесне місце» під час учительських вечірок, вимог «услуговувати за дамами й розважати їх» і т.п., а також в застосуванні «чоловічого авторитету» в кризових ситуаціях, що виникають при спілкуванні вчителів з учнями-хлопчиками.

Батьки теж віддають перевагу (при наявності вибору вчителя як предметника або класного керівника) «строгу чоловічу руку». І в цьому випадку як раз реальна спеціальність і кваліфікація вчителя («фізкультурник» без вищої освіти чи «висококочіль» фізик з університетським дипломом) грає, скоріше, другорядне значення: головне – що він «мужчина» і демонструє відповідний стереотипний поведінковий репертуар.



### **Як це можна пояснити?**

За допомогою вибраних мною методологічних позицій постструктуралізму та соціального конструювання, можна інтерпретувати вищенаведені тенденції наступним чином.

Чому вчительська професія має переважно «жіноче обличчя»? Власне, за своїм характером педагогічна праця — виховання й навчання дітей — традиційно вважається жіночим заняттям. В посполитій свідомості (і згідно з есенціалістським підходом до проблеми гендерних відмінностей) фемінінність жінки багато в чому визначається її здатністю до емоційної праці турботи, обслуговування і виховання (що в свою чергу асоціюється з приналежністю до малопrestiжної домашньої сфери). Недарма по відношенню до вчительки дуже часто вживається «материнська» метафора – «класна мама» (класний керівник), «друга мама» і т.п. Особливо важливою «материнська» складова проявляється в (культурно сконструйованому в буденній свідомості) образі вчительки початкової школи, де любов і турбота набувають набагато більшого значення, ніж власне когнітивна складова професії (залучення до знань).

В даному контексті цікаво проаналізувати, яка риторика супроводжує обґрунтування «природного призначення» жінок до вчительської роботи. Наприклад, на початку ХХ сторіччя Г.Мюнстерберг писав про це так: «не можна не бачити природної схильності жінок до вчительської професії. Їх співчуття і терпіння, привітність і веселість, турботливість і працелюбність доповнили найблагородніші риси вчителів, які працюють в численних класах між Атлантичним і Тихим океанами. Проте все ж неможна залишити без уваги тієї небезпеки, з якою пов'язане скорочення чоловічої участі в освіті [13, 54]». Можна дивуватися, але й через сто років поспіль вчительок описують тими ж словами і в тих же виразах...

Крім того, неважко помітити, що мова як символічне «схоплювання реальності» також відображає нерівність понять «вчитель» і «вчителька». Перше має ширше значення (пригадайте: «Ленін – наш вождь і учитель») і набагато вищий статус. Це слово часто пишеться з великої літери і вживається в пишномовній риторичі: «Учитель! Перед іменем твоїм дозволяю смиренно стати на коліна...». Поняття «вчитель» часто вживається в значенні «особистий наставник» - наприклад, в духовних практиках – і має відношення до взаємодії лише дорослих людей. Це надає йому набагато вищого статусу в нашій культурі.

Слово «вчителька» має статус незрівнянно нижчий. Крім того, в останній час воно додатково знецінюється перенесенням в сексуально-порнографічний контекст: якщо задати в пошуковій Інтернет-системі Google ключові слова “перша вчителька”, то отримаємо тисячі посилань на порно-оповідання, де «вчителькою» виступає дівчина/ жінка, що вводить автора до світу сексуальних насолод. Це слово містить явну вказівку на жіночу стать (на відміну від першого, більш узагальненого поняття), і пов'язані з ним асоціації.

Такого роду есенціалістські установки супроводжуються кількома важливими і взаємно обумовленими обставинами. Це, по-перше, більш низька оплата «фемінінної» праці, що полягає в любові й турботі: навіщо платити за те, що не потребує зусиль і являє собою «природну рису жінки» (на відміну від «більш інтелектуального» труда вчителів - предметників)? По-друге, чоловіки витісняються із освітньої сфери – як низькооплачуваної і традиційно «фемінінної» області, де їх маскулинність піддається сумніву.

Наступним моментом, що чекає на роз'яснення, є особливості розподілу чоловіків і жінок за спеціальностями всередині вчительської професії. Легко помітити, що тут має місце вже згадана і критикована мною дихотомізація наук, а вслід за ними й навчальних предметів, що має виражений гендерний характер. Точні науки “маскулінізуються”, а неточні “фемінізуються” символічно і буквально: як пишуть про це Р. та П.Гілберти, «мається на увазі, що жіноча інтуїція, емоції й експресивність природно поєднуються з гуманітарними науками, тоді як математика і фізика привертають хлопчиків завдяки раціональності, властивій цим предметам» [14, 122]. Отже, розмірковує посполита свідомість, хлопчики вибирають раціональні науки, тому що вони самі є раціональними, і навпаки, раціональні науки роблять хлопчиків більш раціональними і тому вибираються ними. Біологічне зручним чином пояснює соціальне, а соціальне пояснює біологічне, і ми потрапляємо до відьомського замкненого кола традиційно-есенціалістських уявлень.

Невеличка поправка щодо висновків Гілбертів може бути зроблена з огляду на пост-радянську дійсність. В радянські часи ще однією предметною областю, де зосереджувалась символічна влада (а значить, вона набувала маскулинних рис), були історія і суспільствознавство – як прямі засоби трансляції ідеології. Саме цією, ще не втраченою за пост-радянські часи, традицією може пояснюватися порівняно висока частка істориків серед чоловіків-вчителів.

Тобто не єдиним, проте цілком реальним способом збереження маскулинності чоловіка в «жіночому полі» вчительської професії є перенесення на них маскулинності навчальних предметів. Вже згадане дослідження Т.Суспіціної зазначає: «Символічне ототожнення раціональності та абстрактності математики і фізики з особистісними характеристиками викладачів цих предметів повертає їх в поле маскулинності, що визначається як нежіноче, неемоційне і неконкретне [11, 315]». При цьому, якщо у випадку точних наук маскулинні ознаки описують силу розуму чоловіка, то у випадку з фізкультурою носієм, знаком маскулинності виступає тіло: сам предмет фізичної культури в даному аспекті може розглядатися як гендерна практика, як один із процесів створення, «конструювання» статі.

Ще одним способом «легітимного» утвердження маскулинності чоловіків-вчителів є зайняття ними керівних посад як шлях до реального і символічного капіталу. З позицій традиційного та/ або есенціалістського підходу поширеність такого стану речей пояснюється доволі просто й «раціонально»: чоловік менше переймається сімейними проблемами, з нього виходить кращий керівник. І той факт, що коли директором школи все ж працює жінка, то вона, як правило, не має (маленьких) дітей, підтверджує вказане правило.

Однак з позиції соціального конструювання соціальної нерівності стає очевидним, що вищенаведене «просте» пояснення являє собою наслідок глибоко вкорінених уявлень про гендерні відмінності, а також економічної нерівності. Наприклад, в Матеріалах Міжнародної організації праці пишеться про це так: «Широко розповсюдженою є думка, що головна причина гендерної нерівності доходів – нижчий рівень людського капіталу серед жінок, а також характерні для них перерви в кар'єрі й професійній діяльності. Однак розрив між чоловіками й жінками в доступі до початкової і середньої освіти скорочується скрізь у світі, а за чисельністю спеціалістів з вищою освітою жінки є рівними з чоловіками і навіть їх переважають. Але, не дивлячись на все це, при рівній освіті та професійному досвіді жінки так само займають нижче оплачувані посади [15, 22]».

#### **Пост-радянська специфіка гендерної стратифікації учительства**

Для того, щоб охарактеризувати своєрідність ситуації з гендерною стратифікацією вчителів у країнах з перехідною економікою, до яких можна віднести колишні республіки СРСР, звернемося до нижченаведених даних.

В уже згаданому звіті МОП про жіночу зайнятість наведено таблицю «Середня заробітна платня/ доходи жінок в окремих професіях як частка від заробітної платні чоловіків». Вона ілюструє, що в професії «вчитель початкової школи» жіноча зарплата нижче відповідної чоловічої в державах розвинутих (94%) і тих, що розвиваються (90%). Однак в країнах з перехідною економікою вона вище чоловічої, оскільки складає від неї 103%. Як це можна пояснити? Чи йдеться тут про зміни в гендерній системі, зокрема, заміну «класичного базового гендерного контракту» (характерного для капіталістичного патріархату) контрактом «рівного статусу» (equal status), як зазначає Хірлман [6, 19-20]?

Я припускаю, що навряд. Гіпотеза Хірлман може бути віднесена до суспільств так званого «розвинутого капіталізму», з високим рівнем соціальної та гендерної політики (наприклад, сьогодні такими вважаються скандинавські країни). Якщо ж говорити про пост-радянський простір, то пояснення вищенаведених даних може мати принципово інший модус. Наприклад, за допомогою концепту «тіньової економіки», коли до статистики потрапляє офіційна заробітна платня, в той час коли реальні статки вчителя/ вчительки можуть включати також «тіньовий» дохід від репетиторства або від (на жаль!) хабарництва.

Однак я пропоную інше пояснення: навіть якщо наведена статистика відповідає дійсності, слід звернути увагу на те, що йдеться саме про вчителів початкової школи! На цьому ступені, як говорилося раніше, чоловіки представлені мінімально й довго не затримуються, а жінки працюють, як правило, довго, і отримують надбавки за стаж роботи і високу категорію. Так що це може бути схожим на правду. Але!

По-перше, таблиця не відображає розміру заробітної платні – а він, насправді, є вкрай низьким в порівнянні з іншими сферами. По-друге, мова йде про перевищення жіночої зарплатні над чоловічою всього на три відсотки, що в контексті загалом низького розміру заробітної платні перетворюється в копійки. По-третє, навіть не маючи статистичних даних, я впевнена, що на вищих ступенях середньої освіти зарплата вчительок відстає від розміру середньої зарплатні чоловіків-вчителів.

Та й сам графік, що аналізується, показує: в жодній більше сфері і в жодному типі економіки заробітна платня жінок не перевищує, а часто й близько не наближається до розмірів зарплатні чоловіків.

Відповідно, мій перший висновок відносно особливостей гендерної стратифікації учительства в пост-радянських країнах такий: з причин низької оплати учительської праці представництво мужчин в цій професії нижче, ніж в індустріально розвинутих країнах. Не розглядаючи в даній статті специфічні риси країн, що розвиваються, варто все ж зазначити, що в них більш висока питома вага мужчин серед учителів пояснюється, головним чином, все тими ж економічними причинами: жінки мають нижчу освіту і зайняті менш оплачуваною неінтелектуальною працею.

Другий висновок пропонує додаткові аргументи до першого: мужчин в пост-радянській школі мало також тому, що в межах переважаючого патріархатного світогляду учительська професія залишає мало можливостей для конструювання «маскулинної» гендерної ролі, пропонуючи вузький коридор винятків для тілесної (вчитель фізкультури) і символічної (директор) маскулинності.

Третій, поки що попередній, висновок може бути зробленим виходячи з реальної освітньої ситуації в Україні і сусідніх пост-радянських країнах: поява приватного сектора в середній освіті надає розширені можливості для включення мужчин у цю сферу. За моїми спостереженнями, серед вчителів приватних загальноосвітніх навчальних закладів м.Харкова питома вага мужчин дещо вища, ніж в державних. Поясненням тут можуть слугувати як економічні причини, так і категорії «престижу», «символічного капіталу» або «більшої свободи». Проте в цілому ця ситуація потребує додаткового вивчення й аналізу.

### **Висновки**

Проаналізувавши під кутом зору гендерного підходу та теорії соціального конструктивізму механізми гендерної стратифікації всередині вчительської професії (і в умовах сучасної України також), ми дійшли таких висновків. Учителство є професією з яскраво вираженою гендерною нерівномірністю. Особливо гендерно стратифікованою ця професія виступає в тих суспільствах (і на тих рівнях освіти), де вона відноситься до низькооплачуваних і малопrestiжних. На жаль, саме такою є сьогодні середня школа в Україні. Пануючі в суспільній свідомості уявлення про “гендерні норми” (так само, як економічна політика держави по відношенню до освіти) ніяк не сприяють вирівнюванню становища в бік гендерної рівноваги. Можливо, позитивну роль в цьому питанні відіграє формування приватного сектору освіти, а також упровадження заходів, передбачених Законом України “Про рівні права та можливості жінок та чоловіків” [16], що набув чинності з 1 січня 2006 року.

### **ЛІТЕРАТУРА**

1. Воронина О.А. // Словарь гендерных терминов. М: Информация — XXI век, 2002. – 256 с.
2. Батлер Д. Случайно сложившиеся основания: феминизм и вопрос о “постмодернизме”// Введение в гендерные исследования. Часть II: Хрестоматия. — ХЦГИ, Санкт-Петербург, Алетейя, 2001. - С. 235 – 257.
3. Фуко М. Археология знания. Пер. з франц. – К.: Видавництво Соломії Павличко “ОСНОВИ”, 2003. – 326 с.
4. Здравомыслова Е. А., Темкина А. А. Введение. Социальная конструкция гендера и гендерная система в России // Гендерное измерение социальной и политической активности в переходный период (сборник научных статей) / Центр независимых социальных исследований. - СПб, 1996. - С. 5-13.
5. Goffman, E. Gender Display // Studies in the Anthropology of Visual Communication. - 1976. #3, - Pp.69-77.
6. Hirdman, Y. The Gender System. In: T. Andreassen, et al. (Eds.) Moving on. New Perspective on the Women's Movement. - Aarhus Univ. Press, 1991. - Pp. 208-220.
7. Jackson P.W. Life in Classroom. – N.Y.: Holt, Rinehart and Winston, 1968.
8. Ярская-Смирнова Е. Гендерное неравенство в образовании: понятие скрытого учебного плана // Гендерные исследования. - 2000. - №5. - С.295-301.
9. Горностай П.П. Гендерна соціалізація та становлення гендерної ідентичності / Основи теорії гендеру: Навчальний посібник. - К.: К.І.С., 2004. - С. 132-156.
10. Праця України 2003: Статистичний збірник. – Державний комітет статистики України, 2003. – 386 с.
11. Суспицына Т. Об учителе, муже и чине: (ре) конструкция маскулинностей мужчин-работников средней школы // О муже(н)ственности: Сборник статей. - М.: Издательство "Новое литературное обозрение", 2002. — С.303-326.

12. <http://www.unece.org/stats/gender/web/genpols/keyinds/genpols-2edu.htm>
13. Мюнстерберг Г. Психология и учитель / Пер. с англ. А.А. Громбаха. 3-е изд., испр. М.: Совершенство, 1997.
14. Gilbert, R. and P. Masculinity Goes to School. - Sydney, Allen & Unwin, 1998.
15. Женская занятость: Глобальные тенденции и действия МОТ // Материалы МОТ, 49-ая сессия Комиссии по положению женщин, Организация Объединенных Наций, Нью-Йорк, 28 февраля – 11 марта 2005 года // [www.ilo.ru/gender/files/WomenEmploymentrus.pdf](http://www.ilo.ru/gender/files/WomenEmploymentrus.pdf)
16. Закон України “Про забезпечення рівних прав і можливостей жінок і чоловіків”: <http://www.president.gov.ua/documents/3308.html>

*Любов СЕМЕНЕНКО*

© 2008

## **АНТРОПОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ МОТИВУ КОХАННЯ В ЛІРИЦІ ОЛЕКСАНДРА ОЛЕСЯ**

Олександр Олесь увійшов в українську літературу на межі XIX та XX століть, у переламний час, коли поглиблювався конфлікт між старим і новим і в літературі, і в суспільно-історичних процесах. Усе це зумовило унікальність співіснування в літературному процесі різноманітних поетичних напрямків та стилів; відбувалося також взаємопроникнення та асиміляція елементів різних напрямків і концепцій. Окремі ж поети або поєднували риси цих напрямків, або вели активні пошуки новаторських підходів до літератури. Початок нового тисячоліття був ознаменований в українській поезії появою модернізму або, принаймні, модерністських маніфестів [5, 120], у центрі яких так чи інакше перебувала людина. Творчість Олександра Олеся стала етапною для української поезії своєї доби, оскільки відбивала складні перипетії боротьби народницької та модерністської тенденцій. Високу художню й естетичну цінність творчості митця та актуальність для неї мотиву кохання відзначали літературні критики різного спрямування: М.Гнатюк [1], Л.Голомб [2], М.Грушевський [3], О.Денисюк [4], С.Єфремов [5], М.Зеров [6], М.Неврлий [8], С.Павличко [10], І.Чернова [11]. Зокрема, М.Грушевський зазначав, указуючи на особливості розкриття інтимних мотивів у ліриці автора: «...В поезії серця, що нерозлучно спливає з поезією природи і займає таке велике місце в перших збірках Олеся, він являється магістром півтонів. Сердечні відчуття лежать в одній площині з відчуттями природи. В них дуже мало еротизму, дуже рідко виступає пожадливе почуття, зовсім чуже задоволене міркування...» [3, 258] Відомий дослідник творчості поета М.Неврлий розкривав сутність «людського й мистецького феномену Олеся», вважаючи, що його винятковість полягає в «глибоко оригінальному поєднанні загальнолюдського з національним, в легкому, мелодійному, високо артистичному характері його поезій. В одному з його романсів традиційний український соловейко, оспівуваний Шевченком та іншими українськими поетами, закликає милувати й цілувати кохану, бо ж, мовляв, «знов молодість не буде». Вселюдське сагре діем в українській одежі» [8, 11]. Є й інші думки: С. Павличко наголошувала, ніби поетові бракувало слів, що він виробив певні кліше, які переходять із вірша у вірш, його лірика «ще не вміла по-справжньому говорити про любов, тому вона непереконалива, декларативна» [10, 97]. Однак, актуальність мотиву кохання для поетичного доробку поета бачиться безсумнівною.

Розглядаючи антропологічні аспекти інтерпретації мотиву кохання у творах Олександра Олеся, осмислюємо образи ліричного героя та образ коханої як їх складові частини. Саме ці образи утворюють специфічне семантичне поле, в межах якого функціонують ліричні почуття. Завдяки особливостям їх художнього втілення створюється певний настрій, символізуються культурософські цінності доби, як традиційні, так і модерністські.

Розкриття мотиву кохання у ліриці Олександра Олеся реалізується через створення складної та неоднозначної взаємодії відповідної парадигми ліричного героя та збірного жіночого образу.

Основним засобом передачі почуттів закоханих у творах Олександра Олеся першого періоду творчості є традиційне для українського поетичного дискурсу співвіднесення почуттів та переживань людини із станами природи. Образи природи використовуються поетом для передачі

найрізноманітніших перебігів внутрішнього буття ліричного героя, що характеризується підвищеною емоційністю. Усі події та явища навколишнього та внутрішнього світу викликають у нього суб'єктивні переживання, що виявляються у різного роду рефлексіях. Важливим є те, що відтворення почуттів через природу коливається в межах від фольклорної до індивідуально-авторської образності:

Коли весні зрадіє світ увесь  
І заблищить в щасливій долі,  
І ти одна, в квітках і травах, в полі десь,  
Серед весни, краси і волі  
Не зможеш більше серця зупинить,  
Що в грудях буде битись, мов шалене,  
І скрикнеш, – знай, не долетить  
Уже твій скрик тоді до мене ... [9, 57]

Функціональне навантаження образів природи тісно пов'язується з перебігом як самого почуття, так і психічних станів закоханої особистості. Прийом психологічного паралелізму використовується автором для поетизації постаті коханої, що підсилюється персоніфікацією сил природи:

О, не дивуйсь, що скільки зір на небі,  
Що ночі так прозора срібна мла, –  
Ця ніч ясна убралася для тебе,  
Для тебе й срібло розлила [9, 64].  
...Стоять вишні і журяться похилі,  
Що в хмари сонечко зайшло,  
Що листя й квіти облетіли... [9, 71]

Постать коханої жінки часто порівнюється поетом із різноманітними явищами та образами природи. Домінантними у цьому аспекті постають традиційні порівняння жіночої вроди із квітами. Образ коханої асоціюється поетом із «ніжним проліском», уста – з трояндами, чари – із в'юнком, руки – з лілеями. Змальовуючи образ жінки, автор використовує ряд пестливих слів: «красавице», «люба», «зоре», «душа моя», «кохана», «моє щастя», «моя пташко», що виявляють ліричні почуття. Настрої, пов'язані з жіночим образом, послідовно означаються як «хмари», «вечір», «похмурий день», «смеркання» тощо. У поезіях підкреслюються різні особливості жіночої вроди, при цьому переважно вживаються порівняння, метафори та епітети:

Твої очі – ніжні квіти,  
На яких спинились сльози  
Після мук за світ безщасний,  
Як росинки після ночі [9, 91].  
Ти в ліжку ще. На крилах золотих  
Тебе ще сон ясний колише  
І носе десь в просторах світових,  
В країнах див, утіх і тиші [9, 91].

Одним із виявів взаємодії чоловічого й жіночого начал у ліриці автора бачиться розкриття мотиву зради як утілення не лише чуттєвої опозиції він / вона, але й філософської опозиції людина / світ. Атрибутом буття зрадженого й покинутаго закоханого стає самотність. Характерно, що зрадницею в поезіях Олександра Олеся постає саме жінка, яка здатна вбити не тільки любов, але й усе те, чим живе ліричний герой:

Ти в ту ніч другим зоріла,  
Ти другим вінок плела,  
Надо мною ж насміхалась  
І знущалась, як могла [9, 158].  
Мене невірна розлюбила,  
І я блукаю сам не свій,  
Немов я кинутий остався  
Один в пустелі світовій [9, 128].

Сталим засобом художнього втілення мотиву кохання в поетичному доробку Олександра Олеся постають риторичні питання, адресовані коханій жінці. Тематика таких питань достатньо різноманітна, однак основними є ті, на які сам ліричний герой відповіді не має:

Ти зовсім мене не кохала,  
А я був повинен забуть...  
Чого ж ти так тяжко зітхала  
В той час, як збирався я в путь?..  
Чого твої руки тремтіли,  
Чого ти тремтіла уся?!  
І роки уже пролетіли,  
А й досі не знаю ще я [9, 85].

Або в іншому вірші:

Чому з тобою ми не хвилі?  
Удвох за руки б ми взялись  
І в край щасливий полетіли,  
Де ждала нас любов колись [9, 87].

У творах еміграційного періоду поет, незважаючи на загострене відчуття відірваності від рідного краю, продовжує звертатися до мотив кохання, сподіваючись, що прийде нове кохання, а з ним з'явиться й нова наснага до життя. Поет звертається до нових ракурсів мотиву кохання, з одного боку реалізуючи почуття більш стримано, а з іншого – відверто радіючи його появі:

І знов любов, і знов пісні,  
І крики дикі, голосні [9, 706].

Цілий ряд віршів цього часу («Забуду все, лишу твої уста...», «Цілую вас в прекрасну вашу руку...», «З тобою жити на одній землі...» та ін.) виявляє певну еволюцію образу ліричного героя. Він бачиться вже в інших обставинах, з іншим осмисленням любові, збагаченим життєвим досвідом. Водночас, пробудження і тривання інтимних почуттів високо цінується автором та його героєм, про що свідчить, зокрема, вірш «Так, я впевнився! Я люблю!..», пройнятий оптимістичним настроєм. Основним мотивом поезії постає радість від того, що знайдено справжнє кохання:

Так, я впевнився! Я люблю!  
І люблю її без краю!  
А за що – і сам не знаю.  
Знаю тільки, що люблю [9, 702].

Закоханого чоловіка любов робить сміливим, здатним на рішучі вчинки, самодостатнім:

Раз я впевнився, що люблю,  
Не боюсь лихого слави! [9, 703]

Одним із модерністських виявів мотиву кохання в поезії Олександра Олеся є прагнення оцінювати його як найвище щастя буття, а його прихід асоціювати із космогонічними образами, що підкреслює неосаяжність самого почуття:

Любов, як сонце.  
Вона розцвітає, як вогняна  
Квітка на темному небі душі ... [9, 676]

Специфічними для розкриття почуття кохання й закоханості в ліриці Олександра Олеся еміграційного періоду постають так звані «кав'ярняні» мотиви (М.Неврлий). Ці мотиви реалізуються через перебіг різноманітних ракурсів і вражень: зустріч у кав'ярні із незнайомкою («Сьогодні стрінемось...»), захоплення жіночою вродою («Вона приходить завжди в певний час...»), враження від спільних переживань («В кафе, наповненім юрбою...») та ін.. Важливим для втілення постаті ліричного героя постає його сповідь, звірення почуттів, зізнання, адресовані предмету кохання:

Мені було так дивно тепло з вами,  
Я вам про це ніколи не казав...  
Хіба б я висловив словами  
Все те, що серцем відчував [9, 667].

Для розкриття інтимних мотивів автор вдається до різноманітних виражальних засобів, провідними з яких є епітети, метафори, порівняння, риторичні запитання та різного роду паралелізми. Організуючим чинником художнього втілення мотиву кохання постає образ ліричного героя, перебіг його станів, настроїв, переживань та почуттів, що детально фіксуються автором. Більшість картин світу, пов'язаних із сферою любові, подано в ліриці саме через бачення ліричного героя. Розгортання його парадигми в ракурсі інтимних почуттів відбувається через поступове наближення до межової ситуації, що дозволяє проникнути до самих основ буття,

таємниць життя й смерті, минушого та вічного пошуку самого себе, гармонії зі світом. Характеризуючи образ ліричного героя в ракурсі інтимних почуттів, помічаємо, що герой ліричних поезій автора постає як виразно збірний образ, який перебуває в постійному пошуку, переживає складну гаму почуттів. Олександр Олесь уникає статичності постаті ліричного героя, а звертається до динамічного перебігу його почуттів, що виявляє певну еволюцію характеру протягом обох періодів творчості автора. Еволюція відбувається не лише у розкритті ставлення ліричного героя до людини та світу, але передусім у переживанні почуттів, пов'язаних із коханням, виразі цих почуттів, рисах поетизації образу коханої.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Гнатюк Н. Дещо з життя Олександра Олеся // Всесвіт. – 1989. – № 2. – С. 145-146.
2. Голомб Л. Антеїзм лірики О.Олеся // Література. Фольклор. Проблеми поетики: Зб. наукових праць. – Вип. 24. – Ч. 2. – К.: Акцент, 2006. С. 22-35
3. Грушевський М. Поезія Олександра Олеся // Українське слово. Хрестоматія української літератури і критики ХХ ст. У 4-х кн. – Кн. 1. – К.: Рось, 1994. – С. 257-265.
4. Денисюк О. Невідомі матеріали із спадщини Олександра Олеся // Укр. літературознавство: Респ. міжвід. науковий зб. – Вип. 55. – Львів, 1990. – С. 139-142.
5. Єфремов С. На початку нового віку: Олесь // Єфремов С. Історія українського письменства. – К.: Femina, 1995. – 283 с.
6. Зеров М. Від Куліша до Винниченка: Поезія Олеся і спр оба нового її трактування // Зеров М. Твори: У 2-х т. – К.: 1990. – Т. 1. – С. 148-234.
7. Камінчук О. Неоромантик, символіст чи романтик? Естетичні тенденції творчості Олександра Олеся // Дивослово. – 2004. – № 12. – С. 46-49.
8. Неврлий М. Олександр Олесь. Життя і творчість. – К.: Дніпро, 1994. – 173 с.
9. Олесь Олександр. Твори: В 2-х т. – Т. 1. – К.: Дніпро, 1990. – 880 с.
10. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – К.: Либідь, 1999. – 480 с.
- Чернова І. Міфологема долі в художньому світі Олександра Олеся // Слово і час. – 1998. – № 12. – С. 45-50.

*Лілія ШТОХМАН*

© 2008

### АНТРОПОЛОГІЯ НАРАЦІЇ: СТАТЬ, ГЕНДЕР І СЕКСУАЛЬНІСТЬ В РОМАНІ ДЖЕНЕТ ВІНТЕРСОН „ТАЙНОПИС ПЛОТІ”

Наратор у романі Дженет Вінтерсон „Тайнопис плоті” (1992 р.) – людина, закохана в одружену жінку. Тема не нова, її важко оцінити наратологічними критеріями крім того аспекту, де йдеться про особу наратора. Неназваний автодієгетичний оповідач роману, не дивлячись на різного роду натяки, ніде у тексті не ідентифікується як чоловік чи жінка. Таке замовчування і те, наскільки воно інтригує та дестабілізує читача, принаймні на рівні сюжету, значно стимулює інтерес до твору. Читач мимоволі ставить запитання „Хто говорить?”. Майже неможливо читати цей твір, не будуючи здогадок щодо статі наратора, таким чином використовуючи власні припущення щодо мови, голосу, структури нарації і того, характерними для якої статі вони є. Яку роль відіграє наше „конструювання” статі наратора у сприйнятті розвитку твору? Яким чином могло б таке замовчування стати об’єктом аналізу наратології, як могли б стать, гендер функціонувати як елементи наративної поетики, та чому ці категорії залишаються поза межами уваги наратології? Безумовно, стать наратора є принаймні настільки ж важливим фактором у літературній комунікації, як граматична особа наратора, наявність чи відсутність прямого звертання до читача або часові характеристики оповіді.

Труднощі, викликані категоріями статі, з’явилися вже при перших спробах використати їх для потреб наратології. Феміністичні теоретики 1970х та 1980х відділяли „стать” від „гендеру”, визначаючи „стать” біологічною, а „гендер” соціальною категорією. Пізніші - як Джудіт Батлер - успішно спростували цю суперечність, доводячи, що „стать” є штучно створеною категорією, яка настільки ж є складовою „гендеру”, як і „гендер” є складовою „статі” [6]. Ми використовуватимемо термін „стать” як назву для розпізнання належності істоти до чоловічого чи жіночого роду, „гендер” як назву для характеристик у тексті, що імплікують, та не доводять,

чоловічу чи жіночу самотність: власні імена, метонімічні вказівки на елементи одягу, діяльності та поведінки, а „сексуальність” для вказівки на еротичну орієнтацію чи ідентифікацію.

Ідентифікація включає такі аспекти соціального статусу, як професія, гендер, національність, сімейний стан, сексуальна орієнтація, освіта, раса та соціальний клас. Зі всіх категорій гендер якнайбільше торкається мовленнєвої ознаки у західній культурі з огляду на те, що індо-європейські мови володіють засобами для виявлення його ознак. Гендер займає основне місце у культурній комунікації через важливість, яку відіграють гендерні відмінності у повсякденному житті. Саме тому ці відмінності впливають на використання мови, зумовлюючи сприйняття дискурсу; поряд із іншими соціальними категоріями, вказуючи на приналежність персонажа до домінуючого соціального класу, стать є важливою для кодування та декодування нарративного голосу. Так як білі чоловіки-гетеросексуали певного соціоекономічного статусу складають домінуючий клас у західному суспільстві, невизначеність говорить про те ж: мається на увазі, що наратор – чоловік, якщо у тексті не вказується інше. Вся інформація про особистий досвід наратора стає невід’ємною частиною образу – голосу, який ми прослідковуємо в оповіді.

Протягом останніх років західна наратологія почала комплексніше підходити до розгляду текстів і, відповідно, стала гнучкішою у питанні складових аналізу. Стать і гендер персонажів, однак, не розглядалися як елементи наратології, їх було відправлено до сфери „інтерпретації”, яку часто вважають „спокусою”, в котру може необережно потрапити наратологія. Американська дослідниця та автор праць із феміністичної наратології Сюзен Снайдер Лансер своїй праці „До питання феміністичної наратології” стверджує, що фактично у жодній роботі з наратології гендер не брався до уваги, а без розгляду питань гендеру та жіночих точок зору буде неможливо навіть усвідомити недоліки наратології. Та навіть вона у працях з феміністичної наратології розглядала жіночу нарацію, не акцентуючи на тому, як „стать”, „гендер” та „сексуальність” можуть функціонувати у тексті поза своїми основними ролями [5].

Стать є ознакою наратологічної категорії, яку Жерар Женет назвав „person”, і яка утворена із різних складових у гомо- та гетеродієгетичних наративах. Зазвичай стать оповідача не проявляється у гетеро- та є помітною у гомо- та автодієгетичних текстах, тобто більшість гетеродієгетичних нараторів у творах європейськими мовами свою стать не проявляють. Та це не означає, що виявити гендер та стать у гетеродієгетичних текстах неможливо, бо у таких випадках читач накладає своє власне прочитання через його уявлення про ознаки, характерні для тієї чи іншої статі. Стать є звичайним та постійним елементом оповіді, і тому її відсутність можна визнати наратологічним різновидом. У випадку визнання такої категорії в наратології можливо визначити різні види оповіді, залежно від того, чи проявляються маркери статі, чи їх приховано.

Категорії „хто бачить ” та „кого бачать” – аспект наратології названий „фокалізацією” - важливі у творі для вивчення ролі гендеру у нарації. Частина критиків приділяла увагу гендеру автора та наратора, вважаючи гендер важливим компонентом в аналізі фокалізації твору. Вони стверджували, що є суттєва різниця у між чоловічим та жіночим використанням нарративного голосу та були переконані, що оповіді, породжені жіночою та чоловічою свідомістю персонажів, справляють різний ефект. Та ці враження майже завжди були упередженими патріархальними стереотипами критиків, а не прискіпливим аналізом текстів, а „жіноче” було синонімом „меншwartості” та „неосвіченості”. Але принаймні, ними було визнано значимість гендеру для вивчення точки зору. Пізніше у вивченні розповідного голосу формалістами одним із наслідків відокремлення тексту від реальності стало цілковите ігнорування гендеру, хоча це - одна із тих категорій, які якнайкраще кодуються у бінарну схему. Відтак, у сучасній теорії нарації не згадується гендер автора чи наратора як важлива змінна. Як зазначає Елен Шовалтер, формалісти усунули питання ідентифікації статі як суб’єктивне; в академічній критиці жінки-письменниці часто позбавлені статі. У теорії формалістів чіткого статусу не має і читач: якщо можна цілком не зважати на автора тексту, обійтись без наратора, то визнати читача учасником динаміки оповіді було навіть неприпустимо [9].

„Тайнопис плоти” вказує на аспекти оповіді, які характерні для наратології в її класичному значенні, тобто для структуралістської теорії, яка вивчає природу, форму та функціонування нарративу (не розглядаючи середовище зображеного) і вивчає, що спільного є у всіх без виключення наративах – на рівні сюжету, розповіді та їх взаємодії – і завдяки чому вони все-таки різні. Лансер стверджує, що „стать” та „гендер” взаємодіють із іншими елементами нарації. В той же час, використання цих категорій в аналізі тексту ставить під питання розгляд твору окремо від



контексту, граматики від культури і кидає виклик бінарній системі, на якій наполягає класична наратологія [3].

З огляду на те, що раніше у працях про наративи не приділялось уваги гендеру, феміністична наратологія критикує андроцентризм попередніх стадій розвитку наратології, ставлячи під питання моделі Жерара Женета та з'ясовуючи, чи його типологія дійсно гендерно-нейтральна. У своїй праці *Gendered Interventions* (Гендерні розвідки) (1989) Робін Уорхол, відмітила „гендерну незрячість” наратології та зазначила, що, хоча феміністські критики, які проявляють інтерес до стратегій оповіді (Ненсі К. Міллер, Речел Блау ДуПлезі, Маріан Гірш), розглядали те, як гендер забарвлює створення розповідного тексту, ніхто із критиків детально не вивчав ефект гендеру на рівні оповіді в художній літературі. Салі Робінсон у книзі *Engendering the Subject: Gender and Self-Representation in Contemporary Women's Fiction* (Народження суб'єкта: гендер та автопрезентація у сучасній жіночій прозі) (1991) зазначає, що її цікавить саме те, як гендер проявляє себе у процесі розповіді, а не раніше за неї. Таким чином, Робінсон розширює зв'язок між розповіддю та гендером до конструювання останнього у тексті та у свідомості читача [8].

Лансер досліджує „Тайнопис плоти” як прояв складного взаємозв'язку між статтю, гендером, сексуальністю та наративом. У статті "Queering Narratology" вона закликає до внесення категорій „стать”, „гендер” та сексуальність до наративного аналізу та ставить під питання витіснення цих важливих елементів на периферію наратології. Чи вказано стать та гендер гетеро-, авто- чи гомодієгетичного наратора, чи ні, завжди є і було вагомою ознакою тексту. У контексті „Тайнопису плоти” Дженет Вінтерсон, де стать та орієнтація наратора у тексті навмисно приховані, Лансер вивчає, як цей прийом забарвлює оповідь та приваблює читача. Саме час, вона стверджує, включити стать, гендер та сексуальність поряд із контекстуальністю та інтерпретацією до наративної поетики [3].

Хоча стать оповідача у „Тайнописі плоти” так і не розкривається, це не стримує читача твору і далі шукати „маркери” статі, з допомогою яких можна було б доповнити образ наратора і, таким чином, домалювати цілісну картину твору. При з'ясуванні того, як читач використовує гендер та сексуальність для встановлення статі автора, наратора та персонажа можна стверджувати про відсутність тут чітко визначених критеріїв. Проблема ідентифікації наратора розпочинається із соціальної характеристики та особистої інформації, які б, на нашу, свідому чи підсвідому, думку зумовлювали голос наратора. Але не завжди головним у романі є зобразити оповідача, якщо тільки розповідь про нього не є важливою складовою твору. У результаті, за відсутності інформації у тексті для встановлення протилежного, передбачається певний, мінімальний рівень ідентифікації наратора. Певні елементи запозичуються від особи автора, інші із особливостей побудови мовлення у творі. Такі висновки є лише передумовою для того, щоб у процесі читання до уваги було взято і певні культурні припущення; як і всі культурні припущення, однак, вони зумовлені системою ідеології та нормами соціального домінування у даному суспільстві. Що прийнятніший певний елемент особи наратора в соціальному устрої, тобто в умовах реальності, то впливовішим він буде при побудові читачем образу мовця.

Вінтерсон усунула із твору усі без виключення ознаки статі оповідача, наповнивши його лише натяками. Та на кожен із них, який свідчить про те, що наратор – жінка, знаходиться зустрічне свідчення того, що наратор – чоловік. Врешті, часто з'являються докази одного та іншого одночасно. Найточніше, про що можна стверджувати, те, що наратор – бісексуал, у якого коханцями були як жінки, так і чоловіки. Лише ті читачі, хто не здатен уявити, що жінка може вправно володіти молотом, насміхатись над шлюбом, ударити чоловіка чи займатись коханням із жінкою, наполягатимуть, на тому, що наратор – чоловік. Для інших читачів ознаки гендеру будуть такими ж невловимими, як і сліди статі. В будь-якому випадку, кожен із читачів на певному етапі процесу читання встановить для себе стать оповідача. А найважливіше, ґрунтуватись це буде на особистому уявленні та попередній інформації про автора та її твори, що накладається на текст. Як і багато постмодерністських романів, „Тайнопис плоти” пропонує читачу вибір варіантів інтерпретації та співпраці із автором, зважаючи на його трактування впливу нарації на сприйняття твору. „Тайнопис плоти” очікує та вимагає від читача особистого розшифрування подій твору, залежно від свідомого, чи підсвідомого вибору статі наратора, що не свідчить про другорядність проблеми гендеру. Швидше така невизначеність зобов'язує замислитись над роллю гендеру у сприйманні інформації, тим самим демонструючи неможливість відокремлення твору від соціального контексту.

Обираючи статтю як лінгвістичну характеристику персонажа у тексті (чоловік чи жінка), можна стверджувати, що стаття є значно суттєвішим та важливішим компонентом, ніж визначали наратологи. Як нагадує „Тайнопис плоті”, питання не тільки у тому, як визначити статтю, але й у тому, чи визначити її взагалі, бо сама невизначеність забезпечує більше інформації, аніж будь-яке вирішення цього питання, не тільки створюючи загадку для читача, а і як навмисний прийом активізації його свідомості для визначення ролі статі у створенні оповіді.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Женетт Ж. Фигуры. В 2-х томах. - Т. 1. - М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. - 472 с.
2. Женетт Ж. Фигуры. В 2-х томах. - Т. 2. - М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. - 472 с.
3. Ambiguous discourse: feminist narratology and British women writers/ ed. Kathy Mezei. - The University of North Carolina Press, 1996. - 287p.
4. Bork D. Carol The narrative in suspense-women at the intersection of feminism and postmodernism in the late-twentieth-century novel: Thesis ... Ph.D. - New Brunswick, New Jersey, 2003.-357p.
5. Lanser S. Susan. Queering narratology// Ambiguous discourse: feminist narratology and British women writers/ed. Kathy Mezei. - The University of North Carolina Press,-1996. - P.250
6. Lanser S. Susan. The narrative act. Point of view in prose fiction. -Princeton, New Jersey.: Princeton University Press,-1981.-165 p.
7. Lanser S. Susan. Toward a feminsist narratology //Style, 1986. - № 20. - P. 341-363.
8. Lee Alison. Angela Carter's New Eve(lyn). De/en-gendering narrative// Ambiguous discourse: feminist narratology and British women writers/ ed. Kathy Mezei. - The University of North Carolina Press,-1996. - P.238
9. Mezei Kathy. Who is speaking here? Free indirect discourse, gender and authority// Ambiguous discourse: feminist narratology and British women writers. / ed. Kathy Mezei. - The University of North Carolina Press,-1996. - P.66
10. Sternlieb R. Lisa. Textual power: Female narration in the British novel.: Thesis ... Ph.D., - Princeton,1997.-245p.
11. Winterson, Jeanette. Written on the body. - Toronto: Alfred A. Knopf Canada, 1992. - 190 p.

## ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

**Батюк Галина** - аспірантка кафедри світової літератури Дрогобицького державного педагогічного університету.

**Бестюк Ірина** - кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри української літератури Рівненського гуманітарного університету.

**Бідюк Олена** - аспірантка кафедри теорії літератури, зарубіжної літератури та журналістики Волинського національного університету імені Лесі Українки.

**Біляшевич Роман** - аспірант кафедри теорії літератури і порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

**Біляшевич Тетяна** – аспірантка кафедри теорії та історії світової літератури Київського національного лінгвістичного університету.

**Боднар Олег** - аспірант кафедри теорії літератури і порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

**Боренко Валерій** - аспірант кафедри теорії літератури і порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

**Бортник Світлана** - аспірантка кафедри теорії літератури, зарубіжної літератури та журналістики Волинського національного університету імені Лесі Українки.

**Брижницька Ірина** - аспірантка Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України.

**Бурлакова Ірина** - кандидат філологічних наук, докторант кафедри української літератури Національного педагогічного університету імені М. Драгоманова.

**Валігура Ольга** - кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри германської і фінської філології Київського національного лінгвістичного університету.

**Вишневіська Світлана** - старший викладач кафедри гуманітарних дисциплін ВСП НАУ Бережанський агротехнічний інституту.

**Вісич Олександра** - аспірантка кафедри теорії літератури, зарубіжної літератури та журналістики Волинського національного університету імені Лесі Українки.

**Вознюк Ольга** - аспірантка Львівського національного університету ім. Івана Франка кафедри теорії літератури та порівняльного літературознавства.

**Волощук Галина** - аспірантка кафедри історії української літератури Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

**Гаврилюк Надія** - кандидат філологічних наук, молодший науковий співробітник відділу рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка НАН України.

**Галкіна Яна** - кандидат філологічних наук, в.о. доцента кафедри видавничої справи та редагування Миколаївського державного університету ім. В.О. Сухомлинського.

**Голубець Оріся** - кандидат філологічних наук, молодший науковий співробітник Інститут народознавства НАН України.

**Гурдуз Андрій** - кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Миколаївського державного університету ім.В.О.Сухомлинського.

**Дзись Галина** - аспірант кафедри теорії літератури і порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

**Довбуш Ольга** - аспірантка кафедри теорії літератури і порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

**Драч Ігор** - аспірант кафедри теорії літератури і порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

**Журба Світлана** - кандидат філологічних наук, доцент кафедри української і світової літератур Криворізького державного педагогічного університету.

**Завітасва Ірина** - студентка 4 курсу історико-філологічного факультету Республіканського вищого навчального закладу "Кримський гуманітарний університет"(м. Ялта).

**Запорожченко Юлія** - аспірант кафедри зарубіжної літератури Одеського національного університету імені І.І.Мечнікова.

**Ковалик Марина** - викладач кафедри соціально-гуманітарних дисциплін Первомайського політехнічного інституту Національного університету кораблебудуванні імені адмірала Макаровацького.

**Козловський Віталій** - кандидат філологічних наук, молодший науковий співробітник Інститут народознавства НАН України.

**Колошук Надія** - доктор філологічних наук, професор кафедри теорії літератури, зарубіжної літератури та журналістики Волинського національного університету імені Лесі Українки.

**Коноплицька Олена** - кандидат філологічних наук, доцент кафедри документознавства, інформаційної діяльності та українознавства Тернопільського національного економічного університету.

**Кочерга Світлана** - докторант кафедри теорії літератури і порівняльного літературознавства Волинського національного університету імені Лесі Українки.

**Кравченко Світлана** - кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури, зарубіжної літератури та журналістики Волинського національного університету імені Лесі Українки.

**Кремій Тарас** - кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Миколаївського державного університету ім.В.О.Сухомлинського.

**Кузьменко Оксана** - кандидат філологічних наук, науковий співробітник Інститут народознавства НАН України.

**Лабашук Оксана** - кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури і порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

**Лаврієнко Тамара** - аспірантка кафедри теорії літератури і порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

**Лебединцева Наталія** - кандидат філологічних наук, доцент кафедри української філології та світової літератури Миколаївського державного гуманітарного університету ім. Петра Могили.

**Луцак Світлана** - докторант кафедри теорії літератури і порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

**Мармуров Віталій** - викладач Донецького державного технікуму економіки і хімічних технологій.

**Мельник Наталя** - кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри української та світової літератур Криворізького державного педагогічного університету.

**Мельник Оксана** - молодший науковий співробітник Львівського відділення Інституту літератури ім. Т. Шевченка НАН України.

**Ничко Оксана** - аспірантка кафедри теорії літератури і порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

**Олійник Наталія** - аспірантка кафедри теорії літератури і порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

**Панченко Валерій** - аспіранта кафедри теорії літератури і порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

**Папушина Валентина** - кандидат філологічних наук викладач Хмельницького національного університету.

**Пастух Надія** - кандидат філологічних наук, працівник Інституту народознавства НАН України.

**Приходько Вікторія** - кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри іноземних мов Луцького державного технічного університету.

**Приходько Вікторія** - кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри іноземних мов Луцького державного технічного університету.

**Рибчинська Зоряна** - науковий співробітник Центру гуманітарних досліджень Львівського національного університету імені Івана Франка.

**Романко Тетяна** - аспірантка кафедри теорії літератури і порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

**Романюк Любов** - кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Миколаївського державного університету ім. В.О.Сухомлинського.

**Семененко Любов** - кандидат філологічних наук, доцент кафедри української і світової літератур Криворізького державного педагогічного університету.

**Ткачик Наталія** - аспірантка кафедри української літератури Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

**Фарина Уляна** - аспірант кафедри теорії літератури та порівняльного літературознавства ТНПУ ім. В.Гнатюка, викладач англійської мови (за сумісництвом) у Тернопільському інституті соціальних та інформаційних технологій.

**Філатова Оксана** - кандидат філологічних наук, докторант Інституту філології Київського національного університету ім. Т. Г. Шевченка.

**Харчишин Ольга** - кандидат філологічних наук, науковий співробітник Інституту народознавства НАН України.

**Чікарькова Марія** - кандидат філологічних наук, доцент кафедри гуманітарних наук Чернівецького торговельно-економічного інституту КНТЕУ.

**Чотарі Вероніка** - аспірант кафедри теорії літератури і порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

**Штохман Лілія** - аспірантка кафедри теорії літератури і порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

## УМОВИ ПРИЙОМУ МАТЕРІАЛІВ ДО АЛЬМАНАХУ

Науковий альманах “*Studia methodologica*” створено для публікування результатів досліджень у галузі методології гуманітарних наук. До альманаху приймаються наукові статті з проблем філософії та методології гуманітарних наук. Перевага надається статтям, що максимально відповідають профілю видання.

Альманах внесено до Переліку фахових видань ВАК України №5 від 10.05.2000 за спеціальністю “філологія”. Публікації в альманаху визнаються фаховими ВАК України згідно наказу №2-01/10 від 13.12.2000 за спеціальностями “філософія”, “соціологічні та політологічні науки”. Друкується за рішенням Ученої ради ТДПУ ім. В. Гнатюка.

Традиційними стали рубрики альманаху “Методологічні студії”, “Мовознавчі студії”, “Літературознавчі студії”. Редакція також зацікавлена в матеріалах до рубрик “Рецензії та огляди”, “Переклади” (українською або російською мовами). Матеріали друкуються мовою оригіналу із збереженням авторської стилістики. Авторам надсилається примірник альманаху. Примірник альманаху можна замовити за адресою редакції. Редакція залишає за собою право публікації матеріалів на сайті альманаху.

*Увага! Редакція альманаху залишає за собою право на розміщення матеріалів кожного випуску на веб-сайті альманаху одразу після виходу його друкованої версії.*

**Вимоги до оформлення матеріалів.** Матеріали приймаються у форматі .doc (Microsoft Word) або .rtf. Мінімальний обсяг статті — не менше 10 сторінок машинопису. Посилання необхідно робити за зразком: [Автор, рік: сторінка] або [номер позиції, сторінка].

*Обов'язкова наявність даних про автора* (прізвище, ім'я та по батькові повністю, науковий ступінь, місце роботи, посада, службова та домашня адреса, контактний телефон, адреса електронної пошти). Для студентів, аспірантів та пошукачів *обов'язковою є наявність рекомендації наукового керівника*. За відсутності даних про автора та рекомендації наукового керівника матеріали не будуть допущені до розгляду редакційною колегією.

Редакція просить надсилати матеріали за адресою: а/с 554, Тернопіль-27, 46027; або електронною поштою: [dryuryzavadsky@gmail.com](mailto:dryuryzavadsky@gmail.com).

В мережі Інтернет функціонує веб-сторінка альманаху за адресою  
<http://studiamethodologica.com.ua>

Наукове видання

АНТРОПОЛОГІЯ ЛІТЕРАТУРИ: КОМУНІКАЦІЯ, МОВА, ТІЛЕСНІСТЬ

STUDIA METHODOLOGICA

Випуск 25

Відповідальний за випуск Юрій Завадський

Підписано до друку 12.08.2008. Формат 70x100/16. Папір офсетний. Гарнітура Times.  
Папір офсетний. Тираж 300.

Адреса редакції альманаху: 46027, Тернопіль-27, а/с 554.  
Науково-редакційний відділ Тернопільського національного педагогічного університету  
імені Володимира Гнатюка.  
46027, Тернопіль, вул.М.Кривоноса, 2