

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ, МОЛОДІ ТА СПОРТУ
УКРАЇНИ
Одеський національний університет імені І. І. Мечникова
Філологічний факультет

ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

Збірник наукових праць
Випуск 16

Одеса
«Астропринт»
2012

УДК 82.09(083)

ББК 83.00я43

П781

Редакційна колегія:

- Є. М. Черноіваненко** – доктор філологічних наук, професор (ОНУ) – відповідальний редактор;
- Г. М. Сивокінь** – доктор філологічних наук, член-кореспондент НАН України (Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка);
- Н. М. Шляхова** – доктор філологічних наук, професор (ОНУ);
- В. Б. Мусій** – доктор філологічних наук, професор (ОНУ);
- Н. П. Малютіна** – доктор філологічних наук, професор (ОНУ);
- В. І. Силантьєва** – доктор філологічних наук, професор (ОНУ);
- О. В. Александров** – доктор філологічних наук, професор (ОНУ);
- Н. М. Раковська** – кандидат філологічних наук, доцент (ОНУ)
- М. В. Пащенко** – кандидат філологічних наук, доцент (ОНУ) – заступник відповідального редактора

Постановою Президії ВАК України (від 30.03.2011 р. № 1-05/3) збірник включено до переліку наукових видань, публікації яких зараховуються до результатів дисертаційних робіт із філології.

ISBN 978-966-190-566-4

© Одеський національний
університет імені
І. І. Мечникова, 2012

ЗМІСТ

ПРОЛЕМИ ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ЛІТЕРАТУРНОЇ КРИТИКИ

Бернадська Н.

Родо-видовий поділ літератури в науковій спадщині
П. Житецького 7

Буркова Е.

Принцип «шестовизації» в статтях Л. Шестова
о літературе 21

Заровна І.

Концепція розвитку російської комедії Б. В. Варнеке
в літературознавчому аспекті. 29

Віват Г.

Теорія множин та теорія реляцій у проєкції на інтертекст . . . 39

Жигун С.

Масова література в оцінці письменників
«Ланки» — МАРС 58

Кара Т.

Тема як вияв авторської тенденційності 66

Кирилюк С.

Ното loquens і *твір*, що промовляє: проблема долання меж
в українській прозі *fin de siècle* 78

Кривопишина А.

Автор — читач: специфіка діалогу в сучасній масовій
літературі. 90

Раковская Н.

Гетерогенность авторского мира в критическом тексте 101

Соколянський М.

Книга новелл или роман? (о жанре «Конармии» Бабеля) . . 111

Сподарец Н.

Модернизм как проблемное поле современной гуманитарной
мысли. Литературоведческий курс. Статья вторая. 121

Няму А.

Трансформаційна аксиологія мотива бессмертия
в літературному контексті 134

ЛІТЕРАТУРНА КЛАСИКА: СУЧАСНИЙ ПОГЛЯД

Чикур Л.

Трансформація фольклорних жанрів в українській малій
прозі початку ХІХ століття 143

Мусий В.

Оппозиція «свое – чужое» в розповіді Н. А. Дурової
«Серний ключ» 153

Малиновський А.

О границях идилического в «Обыкновенной истории»
И. А. Гончарова 164

Добробабина О.

Мотивний аналіз повісті Л. Н. Толстого «Отец Сергей» . . 179

ХУДОЖНИЙ ДОСВІД ХХ СТОЛІТТЯ

Саєнко В.

Соловецька тема у науковій спадщині професора
Кузякіної Н. Б. 186

Фокина С.

Зеркальность как код автокоммуникации в цикле
М. Цветаевой «Марина» 202

Блідченко-Найко В.

Поезія «в прозі» М. Яцківа 210

Кривошишина К.

Специфіка діалогізму роману Василя Захарченка
«Пий воду з криниці твоєї» 215

Лихачова О.

Природа великого конфлікту та антагонізмів
у новелах Григора Пютюнника 227

Скорина Л.

Інтертекстуальність як форма міжкультурного діалогу
(на матеріалі комедії Івана Микитенка «Соло на флейті» . . . 233

Хомова О.

Художні можливості біографічної драми (на матеріалі
«П'єс про великих» В. Герасимчука). 243

Шеховцова Т.

Мотивная триада «еда – любовь – смерть» в прозе
К. Вагинова. 253

Заїка Ю.

Концепція діалогу в художній спадщині
Михайла Томчання 262

Юзьків Г.

Сублімована семантика любовної лірики В. Симоненка . . . 271

Томбулатова І.

Функції пейзажу в українській романістиці 20-30-х років
XX століття 277

Рева Л.

Новий реалізм повісті «Деревня» І. Буніна 289

Генова Є.

Героїчний пафос і символіка в історичних віршованих
романах Леоніда Горлача «Мамай» і «Мазепа» 299

ПРОБЛЕМИ КОМПАРАТИВІСТИКИ

Марчук К.

«Повість врем'яних літ»: діалог із Біблією. 314

Морева Т.

Человек и искусство в творчестве В. Ф. Одоевского
и А. С. Пушкина. 324

Левченко Г.

Лірика Лесі Українки й західноєвропейська середньовічна
література: аспекти міжтекстового діалогу 335

Коробкова Н.	
Алюзія як інтертекстуальний прийом («Кіт у чоботях»: етюд Миколи Хвильового та казка Шарля Перро)	348
Подлісецька О.	
Особливості часу і простору в новелах О. Лишеги та В. Назаренка	358
Трухан О.	
Діалогізм та полілогізм як засадничі принципи сприйняття «жанру голосів» у «романі-свідченні» С. Алексієвич «Чорнобиль: хроніка майбутнього» та романі Айрін Забитко «Невмите небо»	366
Блик О.	
Образ шляхетного розбійника в повісті О. Сомова «Гайдамак»: взаємодія романтичної традиції та українського фольклору	378

РЕЦЕНЗІЇ

Черноіваненко Є.	
Міф як інструмент тлумачення художнього слова	386
Пащенко М.	
Художнє узагальнення як логічний перехід «від певної конкретності... до виразнішої конкретизації її сутності (Г. Вязовський)»	390
Зарудняк О.	
Концепція неореалізму на сучасному етапі розвитку літературознавчої думки	399
НАШІ АВТОРИ	403

ПРОЛЕМИ ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ЛІТЕРАТУРНОЇ КРИТИКИ

УДК 82-1

Ніна Бернадська

РОДО-ВИДОВИЙ ПОДІЛ ЛІТЕРАТУРИ В НАУКОВІЙ СПАДЩИНІ П. ЖИТЕЦЬКОГО

У статті досліджено погляди П. Житецького на роди й жанри літератури та їх становлення від античності до XIX ст.

Ключові слова: епос, лірика, драма.

В статье исследовано взгляды П. Житецкого на роды и жанры литературы и их становление от античности до XIX в.

Ключевые слова: эпос, лирика, драма.

This article explores P. Zhytetsky's views of epic, lyric poetry, drama and its variety.

Key words: epic, lyric poetry, drama.

Випускник історико-філологічного факультету Київського університету Павло Гнатович Житецький мав надзвичайно широкі наукові інтереси, проте його теоретико-літературний доробок ще чекає на свого дослідника, адже вчений — автор кількох навчальних посібників, які перевидавалися шість-вісім разів: «Нариси з історії поезії» (Посібник для вивчення теорії поетичних творів), «Теорія поезії» (обидва — 1898), «Теорія твору з хрестоматією» (1895). Вони і сьогодні цікаві узагальненням величезного досвіду попередників, демонстрацією ґрунтовної філологічної ерудиції і знанням історії літератури — і світової, і російської, а також і осмисленням родо-видових начал творів.

Так, П. Житецький визначає епос як звернення автора до зовнішнього світу, лірику — до внутрішнього, світу самого поета, слушно зазначаючи, що межа між ними постійно порушується, тому й існує багато творів, які займають проміжне місце між чистим епосом і чистою лірикою. Найскладнішою формою поезії П. Житецький вважає драму — «зображення людини в дії

у напрямі до тієї чи іншої мети, з усіма коливаннями волі її під впливом різноманітних почуттів, вірувань та переконань» [2, 19]. Для доведення цього положення він використовує порівняльну характеристику Плюшкіна, героя «Мертвих душ» М. Гоголя, і скупого лицаря О. Пушкіна, зображених у різних художніх формах. На думку вченого, герой російського автора — це ще жива душа, яка, хоч і завойована скупістю, ще не розгубила до решти людських почуттів, тому в лицарі продовжують боротися пригнічені пристрасті й іскра лицарської честі, і на цьому ґрунті виникає катастрофа — як «наслідок раптового зіткнення двох пристрастей, які у вирішальну хвилину душевної напруги не могли вжитися одна з одною» [2, 18]. Нічого подібного не могло б відбутися з Плюшкіним, тому що скупість «підкралася до нього непомітно й оволоділа усім єством його ще до того, як він сам зміг досягти її розміри й силу, і тому він переможений без будь-якої боротьби з самим собою» [2, 18]. Крім того, Плюшкіну не було за що боротися, бо у нього відсутній ідеал в житті. Висновок П. Житецького однозначний: Плюшкін — особа не драматична, тому й не годиться в герої драми. Дослідник переконаний, що драматичні елементи присутні і в ліричних творах. Наприклад, у поезії О. Пушкіна «Когда для смертного умолкнет шумный день...» звучить драматичний мотив, котрий досягає найбільшого напруження. Водночас цей мотив можливий і в епосі. Як взірць П. Житецький наводить «Тараса Бульбу» М. Гоголя, маючи на увазі зустріч на полі бою батька і молодшого сина. Коментує її вчений так: «Сцена справді драматична, але вона розказана, а не передана в драматичній формі» [2, 20]. Тому він розрізняє драматичний пафос твору й драматизм як родову ознаку творів: «Отже, весь зміст драми полягає в дії, яка має бути зосередженою, а не розкиданою, повинна бути неперервною, а не розірваною, повинна виникати перед нами, поступово наростаючи від першого моменту й до останнього — так, щоб ми самі бачили, без пояснень поета, як і чому вона виникає і зростає. Самі розмови в драмі, виражаючи внутрішній рух думки, почуття й волю дійової особи, повинні викликати відповідні настрої у питаннях і відповідях, міміці і рухах інших дійових осіб. Тому читати драму дуже важко: не зустрічаючи підтримки в оповіді самого поета,

ми постійно повинні змінювати душевний настрій відповідно до мови дійових осіб, ми повинні ніби розділитися на кількох осіб, доповнюючи своєю уявою те, що відбувається в їхній душі» [2, 20–21]. Закінчуючи розділ «Основні форми поезії», П. Житецький метафорично визначає родову характеристику кожної з них: людське життя в драмі постає ніби в розрізі, у вигляді геологічних шарів, котрі віднайдені природою або рукою людини; в епосі та ліриці — або у вигляді рухливого ландшафту, або звуків радості чи печалі, які виходять із серця поета і доходять до нашого серця. Не забуває він і про особу автора, який в усіх трьох родах — лише в специфічній формі — живе і діє як творча сила (лише в драмі автор говорить з нами не від свого імені).

Аналізуючи роман, П. Житецький відкидає суб'єктивізм автора як критерій для визначення цього жанру, а проводить лінію розмежування між ним і поемою, тобто епопею, отожд, започатковує вивчення роману в його порівнянні з епопеєю — вектор, який і в ХХ, і в ХХІ ст. досить продуктивний в галузі вивчення цього неканонічного жанру. Якщо в поемі зображуються видатні моменти в житті героїв, котрі «виступають в ідеальній даліні, яка приховує справжні розміри малюнка, написаного з розрахунку на перспективу», то роман оповідає про найзвичайнісіньких людей, яких ми ніби вчора бачили чи могли бачити в приватній обстановці повсякденного життя їх. Являються вони перед нами в рухливому й змінному різноманітті світла й тіні, у самому процесі життєвих явищ, з сокровенними порухами душі, які на наших очах виникають, ростуть і переходять в дію» [2, 265]. Жанровою домінантою роману автор «Теорії поезії» називає поєднання деталей про сам хід дії з описом суспільного середовища, в якому вона відбувається, з характеристикою душевного стану дійових осіб, з оцінкою їх переконань, вірувань і звичок. Також для роману характерний, як пише П. Житецький, певний домішок рефлектуючої думки, котра відображає враження від того самого життя, яке в ньому замальовується. Таким чином жанр стає ланкою-зв'язківцем між суспільною думкою й приватним життям людини. Тому в ньому художня вигадка поєднується з дидактичним настановами, і роман дає «суворим урокам моралі обов'язкову силу

ідеальних образів, які збуджують і розширюють в душі нашій моральне самопочуття й самосвідомість» [2, 267].

Визначаючи повість, П. Житецький посилається на авторитет В. Белінського, який характеризував її як роман, який розпався на частини. Але вчений з цим не погоджується, бо вважає повість різновидом роману, а не уривком з нього. Її специфічні риси він вбачає у меншому, ніж в романі, обсязі, у стислості в змалюванні характерів, у їх взаємодії з обставинами («вона слідує не стільки за тим, як утворюються характери, скільки за тим, як вони діють під впливом тих чи інших обставин» [2, 284]), у драматичному елементі, який притаманний і роману, а в повісті менш ускладнений і затримується усілякими подробицями.

Учений також звертається до питання про еволюцію роману, етапи його розвитку і накреслює таку лінію: у світовій літературі — давньогрецький роман, романи про лицарів Круглого столу, «Дон Кіхот» Сервантеса; в російській літературі визначає особливе місце «Євгенія Онегіна» О. Пушкіна, поява якого зумовлена низкою суспільних та естетичних причин. Що ж до роману світового, то його витоки П. Житецький пов'язує з романом античним. Це твердження в той час вже набуло аксіоматичного значення. Скажімо, І. Франко, чітко розрізняючи етапи еволюції роману, починає їх характеристику з античності, з «древнього грецького (поганського) роману» [4, 176]. М. Стороженко перше зерно цього жанру бачить у наївній і «безликій» казці, народних епічних легендах, друге — в найдавніших пам'ятках єгипетської, індійської, грецької, римської оповідної прози [3]. Власне, і П. Житецький справедливо вважає, що народні грецькі легенди про долю закоханих ставали матеріалом для еротичних поезій, «сповнених сентиментальним, елегійним тоном, у якому чути незадоволення звичним плином життя і бажання сховатися від нього у внутрішній світ відчуттів і захоплень» [1, 55]. Із цього настроя і виникла та форма епосу, яку греки називали драматичними оповідями, котрі відповідають «як за змістом, так і за формою нашим романам» [1, 55]. Іншим джерелом роману П. Житецький називає літературу подорожей, у якій часто панують описи фантастичних, райських куточків землі. Отож, грецький роман запозичує головних героїв з еротичних віршів, а обставини їхнього

життя — з прозаїчних за формою і більш-менш фантастичних за змістом оповідей про подорожі. Водночас учений детально опрацьовує схему давньогрецького роману, вважаючи її доволі одноманітною: місце дії, пара закоханих, почуття яких натрапляють на якусь перешкоду, і це змушує їх подорожувати; подорожуючи, вони потрапляють у вир пригод і халеп, які нагадують плетиво незвичайних подій. Таким є роман I ст. до н. е., у ньому відсутні психологічний аналіз, яскраво окреслені герої, над персонажами тяжіє доля як гра сліпого й непередбачуваного випадку.

Наступний етап становлення роману, на думку П. Житецького, — це «новий епос» другої половини XIII ст., тобто романи про рицарів Круглого столу, які виникли на ґрунті давньокельтських бувальщин. У них змальовуються ідеальні типи рицарів (король Артур, Трістан, Ланселот, Персеваль та інші), які в пошуках пригод виявляють не лише мужність, а й моральну доблесть, забуваючи про власну вигоду; тільки одна сила здатна побороти їх — сила кохання. Саме пристрасть формує рицарів як особистостей «з тривогами і стражданнями свого серця, з поетичними пориваннями і захопленнями» [1, 100]. Завдяки цьому рицарський роман уже відтворює душевні стани людини, її почуття, що засвідчує перехід до психологічного аналізу, особливо в тих рицарських романах, у яких бувальщина про короля Артура переплітається з легендою про чашу святого Грааля. Цей висновок П. Житецького вимагає уточнення: про повноту психологічного аналізу в рицарських романах ще не можна говорити, це лише початки зображення внутрішнього життя людини, які вповні розвинулись у романах XIX ст. Домінантою ж рицарського роману П. Житецький справедливо вважає «співчуття до особистості, котра незалежна від тих чи інших епічних сказань» [1, 102], отже, йдеться про значний вияв суб'єктивного начала, авторської вигадки.

І. Франко також звертається до аналізу рицарського роману, проте між ним і романом античним він ставить роман християнський, роблячи при цьому суттєве застереження: останній має ту ж основу, що й «поганський», тобто античний, а саме — пригоди закоханої пари, поєднані з оповіданнями, написаними як житія святих [5, 317–318].

Третій етап розвитку роману, на думку П. Житецького, — це «Дон Кіхот» Сервантеса, який ставить завдання всенародно висміяти фальшиві лицарські книги. Вчений свідомо нагадує про те, як сам іспанський письменник оцінював лицарські романи. Він вважав, що їх безумовний плюс — канва, на якій справжній талант може виявити себе і ліриком, і трагіком, і епіком, і коміком; а великий недолік — фантастично-безглуздий зміст, який ігнорує «природу й правду», тобто основну силу художнього твору.

Цікаво, що й І. Франко до, за його градацією, четвертого рівня розвитку роману відносить роман гумористичний, так класифікуючи «Дон Кіхот» Сервантеса. Він називає його не лише пародією на лицарський роман, а й «першим рішучим кроком до реалістичного зображення справжнього життя народу» [4, 178], суспільно-психологічним твором з «веселими, іноді карикатурними арабесками в старому лицарському дусі» [4, 179]. До речі, вже згадуваний М. Стороженко батьком європейського реального роману вважає іспанський реально-побутовий роман з життя *Picaros* [3]. Варто зауважити, що пікарескний (крутійський) роман, як відомо, розвинувся у той же час, коли писався «Дон Кіхот» — у перші десятиліття XVII ст. Цей різновид роману також виникає в Іспанії (перший зразок — анонімне «Життя Ласарильо з Тормеса», 1554, яке й аналізує М. Стороженко). Пікарескний роман відзначається чіткою сюжетно-композиційною схемою, у ньому зображуються походеньки головного героя-крутія, який, покинутий і забутий рідними, заробляє сам на життя. Під час тривалих блукань він знайомиться з представниками різних соціальних шарів, учиться протистояти ворожому світу. Новаторською рисою цього жанрового різновиду порівняно з лицарським романом є зображення характеру й поведінки героя як продукту свого оточення й середовища.

Детально аналізуючи роман «Дон Кіхот» Сервантеса, П. Житецький висловлює цікаве спостереження про його жанрову природу, її багатоскладовий характер: автор, висміюючи лицарські книги, поєднує в своєму творі «реалізм італійської новели з ідилією пастушачих звичаїв, комічне зображення життя за законами крутійських романів з картинами лицарського життя за законами амадісовських романів» [1, 130]. Але найголовніший

висновок П. Житецького стосується жанрової природи роману (за його уявленнями — «родової», або «видової», оскільки він паралельно використовує обидва терміни). З огляду на зміну змістових параметрів роману протягом його історії залежно від змін самого життя, зображуваного в романі, від літературних смаків та естетичних потреб читача вчений так визначає його сутність: «...завжди він був і буде найзручнішою поетичною формою для змалювання особистих пристрастей, особистої боротьби людини з самою собою, людини, яка прокладає нові шляхи до вирішення великих і складних завдань життя, до вияснення ідеальних його основ» [1, 102]. Отже, П. Житецький започатковує вивчення роману як форми осмислення людської особистості в єдності її матеріальних та ідеальних запитів.

У навчальному посібнику «Теорія поезії» учений найперше розглядає основні її форми — епічну, звернену до зовнішнього світу, й ліричну, заглиблену у внутрішній світ самого поета. П. Житецький зауважує, що межа між епосом та лірикою постійно коливається, тому побутують твори, які займають проміжне місце між цими формами в їх чистому вигляді (є епічні твори, позначені ліричним настроєм, є, навпаки, ліричні, пронизані епічними мотивами).

Визначаючи лірику, автор навчального посібника акцентує увагу на тому, що у ній зустрічаються і розповідь, й опис, однак переважають «особисті настрої поета».

Форми лірики П. Житецький розглядає двоаспектно: на прикладі російської народної та авторської поезії. Зокрема у розділ про народну поезію він включає аналіз обрядових і побутових пісень, зазначаючи: «...зрозуміло, що вивчення естетичних емоцій найкраще розпочати з ліричних творів, у яких вони висловлюються прямо й безпосередньо, а саме — з народної лірики, яка, як продукт народної творчості, менше ускладнена індивідуальними особливостями того чи іншого поета, індивідуальною психологією його» [2, 79]. Саме різновиди народних побутових пісень П. Житецький визначає за емоціями, відтвореними у них (піднесені почуття характерні для пісень, пов'язаних з ідеєю світобудови; розчулені — з ідеєю любові, страждання; смішні — з усім тим, що «не відповідає своєму

призначенню, що відступає від нормальних, суголосних із розумом умов життя» [2, 88].

Аналіз авторської поезії учений розпочинає з сатир. Такий підхід цілком умотивований, адже і в народних побутових піснях він вирізняє емоцію смішного як критерій жанрового поділу. Автор зазначає, що «сміх, особливо поєднаний із засудженням, є знаряддям гострим, і тому він може бути виправданий лише тоді, коли пронизаний піднесеним настроєм душі, яка щиро сумує з приводу глибокого розладу між ідеальним уявленням про життя і справжнім життям. Лише за такої умови лезо сатири не вбиває, а зцілює...» [2, 100].

Оду П. Житецький розглядає, враховуючи думки теоретика класицизму Н. Буало: це сукупність строф, позначених матерією благородною, важливою, інколи — ніжною і приємною. Особливу увагу дослідник звертає на таку складову цього жанру, як «ліричний безлад», покликаний «свідчити про повноту і силу душевних почуттів поета чи ж... його захоплення» [2, 106]. Це передбачуване й обдумане захоплення реалізується у вишуканій піднесеній мові оди, переповненій усілякими риторичними прикрасами, найважливіші серед яких — символи греко-римської міфології (Геркулес — символ сили, Марс — війни, Мінерва — мудрості, Венера — краси). Із них створювалися алегоричні маски, котрі одягались на живих людей, оспівуваних в одах. Відтак, уважає дослідник, в одах відсутні щирі почуття, за небагатьма винятками: наприклад, оди М. Ломоносова, присвячені силі науки, могутності знань, чи Г. Державіна, який також відступав від правил класицистичної теорії, відтворюючи почуття людяності у багатьох поезіях. Водночас П. Житецький справедливо зазначає, що пристрасть до одописання перетворилася у XVIII ст. на літературну хворобу, з якою намагалися боротися поети. Так, І. Дмитрієв у 1795 році написав сатиру на оду, у якій ідеться про людину, котра не відрізняє поезії від віршування. Почувши переможний грім гармат, вона береться за перо:

Он тотчас за перо и разом вывел: «Ода»!

Потом в один присест: «такого дня и года».

Тут как? «Пою...» Иль нет, уж это старина!

Не лучше ль: «Даждь мне, Феб!..» иль так: «Не ты одна

Попала под п'яту, о чалмоносна Порта...»
Но что же мне прибрать к ней в рифму, кроме черта?
Нет, нет! нехорошо... Я лучше поброжу
И воздухом себя открытым освежу... [2, 116].

У «Нарисах з історії поезії» окремий розділ присвячений Піндару як основоположнику епінікій — пісень-од, у яких прославляється торжество людської сили, а їх структура — це короткий вступ, різноманітні епізоди про подвиги героя, його риси характеру, предків, богів, яким поклоняються на батьківщині героя. «Усі ці епізоди пов'язані ліричними виявами думок і почуттів поета й повчальними його роздумами про всемогутність і милосердя богів, про вище правосуддя, котре винагороджує добро і карає зло, про славу героя і його рідного міста. Урочистий і величний тон епінікій, переходячи в молитовний настрій, звучить як покірність долі, що править світом» [1, 20].

Предметом зацікавлення П. Житецького стали й різновиди поезії трубадурів, охарактеризовані вповні (кансона, альба, сірена, пасторелла, тенсона, сирвента, романс [2, 93–96]).

Елегію як жанр П. Житецький цілком закономірно розглядає у зв'язку з розвитком сентименталізму та романтизму. Під елегією він розуміє вірш, у якому «зображується, як правило, тихий роздум про життя, про його нетривкі радощі й вічний сум» [1, 118]. У творчості О. Пушкіна дослідник розрізняє своєрідний жанровий різновид лірики — думу, у якій з'ясовуються важливі питання життя. «У минулому називали ці вірші одами: такі, наприклад, оди Державіна «Водоспад», «На щастя» й багато інших. Ми віддаємо перевагу назві думи, тому що вони вільні від будь-якого впливу псевдокласичної теорії, яка вимагала від оди дотримання відомих нам правил» [2, 122]. У О. Пушкіна цей жанр представлений творами «Поет», «Чернь», «Поету». Насправді останній із згаданих віршів — сонет, і П. Житецький не заперечує цього, проте схиляється до власного визначення: «...але ми називаємо його ...думою, тому що всі вони виражають одну з улюблених тем поета» [2, 124].

П. Житецький розрізняє жанри народної і літературної пісні: на відміну від народної, у літературній естетичні емоції виступають у більш різноманітних поєднаннях і звертаються до таких

предметів і явищ, які недоступні народній думці [2, 125]. Однак літературна пісня покликана відтворювати і народні настрої, як, наприклад, у творах М. Кольцова «Пісня старого», «Пісня ратая».

Надзвичайно промовистим висновком закінчується підрозділ про літературну пісню: «Нам залишається лише зазначити, що для ліричного поета зовсім необов'язкові ті чи інші літературні форми... Коли ми читаємо книгу, складену з ліричних творів поета, то вони нагадують нам окремі літописні замітки, у яких відображається безкінечно-різноманітна гра почуттів, настроїв і порухів, котрі відповідають печалям і радощам особистого життя поета. Звичайно, є в цих замітках один панівний тон, один душевний ритм, який характеризує поета, але в цьому тоні і в цьому ритмі ми відчуваємо постійний прилив і відлив індивідуальних життєвих сил, які не можуть задовольнятися для свого вираження готовими, такими, що вже склалися, формами лірики, а створюють усе нові й нові своєрідні форми, які не піддаються певним назвам. Ось чому є багато ліричних віршів, які позначаються як початковий вірш» [2, 128–129]. Власне, йдеться про ліричний вірш як основний жанр лірики.

Щодо ідилії, то П. Житецький вбачає у ній поетичний твір, у якому зображується життя спокійне, безтурботне, життя, в якому людина не відчуває душевного розладу ні з самою собою, ні з обставинами. Основні мотиви ідилії — це оспівування тихого куточка природи в колі людей, близьких серцю; спогади про дні дитинства, які не можна повернути, з наївними радощами і сумом. Предметом зображення в ідилії може бути й життя народу, його минуле й майбутнє. У цьому випадку змальовуються люди прості — чабани, рибалки, селяни, й ідилія перетворюється на епічну картинку, в якій теж «б'ється пульс особистого життя самого поета».

Закономірно, що, вивчаючи родо-видовий поділ літератури, П. Житецький не міг оминати увагою драму, котра розглядається ним у двох аспектах — історичному й теоретичному. Так, учений справедливо вбачає першоджерелом цього роду художньої словесності свята на честь Діоніса — дифірамби, у яких відтворювалися його страждання, вони й стали першими зародками трагедії, тобто серйозної драми, а веселі пісні, у яких

прославлявся цей бог виноградарства й виноробства, — комедії (жартівливої драми).

Першим етапом у розвитку драми П. Житецький вважає давньогрецький з його вершинними досягненнями — трагедіями Софокла, Есхіла, Евріпіда, комедіями Арістофана. Зокрема учений зазначає, як ідея долі впливає на художні засади драматичних творів, їх поетику. Так, в Есхіла це втілена в образах думка про невідворотну і непереможну долю, проте герой не може не кинути їй виклик, незважаючи навіть на сумний фінал («Похмура трагедія людського життя полягає у тому, що людина є іграшка світових сил, які не підлягають її владі» [1, 28]). Однак, вказує П. Житецький, уже в трагедіях Софокла люди, а не боги складають «центр ваги». Це звичайні герої в буденному оточенні, але говорять вони пафосно та діють під впливом надзвичайних ситуацій, які й викликають у них страждання, радощі, пристрасть, помилки. «Природа людська в особі цих героїв ідеалізована поетом, але ця ідеалізація не заважала йому глибоко проникати в таємниці душі людської і відзначати найтонші її порухи» [1, 29].

Наступний етап у розвитку драми — середньовічний — представлений духовною драмою, яка постає, за Арістотелем, з метою повернути здатність «очищати пристрасті», оскільки «язичницький театр» лише підтримував грубі інстинкти натовпу. На думку П. Житецького, духовна драма розвивається із літургії, яка, в свою чергу, має кілька різновидів — містерії (з гр. — таїнство, служіння божеству), святкові вистави, приурочені до релігійних свят; міраклі, п'єси з відтворенням побутових деталей тогочасного життя; моралі — вистави із зображенням абстрактних понять, які символізують різні достоїнства і вади людини, що наближувало їх до реального життя. Відірвана від суворого нагляду ревнителів церковного порядку, духовна драма починає виконувати і повчальну, й розважальну функції.

Вивчаючи середньовічний театр, П. Житецький звертається до особливостей його розвитку в Франції, Німеччині, Іспанії, Англії, тим самим окреслюючи строкату картину драматургії XIV–XVII ст. Зокрема він говорить про пріоритет Франції у відкритті першого постійного театру в Європі, про трансфор-

мацію містерій в історичні п'єси на релігійні і частково патріотичні теми, про суто французькі моралі, в яких типи переважали над абстракціями, сміх — над повчанням (з них, на думку вченого, бере початок фарс).

У Німеччині духовна драма виникає як шкільна, й у такому вигляді вона проникає в Польщу, а звідти через українські школи — в Росію. Висновок ученого про її занепад — і в німецькій літературі, і в французькій — засновується на факті розриву з середньовічним світоглядом, під впливом якого і виник цей жанр, а оскільки такий процес не характерний для іспанської літератури, то в другій половині XVI — першій половині XVII ст. спостерігається її розквіт, і в галузі драми також, яка збагатилася творами Лопе де Веги і Кальдерона. Їх заслуга, вважає П. Житецький, у створенні романтичної драми, яка запозичувала сюжети не лише з біблійних і євангельських переказів, житій святих, героїчного минулого, а й із сучасності, з «домашнього і громадського життя іспанського народу з його ставовими відношеннями, з його звичаями, правами й заняттями, з його політичними та релігійними уявленнями» [1, 177]. Зрозуміло, що автор має на увазі жанр власне драми і визначає його цілком у дусі Д. Дідро, одного з перших теоретиків цієї форми, яка в XVII—XVIII ст. розширила межі драми як роду: «Зазвичай драми світського змісту, навіть просякнуті релігійним елементом, називались комедіями, але це не були комедії в точному смислі цього слова. Як у житті поперемінно змінюються сум і радість, сльози і сміх, так було й в іспанській комедії: могло в них переважати трагічне чи комічне начало, не заступаючи одне іншим. ...Це змішування трагічного з комічним, чуже, як відомо, античній драмі, є особливістю романтичної драми» [1, 177–178]. Серед інших ознак цього жанру П. Житецький називає єдність думки, зіткнення між почуттями й обов'язками героя, інтригу («сплетення несподіваних випадковостей»). Отже, романтична драма — це твір інтриги чи ситуацій, положень, які «знаходять вирішення не через внутрішні властивості людської природи, а завдяки втручанню сторонніх сил, пануванням над особистістю умовних понять, нерозривно пов'язаних із католицьким правовір'ям» [1, 179].

Паралельно з романтичною розвиваються драма богословська (в Іспанії) і такі її різновиди, як міраклі та циклічні (вільні) містерії (в Англії), у поетиці яких П. Житецький відзначає близькість до народного життя, «наївний реалізм» (так, у містерії про всесвітній потоп перед очима глядачів справжні теслі будували Ноїв ковчег, Адам і Єва з'явилися на сцені без одягу тощо), гумор. Побутові реалії стають предметом зображення в інтерлюдіях — «веселих епізодах із народного життя», котрі поступово трансформуються в народну побутову комедію, яка, на відміну від її іспанського різновиду, не зазнала впливу католицької догматики.

Завершується типологія драми конкретним аналізом творів російських драматургів ХІХ ст.

Як і його попередники-дослідники драматичного мистецтва, П. Житецький багато уваги приділяє побудові трагедії і комедії, однак вважає, що не просто дія, а зображення «внутрішньої історії дії» є центром творів цієї форми, відтак вона характеризується ученим під кутом зору «психології волі», яку він розглядає як систему свідомих і підсвідомих елементів, котрі, взаємодіючи, породжують такі стани душі: потяг, бажання, «хотіння», пристрасть, афекти. Вони, в свою чергу, стають основою для мотивів дії, яка може включати в себе обдумування та рішення, а дія — в усіх її нюансах — виявляється через характер (у ньому можуть переважати або розумові, або сердечні, або вольові якості), зерном якого є темперамент. Для П. Житецького аналіз відношень воля—характер важливий тому, що зміст драми — це «зображення вольових елементів характеру, із яких складається дія» [2, 170]. Основний її закон — єдність дії, яка досягається відтворенням героя і його вчинків, котрі постають як неперервний ланцюг причин і наслідків; конфлікт (зіткнення мотивів). Цим забезпечується «внутрішній хід дії», який є показником майстерності драматурга, бо якщо твір побудований лише на інтризі, тобто випадковому збігові обставин, то він вражає сценічними ефектами (мелодраматичними), а не психологією характеру.

Виходячи з концепції єдності дії, П. Житецький справедливо вважає, що зав'язка і розв'язка — це «ритмічна приналежність драми, яка надає їй рівномірного руху» [2, 173], що все в ній повинно відповідати загальному ходу дії.

Трагедія для вченого — драма піднесеного, в якій відтворюються глибокі потрясіння в житті людини, котрі ведуть її до загибелі; комедія — драма смішного, в якій зображуються дрібні тривоги життя, викликані нерозумінням людиною якихось ситуацій чи подій. Якщо трагічним героєм не може бути морально нища людина, то комедійним — будь-хто із звичайними недоліками і слабкістю характеру. Якщо трагічна провина полягає у зіткненні старого й нового світогляду, моралі й нищості, то в основі комічної провини лежить помилка, часто моральна. Але у випадку, коли комедійний герой постає через свої численні помилки згнаним і від цього зазнає страждань, тоді комедія межує з трагедією, отже, йдеться про трагікомедію.

Теоретичні напрацювання П. Житецького знаходять своє застосування в конкретному аналізі різновидів драматичних творів: трагедії (Софокл, «Едіп-цар»; В. Шекспір, «Макбет», «Король Лір»; О. Расін, «Федра»; А. Сумароков, «Хорев»; О. Пушкін, «Борис Годунов»), комедії (Ж.-Б. Мольєр, «Мізантроп»; Д. Фонвізін, «Недоросток»; А. Грибоедов, «Лихо з розуму»; М. Гоголь, «Ревізор»; О. Островський, «Бідність не порок»), трагікомедії (П. Корнель, «Сід»).

П. Житецький демонструє високий рівень генологічної свідомості, а головне — чіткість у визначеннях, послідовність і доказовість у висновках з врахуванням позитивного у досвіді попередників, а цьому треба повчитися сучасним дослідникам родо-видових проблем художньої словесності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Житецкий П. Очерки из истории поэзии (Пособие для изучения теории поэтических произведений). — Изд. 3-е. — К., 1903.
2. Житецкий П. Теория поэзии. — Изд. 5-е. — К., 1906.
3. Стороженко Н. Возникновение реального романа // Северный вестник. — 1891. — № 12. — С. 157–177.
4. Франко І. Влада землі в сучасному романі // Франко І. Збір. творів: У 50 т. — К., 1981. — Т. 28. — С. 176–195.
5. Франко І. Варлаам і Йоасаф, старохристиянський духовний роман і його літературна історія // Франко І. Збір. творів: У 50 т. — К., 1981. — Т. 30. — С. 314–540.

ПРИНЦИП «ШЕСТОВИЗАЦИИ» В СТАТЬЯХ Л. ШЕСТОВА О ЛИТЕРАТУРЕ

В статье анализируется один из основополагающих принципов литературной критики Л. Шестова, связанный с его размышлениями о литературе. Акцентируется интерес критика к ценностным ориентирам русской литературы XIX века и творческой индивидуальности художника.

Ключевые слова: критика, русская литература, «шестовизация», художник.

У статті аналізується один із базових принципів літературної критики Л. Шестова, пов'язаний з його роздумами про літературу. Акцентовується зацікавленість критика ціннісними орієнтирами російської літератури XIX століття та творчої індивідуальності художника.

Ключові слова: критика, російська література, «шестовізація», митець.

This article examines one of the basic principles of literary criticism of L. Shestov, associated with his reflections of the literature. Attention is on interest to the criticism of value orientations of Russian Literature of XIX century and the creator personality.

Key words: criticism, russian literature, «shestovizatsiya», creator.

Постановка проблемы.

В современном литературоведении усилился интерес к проблемам истории и теории литературной критики. В этом плане наиболее значимы исследования украинских, российских, польских и англоязычных исследователей (Р. Громяка, Н. Кочетовой, М. Наенко, Н. Раковской, С. Яковенко; В. Лашова; А. Валицкого; А. Орро). Особый интерес вызывает литературная критика конца XIX — начала XX вв. Что касается Л. Шестова, к его наследию обращаются в основном философы, культурологи. Представляется односторонней точка зрения, согласно которой интерес Л. Шестова к литературе обусловлен только его общефилософской концепцией. Художественность русской литературы XIX века в контексте поисков критика ещё не стала предметом литературоведческих исследований.

Целью нашей работы является осмысление принципов литературной критики Л. Шестова, в частности, ведущего прин-

ципа «шестовизации», позволяющего определить интерес Л. Шестова к литературе и конкретным художникам.

К наследию русских писателей Л. Шестов обращается в связи с рядом интересующих его тем: неустойчивости бытия; «падения» человека под властью теорий, идей, норм, правил; свободы индивидуального существования и др. Именно эти темы ввели в область литературно-эстетических поисков Л. Шестова таких писателей, как А. Пушкин, М. Лермонтов, Ф. Достоевский, Л. Толстой и др. Л. Шестов писал: «...русская философская мысль, такая глубокая и такая своеобразная, получила своё выражение именно в художественной литературе. Никто в России так свободно и властно не думал, как Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Тютчев, Достоевский, Толстой... и даже Чехов...» [11, 45]. А. А. Слюсарь отмечал, что с творчеством А. Пушкина связано развитие понятия «художественность» [8].

Лейтмотивом в работах Л. Шестова является идея о неповторимости творческой индивидуальности художника. В связи с этим любопытны размышления Л. Шестова о «предпоследних словах» Г. Ибсена: «Я не борюсь за беззаботное существование, я борюсь за свою жизненную задачу, в которую верю и которую, я знаю, Бог возложил на меня» [10, 106]. Критик полагает, что вся жизнь проходит в таких иллюзорных убеждениях, но они необходимы человеку, так как «без них...невозможна борьба и те жертвы, ценой которых покупаются великие дела» [11, 176]. Художнику необходим самообман, чтобы не погибнуть от одиночества при осознании мысли о непостижимости вечной, единой истины. Л. Шестов анализирует последнюю драму Г. Ибсена «Когда мы, мёртвые, пробуждаемся» как перечеркивающую всё, созданное драматургом ранее и возносящую *жизнь* на вершину смысла существования человека. Персонаж драмы скульптор Рубек говорит: «...разве жизнь, озарённая светом солнца, сиянием красоты, не лучше, не дороже, чем эта вечная возня... с глиной и камнем...» [10, 451]. Только «на вершине горы» (перед смертью) Рубек пробуждается и видит непоправимое — ушедшую безвозвратно жизнь, молодость. Снежная стихия поглощает его и его возлюбленную Ирену, словно даря *освобождение, но не возврат* к прошлому. Г. Ибсен

полагает, что «с годами все иллюзии рассеиваются». Художник понимает (или ощущает) свои ошибки, появляется сожаление о зря прожитой жизни. Но нет возможности изменить прошедшее, как нет возможности познать непознаваемое. Остаётся один выход перед бездной иного мира — преодолеть головокружение, освободиться, сбросить с себя всё, нанесённое «узаконенной» жизнью, пусть даже отказавшись от жизненного пути... В русской литературе Л. Шестов в подтверждение своей идеи опирается на «Стихотворения в прозе» И. Тургенева, в которых звучит тоска «о жизни... ушедшей на проповедь «добра». «Предпоследние слова» И. Тургенева возникают на грани жизни и смерти, когда раскрывается внутреннее Я художника, приближая его к истине.

С точки зрения Л. Шестова, писатель способен ощутить в многообразии человеческих душ некую закономерность и представить её в тексте. Писатель — это человек, не только говорящий о «болезни», но лечащий её, то есть создатель, творец.

Таким образом, Л. Шестов отмечает процесс *«перетекания» жизни в творчество*, причём данный процесс носит двусторонний характер. В душе писателя, с точки зрения критика, происходит диалог двух авторов — биографического и небιοграфического, в результате которого и *создаётся* текст. Как видим, значимым при анализе статей Л. Шестова о литературе становится принцип, связанный с осознанием художника в литературе как центра мироздания, бытия.

Укажем, что В. Изер в работе «Чем является антропология литературы» отмечает особую значимость культуры, которая, прежде всего, определяет онтологическую сущность человека. Литературоведы в свою очередь связывают модель человека и мира с определённым типом литературы, развивающейся от эпохи Средневековья до Нового времени. Американский славист Клиффорд Гирц указывает, что «без культуры не было бы людей, потому что любой человек — артефакт культуры» [4, 300]. Л. Шестов является центральной фигурой экзистенциального мировосприятия конца XIX — начала XX вв. Обладающий парадоксальностью сознания, противопоставивший «разумное» — «интуитивному», Л. Шестов стремился к пони-

манию мира как универсума, поэтому осмысление художника в системе культура — литература шло, прежде всего, через авторское сознание, интуицию, трансцендентное. Об этом свидетельствуют его работы «Предпоследние слова», «Киркегард и экзистенциальная философия (Глас вопиющего в пустыне)», «Афины и Иерусалим». С точки зрения Л. Шестова, для художника порогового, кризисного сознания необходим центр, некая точка опоры, в которой можно отыскать себя самого, свой внутренний генетический опыт и опыт, приобретенный посредством знания и веры. Справедлива мысль ряда польских учёных, в частности А. Валицкого, о том, что одним из принципов Л. Шестова является восприятие художника сквозь призму религиозно-философского сознания, ибо «предметом-субъектом литературной антропологии есть универсальный человек, человек вообще» [4, 305]. Более того, заметим: Л. Шестов полагал, что истина человеческой индивидуальности находится не в вечных законах и правилах, а в случайном, единичном. На такую точку зрения его натолкнул С. Кьеркегор, создавший свою экзистенциальную философию. В связи с мировосприятием Л. Шестова человеку свойственен парадокс ума, которому можно противопоставить только веру. Вера ведёт к свободе, но эта свобода не является свободой выбора. Человек, который вкусил от древа знания «может осознать греховность и вред этого блюда, но он не обладает свободой выбирать плоды древа жизни» [10, 101]. Человеку не дано решить, откажется ли он от знания в пользу веры в будущем. Л. Шестов так же, как и Ф. Ницше, подвергал всё сомнению, в том числе знание. С точки зрения критика, доступ к вере даётся откровением. Парадоксы знания и веры у Л. Шестова связаны с парадоксом этики в целом, о которой в статье о С. Кьеркегоре он скажет: «...парадокс в этике рождается вместе с разумом» [10, 105]. В итоге ментальные парадоксы, переплетаясь между собой, образуют в критической рефлексии Л. Шестова целую сеть противоречий, проявляющуюся во многих его работах.

Исследователи отмечают, что критику свойственен адогматичный способ мышления. Это находит своё отражение в насыщенности текстов Л. Шестова парадоксами; свою цель

критик определяет как достижение «апофеоза беспочвенности», то есть разрушение веками сложившихся истин, законов, стереотипов. С. Поляков назвал Л. Шестова «певцом «беспочвенности» [4, 40]. Данная особенность мышления возникает из уже отмеченного кризиса сознания и рубежности эпохи: «В начале XX века... присутствует весь спектр «исходов» беспочвенности» [4, 39]. Видимо, потому Николай Бердяев писал о Л. Шестове: «Он искал Бога, искал **освобождения** (выделено здесь и далее нами. — *Е. Б.*) человека от **власти необходимости**. И это было его личной проблемой... Он был потрясён властью необходимости над человеческой жизнью, которая порождает ужасы жизни...» [3, 211]. Здесь уместно сказать об отмеченном А. Камю отличии концепции Л. Шестова от концепции абсурдистов: «Для Шестова разум — тщета, но есть и нечто сверх разума, для абсурдного ума разум тоже тщетен, но нет ничего сверх разума» [4, 332]. Однако заметим, что нечто высшее для Л. Шестова — Бог.

Л. Шестов подвергает сомнению цивилизацию (внешнюю и *необходимую* её часть), методы познания которой иногда вводят художника в замкнутый круг, из которого невозможно выйти, не отказавшись от всего, что ранее было навязано *человечеству*. Художник ощущает себя точкой лишь «своего» времени, он не способен осознать себя частью бесконечности (важными составляющими которой являются прошлое и будущее). Подтверждением могут быть слова А. Камю «... [человек] соотносит себя со временем, занимает в нём место, признаёт, что находится в определённой точке графика...» [11, 235]. Прогресс создаёт новые нормы, законы, правила и подчиняет им человека, формируя новый тип сознания на каждом этапе своего утверждения. Сознание это зависимо, определено достижениями настоящего, но не обладает универсальной рефлексией, поэтому находится в одной точке, а не над ней.

В концепции русской литературы, созданной Л. Шестовым, «мир не удовлетворяет художника, и он начинает искать лучшего. Всякие же серьёзные искания приводят его на одинокие пути, а одинокие пути... кончаются китайской стеной, роковым образом полагающей предел человеческой пытливо-

сти» [10, 148]. Данная концепция формировалась в значительной степени под влиянием русской и европейской литературы (Ф. Достоевский, Г. Ибсен, А. Чехов). «Перед стеной», то есть перед тем, что человеку понять и познать не дано, каждый реализует себя по-разному: обращается «либо в бесконечно малую, либо в бесконечно большую величину» [10, 149]. Первое критик определяет как самоотречение, второе — как *mania grandiose* (лат. мания величия). У Л. Шестова художник способен на самореализацию только в бунте, в поиске, в попытке преодолеть «стену».

Русская литература стала для Л. Шестова материалом, подтверждавшим его взгляды на человека, мироздание, веру и Бога. *Принцип «шестовизации»* заключается в том, что Л. Шестов в произведениях и личных судьбах художников чувствует то, что созвучно его умонастроению, что важно в контексте волнующих его проблем. Скажем, фигура А. Пушкина стала одной из доминант сознания в русской философской критике. Несмотря на то, что творческому наследию писателя Л. Шестов не посвящал целостные работы, всё же А. Пушкин занимал серьёзное место в его литературно-эстетических поисках. А. Пушкин, с точки зрения критика, не философствовал, а жил и творил, не отрекаясь от самого себя, не жертвуя своей индивидуальностью. Это и стало тем главным, что интересовало Л. Шестова: «...В Пушкине...царственное, так редко встречающееся у людей доверие к жизни и любовь к мирозданию» [12, 39]. Опубликованная недавно в Нью-Йорке статья «А. С. Пушкин» [12] даёт возможность расширить представление Л. Шестова о художественности русской литературы, о месте и роли пушкинского наследия в литературном процессе.

Как видим, к А. Пушкину Л. Шестов относился как некой точке отсчёта, некоему началу глубокой традиции русской литературы, которая воплотится и раскроется в творчестве Ф. Достоевского и Л. Толстого.

Выделим несколько тем, в связи с которыми Л. Шестов обращается к творческому наследию писателей: 1. Судьба писателя-человека. 2. Писатель как неповторимая индивидуальность. 3. Писатель как выразитель «болезни» времени.

4. Писатель как результат прикосновения «Божественного глагола». Данные темы отражают полиморфичность авторского сознания Л. Шестова, а, следовательно, многоплановость контекста в его критическом наследии.

Заметим, что в принципах Л. Шестова отражён интерес к хронотопу художественных текстов писателей: человеческую душу Л. Шестов превращает в пространственно-временной образ (заявлен хронотоп чёрной бездны); земное и небесное время и пространство; пространство бесконечности, вечности; хронотоп трансформированной жизни, созданного критиком загробного мира; космос как источник зла и хаос как источник свободы. Л. Шестов «берёт» хронотопы отдельных текстов и органично внедряет их в свой текст, заставляя различные пространства и времена сталкиваться, взаимодействовать, приводя их в диалог, о котором говорил М. Бахтин. В конечном итоге, Л. Шестов расширяет хронотоп своего текста, но главное, что критику интересны лишь хронотопы «с трещиной» (перекрёстки (для Пилата разговор с Христом — это перекрёсток), дороги и др.). Интерес к кризисному состоянию художника, моменту выбора им пути непосредственно связан с экзистенциальным сознанием Л. Шестова. Пространство истории словно зеркально отразилось в текстах критика, сохранив при этом степень напряжённости, неопределённость посылок и парадоксальности умозаключений.

Выводы

Особый *метод «странствования по душам»* становится главным при анализе Л. Шестовым творчества того или иного писателя. Процесс «шестовизации» даёт возможность критику избегать историко-хронологического принципа, который, с его точки зрения, является поверхностным. Эпохи и времена, представители различных направлений в литературе, герои истории, библейские герои и герои произведений сталкиваются, взаимодействуют, образуя, таким образом, многогранный диалог. В дальнейшем данное исследование можно расширить, привлекая для анализа конкретные тексты русской литературы XIX века.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. Эстетика словесного творчества / М. Бахтин. — М.: Худож. лит., 1986. — 359 с.
2. Bonnefoy Y. L'Obstination de Chestov / Y. Bonnefoy // The Lev Shestov Journal. — Glasgow, autumn 1997. — 35 p.
3. Вацуро В. Сквозь «умственные плотины» / В. Вацуро. — М.: Книга, 2001. — 235 с.
4. Кувакин В. Мыслители России: Избр. лекции по рус. философии / В. Кувакин. — М.: Российское гуманистическое общество, 2005. — 349 с.
5. Лосский Н. История русской философии / Н. Лосский. — М.: Высш. шк., 1997. — 480 с.
6. Лотман Ю. Структура художественного текста / Ю. Лотман. — М.: Просвещение, 1970. — 425 с.
7. Oppo A. Shestov and Berdyaev: A comparison of two Russian Philosophers / A. Oppo // University of Toronto-Academic Electronic Journal. — Toronto, 2001. — 49 p.
8. Слюсарь А.: Мемория / Ред. кол. : Е. М. Черноиваненко, А. В. Александров, Н. М. Шляховая, В. Б. Мусий и др.; отв. ред. Н. М. Раковская. — Одесса: Астропринт, 2009. — 584 с.
9. Топоров В. Миф. Ритуал. Символ. Образ / В. Топоров. — М., 1995. — 624 с.
10. Шестов Л. Апофеоз беспочвенности / Л. Шестов. — М., 1905. — 155 с.
11. Шестов Л. Достоевский и Ницше (философия трагедии) / Л. Шестов. — М.: АСТ МОСКВА: ХРАНИТЕЛЬ, 2007. — 238 с.
12. Шестов Л. А. С. Пушкин / Л. Шестов // Воздушные пути. — Нью-Йорк, 1978. — № 1. — 41 с.

КОНЦЕПЦІЯ РОЗВИТКУ РОСІЙСЬКОЇ КОМЕДІЇ Б. В. ВАРНЕКЕ В ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОМУ АСПЕКТІ

У статті розглянуто теоретико-методологічні аспекти концепції російської комедії в творчій спадщині Б. Варнеке, проаналізовано засади культурно-історичної та історико-порівняльної шкіл.

Ключові слова: генеза, еволюція, комедія, мімічна сценка, масова культура, сюжетна схема.

В статье рассматриваются теоретико-методологические аспекты концепции русской комедии в творческом наследии Б. Варнеке, проанализированы основные взгляды культурно-исторической и сравнительно-исторической школ.

Ключевые слова: генезис, эволюция, комедия, мимическая сценка, массовая культура, сюжетная схема.

Theoretico-methodological aspects of the russian comedy's conception are considered in B. Warneke oeuvre, historico-cultural and historico-comparative school's ambushes are analyzed in this article.

Key words: genesis, evolution, comedy, mimic, sketeh, mass culture, plot scheme.

Концепція зародження та еволюції російської комедії Б. Варнеке та його дослідження генези античної комедії, шляхів формування комедійних жанрів у сфері масової культури та «високої» літературної комедії визрівала суголосно і під впливом досягнень культурно-історичної та порівняльно-історичної шкіл літературознавства. На його погляди помітно вплинули ряд позитивістських теорій походження мистецтва, передусім Е. Гроссе («Походження мистецтва» (1899)), В. Вундта («Психологія народів» (1900–1920)), ряд ранніх розвідок Олександра Веселовського, які потім увійшли до його «Історичної поетики» (1940)).

На основі вивчення праць Б. Варнеке можна зробити висновки про його значну увагу до наукових пошуків культурно-історичної школи літературознавства. Він осмислив і трансформував щодо власної концепції досвід таких видатних літературознавців: О. Пипіна, М. Тихонравова, М. Сторожен-

ка, І. Жданова, О. Кірпічнікова, П. Когана. Хоча Б. Варнеке і не був беззастережним прихильником ідей соціологічного детермінізму, підходу до літератури як до форми національної самосвідомості, в історії російського театру він спостерігає процеси «...зростання російського просвітництва і самосвідомості в його історичній послідовності» [4, 2].

У своїй невеличкій статті «Стилі російської драми XVIII ст.» Б. Варнеке посилається на ґрунтовну передмову О. Пипіна до його видання комедій Катерини II, на думки І. Жданова щодо правомірності проблеми накопичення реалістичних ознак в надрах класицизму [6, 132]. Тим самим він поділяє методологічну позицію культурно-історичної школи, яку згодом у новому контексті, озброєну досягненнями порівняльного методу, розгортає О. Веселовський у своїй «Історичній поетиці», що у традиційному типі культури (чи стилі) зростає інший (новий). Цю ідею Б. Варнеке обґрунтовує в своїй праці «Романтизм і класицизм. Фр. Грильпарцер» (1941). Враховуючи історичний підхід до вивчення стилів, спираючись, зокрема, на працю М. Алпатова «Етюди з історії західноєвропейського мистецтва», театрознавець доводить, що стилі в межах одного напрямку можуть виявляти як внутрішню зв'язаність, органічну єдність, так і (у випадку їхньої несумісності) — еkleктичне поєднання [5, 7]. Методологічного характеру набуває висновок Б. Варнеке щодо синтезу ознак романтизму XIX ст. та класицизму XVII–XVIII ст. в драмах Грильпарцера, на підтвердження якого дослідник наводить щоденникові записи драматурга 1817–1849 рр. [5, 12–14, 27].

Історичні дослідження походження і генези античної комедії здійснювались Б. Варнеке шляхом опрацювання численних культурологічних, етнографічних фактів, творів мистецтва і побуту. Так, його висновки про походження грецької комедії ґрунтуються не лише на плідному вивченні оригінальних текстів античної комедії, критичному аналізі праць західноєвропейських вчених, але і на власних спостереженнях над жанровими сценками, персонажами, якими оздоблено грецькі амфори, що зберігалися в Одеському археологічному музеї. Для Б. Варнеке історія літератури (а значить, історія драми) містить і трансформує у собі історію культури (побуту, філософії, теа-

тру, мови). У цьому його міркування цілком суголосні методологічним позиціям Олександра Веселовського, які висловлені в його ранніх працях, зокрема «Про методи й завдання історії літератури як науки» (1870), О. Кірпічнікова, В. Сиповського, автора «Історії російської словесності».

Плідно черпав Б. Варнеке з багатотомних фактографічних матеріалів О. Пипіна та М. Тихонравова, усвідомлюючи як цінність самого емпіричного матеріалу, так і спроби його систематизації з огляду на соціальні та історико-естетичні критерії. Цінний досвід бібліографічних джерел, біографічних даних, літературних портретів черпав Б. Варнеке з праць М. Лонгінова та Л. Майкова, що також вели дослідження в руслі культурно-історичної школи. У роботі «Про вивчення історії російського театру» (1906) він наголошує на недостатності матеріалів про історію російського театру, виділяючи при цьому ряд історіографічних праць О. Архангельського, П. Морозова, І. Шляпкіна, М. Тихонравова. Крім того, вказує на важливість тих фактів, які містяться в театральних архівах, хроніках, літописах О. Сіротініна, А. Вольфа, П. Арапова, мемуарах та спогадах акторів І. Горбунова, С. Аксакова, Р. Зотова, М. Шепкіна, П. Каратигіна та ін.

Представники культурно-історичної школи чи не вперше поставили завдання вивчення літературного процесу в його повноті, включно з менш видатними або менш знайомими письменниками, твори яких поступово втрачають популярність. Цю позицію висловив у своїй ранній праці ще О. Пипін щодо вивчення комедійних п'єс В. Лукіна («Володимир Лукін», 1853). Безумовно, О. Пипін посилався на методологічні засади концепції І. Тена, який чи не вперше виголосив потребу вивчення літературно-культурного процесу у всій його повноті.

На потребі вивчення діяльності менш відомих драматургів (комедіографів) неодноразово наголошував Б. Варнеке. Зокрема він зауважував: «Мало хто із знавців нашої літератури звертав увагу на Плавільщикова, а для історика театру з ім'ям цього актора-драматурга пов'язаний цілий самобутній рух в галузі російської драми [4, 22]. Те ж саме висловлював він і про творчість О. Шаховського, Д. Ленського, Д. Писарева. Неодноразово посилався Б. Варнеке на важливі спостереження

В. Сиповського, який в статті «Із історії російської думки XVIII ст. (ідейний зміст російської побутової комедії XVIII ст.» (1917) визнав необхідність вивчення масової літератури, оскільки вона найбільш повно передає ідейний зміст епохи. Він доводить, що за своєю природою російська комедія більш послідовно й реалістично відтворювала драматичні колізії російського суспільства, ширше охоплювала російський побут, ніж роман [9, 80]. Навіть прийом запозичування був покликаний «потребами життя», оскільки сама російська дійсність XVIII ст. за своєю суттю була «суцільним запозиченням» [9, 81]. Плідно посилався Б. Варнеке й на праці М. Тихонравова, у яких застосовувався філологічний метод всебічного історико-літературного вивчення пам'яток літератури за їхніми джерелами. Важливо підкреслити, що М. Тихонравов у своїх дослідженнях з історії російської літератури першим (за спостереженнями, висловленими в праці «Академічні школи в російському літературознавстві» (1975)) використав порівняльний метод, особливо щодо аргументування запозичення тем, сюжетів, прийомів поетики російським театром із західноєвропейського [1, 148].

У руслі досліджень представників культурно-історичної школи виокремилася і проблема літературної еволюції, що згодом також знайшла розробку в працях О. Веселовського.

Проблема літературної еволюції набула для Б. Варнеке особливого теоретико-методологічного значення у зв'язку з полемічним ставленням літературознавства щодо питань еволюції та історико-літературного розвитку, спробою розмежування цих понять. Історико-культурний підхід до проблеми літературної еволюції найбільш послідовно виявився в працях М. Карєєва («Літературна еволюція на Заході», 1885), який обґрунтував автономність літературної еволюції від соціального детермінізму, хоча і довів співвіднесення історії літератури та історії суспільства, визнав індивідуальну творчість чинником літературної еволюції, наголосив на проблемах традиції, літературного середовища (див.: [1]).

Проблема літературної еволюції постає в працях Б. Варнеке суголосно тим спостереженням, які висловили у той же час О. Веселовський, В. Сиповський та ін. Неодноразово посила-

ється Б. Варнеке на працю В. Сиповського «Історія літератури як наука», яка мала непересічне методологічне значення. Простеживши походження терміну «еволюція» від праць Шарля Латурно і Брюнетьєра до праць О. Веселовського, В. Сиповський виявляє відмінність історичного та еволюціоністського підходів, наголошуючи на тому, що історичний підхід передбачає вивчення літературних фактів, історико-літературного процесу, користуючись більш-менш готовою схемою, націлюючись лише на вивчення та інтерпретацію фактів. Еволюціоністський підхід дає можливість виявлення тих зв'язків, які поєднують факти; процесів, які «перетворюють один факт в другий», що уможливило вивчення етапів розвитку даного факту, з'ясування тої «внутрішньої хронології», яка «...ставить ряд явищ у послідовну генетичну послідовність» [10, 36]. Тим самим, дозволяється виявити структурно-типологічні закономірності явищ (відповідно до методу, жанру, стилю, поетики), виходячи за рамки хронологічного підходу, з'ясувати характер функціонування поетичних мотивів, сюжетів, жанрів, прийомів творчості в інших національних літературах [10, 41]. За думкою В. Сиповського, потрапивши в іншу літературу, ходячий сюжет нібито «починає життя знову» [10, 41], стали сюжети, мотиви, жанри, прийоми творчості еволюціонують внаслідок своєї сугестивності, а також суспільної потреби, на покликання пошуків авторської особистості [10, 43]. Спостереження В. Сиповського набули забарвлення стихійного феноменологізму, коли доводилось, що авторська чи суспільна ідея та стали поетичні форми вимагають одне одного, рухаючись назустріч [10, 43].

В. Сиповський, аналізуючи літературні явища у напрямі вивчення формальних аспектів поетики, в той же час застерігав проти «ізолюючого» превалювання засад формалізму, розглядаючи останні в якості допоміжних прийомів під час комплексного аналізу літературного твору.

Б. Варнеке творчо втілює в свою наукову дослідницьку практику ту думку О. Веселовського та В. Сиповського, що еволюція літератури полягає в наповненні новим (підказаним суспільною потребою) змістом єдиних і незмінних впродовж століть літературних форм. Досліджуючи історію російської комедії від за-

родження до кінця XIX століття, Б. Варнеке, виявив ті закономірності еволюції її форми, які раніше у двох своїх дисертаціях простежив на матеріалі грецької та римської комедій.

Посилаючись на праці О. Веселовського, Ф. Зелінського, німецьких театрознавців та етнологів А. Керте, Г. Лешке, Е. Бете, А. Дитериха, Х. Шнабеля та ін., Б. Варнеке в своїй розвідці «Нові домисли про виникнення грецької комедії» (1912) доводить, що в еволюції російської народної комедії простежуються ті ж закономірності, що і в еволюції грецької народної комедії, яка мала два джерела: 1) стихію мімічних жартів, бурлескних грубих народних форм, що згодом втілилися в дорійську комедію, близьку до побутових сценок, комедію ателлана і, нарешті, *commedia dell'arte*, а також 2) викривальну стихію афінської давньоаттичної комедії, втілену в форми стійкої літературної традиції Аристофаном, Менандром, Плавтом, Теренцієм. Театрознавець також наголосив на важливості дослідницьких спостережень представників психологічного методу походження драми (комедії), передусім свої висновки щодо генеалогії античних мімів він ґрунтував на спостереженнях В. Вундта. Відома праця В. Вундта «Психологія народів» давала уявлення про можливість вивчення еволюції форм людської психології, явленої в мові, міфах, звичаях, що слугувало ключем до пізнання таких культурних форм, як мімічні танці, діалоги-міми, які В. Вундт (і цю позицію поділяв Б. Варнеке) розглядав як одне з джерел генези побутової комедії [3, 36].

Подібну позицію щодо генеалогії комедії висловлював Ф. Зелінський, на працю якого про походження комедії (в збірці «З життя ідей», 1905) Б. Варнеке багаторазово посилався. Зокрема він доводить, що Ф. Зелінський більш виразно і аргументовано аналізує побутові джерела походження комедії порівняно з німецькими дослідниками А. Керте та Г. Лешке [3, 34]. Б. Варнеке наводить на підтвердження своїх міркувань фрагмент з «Історичної поетики» О. Веселовського про походження комедії з «комічних сценок на шляху комоса»: «У таких сценках, які вимушено набули амебейного характеру, не було по суті нічого релігійного, діонісівського, крім веселощів; ні жертovníка, ні культового дійства, ні традиційних сатирів, ні змісту міфу; вони

могли зароджуватись і зароджувались і поза діонісівським вжитком, як південно-італійські мімі і ателлани з їхнім літературним і народним спадком. Комедія виростала із наслідувального обрядового хору, не скріпленого формами культу» [3, 34].

Дослідивши численні аналогії еволюції народної грецької комедії та російської масляничної та різдвяної драми, Б. Варнеке доводить вторинний вплив на них літературної комедії (вплив містерій в складі шкільної драми, духовних віршів на ігри про Аніку Воїна та комедію про царя Максиміліана), тим самим обстоюючи первинність карнавального походження комедії [7, 36]. Ця концепція послідовно відбилась на аналізі Б. Варнеке еволюції російської літературної комедії, в якій він виокремлював сферу існування побутової комедії, що утворювала масову популярну культуру (як, наприклад, комедії і водевілі О. Шаховського, Д. Ленського, Ф. Коні та ін.), і сферу так званої «високої» літературної комедії, що мала сатирично-викривальний характер і проявляла тенденцію трансформування в драматичну комедію чи, навіть, трагікомедію (комедійні шедеври О. Грибоедова, М. Гоголя).

Глибина і цілісність концепції розвитку комедії (від античності до сучасної епохи кінця ХІХ — поч. ХХ ст.) Б. Варнеке передусім зумовлена систематичним вивченням і застосуванням порівняльно-історичного методу, завдяки якому культурно-історичний підхід до літератури було переведено в план історичної поетики. Предметом безпосереднього вивчення стають завдяки цьому літературний твір як естетична даність, проблема впливу, запозичень, типологічних сходжень, теорія «зустрічних течій». Б. Варнеке неодноразово посилається на ранні праці Олександра Веселовського (наприклад, «Святочні маски і блазні» і у написаних пізніше працях, звичайно ж, на його «Історичну поетику», а також на праці Олексія Веселовського (зокрема, на його розвідку «Західний вплив в новій російській літературі»).

В русло пошуків літературознавчої школи Олександра Веселовського Б. Варнеке застосовує індуктивний метод дослідження окремих фактів (в даному разі комедійних мотивів, сюжетів, героїв, жанрових форм) в конкретних літературних текстах. На

основі вивчення поетики шляхом порівняльних студій виявляє типологічну схожість, що дозволяє розглянути генезис тих чи інших поетичних форм. Часто подібна порівняльна «операція» дозволяла Б. Варнеке відтворити уявлення про той чи інший мотив, тип героя, комедійний прийом в російській комедії за аналогією до тих структурних закономірностей, які збереглися в культурі інших народів. Розвиваючи дослідницьку концепцію свого вчителя Ф. Зелінського, Б. Варнеке спостерігає еволюцію одного і того ж фольклорно-легендарного мотиву від грецької комедії (сценок) до комедій Аристофана, а згодом — до українського фольклору або детально простежує генезу мотиву висміювання лікарської практики в античній комедії, комедіях Мольєра, російських інтерлюдія першої половини XVIII ст. та п'єсі О. Островського [2, 361].

Знаменно, що саме в середовищі послідовників культурно-історичної школи були чи не вперше вироблені принципи теоретичного укладання і вивчення історії літератури як науки. В. Сиповський у статті «Історія літератури як науки», долаючи принципи культурно-історичного вивчення, доводить, що хронологічний принцип побудови історії літератури за епохами чи напрямками чи-от за персоналіями письменників не задовольняє літературознавця, оскільки до неї потрапляють другорядні твори і випадкові постаті літераторів. Спираючись на методологічні засади «Історичної поетики» Олександра Веселовського, в якій доводяться переваги вивчення літературних форм, більш сталих для історика літератури, ніж зміст [10, 30], В. Сиповський вважає, що історія літератури має викладатися за жанрами. Доля окремих жанрів допомагає з'ясувати, яке вираження знайшли ідеали та закономірності доби в літературній творчості [10, 48].

У своїх працях і передусім в «Історії російського театру» Б. Варнеке, переосмисливши принципи наукового викладання історії літератури, розроблені О. Веселовським та В. Сиповським, дослідив еволюцію драматичних (переважно комедійних) жанрових форм і стилю. Він враховує досвід періодизації російської комедії XVIII ст. В. Сиповським, якому, за спостереженнями П. Руліна, не вдалося дотриматися єдиного принципу: він брав за основу то явища зовнішнього порядку, то вну-

трішнього (напр., жанрово-стильову своєрідність, тематичну основу, запровадження літературно-театральних типів) [8, 415]. Очевидно, Б. Варнеке також досліджував еволюцію російської комедії згідно з рядом зовнішніх та внутрішніх чинників, серед яких помітне місце займає історія жанрів, стилів, прийомів поетики.

Досліджуючи сюжетні схеми, сталі комедійні типи інтриги, типи комедійних героїв, Б. Варнеке виявляв те широке розуміння поняття «історична поетика», яке було системно розроблене Олександром Веселовським. Театрознавець оперував поняттями поетичної форми (до якої відносив мотиви, фабульні схеми, типи героїв, прийоми композиції, жанрові моделі, стильові характеристики) суголосно концепції О. Веселовського як поетичним мовленням. Не випадково особливу увагу Б. Варнеке звертав на особливості мовлення персонажів. Жанрово-стильова своєрідність комедійних творів розглядалась як специфічне індивідуальне поетичне висловлювання, що відбиває типове в своєрідному. Методологічні засади підходу до жанрово-стильових парадигм як до типів історично зумовленого авторського висловлювання дозволили Б. Варнеке подолати деяку вузькість культурно-історичної школи, з якою він був органічно зв'язаний.

Згідно з методологічними установками Олександра Веселовського Б. Варнеке розглядав історію літератури (в даному випадку — російської комедії) як складну систему причинно-наслідкових відношень, типологічних зіставлень, завдяки яким можна побудувати генеалогічні парадигми жанрів, сюжетних схем, стилістичних формул, трансформацій того чи іншого літературного типу. Послідовно виявляючи характер запозичень російської комедії від західноєвропейського театру, театрознавець проаналізував генезу комедійних типів «резонера», «петиметра», «хвастливого воїна»; встановив закономірності чергування «комедії звичаїв» («положень») та «комедії характерів», виявив особливий шлях розвитку «слізної комедії», показав шляхи синтезу і трансформації жанрових форм водевіля, оперети, комічної опери, мелодрами, багатьох комедійних сюжетів.

Б. Варнеке розглядає історію російського театру (і драми) у всій повноті видових форм. Він наголошує на необхідності вивчення опери і балету, комічної опери і оперети, без яких театральний розвиток неможливо представити системно. Такий підхід дозволяв значно розширити історико-культурний контекст, що дало можливість на тлі значних типологічних узагальнень більш системно і ґрунтовно вивчати як поетику окремих комедійних текстів, так і еволюцію жанрів, стилів, типів героїв, сюжетних мотивів тощо.

ЛІТЕРАТУРА

1. Академические школы в русском литературоведении / [Под. ред. М. Тихонравова]. — М.: Наука, 1975. — 515 с.
2. Варнеке Б. В. Из истории русского театра в начале XVIII века / Б. В. Варнеке. — Казань, 1906.
3. Варнеке Б. В. Новые домыслы о происхождении греческой комедии / Б. В. Варнеке. — Одесса: Тип. Хрисогелос, 1912. — 47 с.
4. Варнеке Б. В. Об изучении истории русского театра / Б. В. Варнеке. — Воронеж: Тип. Н. Кравцов, 1906. — 36 с.
5. Варнеке Б. В. Романтизм и классицизм. Фр. Грильпарцер / Борис Васильевич Варнеке. — Одесса, 1941. — 27 с.
6. Варнеке Б. В. Стили русской драмы XVIII в. / Борис Васильевич Варнеке // *Slavia. Casopis pro slovanskou filologii.* — 1929. — Ročník VIII, Sesit 1. — С. 132–137.
7. Варнеке Б. Что играет народ / Б. Варнеке. — Б. м, б. г. — 39 с.
8. Зелинский Ф. Ф. Из жизни идей / Ф. Ф. Зелинский. — СПб.: Типография М. М. Стасюлевича, 1905. — 358 с.
9. Рулин П. И. К методологии изучения русской комедии XVIII века / П. И. Рулин // *Известия отделения русского языка и словесности российской академии наук.* — 1924. — Т. XXVIII. — С. 413 — 420.
10. Сиповский В. В. Из истории русской мысли XVIII ст. (идейное содержание рус. бытовой комедии XVIII в.) / В. В. Сиповский // *Журнал министерства народного просвещения.* — 1917. — Ч. LXVIII, март — апрель. — С. 78–117.
11. Сиповский В. В. История литературы как науки / В. В. Сиповский. — СПб., Москва, б. г. — 60 с.

ТЕОРІЯ МНОЖИН ТА ТЕОРІЯ РЕЛЯЦІЙ У ПРОЕКЦІЇ НА ІНТЕРТЕКСТ

У статті зроблено спробу системного осмислення комплексу міжтекстових зв'язків у літературознавстві, запропоновано класифікацію інтертекстуальності у проекції на неї теорії множин та теорії реляцій.

Ключові слова: *інтертекст, типологія, реляційні таблиці, множини.*

В статье сделана попытка системного осмысления комплекса междутекстовых связей в литературоведении, предложена классификация интертекстуальности в проекции на неё теории множеств и теории реляций.

Ключевые слова: *интертекст, типология, реляционные таблицы, множества.*

There is made an attempt in the article to understand the cluster of intertextual connections in literary criticism, and also proposed classification of intertextuality while projecting the theory of sets and correlations onto it.

Key words: *intertext, typology, relational tables, sets.*

У період глобалізації у світовому літературознавстві виокремилася така його категорія, як інтертекстуальність. «Під інтертекстуальністю переважно мають на увазі перегук твору з літературною традицією, мистецькими формами, жанровими умовностями, стильовими кодами, дискурсами...» [3, 249]. Хоч це явище є настільки давнім, як і літературна традиція, проте як окреме поняття воно почало розглядатися у середині ХХ століття. З того ж часу літературознавці, лінгвісти, семіотики, структуралісти, мистецтвознавці намагаються осягнути й систематизувати цю непросту проблему, класифікувати типи та форми інтертекстуальності. Раціональними видаються класифікації та типології, запропоновані Л. Біловус [2], Ж. Женеттом [5], О. Жолковським [6], Н. Корабльовою [7], М. Ріффатером [14], П. Торопом [10], І. Фоменком [12], Р. Якобсоном [6], М. Ямпольським [14]. Проте кожна з тих класифікацій — при всій їхній раціональності — по-своєму вразлива і не відбиває всього спектру міжтекстуальних взаємовідношень та взаємозалежностей, які проявляються в кожному конкретно взятому

тексті. Процес систематизації та класифікації інтертекстуальних зв'язків у літературознавчій науці не є завершеним і, вочевидь, існує потреба вироблення інших параметрів та підходів до типології інтертексту [4, 19].

Метою даної роботи є спроба систематизації текстових за-
позичень на підставі теорії множин. У статті окреслено прин-
ципи класифікації літературознавчого матеріалу на основі
теорії множин та теорії реляцій, що є доповненням до теорії
множин, продемонстровано взірці реляційних таблиць на при-
кладі поетичної творчості І. Калинця, М. Руденка, І. Світлич-
ного та В. Стуса. Для проєкції теорії множин на міжтекстові
та внутрішньотекстуальні взаємовідношення найбільш істотне
значення має та обставина, що інтертекст постає як сукупність
(множина) різних елементів (текстів), пов'язаних між собою
певними зв'язками. Керуючись теорією Ю. Тинянова, згідно
з якою літературний твір являє собою систему елементів і на-
явність можливості співвіднесення елементів цієї системи з
елементами інших систем та з іншими елементами цієї ж сис-
теми [9, 272], можна зробити висновок, що елементи певного
літературного тексту співвідносяться як із елементами іншого
літературного тексту, так і з елементами позалітературних сис-
тем подібно до того, як елементи однієї системи множин мо-
жуть співвідноситися з елементами іншої системи множин.
Цей висновок дозволяє простежити подібність міжтекстових
взаємозв'язків із міжмножинними взаємозв'язками [4, 19].

У науці деякі поняття прийнято вважати первинними, не-
визначуваними. У математиці, приміром, до таких понять на-
лежать натуральні числа, точка, пряма тощо. Одним із таких є й
поняття «множини». Цьому поняттю не можна давати формаль-
ного визначення, яке б не зводилось до простої заміни слова
«множина» його синонімами «сукупність», «набір елементів»
тощо. Множину можна складати на основі найрізноманітні-
ших ознак з найрізноманітніших елементів [13, 13]. Оскільки
«кожен текст є інтертекстом, а інші тексти лише присутні в
ньому на різних рівнях у більш чи менш пізнаваних формах»
[1], то прототекст умовно можна взяти за первинну одиницю,
а відтак, якщо зауважити, що множину складають не лише без-

ліч елементів, але й один-два, то, базуючись на теорії множин, можна розглядати текстуальні та міжтекстуальні відношення в літературознавстві. Розглядаючи взаємозв'язки та взаємодію текстів крізь призму теорії множин, можна помітити, що «поведінка» текстів щодо один одного є ідентичною до «поведінки» множин. Виходячи з вищезазначеного, можна запропонувати новий варіант класифікації міжтекстових зв'язків залежно від міри і способу міжтекстових співвіднесень [4, 20]. Такі інтертекстуальні зв'язки можна розмежувати на п'ять основних груп, до яких ввійдуть різні форми інтертекстуальності:

- дотикання (дотичні зв'язки), коли в претексті лише є дотичні точки з чужими думками: невеликі вкраплення з іншого тексту (паремії, афоризми, натяк на загальновідому подію, ситуацію чи образ, образна аналогія, ледь розпізнавані асоціативні вкраплення тощо), не пов'язані між собою

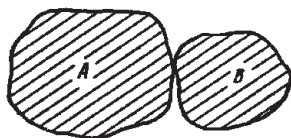


Рис. 1

- перетинання, коли первинний текст «перетинається» з іншим текстом у багатьох точках, тобто в інтексті відчутна велика залежність, відштовхування, переплетення чи підпорядкування претексту (контамінація, епіграф, присвята, передмова, післямова, деякі види ремінісценцій та певні види алюзій, наукові тенденції, філософські роздуми, пастіш)

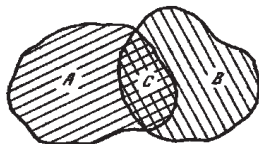


Рис. 2. [13, 15]

Таке перетинання може бути як одноразовим, так і багаторазовим. Багаторазове перетинання різноманітних текстових

елементів у одному і тому ж тексті можна віднести до так званої комбінованої взаємозалежності (див. нижче);

- накладання, коли інтекст повністю «перекриває», накладається на претекст або «поглинається» ним (жанрові алюзії, сюжетно-образні та ритмомелодійні запозичення, адаптація, варіація, переспів, всі види перекладу; відштовхування, жанрова переробка, всі види наслідування (учнівське, оригінальне, наслідування-мода, наслідування-засвоєння), онаціональнення, пародіювання, всі види переказу (історичний, міфологічний, місцевий), переробка. До цього типу інтертекстуальних зв'язків віднесемо також традиційні сюжети та образи (ТСО). На традиційну схему накладається конкретно-індивідуальне бачення проблеми іншим автором і народжується новий оригінальний твір

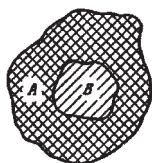


Рис. 3. [13, 15];

- комбінована взаємозалежність, коли наявні одноразові чи багаторазові вкраплення та використання різноманітних видів інтертекстуальних зв'язків у одному й тому ж тексті. До комбінованої взаємозалежності віднесемо й гіпертекст у тому розумінні, як його визначили Т. Нельсон, Д. Енгельгардт та У. Еко [4, 20]. Слід тут зазначити, що термін «гіпертекст» з'явився майже одночасно з терміном «інтертекстуальність». «Гіпертекст» як поняття термінологізували Т. Нельсон і Д. Енгельгардт у 1967 році. Під «гіпертекстом» почали розуміти текст, фрагменти якого наділені певною системою виявлених зв'язків з іншими текстами і пропонують реципієнту різноманітні «шляхи» прочитання. У. Еко дає таке визначення гіпертексту: «Гіпертекст — багатовимірна сітка, в якій кожна точка або вузол самостійно пов'язується з будь-якою іншою точкою або вузлом» [11, 10]

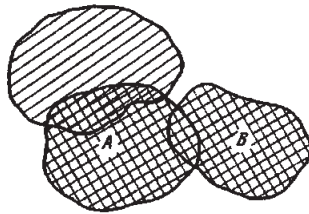


Рис. 4.

До окремої групи варто віднести інтермедіальність (міждисциплінарні зв'язки) — залучення до тексту фрагментів «текстів» інших видів мистецтва (музики, живопису, скульптури, архітектури, кінофільмів, листівок тощо), яке є нерідкісним явищем у літературі та мистецтві [4, 21].

Будь-яке літературне явище, в тому числі й інтертекстуальність, може розглядатися на основі теорії реляцій, яка є суттєвим доповненням до теорії множин. Теорія реляцій полягає в тому, що уможливорює доступ до найрізноманітніших баз даних. Перші системи керування базами даних з'явилися в 60-ті роки ХХ ст. і підтримували ієрархічну модель, в якій між записами існували стосунки попередник/наступник. Із часом були розроблені сітьові бази даних, в основу яких було закладено значно складнішу сітьову модель. Революційно новими вважають реляційні бази даних, які були розроблені 1970 р. на основі статті співробітника ІВМ доктора Е. Ф. Коддао. У них всю інформацію занесено до таблиць, рядки і стовпці яких відповідно називаються записами і полями. Ці таблиці отримали назви реляцій. Реляція (relation) — відношення, математичний термін із теорії множин, яку покладено в основу реляційної моделі даних, звідси й назва реляційна модель [4, 22].

Найбільш загальні способи конструювання реляційних моделей будуються за принципом шахової дошки, де множина стовпців, наприклад, позначається буквами a, b, \dots, h (зліва направо), і множина рядків від 1 до 8 (знизу вгору). Отже, кожна клітинка може бути однозначно задана двома символами: один — з множини $F = (a, b, \dots, h)$, інший — з множини $R = (1, 2, \dots, 8)$...

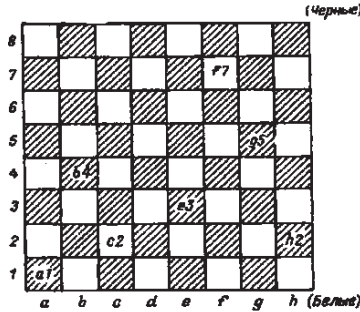


Рис. 5. [8, 217]

Записи в таблицях не повторюються. Їхня унікальність забезпечується первинним ключем, який утримує набір полів, що однозначно розпізнає запис. Таким чином можна розробити реляційні моделі, що характеризуватимуть найдрібніші деталі об'єкта, який цікавить дослідника, і розглядати його на певних зрізах, поступово деталізуючи, виокремлюючи і порівнюючи найцікавіші фрагменти. Тобто, користуючись запропонованою методологією, можна розписати в найдрібніших деталях і занести в реляційні таблиці всі найхарактерніші особливості творчого доробку будь-якого митця і порівняти його з іншими в тому ракурсі, який зацікавить дослідника [4, 23].

Наведемо, як приклад, зразки реляційних таблиць за творчістю І. Калинця, М. Руденка, І. Світличного та В. Стуса.

Таблиця 1

Екзистенційна та онтологічна парадигма

Філософсько-релігійні мотиви	Наукові алюзії	Онірчна інтер-текстуальність
І. Калинець		
«Елегія з вогнищем», «Верлібровий вирок», «Вода», «Елегія з гідронімами», «Кінець мандрівки», «Жінка неустанного милосердя», «В довгій лляній сорочці...»	«Елегія з яблуком», «Гра-вітація болю...», «Холодна злість урану...», цикл «Душі в дорозі»	«На завтра сніг. Чекай назавтра снігу...», «Так ми знаємося...», «Пропонування», збірка «Реалії», «Як висловити блудний сон...», [«Надії Світличній»],

Філософсько-релігійні мотиви	Наукові алузії	Онірична інтертекстуальність
<p>«Пропонування 5», «Скорохода», «Осудження», «Пропонування 9», «Для зачину», «Акафіст до Богородиці із Красова», «Кохання у семи барвах» «Італійське подвір'я. Поривання», «Золоті ворота. Легенда», «Безсмертя», «Мужній вірш», «Вода», «Вогонь Купала», «Молитва», «Підойма (Ianieula cuгореа)», «Дійство третє», «Ч. 3», «Ч. 115», «Ч. 117», «Тріолети й ритури», «Елегія з упімененням», «Карпат або поселська книжка», «Гуцульська молитва», «Наше небо вже в ясі...», «Звернення зі стін», «Кінець мандрівки», «Руки», «Пропонування 14», «Розмова з княжною», «Світогляд Святовита», «Тринадцять»</p>		<p>цикл «Душі в дорозі», «Прослався сон мій поза обрій...», «Під попелом ночі...»</p>
М. Руденко		
<p>«Вогнище», «Вода», «Діти рослин», поема «Хрест», «Кольорові скельця», «Між двома ерами», «Не вернутися мені на дороги старі...», «В лікарні», «Відповідь на звинувачення у бошоукацтві», «Ленін і Христос», «Геоцентризм», «Боги і люди», «Благання», «Зоря-полонянка», «Всі ми хворієм нині», «Безсмертя нації — у слові...», «Стало слово моє земним...», «Мое царювання», «Чому на мене впало стільки зла...», «Естафета», «Я вільний», «Не вірю міфотворцям різним». «Ранкова молитва», «Мрія про молитву»,</p>	<p>«Тіні», «З нічого світ творився, із нічого...» «Метафізична поема», «Споглядання хмар», «Загадка», «Хтось жорстокий, невидимий ребра розгорне...», «У зимовому лісі», «Заповітне», «Сон в'язня», «Нейтрино», «Поет і русалка», «У віхолі», «Ріка часу», «Є час глухий — такий безликий час...», «З долини, де часу воли лінови...», «Будні Пегаса», «Година», «Ліс на шибці», «Відображення», «Чи ти здатний увечері Всесвіт обнять...»,</p>	<p>«Сни», «Сон біля криниці», «Пробудження серед ночі», «Пітьма», «Метафізична поема», «Напівмістична», «Граки відлітають», «Так часом хочеться зазнути навіки...», «Чи наяву, чи уві сні...», «Ти, мамо, прийшла в сновидіння...», «Уже не сняться кольорові сні...», «Лежать між нами дев'ять літ...», «Л. Лук'яненкові», «Сідай, Тарасе, в нас єдина мати...», «Сон в'язня», «В Донецьку»,</p>

Філософсько-релігійні мотиви	Наукові алюзії	Онirична інтертекстуальність
«Від самоти старіємо до-часно...», «Тюремна ніч для віршів та поем»	«Однаковість, мов у склянім намисті...», «Я по тойбічне легко уявляю...», «Людський слід», «Помру — і нерозгаданим лишисться...», «Між двома ерами», «Світобудова», «Із космосу», «В природі наші виміри відсутні...», «Кавун», «Діалектика»	«Сон і реальність», «Напівсон», «Якщо душа ніколи не вмирає...», «Сни-П», «Читав увечері: сто тисяч літ тому...», «Незнайомі міста мені сняться щоночі», «Моє віршуння», «Сон про викрадену Істину», «Безсонні ночі»
I. Світличний		
«Супермен (Монолог Мефістофеля)», «Шмон», «Ю. Гагаріну», «Молитва посполитих», «Добре», «Парнас», «В. Захарченкові»	«Архімед»	«Відбій», «Свобода сну»
В. Стус		
«За читанням Ясунарі Кавабати» «Не можу я без посмішки Івана...», «Крізь сотні сумнівів іду до тебе...», «Ти десь живеш на призабутім березі...», «Ніч хай буде тьмяніша за темну...», «Зі спеки, зі страшної суші, з тверді...», «Пахнуть кульбаби золоті меди...», «Нема кайданів, щоб твій дух здушили...», «І навалились дні...», «І не розмірз. І не відтерпнув. Ні», «Потоки», «За що ти судиш цілий світ...», «Шлях грішного до раю», «Опускаюсь — ніби піднімаюсь», «Цей світ безгубий і безокий», «І явився він перед Господні очі...», «Баркаси. Плавні. При межі...», «Куди мене ти, слово, завело?», «Горить гора», «Ну, що ж, брахіцефале...», «Були мої моління всує»,	«Еволюція поета», «Рінь», «Тридцять сьомий — неначе жарт», «Земле рідна!», «Уже Софія відструменіла...», «Сто плах перейди, серцеокий...», «Весь обшир мій — чотири на чотири», «Мій навіжений Боже...», «На однакові квадрати поділили білий світ», «Цупких не роздереш обійм...», «Ступаю амфіладами погіб...», «Наслання — от і вже!», «Світло — то час...», «О як тебе збавляє гріх!»	«За мною Київ тягнеться у снах...», «Ласкавий снівся сон», «Водно кохана і її прамати...», «На Колими запахло чебрецем...», «Наснилося, з розлуки наверзлося...», «У цій тюрмі, у цій страшній тюрмі...», «Божевіллям прихистись од люті...», «Пірнай у сон — і забуттям окрийся...», «Мені наснилась мати у сльозах...», «Крізь шибиди таплакані...», «Ти десь живеш на призабутім березі...», «І сниться сто твоїх подоб...», «Мене вже й друзі одцурались...», «Наснилась, мов сонце — жовтава і біла...»,

Філософсько-релігійні мотиви	Наукові алузії	Онірична інтертекстуальність
<p>«Зринув дощ — і серце захмеліло...», «Дажь нам, Боже, днесь!», «О Боже, тиші дай!», «Боже, не лігости — люгости...», «Мій навіжений Боже...», «Господи, Господи, не поминай...», «Господи, гніву пречистого...», «Звелася длань Господня», «Пощо мені життя суремного тривоги...», «Немає Господа на цій землі...», «Тільки тобою білий святиться світ...», «Возвелич мене, мамо», «Ти, наче Богородиця...», «Зелена, блакитна, прозора дзвіниця...», «О, Боже мій! Така мені печаль...», «Уже Софія відструменіла», «Дякую, Господи, — чверть перейшла...», «Вождів до біса на землі», «Дивлось на тебе — і не пізнаю...», «Сосна із ночі впливлва, як шогла...», «Коли ж ти виростеш, мале?», «Будуй корабель, бо усохла ріка...», «Сто чорних псів прогавкало», «Таємниця білого паперу!», «Перевиховання»</p>		<p>«Ти тут. Ти тут. Геть біла, як свіча...», «На забудь — дружини», «Рясним букетом білого бузку...», «Усміхнися, добровусий, і обмовся», «Колимське зілля в мене на столі...», «Заходить чорне сонце дня...», «Наснилося, що я на тім дворі...», «Сни складено у стоси», «Наснилися мені мої кохані...», «І ось він, сон — вистун лихої правди...», «Де сон, де сни, де тисячі синів...», «Гойдається вчора зламана віть...», «Був віщий сон: немов на катафалку...», «Коли в мій сон заходить Україна...», «Давнього дня сновидіння забуті...», «Цей шлях — до себе. Втрачена земля...», «Коли ти нишком в мій крадешся сон...», «Оце моє видіння всіх ночей», «І герметичну виснив я труну...», «Мертвий сон галактик...»</p>

У таблиці 1 репрезентовано твори І. Калинця, М. Руденка, І. Світличного та В. Стуса, що торкаються екзистенційної та онтологічної тематики й проблематики. Більш детально один з її фрагментів (біблійно-християнську проблематику) репрезентуємо в таблиці 1-А.

Біблійно-християнська проблематика

Біблійний сюжетно-образний матеріал	Жанр молитви	Біблеїзми
І. Калинець		
«Елегія з вогнищем», «Вода», «Елегія з гідронімами», «Кінець мандрівки», «Жінка неустанного милосердя», «В довгій лляній сорочці...», «Пропонування 5», «Сковорода», «Осудження», «Пропонування 9», «Для зачину», «Акафіст до Богородиці із Красова», «Чорне», «Верлібровий вирок», «Італійське подвір'я. Поривання», «Золоті ворота. Легенда», «Безсмертя», «М. Березовський. Концерт. Соль мінор. 1766», «Калиновий герб»	«Мужній вірш», «Вода», «Вогонь Купала», «Молитва», «Підойма (Iapieula sigorea)», «Дійство третє», «Ч. 3», «Ч. 115», «Ч. 117», «Тріолети й ритурунелі», «Елегія з упіненням», «Карпат або поселська книжка», «Гуцульська молитва», «Акафіст до богородиці із Красова», «Наше небо вже в ясі...», «Пропонування 2», «Пропонування 3», «Ніч без ніжності», «Золота просіка»	«Звернення зі стін», «Кінець мандрівки», «Страсть перша», «Додатки до біографії», «Руки», «Пропонування 14», «Розмова з княжною», «Жінка неустанного милосердя», «Тринадцять», «Світогляд Святовита»
М. Руденко		
«Вогнище», «Вода», «Діти рослин», поема «Хрест», «Кольорові скельця», «Між двома ерами», «Не вернутись мені на дороги старі...», «В лікарні», «Відповідь на звинувачення у богошукацтві», «Ленін і Христос», «Геоцентризм», «Боги і люди», «Благання», «Зоря-полонянка», «Всі ми хворієм нині», «Безсмертя нації — у слові...», «Стало слово моє земним...», «Моє царювання», «Чому на мене впало стільки зла...», «Естафета», поема «Я вільний», «Не вірю міфотворцям різним»	«Ранкова молитва», «Мрія про молитву», «Тюремна ніч для віршів та поем»	«Моє царювання», «Від самоти старіємо дочасно...»
І. Свігличний		
«Глина», «Безбожні сонети», «Добре», «Шмон», «Парнас», «Супермен (Монолог Мефістофеля)»	«Молитва посполитих»	«В. Захарченкові», «Ю. Гагаріну»

Біблійний сюжетно-образний матеріал	Жанр молитви	Біблеїзми
В. Стус		
<p>«Не могу я без посмішки Івана...», «Крізь сотні сумнівів іду до тебе...», «За читанням Ясунарі Кавабати», «Дні ширі, нелукаві, озер ясна габа...», «Ти десь живеш на призабутім березі...», «Ніч хай буде тьмяніша за темну...», «Зі спеки, зі страшною суші, з тверді...», «Пахтять кульбаби золоті меди...», «Нема кайданів, щоб твій дух здушили...», «І навалились дні...», «І не розмерз. І не відтерпнув. Ні», «Потоки», «За що ти судиш цілий світ...», «Шлях грішного до раю», «Опускаюсь — ніби піднімаюсь», «Цей світ безгубий і безокий», «І явився він перед Господні очі...», «Баркаси. Плавні. При межі...», «Куди мене ти, слово, завело?», «Горить гора», «Ну, що ж, брахіцефале...», «Були мої моління все», «Зринув дощ — і серце захмеліло...»</p>	<p>«Дажь нам, Боже, днесь!», «О Боже, тиші дай!», «Боже, не лігості — лютості...», «Мій навіжений Боже...», «Господи, Господи, не поминай...», «Господи, гніву пречистого...», «Звелася длань Господня», «Пощо мені життя суремного тривоги...», «Немає Господа на цій землі.....», «Тільки тобою білий святиться світ...», «Возвелич мене, мамо», «Ти, наче Богородиця...», «Зелена, блакитна, прозора дзвіниця...», «О, Боже мій! Така мені печаль...», «Цілую в сні сумне твоє обличчя...», «Уже Софія відструменіла», «Отак і вікувати...», «Дякую, Господи, — чверть перейшла...»</p>	<p>«Вождів до біса на землі», «Дивлюсь на тебе — і не пізнаю...», «Сосна із ночі впливла, як шогла...», «Коли ж ти виростеш, мале?», «Будуй корабель, бо усохла ріка...», «Куди мене ти, слово, завело?», «Вся в жу-желиці, поросі, вугіллі...», «Сто чорних псів прогавкало», «Перевиховання», «З дитячих спогадів», «Отут зимуй, отут літуй...», «Життя — нема», «Кучериться шпориш — і пахне деревій», «Таємниця білого паперу!»</p>

У таблиці 1-А репрезентовано найзагальніші характерні риси лірики І. Калинця, М. Руденка, І. Світличного та В. Стуса, що торкаються біблійно-християнської тематики і проблематики. У таблиці 1-Б подано фрагмент більш детальної розробки деяких її особливостей (різновиди молитовної лірики).

Особливості молитовної лірики

Молитва-прохання	Молитва-замовляння (заклинання)	Молитва-возвеличення	Ставлення до молитовного процесу
І. Калинець			
«Тріолети й ритурнелі», «Елегія з упізнанням», «Карпат або поселська книжка», «Молитва», «Гуцульська молитва», «Пропонування 2», «Пропонування 3», «Ніч без ніжності», «Золота просіка»	«Мужній вірш», «Вода», «Вогонь Купала», «Підойма (Ianieula sigorea)», «Дійство третє», «Ч. 3», «Ч. 115», «Ч. 117», «Акафіст до богородиці із Красова»	«Наше небо вже в ясі...»	
М. Руденко			
		«Ранкова молитва»	«Мрія про молитву», «Тюремна ніч для віршів та поем»
І. Світличний			
			«Молитва посполитих»
В. Стус			
«Дажь нам, Боже, днесь!», «О Боже, тиші дай!», «Боже, не літості — люгості...», «Мій навіжений Боже...», «Господи, Господи, не поминай...», «Господи, гніву пречистого...», «Звелася длань Господня», «Пошо мені життя суремного тривоги...», «Немає Господа на цій землі...», «Возвелич мене, мамо», «О, Боже мій! Така мені печаль...», «Цілую в сні сумне твоє обличчя...», «Отак і вікувати...», «Дякую, Господи, — чверть перейшла...», «Уже Софія відструменіла»		«Тільки тобою білий святиться світ...», «Ти, наче Богородиця...», «Зелена, блакитна, прозора дзвіниця...»	«Гаряча ложка юшки — як молитва...», «Тато молисься Богу»

За наведеними зразками можна простежити особливості молитовного дискурсу в поезії кожного з дисидентів, точки зіткнення, розходження, найхарактерніші риси тощо. Так, за даною реляційною таблицею (таблиця 1-Б) можна зробити висновок, що найбільше представлені у творчості дисидентів молитви-заклинання (І. Калинець) та молитви-прохання (І. Калинець, В. Стус). Однією з найхарактерніших рис дисидентської молитовної лірики є та, що молитов-возвеличення небагато в їхній інтертекстуальній практиці, оскільки умови життя тогочасного суспільства та життєві умови самих дисидентів не спонукали до замилювання та возвеличення, а детермінували дещо інший шлях спілкування з Творцем.

За такою ж системою можна розглянути інтертекстуальні зразки, що стосуються фольклорних творів, заангажованих поетами у їхній ліриці, чи стилізацій їхніх творів під фольклор.

Таблиця 2

Фольклорна інтертекстуальна практика

Пісенні алузії	Казка та її елементи	Крилаті ви- слови	Примовки	Небилиці та побре- хні
І. Калинець				
«1. Веснівка», «2. Гагілка», «3. Купальська», «5. Обжинко- ва 1», «6. Обжинко- ва 2», «Дві пісеньки про Синє», «Коструб», «9. Колядка», «Новорічна лістівка», [«Шедрівка»], «Ч. 225», «Ч. 151», «Колискова» «На листів- ці — ангел зі свічками»	«Місяцівна», «Вітрова донька», «Морозен- ко», «Мак», «Ч. 126–128», «Сопілка», «На листів- ці — Лев і Ягня. Назар- чикові», «Блискавка», «Веселка», «Чимерник», «Львівська», «Казочка про Росаву, Кри- шталеву гору і Тернову дудку»,	«Затаєне ім'я торкнув, як тятиву...», «Срібними ланцюжка- ми...», «Зо- лотий прапор тілі...», «Об- жинкова 1», «Пізнання», «Перший», «Відчинення вертепу», «Пропону- вання 9», «Де знайти...», «Не розкуси- ти золотого горішка...», «Страждання»,	«Калиновий герб», «На лис- тівці — Гуменюк. Півники», «Сонце», [«Купайло»], [«Дош»], «Хрещатик», «Рось», «Либідь», «Примовлянки- колисанки», «Примовлянки- умиванки», «Примовлянки до сніданку», «Тріо- лети й ритурнелі», «Примовлян- ки-гопанки», «Теляківки»	«Різдвяне алогійне», «Зневіра», «Квіти і села»

Пісенні алюзії	Казка та її елементи	Крилаті ви- слови	Примовки	Небилиці та побре- ньки
«Колискова для Роксоляни», «На листівці — Дега. Голубі танцівниці. Пісенька», «Пісеньки для пташки», «Прошаючись»	«Казки зі Львова»	«Тринад- цять алогій», «Віконце, люба...», «Вірш з датою», «Чер- вень», «Навіть сонцeve...», «Осмысле- ння зачину», «Осмыслення хроніки»		
М. Руденко				
«Пісенька яблуні»	«Мій пегас», «Майже казка», «Забути вас, нікчемні, все забути...», «Рятівник», «Сон про викрадену Істину» «Казка»	«Без каяття», «У віхолі», «Цунамі», «Новорічне», «Що ти, серце, хочеш...», «Пробудження серед ночі», «Пліч-о-пліч сплю з колиш- нім поліца- ем...», «Чомусь життя здається грою...», «Сльоза Хіро- сіми», «Ліра», «Шукання тиші», «Содом»		
І. Світличний				
«Н. Світлич- ний (Лебедина пісня)»	«Побре- хеньки для Яремки»	«Відбій», «Quod licet jovi, non licet bovi», «Язык», «В ситім тілі — ситий дух...», «Свобода сну», «Л. Світлич- ний», «Ю. Га- гаріну», «Месії», «Мефі- сто-Фауст»,		«Безкінеч- ник», «Я їм про Хому, а вони про Ярему»

Пісенні алюзії	Казка та її елементи	Крилаті ви- слови	Примовки	Небиліці та побре- ньки
		«Посполиті», «Архімед», «Рильські октави», «Не доходять ненаписані листи», «Цве- таєве»		
В. Стус				
«Горить сосна — од низу до гори», «Думок червоні фонтани...», «Два вогні горять, з вітром гомонять...», «Бентежніс- тю вивищена до неба...», «Гей чужа- чужаниця...», «Ой не жаль мені...», «Ой, коли б то та не скраю прір- ви...», «Пісня (Дорога дороги стримить, ніби меч...)», «Пісня (На троян- дах бриняць бруньки...», «У порожній кімнаті...», «Мій соколе, на кого мене ти полишив...», «За літописом Самовидця», «Шаблюкою вороно- ваною...», «Гасав нетяга на коні...»,	«Яворова сім'я», «Була я деревом живим...», «Три дороги довкруги...», «Четвер- тий рік все сниться сон...», «Три людожери — три надії...», «Отож мені наснилася вода...», «Два вогні горять, з вітром гомо- нять...», «Заляв вечірні шиби смерк», «Збудився рано синій- синій птах...», «Немов вог- ненні кільця леопард...», «Горить гора. Горить і ліс, і небо...», «Немов жар- птиця предко- вічних вір...», «Пильнуй страсну стезю страждань...»,	«Йдуть три ци- ганки розцяць- ковані...», «Сто плах перейди, серцеокий...», «Усміхнися, добровусий, і обмовся...», «Від лірики до епосу...», «За- ходить старість крадькома...», «М'яко ви- стелив іній...», «Перед тобою незбагнен- ний світ...», «Костомаров у Саратові», «Присмеркові сутінки опа- ли...», «Куди мене ти, слово, завело?», «Наді мною сине віко неба...», «Довкола мене цвинтар душ...», «То пантофлі?», «Друзі на тебе чекають? То нічого», «Не заворожиш світ очима»,		

Пісенні алюзії	Казка та її елементи	Крилаті вислови	Примовки	Небилиці та побрехеньки
<p>«Сиджу надвечір — при багатті...», «Хапав повітря, як вітряк...», «Спішать додому козаки...», «Пісня конфедератів», «Наладую рюкзак і подамся до лісу...», «Пісенька для В.», «Тільки тобою білий святиться світ...»</p>	<p>«Щось сталося мені — геть облягло знесилля...», «Коріння струхлявіло і душа...», «Медитація», «Усе, мов сон, пробігло — й знебуло», «Молочною рікою довго плив...», «Аж ось і я: заліз на сьоме небо...»</p>	<p>«Кому жити, а кому — геть жити», «Вождів до біса на землі», «Отака мені рахуба...», «Присмеркові сутінки опали...», «О паморозь моя!», «Це ви, ви...», «Вся сцена полетіла шкереберть...», «Утрачені останні сподівання», «Високі думи відійшли, як грози...», «Опускаюсь — ніби піднімаюсь», «Пісня конфедератів», «Відчув себе — й досить», «Не можу я без посмішки Івана...», «Кричіть, волайте, галасуйте...», «Високі думи відійшли, як грози...», «Я божеволію»</p>		

У таблиці 2 розгорнуто загальну реляційну модель, що стосується фольклорної інтертекстуальної практики поетів-дисидентів. На підставі цієї реляційної таблиці можна твердити, що небилиці, примовки (примовлянки), побрехеньки при-таманні лише творчості І. Калинця, різного виду побрехеньки та нісенітничі наявні в поезії І. Калинця та І. Світличного, але відсутні у М. Руденка та В. Стуса. Пісенну інтертекстуальну

творчість та крилаті вислови заангажовують всі з обговорюваних поетів. Детальніше опрацювання фольклорного інтертексту (пісенна інтертекстуальна практика) наведено у таблиці 2-А.

Таблиця 2-А

Пісенна інтертекстуальна практика

Обрядово-ритуальні пісні	Обрядово-побутові пісні	Козацькі пісні, думи, балади	Народні пісні та пісні-голосіння	Авторські пісні
І. Калинець				
«Ч. 225», «Ч. 151»	«1. Веснівка», «2. Гагілка», «3. Купальська», «5. Обжинкова 1», «Коструб», «9. Колядка», «Новорічна листівка», [«Щедрівка»], «Колискова»			«Дві пісеньки про Синє», «На листівці — Дега. Голубі танцівниці. Пісенька», «Пісеньки для пташки», «Прошаючись»
М. Руденко				
				«Пісенька яблуні»
І. Світличний				
				«Н. Світличний, (Лебедина пісня)»
В. Стус				
		«За літописом Самовидця», «Шаблюкою вороновою...», «Гасав нетяга на коні...», «Сиджу надвечір — при багатті...», «Хапав повітря, як вітряк...»,	«Горить сосна — од низу до гори», «Думок червоні фонтани...», «Два вогні горять, з вітром гомонять...», «Ой не жаль мені...», «Гей чужачужаниця...», «Ой, коли б то та не скраю прірви...», «Бентежністю вишчена до неба...»,	«Наладую рюкзак і подамся до лісу...», «Пісенька для В.», «Тільки тобою білий святиться світ...»

Обрядово-ритуальні пісні	Обрядово-побутові пісні	Козацькі пісні, думи, балади	Народні пісні та пісні-голосіння	Авторські пісні
		«Спішать додому козаки...», «Пісня конфедератів»	«Пісня (Дорога дороги стримить, ніби меч...)\», «Пісня (На трояндах бринять бруньки...)\», «У порожній кімнаті...», «Мій соколе, на кого мене ти полишив...»	

За допомогою реляційних таблиць можна опрацювати всі фрагменти творчості митців і зробити порівняльні спостереження в різноманітних аспектах. У даній статті лише наведено окремі приклади для розуміння принципу дії пропонованої методології.

Отже, проєкція теорії множин на літературні явища уможлиблює їхню систематизацію, типологію та класифікацію, зокрема явища інтертексту, розмежувавши його форми за певними характеристиками. Теорія реляцій дає змогу розглянути будь-яке явище, у тому числі й літературне, на певних зрізах та в різноманітних обраних дослідником ракурсах, а також уможлиблює його розгляд у найдрібніших деталях, у порівнянні (зіставленні чи протиставленні), виокремлюючи й деталізуючи найцікавіші фрагменти — сюжетні, образні, тематичні, мотиваційні тощо.

ЛІТЕРАТУРА

1. Семиотика: Антологія / Вводная стаття Ю. Степанова; сост. Степанов. Ю., Пиаже Ж., Моррис Ч. — М.: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. — С. 36–37.
2. Біловус Л. І. Інтертекстуальність як модус новаторства (на матеріалі творчості І. Світличного та В. Стуса): Дис. ... канд. філ. наук: 10.01.01 / Біловус Л. І. — Тернопіль, 2003. — 171 с.
3. Будний В. В., Ільницький М. М. Порівняльне літературознавство: Підручник / В. В. Будний, М. М. Ільницький. — К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. — 430 с.

4. Віват Г. І. Лірика дисидентів в інтертекстуальному полі множинності: Монографія / Віват Г. І. — Одеса: ВМВ, 2010. — 368 с.
5. Современное зарубежное литературоведение (Страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины: Энциклопедический справочник. — М.: Интрада — ИНИОН, 1996. — 319 с.
6. Жолковский А. К. Блуждающие сны: Из истории русского модернизма: Сб. ст. / А. К Жолковский. — М.: Сов. писатель, 1992.— 432 с.
7. Кораблёва Н. В. Интертекстуальность литературного произведения: Учебное пособие / Кораблева Н. В. — Донецк: Касиопея, 1999. — 28 с.
8. Кук Д., Бейз Г. Компьютерная математика / Д. Кук, Д. Бейз. — М.: Наука. Гл. ред. физ.-мат. лит., 1990. — 384 с.
9. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. — М., 1977. — 474 с.
10. Тороп П. Достоевский: история и идеология / Тороп П. — Тарту: Tartu University Press, 1997. — 170 с.
11. Фатеева Н. А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов / Н. А. Фатеева. — М.: Агар, 2000. — 280 с.
12. Фоменко И. В. Введение в практическую поэтику: Учебное пособие / И. В. Фоменко. — Тверь: Твер. гос. ун-т, 2003. — 151 с.
13. Цыпкин А. Г. Элементы теории множеств / А. Г. Цыпкин // Справочник по математике для средних учебн. завед. 3-е изд. — М.: Наука. Гл. ред. физ.-мат. лит., 1984. — С. 13–17.
14. Ямпольский М. Память Тиресия: Интертекстуальность и кинематограф / Ямпольский М. — М.: РИК «Культура», 1993. — 464 с.

МАСОВА ЛІТЕРАТУРА В ОЦІНЦІ ПИСЬМЕННИКІВ «ЛАНКИ» — МАРС

У статті йдеться про два вектори трактування поняття «масова література» письменниками «Ланки» — МАРС. В. Підмогильний розглядав її як твори розважального характеру, а Б. Антоненко-Давидович надавав терміну соціологічного наповнення. Наголошується, що провідні письменники об'єднання демонструють послідовне відмежування від засобів, характерних для масової літератури як комерційного проекту і для панівних на той час мистецьких практик, аж до періоду ідеологічного тиску.

Ключові слова: масова література, розважальна література, комерційна література, «Ланка» — МАРС.

В статті розглядаються два вектора трактування поняття «масовая литература» писателями «Ланки (Звено)» — МАРС. В. Підмогильний розглядав її як твори розважального характеру, а Б. Антоненко-Давидович надавав терміну соціологічного наповнення. Підкреслюється, що вівідні письменники об'єднання демонструють послідовне відмежування від методів, характерних для масової літератури як комерційного проекту і для панівних на той час мистецьких практик, аж до періоду ідеологічного тиску.

Ключевые слова: массовая литература, развлекательная литература, коммерческая литература, «Ланка (Звено)» — МАРС.

The article deals with two vectors of «mass literature» concept interpretation by the writers of «Lanka (Group)» — MARS. V. Pidmohilny treated it as works of entertaining character while B. Antonenko-Davidovich provided the term with sociological filling. It is emphasized that the leading writers of the group demonstrated consistent isolation from the methods typical for mass literature as a commercial project and for prevailing in that time artistic practice up to the period of ideological pressure.

Key words: Mass literature, entertaining literature, commercial project, «Lanka (Group)» — MARS.

У сьогочасній історії української літератури «Ланці»-МАРСУ відводять небагато рядків, обмежуючись переважно датами заснування, реорганізації, ліквідації та переліком учасників. Водночас, непересічний таланти ядра організації (В. Підмогильного, Б. Антоненка-Давидовича, Г. Косинки, Є. Плужника) не ставиться під сумнів вже понад 20 років. Першим кроком на шляху до осмислення цих письменників

як творчого об'єднання стала монографія О. Дмитренко «Літературний дискурс «Ланки»—МАРСу першої третини ХХ століття», яка відкрила широкі перспективи опрацювання цієї теми і, зокрема, потребу дослідити спільність мистецько-естетичних шукань, яку авторка монографії ігнорує чи свідомо заперечує. З'ясування цього питання загострене тим фактом, що «Ланка»—МАРС не мала власного друкованого органу і не переймалася публікацією маніфестів, резолюцій чи відозв, тому сучасним дослідникам доводиться почасти мати справу зі спогадами, що не позбавлені суб'єктивності, а почасти — вдаватися до операцій синтезу та аналізу.

Поставлене завдання можна реалізовувати у різних перспективах, зокрема, у межах цього дослідження видається цікавим розглянути проблему «Письменники «Ланки» та масова література», спробувавши віднайти якомога більше аспектів теми. У зв'язку з цим варто нагадати про різне трактування терміну «масова література»: 1) пов'язане із популярністю; 2) із комерційною привабливістю; 3) з ідеологією. У першому випадку термін має цілком соціологічне наповнення і характеризує не так структуру тексту, як його соціальне функціонування у загальній системі текстів, що складають певну культуру. Таке трактування пропонує Ю. Лотман у статті «Масова література як історико-культурна проблема», характеризуючи предмет дослідження за двома протирічними ознаками: репрезентування значно розповсюдженішої частини літератури та одночасне випадання з естетичних норм певного суспільства [8]. Друге тлумачення терміну значною мірою апелює до структури тексту, яку характеризують як набір стандартних оповідних блоків, обкатаних кліше, оскільки авторська установка обов'язково визначається принципом відповідності очікуванням аудиторії, а не спробою самостійного й незалежного осягнення світу [4]. Третє переконує, що масова література й культура в цілому є інструментом здобуття згоди між панівними та підпорядкованими групами суспільства. Для пропонованого дослідження ефективним видається залучити на різних етапах усі згадані трактування.

Почнімо з найочевиднішого: твори письменників, що склали ядро «Ланки», написані за часів існування організації, не

були масовою літературою в жодному з трактувань. Однак саме масова література була тим чинником подразнення, що спонукав В. Підмогильного, Г. Косинку, Є. Плужника рухатися в особному від літератури 20-х років напрямку. Дитинство цих авторів зазнало значного впливу масової літератури, доступної для осіб демократичного походження як інтелектуально, так і фінансово. Батько Г. Косинки буквально відривав від своїх вантажницьких заробітків злотий, щоб купити синові дешеві серійні видання (ймовірно, комікси) про Шерлока Холмса, Ната Пінкертон та Бову Королевича. У «Автобіографії» 1925 року письменник виказує своє подвійне ставлення до цієї літератури, називаючи її «мотлохом» і водночас ретельно зберігаючи її як свідка його «дитячої любові до слова, до освіти» [6, 24]. Ті самі Пінкертони панували й над уявою учня реального училища В. Підмогильного, що й свої перші оповідання для шкільного журналу підписував характерно — «Лорд Лістер» [7, 329]. Є. Плужник у шкільні роки не був охочим до читання, однак надміру цікавився кіно, яке, за спогадами сучасників, відповідало вимогам масової культури. Все це сформувало певний імунітет і, можливо, асоціативно масова література пов'язувалася ланчанами з чимось на зразок інфантилізму. Принаймні, можна достеменно твердити, що письменники «Ланки» не підтримували намагань оновити українське мистецтво слова засобами, напрацьованими масовою літературою. Можна нагадати творчі пошуки Ю. Яновського, М. Йогансена, О. Слісаренка, Ю. Смолича та інших, що вагому роль у побудові власних творів відводили інтризі, таємниці, омані та впізнаванню. Саме в цей час українська література освоює пригодницький, детективний, фантастичний жанри. Натомість провідні прозаїки «Ланки» принципово і послідовно утримуються в колі тяжіння психологічної літератури. Найпереконливіше про це говорить сам В. Підмогильний у передмові до збірки «Проблема хліба», що в завуальованій формі була відповіддю «професорам... і тим їхнім молодим учням», що обгрунтовували потребу залучення розважальних прийомів: «І цей мій обов'язок доповнити себе серйозністю в письменстві має виявитись насамперед в одкиданні сюжету. Ох, цей хвальний сюжет і не менше славетна фабула! Чи не в катастрофічному

прагненні сучасного читача до легкотравності й забавності бере свої коріння ця непевна пара? Його рація. І читач може бути певен, що його вимоги задовольнять — він споживач, він купує... Я не можу визнати рації тим письменника, що свої шукання кінчають на фабульних цукерках, — однословно, я боюся, щоб уся наша література не почала бити в один фабульно-сюжетний барабан» [10, 754]. Як бачимо, В. Підмогильний трактує масову літературу як тексти певної структурної будови, що призначені створювати читацький попит. Попри те, що письменник не називає прізвищ, серед його опонентів, а отже й творців масової літератури, у його розумінні, вгадуються О. Слісаренко та М. Хвильовий (на підставі його роману «Іраїда»). Ствердження В. Підмогильного, що сам він ніколи не писатиме ні фабульних, ні сюжетних творів, доведене його практикою: як відомо, його роман «Місто» за первісним задумом мав бути комедійним кіносценарієм. Зважаючи на тодішню кінопрактику, можна передбачати, що твір мав би мати саме ті характеристики, які письменник заперечив у передмові, однак побачивши «свою цілковиту безпорадність на цьому зрадливому полі» [10, 765] чи незадовольнившись результатом, письменник використовує імпульс для написання роману, де подієвий сюжет є лише причинком для розвитку психологічного.

З інших позицій масову літературу розглядає Б. Антоненко-Давидович, чий літературні репортажі містять надзвичайно цінний матеріал для вивчення тогочасного літературного життя. Цей прозаїк наповнює поняття «масова» соціологічним змістом: «...наш сучасний письменник ... ще не є масовий письменник, розуміючи це «масовий» у відсотковому відношенні до людності України. Його читають і знають тільки певні читацькі кола...» [1, 78]. Попри певні песимістичні зауваги про те, що кількісно письменники переважають своїх читачів, чи що український письменник, виступаючи перед провінційною аудиторією, має справу з 90% слухачів, що «зрону нічого не читали з його творів і нічого взагалі про нього не чули» [1, 72], з репортажів випливає, що такими масовими письменниками були М. Терещенко, Г. Косяченко, натомість проза В. Підмогильного нашоухується на прагнення аудиторією легкотравності.

Соціологічний підхід Б. Антоненка-Давидовича підштовхує накреслити літературну структуру тогочасної доби, як це пропонує робити Ю. Лотман, що дозволить чіткіше уявити погляди письменників «Ланки» на літературу та власне місце у літературному процесі. Нагадаємо, що Ю. Лотман, ствержував, що «масова література» визначає ставлення того чи іншого колективу до певної групи текстів, при цьому хоч висока література й не визнає масову, вони складають у певному сенсі єдине ціле, і кожен «високий» поет має своєрідного двійника у «масовій». Таким чином, можна накреслити такі опозиції: В. Підмогильний — М. Хвильовий, Є. Плужник і Т. Осьмачка — В. Сосюра, Б. Антоненко-Давидович — О. Вишня. Якщо стосунки першої пари вже звично характеризувати як опонентські, то інші потребують уточнення. «Масовість» В. Сосюри засвідчують і гасла «Молоді поети, ососюртеся!» і спогади: «...Він ходив по київських вулицях, оточений гуртом початківців та своїх шанувальників, слухав кустарні спроби численних безіменних поетів, що перли на Парнас, читав тут же свої вірші, швидко зближаючись з незнайомими досі людьми й стаючи для них просто «Володею» [2, 182]. У описі прозаїка Сосюра, як ніхто інший, відповідає Лотмановому визначенню «двійника»: «Це фігура висока і анекдотична одночасно. Поет і п'яниця... він своєю творчістю, як і своєю поведінкою, і стверджував, і пародіював норми високої поезії» [8, 385]. Що ж до опозиції в «Ланці», то відомою є приказка Є. Плужника щодо віршів початківців: «Дрян', конечно, стишки, но всё же лучше, чем у Сосюры», а у творчості Т. Осьмачки є гротескне оповідання «Психічна розрядка», яке виказує, що своїм антиподом автор теж бачив саме «неповторного Володю». Третя опозиція засвідчена рецензією Б. Антоненка-Давидовича на твори О. Вишні: констатуючи широку популярність гумориста, рецензент пов'язує її із закоріненістю у сільській тематиці, однак закидає О. Вишні зведення її до примітивності і перенесенні цієї примітивності і в фейлетони іншої тематики, формуючи власне літературне обличчя й ціле явище «Вишніянство», що перетворюють «Вишневі усмішки» на «Вишневі гримаси» і культивують читача низького культурного рівня. Тому рецензент пов'язує творчість

Остапа Вишні з традиціями малоросійства і закликає звільнитися від них.

Досить несподіваний висновок, що письменники «Ланки» свої уявлення про масову літературу пов'язували саме з письменниками найпотужнішого і естетично найзначимішого об'єднання того часу, можна коментувати, посилаючись на своєрідність доби. Адже саме в цей час і відбувалося розшарування української літератури, а цей процес, як стверджують дослідники, неминуче супроводжується кардинальними змінами у самоусвідомленні письменників, в уявленнях про функції літератури й значення її для суспільства, що виливається у боротьбу між літературними організаціями — оголошенні певних словесних зразків і практик масовими, розважальними на протигагу серйозній літературі [12, 47–55].

Останнім часом у літературознавстві побутує думка про цілеспрямоване й послідовне відтворення масовою літературою панівної ідеології. Письменників «Ланки» аж до репресій називали попутниками, однак остання перед арештом збірка Б. Антоненка-Давидовича «Паротяг Ч-273», що засвідчує намагання письменника пристосуватися й вижити, дає можливість відстежити, наскільки раціонально розглядати соціалістичний реалізм в контексті масової культури як інструмента для здобуття згоди між домінуючою меншістю та підкореною більшістю. У такому ракурсі розглядає соцреалізм дослідниця радянської драматургії Т. Свербілова[11].

Отже, пишучи оповідання для збірки «Паротяг Ч-273», Б. Антоненко-Давидович підкорює матеріал принципу відповідності очікуванням ідеологічно заангажованої аудиторії, зображаючи за указкою В. Коряка: «1) новий побут і нові люди, що будують на руїні старого; 2) світ трудових процесів і техніки... 7) неоспіваний досі пролетаріат» [5, 2]. Іdealізовані образи робітників, що творять соціальну утопію, — центральні для оповідань «Паротяг Ч-273», «Гаврило Семенович Денисенко», «Брати Сатани», а серед зображених подій частими стають мітинги і збори. Особливу функціональну роль у тексті виконує промова героя, яка стає засобом агітації: «Ми перемогли на незлічених фронтах нашого озброєного ворога й почали будувати

наше мирне, творче, трудове життя. Своїми руками ми будемо соціалізм і наша соціалістична країна стала за батьківщину всьому світовому пролетаріатові» [3, 10]. Як і належить текстам масової літератури, оповідання замовчують і оминають драматизм, невизначеність, сповнюючи твори піднесеним і героїчним, що, безумовно, стосується робітників, будівничих нового ладу, та воїнів-червоноармійців. Підкреслюється роль пролетаріату не лише у розбудові держави, але й у боротьбі за неї. Головною сюжетною схемою є ідея жертви заради революції, яка повторюється у різних варіаціях. Тому мовлення і думки героїв сповнені пафосом і риторикою, без жодного натяку на природну слабкість людини. З особливим пієтетом зображається техніка, зокрема паротяги, що одухотворюються: «Йому кортіло глянути ще раз на цю слухняну, рідну машину, яка ось зараз покалічиться в кругу, щоб своїми ранами врятувати решту п'ять паротягів від денікінських рук» [3, 8], «старі й молоді любовно оглядають кожну гайку, кожний гвинтик, і в їхніх очах світиться любов і перемога» [3, 12], «Каплуненко ніжно пестив долонею його металеві поручні... і здавалось йому, немов допіру він зустрів старого вірного друга і згадали вони вдвох минувшину» [3, 12–13]. Натомість, «перелякана буржуазія» зображена мізерною й жалюгідною, невартою жодного розуміння чи уваги. І хоч оповідь в оповіданнях ведеться від всезнаючого автора, однак його позицію не можна назвати безсторонньою, оскільки іншої, протилежної позиції у творах не представлено. Збірка «Паротяг Ч-273» мала чітко виконати ідеологічну настанову: створити героїчний образ пролетаріату задля підтримки оптимізму та натхнення на виробничі подвиги. Тому, ймовірно, справедливо говорити про те, що оскільки важливим орієнтиром соцреалізму було не індивідуальне осягнення світу, а буття механізмом втілення ідеологічних настанов, можна говорити про його включеність у контекст масової літератури, що може мати таке ж значення. Що ж до оцінки автором подібної практики, промовистим є той факт, що у своїх спогадах про власний творчий шлях він оминає її згадкою, викреслюючи із доробку.

Отже, трактування письменниками «Ланки»—МАРСу сутності масової літератури мають два вектори: В. Підмогильний

розглядав її як твори розважального характеру, а Б. Антоненко-Давидович надавав терміну соціологічного наповнення. Провідні письменники об'єднання демонструють послідовне відмежування від засобів, характерних для масової літератури як комерційного проекту і для панівних на той час мистецьких практик, аж до періоду ідеологічного тиску.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антоненко-Давидович Б. Землею Українською / Б. Антоненко-Давидович. — К., 1930. — 255 с.
2. Антоненко-Давидович Б. Неповторний Володя / Б. Антоненко-Давидович // Антоненко-Давидович Б. Здалека й зблизка: Літературні силуети й критичні нариси. — К.: Радянський письменник, 1969. — С. 174–185.
3. Антоненко-Давидович Б. Паротяг Ч-273 / Б. Антоненко-Давидович. — Х.: Молодий більшовик, 1933. — 120 с.
4. Зверев А. Что такое «массовая литература»? // Лики массовой литературы в США. — М., 1991. — С. 33–34.
5. Коряк В. Літературний рік / В. Коряк // Нар. Учитель. — 1926. — № 45 (97). — С. 2.
6. Косинка Г. Автобіографія / Г. Косинка // Гармонія. Оповідання. Публіцистика. Спогади про Григорія Косинку / Г. Косинка; упоряд. Т. Мороз-Стрілець. — К.: Дніпро, 1988. — С. 21–30.
7. Лебідь Ан., Рильський М. За 25 літ: Літературна хрестоматія. — К.: Час, 1926. — 536 с.
8. Лотман Ю. Массовая литература как историко-культурная проблема / Ю. Лотман // Лотман Ю. Избранные статьи: В 3 т. — Таллинн: Александра, 1993. — Т. 3. — С. 380–389.
9. Мельник В. Суворий аналітик доби / В. Мельник. — К.: Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка, 1994. — 318 с.
10. Підмогильний В. Оповідання. Повість. Романи / В. Підмогильний. — К.: Наукова думка, 1991. — 793 с.
11. Свербілова Т. П'єси О. Корнійчука 30-х рр. з погляду масової культури («Загибель ескадри», «Платон Кречет») / Т. Свербілова // Слово і час. — 2007. — № 12. — С. 34–48.
12. Таранова А. Стратегії сприйняття масової літератури в сучасному літературознавстві / А. Таранова // Вісник Львівського університету. Серія філол. — 2008. — Вип. 44, ч. 2. — С. 47–55.

Тетяна Кара

ТЕМА ЯК ВИЯВ АВТОРСЬКОЇ ТЕНДЕНЦІЙНОСТІ

У статті з'ясовуються особливості художнього осмислення теми козаччини в українській повісті першої половини ХХ століття, які проявилися передовсім у полемічній спрямованості творів означеного жанру та в авторських концепціях історичних подій і характерів.

Ключові слова: козацтво, тема, повість, полемічна спрямованість.

В статтє вьясяняютья особєннєстї хуждєштєннєггє осмьслєнїя тємь кєзєчєстєвє в украинской повєстї пєрвєй пєлєвїнѣ ХХ вєкє, кєтєрѣ прєявїлїсь, прєждє вєсєгє, в пєлємїчєскєй нєпрєвлєннєстї сєчїнєнїѣ опрєдєлєннєггє жєнрє и в авторских кєнцєпцїях їстєрїчєских сєбьїтїѣ и хєрєктєрєв.

Ключевые слова: казачество, тема, повесть, полемическая направленность.

The article focuses on artistic understanding of Cossack time in Ukrainian story of the early XX-th century. The stories, the authors' interpretation of events and characters are polemical.

Key words: Cossack time, theme, story, polemical focus.

«Козаччина, — за словами відомого літературознавця О. Мишанича, — центральна тема всієї нашої історичної белетристики» [8, с. 133].

Цю тему вітчизняна література успадкувала від фольклору: «Героїчний епос — думи та історичні пісні — зберіг і опетизував кращі віхи історії козацтва, уславив його численних ватажків, дав оцінку його патріотичних настроїв, бойових вправ, високих моральних якостей, колоритних буднів. Все, що було кращим і світлим в українському народі, асоціювалося з образами козака і Запорозької Січі. В народній пам'яті козак став символом України, її волі, краси, буйної степової вдачі, оборонцем від турецько-татарської і польсько-шляхетської та московської сваволі» [8, с. 133].

Серед істориків, як зазначають сучасні дослідники М. Котляр та С. Кульчицький, існують різні думки щодо причин і часу виникнення козацтва: «В радянській науці найпоширенішою була теорія, яка пояснювала виникнення козацтва посиленням

феодалного та релігійного гноблення, наступом феодалів на селянство, загарбленням панами селянських земель. Однак цю теорію не можна застосувати для універсального пояснення всіх випадків перетворення селян на козаків: адже часто на південних краях українських земель опинялися вільні, та ще й заможні люди. У зв'язку з цим народилася «уходницька» теорія: селяни й часом міщани переселялися за Дніпрові пороги й у вільні степи з метою їх господарського освоєння. У дореволюційній історіографії була в обігу «аристократична», або «рицарська», теорія формування козацтва, за якою відчайдушні українські лицарі-феодалі, що нехтували смертю і знаходили розраду в небезпечному протиборстві з татарами, прагнули захистити свій народ від жорстоких кочовиків.

Безперечно, всі названі причини існували. Та важко погодитись із тим, що формування козацтва було заслугою окремих, хай навіть і вигаданих осіб. Цей історично об'єктивний процес відбувався у нерозривному зв'язку і з посиленням феодалної експлуатації селянства, і з господарським освоєнням нових земель, і з необхідністю захисту від татарських і турецьких агресорів» [4, с. 105].

Історик Є. Крамар, дослідивши генеалогію назви «козак», констатував: «В писемних пам'ятках періоду Київської Русі і Галицько-Волинської держави і взагалі до кінця XV ст. назва «козак» стосовно України не знана» [6, с. 102]. Перша писемна згадка про українських козаків датується 1489 роком.

Центром життєдіяльності козацтва була Запорозька Січ. За порогами Дніпра перші козаки з'явилися на початку XVI ст. Вони збудували «на Дніпрових островах укріплені «городки», так звані «січі» (від давньоруського «сечиво» — сокира: городки рубали з дерева). Поступово у зв'язку з наступом татар і переслідуванням з боку литовських та українських феодалів козаки об'єднались в одну, спільну, Січ. Судячи з розповіді польського хроніста XVI ст. М. Бельського, це сталося 1540 р. Він свідчить, що перша Січ була розташована на о. Томаківка. Згодом вона не раз змінювала своє місце, переносилася козаками на інші Дніпрові острови: Хортицю й Базавлук» [4, с. 117].

Запорозька Січ була військово-політичною організацією, яка відіграла винятково важливу роль в історії України. Осмислюючи цю роль, Є. Маланюк у «Нарисах з історії нашої культури» зазначив: «Наша бо «козаччина», мимо ніби лише військового сенсу своєї назви і всупереч фальшуванням чужих чи ворожих історіографій, мала характер значно ширший за лише міліарний. Вже стосунково рання Січ Запорозька мала аналогії з лицарсько-чернечим орденом, і цей її характер виразно плекав і поглиблював провід Війська Запорозького, незалежно від того, чи Січ була лише Військовою Академією Нації і кадрами та арсеналом її армії, чи розросталася до розмірів своєрідної (і пізніше досить зловісної) «республіки», своєрідної Спарти в системі Русі-України.

Викристалізоване — а це яскраво виявилось в Хмельниччині — Козацтво було соціальним станом, що виконував обов'язки провідної верстви нації...» [7, с. 117–118].

Назвавши добу козацтва «вікопомною» [7, с. 118], Є. Маланюк зробив такий висновок: «Козацтво — це було максимальне націотворче напруження цілого народу, цілої Батьківщини. Це була тотальна мобілізація всіх її духовних і матеріяльних, моральних і соціальних, культурних і політичних ресурсів» [7, с. 118].

Осереддя козацтва — Запорозьку Січ — руйнували, як відомо, не раз. Востаннє — і остаточно — у 1775 р. за наказом російської цариці Катерини II.

Через два століття після цієї, трагічно доленосної для України, події Оксана Пахльовська написала такі поетичні рядки:

Руйнуй, царице, Січ! Хай стогнуть ці пороги.
Руйнуй, царице, Січ! Хай плаче ця струна.
Гіркого краю чорні перелоги
розвіє в дим державна борона.
Нехай скриплять пером ті царські недоріки.
Хай плачеться над світом обірваній струні.
Руйнуй, царице, Січ! Ти думала — навіки?
Є поле, не підвладне державній бороні [10, 18].

Коментуючи останній рядок цього вірша, Михайлина Кочубинська у доповіді, виголошеній 1990 р. в університеті Сор-

бонни (Париж) на міжнародній конференції «Козацтво: історична роль, відображення в літературі й мистецтві», зазначила: «Не підвладне державній бороні» поле духу.. Запорозьку Січ було розтопано й знищено, та в історичній пам'яті народу дух і образ козацтва (підкреслення наше. — Т. К.) живі й понині серед найдорожчих національних святинь» [5, с. 285].

Зберегти дух і образ козацтва у свідомості народу, передати їх наступним поколінням — ось та місія, яку взяла на себе українська література в «ніч бездержавности» (Є. Маланюк), що настала після зруйнування Запорозької Січі. Не випадково саме на тему козащини створено і першу у нашій літературі історичну повість («Нежинский полковник Золотаренко» Є. Гребінки), і перший історичний роман («Чорна рада» П. Куліша).

Серед «ночі бездержавности» Україна переступила поріг не лише XIX-го, а й XX-го століття. І хоча у першій його половині мав місце короткий просвіток, пов'язаний з визвольними змаганнями 1917–1920 рр., все ж плин часу і обставини підневільного життя продовжували виконувати свою руйнівну роль щодо волелюбних устремлінь українців.

Протистояти згубному для долі народу процесові і покликані були твори про козачину. Актуалізація минувшини, яка асоціювалася із «золотою добою» української історії, найбільш плідно проявилася, якщо мати на увазі вітчизняну літературу першої половини XX ст., у жанрі повісті.

Звернення до теми козащини, з огляду на умови, у яких творилася українська література означеного періоду, мало виразний полемічний характер. Створюючи художній літопис козащини, вітчизняні повістярі тим самим протистояли згаданню історичної пам'яті народу, обмеженню його історичного кругозору, «вивітрюванню» волелюбного духу козацтва, зневиразненню його образу.

В історичній розвідці «Запорожжя», опублікованій 1933 р., А. Чайковський зазначив: «Чимало у нас говориться і пишеться про Запорожжя, про запорозьких козаків, про їх славу боротьбу з невірними, ворогами хреста, про їх славні походи на

турецькі та татарські землі, про боротьбу з ворогами України. У нас про цю нашу бувальщину співаються пісні-думи.

А, однак, український загал, хоч лине серцем до тої нашої славної бувальщини, до слави, не має про Запорожжя доброго розуміння і бачить те історичне Запорожжя неначе б у мряці, без ясних, виразних контурів і обрисів» [11, с. 517].

Проясненню, увиразненню «контурів і обрисів» історичного Запорожжя А. Чайковський підпорядкував не лише згадану вище науково-популярну розвідку, а й усю історичну белетристику. Розкриваючи мету своєї творчої праці, письменник зазначив: «Я поклав на ціль мого життя переповісти в белетристичній формі здебільшого нашу історію з козацького періоду і тим заповнити цю прогалину в нашій літературі» (цит. за: [13, 556]).

Першу історичну повість — «За сестрою» — А. Чайковський написав у 1907 р., започаткувавши нею творення, за словами Стефанії Андрусів, своєрідної «козацької епопеї» [1, 144]. Цю епопею склали, крім нарисів та роману «Сагайдачний», такі повісті: «Козацька помста» (1910), «Віддячився» (1913), «На уходах» (1921), «З татарської неволі» (1921), «Олексій Корнієнко» (1929), «Сонце заходить» (1930), «Богданко» (1934), «Полковник Михайло Кричевський» (1935), «Украдений син» (1939).

Своїми творами А. Чайковський, як зазначає Стефанія Андрусів, заклав «основи західноукраїнської історичної прози і її канон, передовсім козакофільський, який у 30-х роках видавався дещо застарілим, хоч продовжував захоплювати масового читача» [1, с. 144]. Про це захоплення переконливо свідчить той факт, що А. Чайковського назвали «козацьким батьком» [1, с. 144].

У передмові до повісті «Олексій Корнієнко» А. Чайковський висловив думку про те, що суспільству необхідно «подавати історію в найприступнішій формі, а такою формою є, безперечно, історична повість. Вона оживляє народну традицію, подає зразкові моменти, зразкові одиниці і заохочує до наслідування. Тому то я поклав собі за ціль мого життя цю прогалину заповнити по моїх силах. За моїм приміром пішли другі письмен-

ники, і я радію з того, що наша молодь має вже що читати» [12, с. V].

І справді, протягом першої половини ХХ ст. українські прозаїки створили понад тридцять повістей про козацьку добу. За назвами окремих із цих повістей можна простежити основні віхи історії козаччини: заснування Січі («Над колискою Запорожжя» С. Божка), зростання її могутності («Про гетьмана Сагайдачного» А. Кашенка, «Ярошенко» О. Маковея), участь січовиків у національно-визвольній війні під проводом Богдана Хмельницького («Під Корсунем», «У запалі боротьби» А. Кашенка, «Олексій Корнієнко», «Полковник Кричевський» А. Чайковського, «Максим Кривоніс» М. Шиманського, «Іван Богун» Я. Качури), протистояння самодержавній експансії («Козак і воєвода» М. Горбаня, «Кров за кров!» В. Будзиновського), нарешті, ліквідація Січі («Зруйноване гніздо» А. Кашенка, «Сонце заходить» А. Чайковського).

Не обійдені увагою повістярів і ті події, які були спричинені зруйнуванням Січі («З Дніпра на Дунай» А. Кашенка, «Пригоди запорозьких скитальців» В. Будзиновського).

Констатуємо, отже, постання у першій половині ХХ ст. повістєвої історії козацтва. Слід наголосити, що творилася вона зусиллями як східноукраїнських, так і західноукраїнських прозаїків.

Наважимося стверджувати, що у кожній із двох частин України був свій «козацький батько»: у Західній — Андрій Чайковський, у Східній — Андріан Кашенко.

«Осягаючи спадщину А. Чайковського, яка складає добрий десяток томів, треба мати на оці, — підкреслює літературознавець В. Яременко, — що письменник, як відзначала критика ще за його життя, «виточив собі мету, що виходила поза межі чистої літератури». Він прагнув виховати у читачів суспільно-громадську активність, національну свідомість, історичну пам'ять, дати читачеві знання національної історії, на рівні тодішніх здобутків історичної науки окреслити образи провідних діячів, змалювати історичний побут, явити провідні ідеї, що будоражили людську свідомість у ту чи іншу епоху, і спроектувати їх у свій час, донести до свідомості своїх сучасників. Його

історична проза будила (й будитиме далі!) любов до книжки, до історії свого народу та його козацької слави, до завзяття і відваги, побратимства, безоглядної самопожертви, але самопожертви розумної, виваженої любов'ю до своєї землі й народу» [13, с. 556–557].

Не применшуючи вагомості внеску інших повістярів у творення художньої історії козацтва й водночас «усвідомлюючи реальні параметри скромного таланту Андріана Кащенко, слід об'єктивно поглянути на його місце і значення серед інших спроб історичної оповіді початку ХХ ст., зрозуміти правильно джерела і характер безперечної популярності його творів.

Кащенко-прозаїк визначає щирість переконань, в його творах передане притаманне для переджовтневої епохи загострене чуття інтересу до національної історії як одного з вирішальних чинників формування і функціонування національної самосвідомості, духовного змісту культури народу. Художнє пізнання історії нерозривно пов'язується з вирішенням певних ідеологічних завдань. Кащенкові вдалося передати в своїх творах про минуле України панівні настрої масової свідомості того часу — трагічного жалю, ностальгії за героїкою і романтикою минулого, втраченими, та не забутими ідеалами» [3, с. 643–644].

Отож, уже саме звернення до теми козащини було проявом письменницької тенденційності, яка вступала у конфлікт з панівною у тій чи тій частині України ідеологією. Звідси — заборона творів про козащину як радянською владою, так і польською. У нотатках М. Мотузки «Потойбічне», опублікованих 1929 р. у журналі «Гарт», читаємо: «З минулого числа «Гарту» читач міг довідатися про спроби впливових польських кіл зорієнтувати українську літературу в її розвиткові не на «Київ», а на «Львів» (тобто не на радянську Україну, а на Річ Посполиту Польську). «Глос Правди», що в ньому було вміщено відповідну статтю, з усіх шкір вилазив, щоби тільки «довести» західноукраїнському культурному рухові, що «Львів» і тільки «Львів» має все необхідне до розквіту української літератури. За найдужчий аргумент мала правити така приваблива теза, що, мовляв, у Львові може розвиватися і без перешкод росте національна українська культура, а на Радянській Украї-

ні — культура червона, комуністична; у Львові літератор має повну волю творити «від широкого серця, не стиснений «Капіталом» Маркса та наукою Леніна, а на Радянській Україні — з усім цим зась».

Тільки-но вчора довідалися ми з західньо-української преси («Новий час», 30 січня ц.р.), що «Глос Правди» в своїй аргументації мав повну рацію. Дійсно, у «Львові» не забороняють писати «від широкого серця», але... написане конфіскують без жалю. І то не за комуністичні ідеї, що ними, може, насичено якийсь твір, а... за націоналістично-українське настановлення того твору.

Преса повідомляє, що сконфісковано видану у Тернополі історичну повість Андрія Чайковського «До слави». Конфіска-ту запровадив тернопільський староста, ствердив її окружний суд. Мотиви конфіскації, подані в постанові окружного суду, наочно змальовують, яку б саме «національну» українську літературу хотіли би бачити на Західній Україні ті кола, що близькі до «Глоса Правди».

Отже, мотиви? Їх багато, але головний, так би мовити, стрижневий мотив — ця повість «дише ненавистю і збуджує погорду супроти польської держави, через що може викликати серед сучасного українського громадянства неприхильні настрої та ірредентичний фермент, а щонайменше може послабити лояльність супроти польської держави» [9, с. 96–97].

Радянська влада, на відміну від польської, не обмежувалася забороною творів про козаччину і вживала заходи і щодо авторів таких творів. Про це свідчать репресії історичних повістярів Сави Божка, Миколи Горбаня, Омелька Островського.

Не випадково, отож, тема козаччини в літературі радянської України вже у 30-ті роки ХХ ст. опинилася на периферії письменницької уваги. Переконливо це засвідчують, зокрема, спостереження Михайлини Коцюбинської. Ведучи мову про поезію М. Рильського, дослідниця зазначила: «Навіть у «Слові про рідну матір», написаному в тяжку годину на хвилі справжнього патріотичного піднесення, поет не здобувається бодай на згадку про козаччину, хоч є там місце і для «Слова про Ігорів похід», для Сковороди, «Енеїди», Шевченка, Лисенка.

Діяло негласне табу: великодержавницьким інстинктом було безпомилково відчуте, що саме там — осердя національного духу» [5, с. 288].

Звернення українських повістярів до теми козаччини було продиктоване, крім названих вище чинників, ще й необхідністю спростування фальсифікацій історії козацтва у чужоземних дослідженнях і художніх творах. «Про Запорожжя, — зазначив А. Чайковський у виданій 1933 р. історичній розвідці, — писалося і тепер пишеться на двоякий лад. Польські та московські історики здебільша, а популярні письменники у повістях і романах представляють Запорожжя як об'єднання усякої дикої наволочі, котра жила грабунком, не мала у себе ніякого закону, ні моралі і поповняла такі злочини і варварства, що аж диво, що Господь не покарав їх содомським вогнем. Досить прочитати повість польського письменника Генріха Сенкевича «Огнем і мечем», про один побут польського шляхтича на Січі, щоб не відвернутися з відразу від того препоганого кодла і соромитися тої сторінки нашої історії, в котрій Запорожжя відіграло головну роль.

Другі, знову письменники, граючи на струнах романтичного сентименту, ідеалізують Запорожжя в поезії і прозі, що читача доводить аж до задуру. Та ні одне, ні друге не доведе до зрозуміння того, як було справді» [11, с. 517].

Ось чому має рацію В. Яременко, коли стверджує, що «однією з пружин, яка «розкручувала» історичну козацьку тематику в історичній прозі А. Чайковського, Б. Лепкого, Ю. Опільського, В. Будзиновського, І. Крип'якевича та інших галицьких письменників, було прагнення заперечити спотворене зображення української історії в творах Г. Сенкевича» [13, с. 562].

Полеміку з Г. Сенкевичем започаткував ще у 1885 р. історик В. Антонович, опублікувавши велику за обсягом рецензію «Польсько-руські відносини XVII ст. у сучасній польській прязмі» [2]. Читаючи повість «Вогнем і мечем», «легко переконатися, — на думку В. Антоновича, — не тільки в тенденційності п. Сенкевича, але і в навмисному перекручуванні ним історичних фактів» [2, 113]: «Раз висловивши думку, що південноруські козаки і хлопи дикуни, він за кожної нагоди підтримує цю

думку всіма можливими стилістичними прийомами, які іноді навіть виходять за межі літературної пристойності. Козаки у його творах не говорять, не заперечують, не кричать, не співають, але завжди верещать, ревуть, рикають і виють» [2, с. 112].

На відміну від вченого-історика В. Антоновича, українські повістярі першої половини ХХ століття повели опосередковану полеміку з Г. Сенкевичем, що виявилось передусім в авторському трактуванні подій і постатей козацької доби. Не випадково А. Чайковський у передмові до повісті «Олексій Корнієнко» наголосив на тому, що він уникав «шовіністичної струни. Вона лише опянює читача і часом заводить на небажану дорогу, що веде до самодурства, як це сталося з історичними повістями Г. Сенкевича» [12, с. VIII].

В епіцентрі художньої полеміки перебували дві знакові постаті козацької доби — гетьмани Богдан Хмельницький та Іван Мазепа: у зображенні саме цих історичних діячів найбільш яскраво виявилися розбіжності між творами української і польської та української і російської літератур.

Богдана Хмельницького, як зазначив А. Чайковський, польські історики й письменники шовіністичної школи представляли «самим «чортом». Переворотний, зрадливий, несловний, хитрий. Він для особистої справи зрадив короля, свого пана, зрадив Польщу, свою матку, і привів її над беріг пропасти. То злий демон Польщі.

Чи справді так?» [12, с. VI].

Заперечно відповідаючи на поставлене запитання, А. Чайковський висловив парадоксальну, як на перший погляд, думку: «Коли польські історики отрясуться з шовінізму, то будуть мусіти признати Хмельницького найкращим польським патріотом» [12, с. VII].

Обґрунтувавши дане припущення, А. Чайковський водночас представив Великого Гетьмана істинним патріотом України. «Для нас, — наголосив письменник, — був Хмельницьким Генієм. Коли б конче назвати його «демоном», то він був для України демоном добрим. Зробив з нічого велике діло. Наперекір практиці життя, що важко збудувати, а легше зруйнувати, то на те, що в короткім часі зробив Хмельницький з нічого, що

зробив Україну правоправною державою, на те треба було значно довшого часу нетямучим наслідникам, щоб зруйнувати» [12, с. VII–VIII].

Така концепція життєдіяльності Богдана Хмельницького знайшла художнє вираження не тільки у творчості А. Чайковського, а й у повістях інших українських прозаїків першої половини ХХ ст.

В українському вимірі постав в історичній белетристиці означеного періоду і гетьман Іван Мазепа. Всупереч «літературній анафемі», творення якої заохочувалося як царським самодержавством, так і радянською владою, Б. Лепкий написав пенталогію «Мазепа», у якій головний персонаж показаний не зрадником українського народу, а його патріотом.

Отже, тема козаччини, ставши провідною темою у вітчизняній повісті першої половини ХХ століття, була яскравим виявом тенденційності, заангажованості тих письменників, які підпорядкували свою творчість збереженню історичної пам'яті народу і підтримували, всупереч панівній великодержавній ідеології, «постійний діалог українця з українською історією» [1, с. 143], не давали згаснути духові і потьмяніти образів козацтва як осердя волелюбності наших предків, засівали, за висловом Михайлини Коцюбинської, «поле духу» зернами історичної правди.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андрусів С. Модус національної ідентичності : львівський текст 30-х рр. ХХ ст. / Стефанія Андрусів. — Тернопіль : Джура ; Львів : Львів. ун-т ім. І. Франка, 2000. — 340 с.
2. Антонович В. Польско-русские соотношения в современной польской призме / Володимир Антонович // Антонович В. Моя сповідь : вибрані історичні та публіцистичні твори. — К. : Либідь, 1995. — С. 106–135.
3. Беляев В. Г. «...Україна стоїть повсякчас перед очима» (історична проза Андріана Кашенка): [післямова] / Віктор Беляєв // Кашенко А. Зруйноване гніздо / Андріан Кашенко. — К. : Дніпро, 1991. — С. 597–645.
4. Котляр М. Довідник з історії України / Микола Котляр, Сергій Кульчицький. — К. : Україна, 1996. — 463 с.

5. Коцюбинська М. Дух і образ козацтва в сучасній українській поезії / Михайлина Коцюбинська // Коцюбинська М. Мої обрії: в 2 тт. — К. : Дух і літера, 2004. — Т. 1. — С. 285–297.
6. Крамар Є. Дещо з генеалогії назви «козак» / Євген Крамар // Крамар Є. З минулого України : історичні дослідження. — Торонто; Балтимор : Смолоскип, 1984. — С. 99–109.
7. Маланюк Є. Нариси з історії нашої культури / Євген Маланюк // Маланюк Є. Книга спостережень : фрагменти. — К. : Атіка, 1995. — С. 85–141.
8. Мишанич О. Повернення : літературно-критичні статті й нариси / Олекса Мишанич. — К. : АТ «Обереги», 1997. — 336 с.
9. Мотузка М. Потойбічне : нотатки / М. Мотузка // Гарт. — 1929. — № 3. — С. 94–108.
10. Пахльовська О. Долина Храмів : поезії / Оксана Пахльовська. — К. : Радянський письменник, 1988. — 166 с.
11. Чайковський А. Запорожжя : історична розвідка / Андрій Чайковський // Чайковський А. Сагайдачний. — К. : Дніпро, 1990. — С. 517–547.
12. Чайковський А. Передмова / Андрій Чайковський // Чайковський А. Олексій Корнієнко : історична повість з XVII віку — Торонто : Говерля, 1955. — С. IV–VIII.
13. Яременко В. Андрій Чайковський і його історичний роман «Сагайдачний» / Василь Яременко // Чайковський А. Сагайдачний / Андрій Чайковський. — К. : Дніпро, 1990. — С. 548–571.

Світлана Кирилюк

**НОМО LOGUENS І ТВИР, ЩО ПРОМОВЛЯЄ:
ПРОБЛЕМА ДОЛАННЯ МЕЖ В УКРАЇНСЬКІЙ ПРОЗИ
FIN DE SIÈCLE**

У статті розглядається проблема межі в українській прозі fin de siècle, оприявлена «голосами» персонажів і «голосом» художнього тексту. В аналізі використовуються засади аналітичної антропології.

Об'єктом дослідження обрано прозові твори Івана Франка, Ольги Кобилянської, Лесі Українки, Наталі Кобринської, Володимира Винниченка.

Ключові слова: homo loguens, голос тексту, текстовий простір, аналітична антропологія.

В статье рассматривается проблема границы в украинской прозе fin de siècle, которая представлена «голосами» персонажей и «голосом» художественного текста. В анализе используются основы аналитической антропологии.

Объектом исследования избраны прозаические произведения Ивана Франко, Ольги Кобылянской, Леси Украинки, Натальи Кобринской, Владимира Винниченко.

Ключевые слова: homo loguens, голос текста, текстовое пространство, аналитическая антропология.

The article considers the problem of border in Ukrainian prose fin de siècle that is representing by «voices» of characters and by voice of artistic text. The analysis used principles of analytic anthropology.

The object of research is prose by Ivan Franko, Olga Kobylyanska, Lesia Ukrainka. Natalia Kobrynska, Volodymyr Vynychenko and others.

Key words: Homo loguens. voice of a text, text space, analytical anthropology.

Насамперед, варто наголосити на тому, що період *fin de siècle* впродовж останніх двох десятиліть постійно перебуває в полі зору дослідників української літератури (праці С. Павличко, Т. Гундорової, Я. Поліщука, В. Агеєвої, Н. Шумило, Н. Зборовської та ін.). Новий злам ХХ–ХХІ століть виявляє магнетичну увагу до цього «особливого типу епохи», «коли в свідомості культури виробляється міфологія «кінця часу», а також заявляє про себе *трагічне розщеплення між суб'єктом і об'єктом творчості*, безпосереднім переживанням і філософією часу, художньою мовою», коли «народжується особливе мистецьке

світовідчуття, пронизане контрастами, нерозв'язуваними суперечностями: здаватися / бути, поверхнєве / глибинне, порядок / стихія, цивілізація / культура, життя / творчість, маска / обличчя тощо» [9, 5]. Це зумовлено, з одного боку, багатством художнього й фактичного матеріалу, досі вповні не освоєного вітчизняним літературознавством, а з другого — відкритістю текстового простору до застосування тих чи тих методологічних стратегій, а також потенційною наповненістю текстів художніх творів, що здатна оприявнюватися в історико-літературні періоди, суголосні з *fin de siècle*-ким відчуттям *межі*, стану «перехідності» тощо. Як відзначає В. Земсков, «досвід спостереження за культурою великих межових періодів з'ясовує, що, коли культура починає працювати в межовому, пороговому режимі, відбувається активізація архаїчних пластів, активізується релігійно-міфологічний досвід, тісно зближуються потойбічне й поцейбічне, ідеальне і земне, відроджується есхатологічне переживання передоднів і кордонів. «Розігрита» культура, що працює в ритмі руху до зміни «картини світу», приводить у активний стан все коло ключових опозицій типу кінець часів / початок часів, порядок / хаос, вмирання / перетворення, буття / небуття, віра / безвір'я, осмисленість / абсурдність буття, земне / трансцендентне, профанне / сакральне, утопія / антиутопія і т. ін.» [2, 14]. Тому в такій ситуації важлива роль відводиться «голосові» («голосам») художнього твору, які різною мірою «відкривають» як поверхнєві, так і приховані пласти тексту.

Обираючи за об'єкт уваги українську прозу зламу XIX–XX століть (твори Івана Франка, Наталі Кобринської, Ольги Кобилянської, Лесі Українки, Володимира Винниченка та ін.), маємо можливість не лише констатувати присутність таких «голосів», а й простежити їх певну співвіднесеність як у рамках історико-літературної доби, так і в межах окремого тексту. Оскільки звертаємо увагу і на того, хто *говорить* та наділений здатністю проголошувати у художньому творі певні сентенції (часто виповідаючи й декларуючи думки автора як такого — надто тоді, коли його «неприсутність» очевидна), і на ті «голоси» тексту, що здатні виявляти себе мимоволі, за умови зміни певного ракурсу погляду або ж за умови наближення до тек-

сту, прискіпливого «вглядання» в нього тощо. У цьому випадку «голосом» володіє власне текст художнього твору, якому при-таманне «промовляння», що не може бути побаченим, лише почутим (прочутим). Щоби почути так, варто послуговуватися процедурою «правильного» вслухання у слово, що мовлене із глибин буття. За В. Подорогою, «так може говорити тріщина із базальтової товщі» [6, 37]. Тож важливо відкрити у творі не лише його «поверхні», а й «глибини», відчитавши ці «голоси» у просторі тексту.

Людина, яка говорить, здатна оживлювати перед читачами нових епох власний досвід пошуків, досвід переходу меж у широкому розумінні слова. Водночас саме на зламі нового століття з'являється потреба побачити людину попереднього *fin de siècle* крізь призму вже здобутого культурного досвіду, саме «звідси бере початок тенденція пошуку спільної (аналітичної) моделі антропології літератури» [8, 121]. Антропологічний підхід надає можливість «розглядати «літератури» радше як документи, архіви і колекції, аніж як символи слави і пам'яті» того чи того письменства. Як відзначає В. Подорога, «антропология погляду — не штучний прийом, а єдина умова *прямого* бачення (до будь-якої інтерпретації) конструктивних сил літературного твору» [7, 16]. Він пропонує не зважати на авторський голос у творі (а саме на те, *що* озвучує авторський голос, адже автор завжди зацікавлений у цьому), натомість звернути увагу на *волю-до-твору*, про яку автор нічого не може сказати, оскільки перебуває в її полоні: «Ми повинні знайти таку позицію, яка дасть можливість побачити цю волю «в роботі»: як рухається, виплітається, розповзається поза свої межі текст, як з'являється форма, той ритмічний дивний аттрактор, що починає підкоряти собі письмо і пов'язані з ним смислові блоки зростаючої тканини тексту; як поступово вимальовуються обриси незнайомого нам світу, з його по-особливому викривленим простором-часом, персонажами та їхніми тілами, жестами, позами, чуттєвістю, — всім тим, що необхідно саме для цього світу; як встановлюються в ньому перші межі й заборони, як щось у ньому закінчується, щоби зараз же повторитися й початися знову, наче перший раз» [7, 14]. Техніка антропологічно-

го аналізу допомагає сконцентрувати увагу насамперед на так званих *тіньових* пластах тексту, а не тільки тих, що перебувають «на поверхні». Таким чином можемо простежити внутрішній «рух» тексту в набуванні нових — передовсім стильових ознак та виражальних засобів. Тобто, з одного боку, маємо своєрідну декларацію, вповні регламентовану самим автором. Часто вона співвідносна саме з прагненням *подолання* — чи конфліктних ситуацій, певних суперечностей, чи традиції в широкому розумінні слова (у вузькому — стереотипів доби). Автори зламу століть навіть декларують такі прагнення, в цьому переконують і назви творів («*Перекинчики*» Євгенії Ярошинської, «*Перехресні стежки*» Івана Франка, «*Через кладку*», «*Через море*», «*За готар*» Ольги Кобилянської та ін.). Характерним з цього погляду виглядає «Момент» Володимира Винниченка, де маємо епізод переходу двома молодими людьми *кордону* (своєрідної межі в плані внутрішнього буття кожного з них). Хоча вже сама назва твору є ключем, тим «голосом», що відкриває (при-відкриває) можливості *чути*, не випадково це лише *момент* (щось моментально схоплене — зором, слухом, уявою, відчуттям — здатне «рухати» як долею персонажів, так і власне текстом. А з другого боку, попри певні декларативні авторські «ходи», маємо можливість відчитувати й «голоси» самого тексту, що часто здатен «сказати» значно більше, відкриваючи — пласт за пластом — власні рівні.

Розглядаючи проблему долання меж в українській прозі *fin de siècle*, варто звернутися до одного важливого епізоду в українському літературному бутті. Він відіграє роль певної відправної точки з погляду пошуків меж у плані стильовому та в сенсі долання меж як таких. Маємо на увазі «зимову казку» І. Франка «*Поєдинок*», алегоричну новелу О. Кобилянської «*Привид*» та твори Н. Кобринської «*Пані Шумінська*» та «*Пан судія*» (саме з такими назвами вони увійшли до альманаху «*Перший вінок*» (1887), хоча згодом були змінені на «*Дух часу*» та «*Судія*»). Прикметно, що ще наприкінці 80-х років XIX ст. в національному письменстві констатуємо «рух» в рамках художнього тексту, що спровокував кардинальні зміни в літературній епосі *fin de siècle* загалом. У всіх згаданих творах маємо певний умовний образ

(в І. Франка та Н. Кобринської — примари, в О. Кобилянської — «тайної руки»), що наділений «голосом», який проступає крізь «тканину» тексту. Він не завжди декларований, як це маємо в «зимовій казці» І. Франка «Поєдинок», де оповідь ведеться від першої особи. Тут «голос» авторського «я» і «голос» тексту твору становлять, на перший погляд, цілісність (автор не випадково обирає за епіграф рядки Гете «Zwei Seelen leben, ach, in meiner Brust» («Дві душі живе в моїх грудях») і «позичає» головному герою твору власне друге ім'я «Мирон») (детальніше див.: [3]). В «образковій» Н. Кобринської «Пан судія» примара уособлює забутого друга. Вона з'являється в момент, коли персонаж потрапляє в критичну ситуацію *межі*, коли відбувається зміщення просторово-часових вимірів — ірреальний світ набуває статусу реального.

І. Франко виразно окреслює ці два виміри, в яких перебуває головний персонаж. Перебування в реальному дозволяє свідомо фіксувати події, що відбуваються навколо, натомість стан «машини» підкреслює ірреальність виміру («... я стратив силу приймати вражіння, стався машиною» [10, 186]). Межа між ними — це та сама межа між Свідомим і Несвідомим. У «зимовій казці» появу двійника спровокувало перебування на межі, коли персонаж, незважаючи на те, що битва «покотилася огняною лавиною в інший бік», відчув цей *межовий* стан. Не випадково з'являється символ замкненого кола («круга без виходу» — *отже, обмеження*): «Довкола мене широким замкнутим кругом клубилися стовбури диму, тріщало горюче диління будинків, гуділа велика пожежа. Я стояв у тім огнянім крузі без виходу. Розпалене повітря лилося, мов горюче олово, в мої груди, дух мені захапувало, кров біла в жилах молотами, страшенна спрага давила мене за горло, світ зачав колихатися і крутитися в моїх очах...» [10, 185–186]. Характерною ознакою «перемикання» є контрастні стани (наприклад, тепло — холод): «Нараз дихнула в мої груди хвиля холодного, оживлюючого повітря, я випростувався і побачив перед собою — себе самого. Смертельна тривога пойняла мене до кості, розбурхана кров ледом стялася і на хвилю, мабуть, зовсім перестала битися. Мов причаровані, впилися мої очі в дивну появу, що німо, з грізним,

від пожежі паленіючим лицем стояла передо мною» [10, 186]. Тобто стикаємося зі станом втрати «голосу» (стан машини), його набуттям і знову втратою. Боротьба двох «я» окреслюється рамками внутрішнього простору, що наділений здатністю «промовляти». Точкою зіткнення «голосів» є «порядок»:

«— Ну, скажи мені, які твої діла, які твої змагання? Куди йдеш? Чого хочеш? За що борешся?»

Я охороняю порядок, роблю порядок, хочу порядку, борюся за порядок, — пробубонів я, але чув, що сили мої щезають, немов хто половину серця вирвав мені з груді, половину життя висав з тіла» [10, 187]. «Порядок» — це встановлення *меж*, одна зі складових раціонального (реального, свідомого, «денного») світу, його порушення веде до хаосу, коли беруть гору «темні» (ірреальні, несвідомі, приховані) первні. Такий стан може бути співвіднесений із «імпульсом художньої творчості», що має здатність прориватися зі сфери несвідомого. Художній твір (у «Поєдинку» І. Франка — бій) мовби «нав'язує себе автору, мовби водить його рукою» (К. Г. Юнг). Картина «візії» постає розгорнутою, а панорама битви представлена як екзистенційна модель пекла («кітловина стогнала, кричала, гриміла та палала, мов одне пекло»). Показово, що з бою (акту творчості) переможцем виходить не *alter ego* персонажа, а його двійник-примара. Справжній Мирон стає жертвою «поєдинку». Перемагає свідоме, раціональне, власне те, на чому ще «трималася» тогочасна літературна епоха. У творі І. Франка набуває «голосу» творче «я» людини-митця, що наближається до межі, прочуває її надто виразно. Характерно, що «зимова казка» «Поєдинок» не привернула увагу тогочасної критики, «голос» *homo loquens* залишався непочутим.

Незважаючи на таку «непочутість», все ж в українській прозі *fin de siècle*-ке відчуття *межі* оприявнилося досить виразно ще наприкінці 80-х років XIX століття. Молода письменниця О. Кобилянська продемонструвала це в алегоричній новелі «Привид», що була написана для «Першого вінка», але так і не побачила світ на сторінках альманаху. «Привидом» («видивом») постає своєрідна картина апокаліпсису, прозирання за межі — письменниця несподівано на рівні інтуїтивного прозріння роз-

крила апокаліпсичні візії двадцятого століття. Авторка цілковито «віддала» себе, свій авторський «голос» на поталу «голосам» тексту. У новелі «Привид» головним персонажем, поряд з образами жінки, чоловіка, самотньої жінки, старої жінки, схожої на валькірію, є природа, представлена дубовим лісом, високими травами, давніми смереками, пінистим лісовим струмком, солов'єм, цвіркуном, а також символічні образи ночі, зір, шуму, пісні, сюрчання, тиші, музики, брязкоту кайданів тощо. З їх допомогою О. Кобилянська витворює алегоричне тло, яке зринатиме раз по раз у її подальшій творчості. Можна навіть говорити про природне вміння авторки передавати стан внутрішнього очікування, що оприявнився в багатьох її творах. Саме природа надає динаміки й образам жінки та чоловіка, бо лише вийшовши з лісу (відіграє роль *межового* життєвого етапу, що наділений архетипною сутністю), вони мовби здобувають свідоме осмислення власного становища. Безсумнівною символікою наділено образ «тернистої стежки», освітленої поодинокими променями місяця. Стежка, яка виводить з лісу, уособлює чи не єдиний вихід, указуючи на «слід свободи». Роль своєрідного провідника покликана зіграти самотня жінка, яка сидить «на величезному зламаному дубі». Вона наділена *знанням* і очікуванням, вона *чекає свого Часу*, аби відкрити його таємниці, тобто передати (*озвучити*) своє *знання* тим, кому призначено його здобути. Образ самотньої жінки з новели «Привид», як переконуємося, спроектований у майбутнє, в ще не написане, але так виразно прочуте, впізнане О. Кобилянською перед помежів'ям століть. Письменниця скористалася тут символікою «зламаного дуба» не випадково. Цілком закономірно, що провідницею стала саме самотня жінка, що вже все *знала*. Метафоричний образ чарівного палацу (палацу фей) контрастує з образами старої жінки, схожої на валькірію, «з грубими, бездушними рисами», що «грала на дивовижному інструменті якусь особливу, безглузду, негарну мелодію», та скорченого від старості людського створіння, яке тримало золотий хрест: «Кругом ходили, бігали, танцювали, кружляли люди, наче в такт дивної музики. Одні з тих, що проходили біля постаті, схожої на мумію, цілували механічно золотий хрестик, а інші, побачивши скорчене від старості створіння, відверталися

з огидою від цього ества... Люди в палаці фей мали стомлений і знесилений вигляд, та проте, на диво, вони не спочивали, якась особлива сила була в безглузких звуках, які лунали по цілому палацу і гнали людей, наче якась невидима сила. Тих, що намагались протівитись цим звукам, стояли, схрестивши руки, немов прикуті, й з рішучим протестом і зухвалістю дивилися на ту, що грала, — тих розбивала вщент одноманітна, без кінця пливуча маса і жорстоко їх топтала» [5, 127–128]. Текст «промовляє» багатьма «голосами» (характерною рисою твору «Привид» є те, що авторка «замикає» уста своїм персонажам). З подібною рисою стикаємося в її пізнішій новелі «Під голим небом», написаній на самому зламі століть — у 1900 році), де гостро прочутий глибинний катастрофізм століття, що починалося, фатальна неминучість, перед якою людина змушена впокоритися. Позбавлені «голосу», як і герої М. Метерлінка, персонажі О. Кобилянської «промовляють» «безвиразним поглядом», замість них «голосом» наділена природа, зовнішній світ. Таким чином досягається перевага внутрішньої дії над зовнішньою, невідомого над відомим, невидимого над видимим. На зламі століть писалася й повість «Земля» (1901), в якій письменниця виразно й безпомилково відчитує віяння нової епохи з її хаосом і катаклізмами, непередбачуваністю й екзистенціальною порожнечою. Розкривши «сердечні бездни» (І. Величковський) в людському естві та «нічну сторону» людини, що перебуває на порозі модерного світу, але не готова цей поріг переступити, письменниця декларує своєю художньою позицією власну причетність до *межі*. У ній уже народилася «чорна» Магдалена («За готар» (1902)), яка чекає свого часу, аби впокоритися цій *межовості*, приймаючи її як даність. «Голоси» персонажів, зокрема слова, що вкладені в уста найстаршого «білоголового чоловіка», односельців *чорної* Магдалени, дисонують із «голосом» самого тексту, він співзвучний у цьому випадку з «голосом» авторки. Констатуємо своєрідне зміщення, коли «голос» *homo loquens* прихований у текстовому просторі, бо *людиною, яка говорить*, є сам автор, що здатен концентрувати в собі «голоси» *межового* часу (тут «промовляє» контрастом до тексту й назва твору «За готар», і вибір жанру «нарис»). Через усю прозову творчість О. Кобилянської проходить образ жінки

з *чорним знаком* (детальніше див.: [4]). Ця жінка, по суті, позбавлена «голосу» як такого, «голосом» є її присутність у творі, саме вона здатна «озвучити» текст своєю архетипною сутністю.

У контексті розглядуваної проблеми додання *меж* характерне місце посідає нарис Лесі Українки «Місто смутку», що був викінчений письменницею в 1896 році — тоді ж, коли й драма «Блакитна троянда». Тут оповідь ведеться від імені автора, який відіграє роль одного з персонажів твору. Саме крізь призму його сприйняття постають перед читачем два виміри — реальний (нормальний) світ і «велика *Verkehrte Welt*» (світ навиворіт). Межа між окресленими вимірами є дуже хисткою, на таку думку наштовхує не так епіграф до твору (потрактований як «наукове питання»: «Де та границя, що відділяє нормальне від ненормального?»), як власне відповідь на нього. Констатуємо факт взаємонакладання цих вимірів (ефект злиття), що виявляється в розмиванні межі між *днем* і *ніччю*, тобто світ у широкому розумінні слова набуває трансцендентної функції (*світ у смугах місячного світла*). Леся Українка представила коло персонажів (чорноока дівчина, молода поетеса, божевільна композиторка, постать танцюриста, геній християнства, «найстарший божевільний»), «видима оболонка» внутрішнього світу яких включає і вимір світу зовнішнього, що постає мінімізованим, звуженим до рамок, які сприймаються. Вона реалізується через портретну характеристику персонажа, а саме — погляд, голос, звуки музики, жести і т. ін. Велику роль відіграють *очі*. Саме вони «озвучують», в очах «прочитуються» обшири внутрішнього світу персонажів. Показово, що особлива увага до *очей* як своєрідної призми бачення внутрішнього світу і вивідання «голосу» спостерігається в українській прозі саме наприкінці ХІХ — початку ХХ століть (варто згадати хоча б прозовий доробок та щоденники О. Кобилянської, твори багатьох інших авторів окресленого періоду). Однією з рис прози Лесі Українки, що притаманна творам «Над морем», «Сліпечь», «Приязнь», «Розмова», «Помилка», тобто тим, які були написані в перших роках ХХ століття, є постійна присутність співрозмовника. Показовими з цього погляду вважаємо оповідання «Розмова», що може розглядатися як протистояння (розмова) двох *я* в рамках

буття окремої особистості — підкреслимо, творчої особистості (розмову ведуть колишня актриса і поет). Тут, як і в драмах «У пущі» та «Оргія», Леся Українка з'ясовує ставлення до двох типів творчості, які К. Г. Юнг згодом назвав *психологічним* і *привіденційним* (в оповіданні «Розмова» гра актриси визначається як гра «нутром» і гра «розумом», а письменник може бути або «літератом», або «обранцем божим»). Але якщо в оповіданні «Розмова» внутрішній світ творчої особистості розкривається через діалог, то в незавершеному оповіданні «Помилка», що має підзаголовок «думки арештованого», стикаємося, власне, із монологом, розмовою персонажа сам на сам. *Homo loquens* у прозі Лесі Українки «голос» переносить на себе — подібний прийом притаманний драматургії.

Українська проза періоду *fin de siècle* дає чимало зразків, де розробляються суто «музичні» чи «малярські» теми, де з'ясовуються переважно проблеми творчості, ті чи ті засадничі мистецькі принципи. Одним із характерних у цьому контексті творів є «Олаф Стефензон» В. Винниченка. Оповідь ведеться від імені авторського «я», яке «рухає» дію, проявляючи при цьому затемнення / освітлення певних епізодів, моментів, ситуацій, рухів, жестів, виразів тощо. Водночас тут представлено простір художніх полотен, написаних головними персонажами, де присутній певний «сюжет», герой, певне тло, на якому зафіксована динамічна дія набуває статусу статичної. Тобто маємо подвійний «рух» сюжетів (скільки картин — стільки й «сюжетів»). В. Винниченко свідомо керується такою «рухливістю» світла, силуетів, вуличного руху як такого — у тексті немає статичності, «рухливість» співвідносна з порухами людської психіки, котра здатна вловлювати ці прояви руху. Саме на ефекті затемнення вибудовує автор простір тексту художнього твору. Варто звернути увагу на ще одну важливу деталь: те саме відбувається й з *голосом*, *звуками* («Я старався відповідати їй, але помічав, що мої відповіді проходили для неї так само, як для мене люди в тумані: з'явяться, мигне і зникне — розпливеться» [1, 615]). Текст побудовано на таємниці, певній загадці, що виявляє себе, як затемнена (приглушена) картина, аж наприкінці твору. Не випадково Олаф Стефензон нікому не показує своєї

головної праці, котра зрештою так і залишається непобаченою, затемненою, оскільки була знищена. Звернення до цього твору письменника potwierджує виразну зміну акцентів у прозі початку ХХ століття. Хоча в попередніх прозових полотнах В. Винниченка співвіднесеність між *homo loquens* і «голосом» власне тексту становить критерій упізнаваності авторського «голосу» (вже в оповіданні «Краса і сила», з яким він увійшов у літературу, це проступає досить виразно, зрештою, як і у творі «Контрасти»). Місія авторського «голосу» полягає насамперед у подоланні стереотипів попередньої літературної епохи, в переході *меж* — морально-етичних, естетичних, стильових. Його *homo loquens* — це людина вже іншого часу, їй чи не найбільшою мірою притаманна категоричність, творчий радикалізм. Узяти хоча б до уваги своєрідну «точку відліку» — оповідання «Краса і сила», де В. Винниченко не довіряє «голосові» самого тексту, він мовби випереджає його, декларуючи власні естетичні принципи (наприклад, коли подає портрет Мотрі, користується запереченням: «Не було в неї ні «губок, як пуп'янок, червоних, як добре намисто», ні «підборіддя, як горішок», ні «шок, як повная рожа», і сама вона не «виліскувалась, як маківка на городі» [1, 23]. Ця категоричність «голосу» його *homo loquens* набуватиме сили, стане визначальною рисою творчості в романах та драматургії В. Винниченка.

Варто сказати, що до аналізу залучено твори класиків національного письменства, але увагу зацентовано на певною мірою маргінальних творах, а саме тих, що не часто потрапляють у поле зору літературознавців. Такий підхід вписаний і в рамки аналітичної антропології, адже ставимо собі за мету зазирнути, відчитати, почути передовсім не те, що хотів би автор (його націленість на це часто задекларована у творі), а те, що «озвучує» художній текст, підносячи і виопуклюючи приховані знаки й смисли, «голоси» й «дух часу». Зрештою, *межа* в широкому розумінні, коли говоримо про історико-літературні епохи, априорі має два «пороги», пов'язані з постійним балансуванням між центральним і маргінальним, постійним їх доданням. У періоді *fin de siècle*-у ця проблема набуває особливої виразності й гостроти та визначає подальший «рух» літератури.

ЛІТЕРАТУРА

1. Винниченко В. Краса і сила: повісті та оповідання / Володимир Винниченко. — К.: Дніпро, 1989. — 752 с.
2. Земсков В. Б. Одноглазый Янус. Пограничная эпоха — пограничное сознание / В. Земсков // Кануны и рубежи: Типы пограничных эпох — типы пограничного сознания. Материалы российско-французской конференции: В 2 ч. — М.: ИМЛИ РАН, 2002. — Ч. 1. — С. 6–21.
3. Кирилюк С. «Віршована фантазія» Івана Франка «Поєдинок»: психоаналітичний вимір особистості / Світлана Кирилюк // Біблія і культура: Збірник наукових статей / За ред. А. Є. Нямцу. — Чернівці: Рута, 2004. — Вип. 6. — С. 203–208.
4. Кирилюк С. Жінка з *чорним знаком* в українській прозі *fin de siècle* (на матеріалі прози Ольги Кобилянської) / Світлана Кирилюк // Біблія і культура: Збірник наук. статей / За ред. А. Є. Нямцу. — Чернівці: Рута, 2009. — Вип. 11. — С. 178–183.
5. Кобилянська О. Привид / Пер. з нім. Е. Панчука; публікація В. Вознюка / Ольга Кобилянська // Дзвін. — 2005. — № 9. — С. 126–128.
6. Подорога В. А. Выражение и смысл. Ландшафтные миры философии / Валерий Подорога. — М.: Ad marginem, 1995. — 427 с.
7. Подорога В. А. Мимесис: Материалы по аналитической антропологии литературы в двух томах. Том 1: Н. Гоголь. Ф. Достоевский / Валерий Подорога. — М.: Культурная революция; Логос; Logos-altera, 2006. — 686 с.
8. Тарнашинська Л. Літературна антропологія: набуття «себе-досвіду» (пролегомени до напрацювання методологічної свідомості) / Людмила Тарнашинська // *Studia methodologica*: Новітня теорія літератури і проблеми літературної антропології. — Тернопіль, 2008. — Вип. 24. — С. 120–126.
9. Толмачёв В. М. Рубеж XIX — XX веков как историко-литературное и культурологическое понятие / Василий Толмачёв // Зарубежная литература конца XIX — начала XX века: В 2 т. / Под ред. В. М. Толмачёва. — М.: Изд. центр «Академия», 2008. — Т. 1. — 304 с.
10. Франко І. Зібрання творів: У 50 т. / Іван Франко. — К.: Наук. думка, 1976–1986. — Т. 16.

**АВТОР — ЧИТАЧ:
СПЕЦИФІКА ДІАЛОГУ В СУЧАСНІЙ МАСОВІЙ
ЛІТЕРАТУРІ**

У статті здійснено спробу проаналізувати особливості побудови діалогу автор — читач у сучасній масовій літературі. Основні засоби вираження діалогічності між автором і читачем розглянуто на прикладі романів Ірени Карпи.

Ключові слова: діалог, автор, читач, масова література.

В статье сделана попытка проанализировать особенности строения диалога автор — читатель в современной массовой литературе. Основные средства выражения диалогичности между автором и читателем рассмотрено на примере романов Ирены Карпы.

Ключевые слова: диалог, автор, читатель, массовая литература.

An attempt to analyze the peculiarities of making a dialogue «author — reader» in a modern mass literature is made in this article. The main means of expressing the dialogue between the author are examined on the example of novels by Irena Karpa.

Key words: dialogue, author, reader, mass literature.

У сучасному літературознавстві актуалізувалась проблема взаємодії автора і читача як окремих комунікативних структур художнього твору. Особливої актуальності така проблема набуває в контексті масової літератури, яка передбачає особливий тип читача.

Стратегії взаємодії між автором і читачем ставали предметом численних студій представників різних напрямів та шкіл: феноменології (Ф. Brentano, Е. Гуссерль, Р. Інгарден), герменевтики (М. Гайдеггер, Г. Г. Гадамер), у теорії діалогу М. Бахтіна та його послідовників, рецептивній естетиці (Г.-Р. Яусс, В. Ізер). У вітчизняному літературознавстві дослідження діалогу письменника і читача представлено у працях Г. Сивоконя, М. Ігнатенка, П. Пилиповича, М. Гіршмана, М. Гольберга, М. Зимомрі та ін. Різноманітність теоретичних тлумачень діалогу між автором і читачем, а також постійна увага науковців до цієї теоретичної проблеми, дослідження якої не вичерпує її сутності, а лише ви-

світлює нові перспективи вивчення, зумовлює актуальність нашого дослідження.

Мета нашої студії полягає у спробі визначити особливості взаємодії, специфіку діалогу між автором і читачем, місце і роль цих категорій у сучасній масовій літературі.

Посилення уваги до теорії діалогу пов'язане з пошуком нових підходів до розуміння та інтерпретації художньої творчості. Тож спочатку спробуємо окреслити поняття діалогу. Кожен літературний текст становить множину діалогів (М. Бахтін), які можна розглядати в синхронному та діахронному виявах:

- 1) діалог автора з читачами (його сучасниками, попередниками або наступниками);
- 2) діалог твору з іншими творами того ж автора, інших авторів у межах однієї епохи, однієї національної літератури чи інших епох, інших національних літератур (так звана інтертекстуальність) тощо.

Насамперед нас цікавить перший тип діалогу.

За літературознавчим словником-довідником, діалог — «один із типів організації усного мовлення (поряд з монологом), який за своєю формою є розмовою двох або декількох (полілог) осіб» [4, 204]. На думку М. Бахтіна, діалог виступає як універсальний спосіб людського буття, подвійно-двоєдина природа якого полягає в неподільності «Я» та «Іншого», а також в органічному взаємозв'язку та взаємодоповненні зовнішньої і внутрішньої інтенційності, зовнішнього і внутрішнього діалогу [2]. В. Фашенко наголошує, що «діалогічні і монологічні форми — розмови співбесідників і протягом певного часу ізольоване від інших мовлення однієї особи — виникли разом із мистецтвом слова» [10, 110].

Виникнення діалогу автор — читач можливе внаслідок усвідомлення опозиції «я — ти» на тлі інших. У лінійній структурі автор — читач діалог будується за принципом комунікативного акту, де автор виступає адресантом, а читач — адресатом повідомлення. Поняття діалогічності тексту ширше за поняття діалогу.

За М. Бахтіним, діалог між автором та читачем — важливий елемент поліфонії художнього нарративу, що передбачає залеж-

ність специфіки наративної стратегії автора від образу імпліцитного читача [2].

Будь-яка жанрова форма сучасного роману (детектив, мелодрама, фентезі тощо) має не лише вербально виражену смислову позицію автора, а й характерну комунікативну позицію читача. Тож адресованість стає одним із найважливіших параметрів тексту. Діалогічні взаємини можливі лише в контексті творчості. Остання є діалогічною від миті свого зародження до кожної ситуації рецепції в різних читацьких епохах і у свідомості кожного окремого читача [11]. Саме читач долучається до діалогу як його учасник і виправдовує творчість як постійну й безперервну комунікацію.

У сучасній літературознавчій думці поняття автора іноді відходить на другий план, а натомість ключовою стає категорія читача. Таку ситуацію передбачав Р. Барт у статті «Смерть автора». Сучасний автор «... народжується одночасно з текстом. У нього немає ніякого буття до і поза написаним, він аж ніяк не той суб'єкт, стосовно якого його книга була б предикатом; залишається тільки один час — час мовного акту, і будь-який текст вічно пишеться тут і зараз» [1, 387]. Біографія автора, його погляди, місце й умови написання твору — усе втрачає зміст.

Відповідно до семіотичної теорії У. Еко, автор розглядається як адресант, але при цьому в його свідомості перебуває і джерело інформації, і передавач інформації. Текст є сигналом, тобто закодованою інформацією, що посилається до адресата — читача. Його свідомість приймає сигнал, декодує його та реагує на отриману інформацію, якщо це потрібно [12].

Автор може передбачити «ідеального читача», здатного оволодіти різноманітними кодами і готового сприймати текст як лабіринт. Відкритий текст передбачає «закриту» фіксовану модель читача (за У. Еко — М-Читача) як складову своєї структурної стратегії. У. Еко вводить поняття автора як текстової стратегії і термін «М-Читача» — як комплекс сприятливих умов, які визначаються в кожному окремому випадку самим текстом і які мають бути виконані для того, щоб певний текст повністю активізував свій потенційний зміст [12].

Поняття діалогічності закладено в самій природі мови як засобу спілкування, тому кількість осіб, які беруть участь у діалозі — питання другорядне. Хоча в ситуації автор — читач воно набуває іншого забарвлення, зокрема в контексті проблеми поділу літератури на масову та елітарну. Так, одним із критеріїв розрізнення двох типів творчості — масового та елітарного — може слугувати прогнозована кількість читачів (читацька аудиторія) художнього твору.

Філософія та естетика є вихідними, невід'ємними засадами концепції елітарної літератури, умовами створення й реалізації художніх світів, де активізація комунікативного процесу з реципієнтами побудована на засадах інтелектуальної гри. Тоді гра, яку покладено в основу діалогу автора з читачем, стає метою, до якої письменник прагне як до найвищої форми реалізації культури та найвищих можливостей інтелекту людини. Елітарне мистецтво «випереджує рівень художнього розвитку широких верств публіки, не визнає утилітаризму в мистецтві, відбиває прагнення людини до духовного вдосконалення, активізує художнє життя, задаючи високі взірці для наслідування» [4, 233]. Елітарна література передбачає конкретну читацьку аудиторію — вузьке коло читачів, які здатні до осягнення змісту, розуміння алюзій та декодування складного лише для поверхового прочитання художнього твору. «Творення елітарної літератури, як і — меншою мірою, але також! — її рецепція, потребують зосередженості на високих, класичних, несуетних цінностях» [8, 182]. Внутрішня текстуальна складність елітарної літератури вимагає не випадкового пересічного реципієнта, а вибраного читача-співучасника з не меншою активністю інтелекту та уяви, як у автора.

На відміну від елітарної, масова література чітко орієнтована на свого реципієнта — пересічну людину з пересічними естетичними потребами. Головна мета, яку ставить автор, — подарувати кілька годин цікавого читання. Тож і спілкування між автором та читачем у масовій літературі будується на принципово інших засадах. Масова література «самоорганізується залежно від потреб читачів, вона не гомогенна та не уніфікована, інакше б утратила популярність» [9, 53]. Більшість читачів ма-

сової літератури належить до середнього класу та нижчих соціальних груп.

Висока література, як правило, розрахована на певний інтелектуальний досвід читацької аудиторії і не може вийти за власні межі. Власне кажучи, читач стає тим об'єднуючим простором, де «відображаються всі цитати, з яких складається текст; текст знаходить єдність не в походженні своєму, а в призначенні [...]»; читач — це людина без історії, без біографії, без психології, він усього лише хтось, хто зводить разом усі ті штрихи, що творять написаний текст» [1, 390].

Твір масової літератури часто перетворюється на специфічний комерційний продукт, де якість (форми, змісту, мови) поступається комерційним реаліям — як і кому продати. Звідси — орієнтація на пересічного читача, популяризація заголовку книги, типовість тем і сюжетів, розрахованих на поверхове сприймання й упізнавання. У процесі читання масової літератури від читача не вимагається особливої співтворчості, свідомо створений образ автора необхідний для здійснення письменником впливу на читача та побудови з ним діалогу-гри.

Читацька аудиторія завжди поділена на групи людей за певним типом сприйняття, досвідом, уподобаннями та рівнем освіченості. Але також вона має й певні типологічні характеристики. Реципієнт повідомлення не є конкретною людиною, а лише типом отримувача. Тому інформація адресована не до всіх узагалі і не до якоїсь конкретної людини, а до певного соціально-психологічного типу читацької аудиторії.

До елітарної літератури звертається підготовлений читач, із відповідним рівнем освіти та відповідними читацькими компетенціями. Текст твору виступає реплікою-запрошенням для читача, тому автор має повне право очікувати творчого співрозмовника, що рівний йому інтелектуально й духовно [11]. Сприйняття текстів масової літератури спирається на рецептивний потенціал менш вибагливого читача, горизонт його очікування, який безпосередньо формує природа жанру рецептованого твору.

Інтелектуальна гра з читачем стає характерною ознакою елітарної літератури поряд із іншими особливостями, таки-

ми як: неозначеність, тенденції до замовчування, відмова від утвердження істинних суджень, інтертекстуальність, зокрема цитування, колажування, гра зі стилями, а також іронічність авторської позиції. На наративному рівні оповіді твір елітарної літератури створює в читача відчуття невизначеності в процесі розвитку подій, змушує його до постійних роздумів та вдумливого читання для найбільш точної інтерпретації художнього тексту. Така невизначеність стає стимулом читацької активності, рушійним мотивом діалогу автора з читачем.

Будь-яка читацька рецепція має право на існування як довершений факт спілкування. Кожен автор (будь-то представник елітарного чи масового письменства) розраховує на те, що його будуть читати, і вірить, що його зрозуміють, інакше втрачається сама сутність літературного мистецтва як особливого виду творчості. Єдиною формою спілкування автора і читача, що ґрунтується на відповідальності та взаємоповазі, є діалог. Тому діалогічність — необхідний фактор для будь-якого розуміння — і чужого тексту, і віддалених у часі текстів [11].

На думку У. Еко, література виступає джерелом естетичного задоволення, тобто певною мірою розважає [12]. Однак одного може «розважити» філософський трактат, а іншого — мелодраматичний роман про щасливе / нещасливе кохання. Таким чином, існує два види читачів: читач масової літератури ставиться до книги пасивно і споживацьки, і автори такої літератури підлаштовуються під його смаки. А читач літератури серйозної, навпаки, активний, він намагається збагнути задум автора, і роман перетворюється на спільну гру-діалог автора і читачів, які перекидають один одному свої значення та асоціації. Слушною видається думка У. Еко, що кожна книга сама формує свого читача, тому твір повинен бути таким, щоб читач кожного разу відкривав у ньому щось нове [12].

Для творів масової літератури, як і для творів літератури елітарної, характерне спілкування, що розірване в просторі та часі, тому зв'язок між комунікантами — дистантний. Оскільки наявність зв'язку між джерелом інформації та її одержувачем є однією з найважливіших умов діалогу, автор за допомогою різноманітних ефектів прагне створити ілюзію контакту з адре-

сатом через текст, що стає основним носієм комунікативного навантаження: ефект роздумів, співпереживання, присутності, словесної наглядності тощо.

Розглянемо основні засоби діалогізації між автором і читачем, які найчастіше використовуються в сучасній масовій літературі (на прикладі творчості Ірени Карпи).

Першим знаком твору масової літератури, який запрошує читачів до розмови, виступає заголовок. На думку І. Р. Гальперіна, його можна метафорично зобразити як «закручену пружину, що розкриває свої можливості під час розгортання» [3, 133]. Залишаючись поза основною частиною тексту, він відіграє важливу роль: у стислій формі виражає основну тему, наскрізний образ; тому саме заголовки текстів масової літератури відображають двосторонність процесу спілкування. Влучний нестандартний заголовок — це й запорука комерційного успіху роману, адже, добре запам'ятовуючись, такі заголовки спонукають читачів до діалогу та дискусій навіть після прочитання книги. Такі заголовки вміло продукує сучасна українська письменниця Ірена Карпа: «Bitches get everything», «Фройд би плакав», «Перламутрове порно», «50 хвилин трави», «Добло і зло» тощо.

Особливістю діалогу Ірени Карпи з читачами є його невинність та розв'язність, приятельський тон; її історії подано в такий спосіб, аби активізувати інстанцію читача, створити ілюзію дружньої бесіди, навіть сповіді близькій подрузі або другові. Авторка послуговується простою розмовною лексикою, нескладними реченнями, використовує безліч деталей, важливих для оцінки ситуації і цікавих саме для молоді читачської аудиторії її книг: «Одне я вам, тьолки, скажу: НІКО-ЛИ не економте бабло своїх мучачиків. Вони цього просто не здатні зауважити» [5, 237]; «Знаєте цю шерхлу траву військових аеродромів?» [6, 2]; «Як би вам пояснити... щось у ній було геть непевне» [6, 3].

Оволодіння оповіддю читачем дає можливість її інтерпретації відповідно до власного культурного рівня та очікувань від процесу читання. Така нав'язана модель спілкування залучає читача до активного процесу самопізнання, який поступово

виходить за межі власне оповіді. І тут читач має обрати один із двох варіантів: або ідентифікувати себе із запропонованим автором образом, або ж прямувати шляхом власної самоідентифікації. Найбільш спеціалізованими засобами діалогізації у романах Ірени Карпи виступають займенники я / ви, що виражається через опозицію наративних форм 1-ша особа / 2-га особа.

У романі «Добло і зло» біографічна постать письменниці заступає собою естетичну категорію «автор» і частково накладається на образ головної героїні — Карпи, що одноосібно моделює наративну структуру твору й будує діалог із читачами.

Одним із засобів точно зорієнтувати текст на читача в Ірени Карпи стає іронічність: авторка адресує твір «своєму» читачеві — молодій людині, що живе в XXI столітті і якій близькі теми й питання, висвітлювані на сторінках романів. Безумовно, це споживач, а не творець, носій молодіжного сленгу, яким так захоплено послуговується письменниця. Завдяки встановленню в спілкуванні через текст неформального контакту з реципієнтом, у читача виникає враження, що автор «свій», того самого кола, що й читач, і йому варто довіряти.

Найбільш популярними мовними засобами адресації, вираження діалогічності між автором і читачем у романах Ірени Карпи виступають:

1. Питальні речення, зокрема риторичні запитання. Використання питальних речень у художньому тексті не вимагає безпосередньої (словесної) реакції від конкретного адресата, вони більше розраховані на інтерпретацію, підтримку та схвалення чи, навпаки, виявляють сумнів позиції автора та бажання дізнатися думку читачів стосовно описуваної події: «А ви як собі думали?» [6, 2]; «Взагалі-то, ми просто каталися. Що ще я вам можу сказати?» [7, 5]; «Знаєте, чим відрізняються пересічні громадяни від творчих одиниць?» [6, 51]; «Вам ясно, що я вже тоді була хорошим ньюз-мейкером?» [5, 67].

2. Засоби суб'єктивної модальності — дієслова наказового способу, що активізують інстанцію читача: «Знайдіть і почитайте журнал «Вязаніє». Бо в цьому тексті жодної корисної для вас інформації не водиться» [5, 151]; «Так що вирвіть попередні

кілька сторінок і подаруйте моїм колегам. Бажано, правда, загорнути в них траву чи барбариски» [5, 208]. Авторка не називає свого адресата, але, призупиняючи розповідь, апелює саме до читача, передбачаючи його можливу реакцію на текст.

3. Експресивні засоби, зокрема емоційна й оцінна лексика, розмовна лексика, образні засоби (прямо адресовані читачеві), інтонаційно-синтаксичні засоби (окличні речення): «Ба! Та вони ж просто мають владу над вашою долею!!! Ааааа!!!» [7, 60]; «Він її: шкряб-шкряб, а там же мармур!!!» [7, 45]; «Але-оп, Фіфі! Ви попали!» [6, 33].

4. Невербальні елементи — шрифт та пунктуація. Зміна шрифту відображає зміну інтонації та логічного наголосу. Деякі пунктуаційні знаки, зокрема три крапки та знак оклику всередині речення, допомагають адресату правильно розподілити увагу й виділити в тексті найбільш важливе з семантичного погляду слово: «Не буду, бо переді мною сидить МІЙ ЛЮБІЙ ДАФЛІШ власною персоною...» [6, 111]; «А кожен другий працівник Укрзалізниці відверто й неприховано потішиться з того, ЯК ТИ ПОПАВ. Траплялися, однак, і чуйні касирки, що по своєму комп'ютеру навіть визначили наші місця (!!) і вагон (!!)...» [7, 60]; «Ну, просто королівський номер! — каже хтось із нас про цей «люкс із гарячою (!) і холодною (!!) водою» [6, 61].

5. Протиставні, єднальні та підсилювальні сполучники і частки (але, адже, а не, лише, не тільки, ну, однак, але й, так от): «Таке от, таке от, от таке...» [6, 22]; «Ну от і всьо» [6, 50]; «Ну це все таке» [6, 77]; «Так от, одного ранку Тріша просто собі прокинулася в другій половині дня...» [6, 77].

6. Вставні і вставлені слова, звороти і конструкції, що виконують різні функції — уточнювальну, пояснювальну, вказівну, оцінну, функцію додаткового повідомлення: «Коротше, як ви вже зрозуміли, чи зрозумієте, кинувши на мене жалісний погляд, я і мода не зустрілися» [5, 111]; «Власне, на останній трохи і зупинимося» [7, 27]; «Вона, здається, посміхається своїми білими зубами й вищипаними бровами» [7, 40]. Модель діалогічної взаємодії тут має традиційний характер: автор взаємодіє з читачем через текст, тому провідна роль належить саме тексту як основному компоненту комунікації.

7. Посилання і примітки як засіб скомпресованого вираження двовимірності тексту в процесі діалогу з читачем: «⁸³Із пісні «A Wolf at The Door» RADIOHEAD. Ви знаєте, що там далі за текстом?...» [6, 112]; «Невже вам потрібен переклад?!» [7, 5] «⁷⁸Особливо потворна марка одягу. Кажись, в оригіналі для гольфу. А що може бути печальнішим за гольф?...» [7, 69].

Загалом, мовні засоби діалогізації використовуються в романах Ірени Карпи для стимулювання інтересу читачів, успішності мовленнєвої взаємодії, налагодження контакту в процесі комунікації, створення довірливої атмосфери дружньої розмови з читачами, спрямовані саме на експлікацію діалогічності художнього дискурсу. Ірена Карпа прагне зробити виклад і хід власних міркувань максимально доступними для потенційного читача, намагається передбачити, змодельовати можливі репліки реципієнта, його заперечення чи нерозуміння окремих моментів викладу (у цьому виявляється активність авторської позиції саме як відповіді на активність читача). Тому діалог з читачем припускає активну позицію як адресанта, так і адресата повідомлення, формування власної оцінки подій та героїв.

Отже, аналіз особливостей взаємодії між автором і читачем у масовій літературі доводить, що характер адресата (у цьому випадку, узагальнений портрет посереднього читача масової літератури) визначає специфіку мовних засобів побудови діалогу автор — читач, що дозволяють автору максимально наблизитися до рівня світосприйняття адресата для досягнення запланованого результату спілкування. Наше дослідження лише певною мірою окреслює означену проблему, тому специфіка діалогу автор — читач у сучасній масовій літературі становить перспективну літературознавчу проблему й потребує подальшого ґрунтовного дослідження.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барт Р. Смерть автора / Р. Барт; пер. с фр. // Избранные работы: Семiotика. Поэтика / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. — М.: Прогресс, 1989. — С. 384—391.

2. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского / М. Бахтин. — М.: Художественная литература, 1972. — 470 с.
3. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования / И. Р. Гальперин. — М.: Наука, 1981. — 140 с.
4. Літературознавчий словник-довідник / Ред. кол.: Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. — К.: ВЦ «Академія», 1997. — 750 с.
5. Карпа І. Добло і зло / І. Карпа. — Харків: Вид-во «Клуб сімейного дозвілля», 2008. — 317 с.
6. Карпа І. Bitches get everything [Електронний ресурс] / І. Карпа. — Режим доступу: <http://lib.aldebaran.ru/>
7. Карпа І. Перламутрове порно [Електронний ресурс] / І. Карпа. — Режим доступу: <http://lib.aldebaran.ru/>
8. Поліщук Я. Між елітарним і масовим / Я. Поліщук // Література як геокультурний проект: монографія / Я. Поліщук. — К.: Академвидав, 2008. — С. 166–188.
9. Таранова А. «Велике нечитоме» і академічний канон: проникнення масової літератури до парадигми літературознавства / А. Таранова // Слово і час. — 2008. — № 11. — С. 50–56.
10. Фашенко В. У глибинах людського буття: літературознавчі студії / В. Фашенко. — Одеса: Маяк, 2005. — 640 с.
11. Чонка Т. С. Діалог «Автор — герой — читач» у творчості В. Набокова: Автореф. дис. ... канд. філ. наук: 10.01.06 / Т. С. Чонка. — Тернопіль, 2007. — 20 с.
12. Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / У. Эко. — СПб.; М., 2005. — 502 с.

ГЕТЕРОГЕННОСТЬ АВТОРСКОГО МИРА В КРИТИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ

В статье актуализируется проблема изучения авторского мира в критическом тексте. Делается акцент на модели мира и человека в критике. Указывается на взаимосвязь критика и читателя, определяющей форму выражения авторского «я».

Ключевые слова: критика, модель, авторское «я», читатель, рефлексия.

У статті актуалізується проблема вивчення авторського світу в критичному тексті. Робиться акцент на моделі світу і людини в критиці. Вказується на взаємозв'язок критика та читача, що визначає форму вираження авторського «я».

Ключові слова: критика, модель, авторське «я», читач, рефлексія.

The problem of studying of the authorial world in critical text is actualized in the article. An accent is done on the model of the world and person in criticism. Specified Relationship of critic and reader determined the form of expression of authorial «ego» is noted.

Key words: criticism, model, authorial «ego», reader, reflection.

Постановка проблемы. В последнее десятилетие явственно обозначился интерес к изучению мира автора в тексте, его эстетической и текстообразующей функции. Об этом свидетельствуют известные исследования Б. Кормана, Н. Лейдермана, Е. Орловой, В. Тюпы и др. Вместе с тем, ряд аспектов указанной проблемы вызывают различные, подчас противоположные точки зрения литературоведов. Однако, абсолютно не решенной является проблема авторского начала в критическом тексте, а также создание критиком собственной авторской модели мира и человека.

Актуализация проблемы заключается в том, чтобы не только поставить данную проблему, но и попробовать найти различные варианты ее решения.

Модель мира и человека в критическом тексте является определяющей и неразрывно связана с интерпретацией авторского «я» критика и читателя. Заметим, что литературная критика как явление аналитического и оценочного характера

возникла в литературоведческой мысли в конце XVIII — начале XIX вв. и, несомненно, связана с начавшимся процессом самосознания в литературе.

Думается, справедливым является суждение Д. Лихачева о том, что «развитие личностного начала проявляется не только в развитии индивидуальных взглядов и интересов автора, его индивидуального стиля, в профессионализации писательского дела, в углублении понимания человеческой психологии и человеческого характера, но и в расширении социальных контингентов читателей, в развитии индивидуального чтения и индивидуального читательского интереса...» [6, 145].

Писатели XVIII — начала XIX вв., как правило, одновременно были критиками, влияющими на эстетическое и этическое сознание просвещенного читателя. Об этом, в частности, свидетельствовали полемические работы М. Ломоносова «Рассуждения об обязанностях быть журналистами...», Н. Карамзина «Что нужно автору», В. Жуковского «О критике» и т. д.

Весьма примечательно суждение Г. Жуковского. Он писал: «В это время писатель непременно занимался не только творчеством, но и пояснением принципов творчества... И само творчество поэта и его работа как теоретика явно имели в виду гораздо меньше самораскрытие его как человека, чем построение отечественной культуры» [3, 52].

Личность критика отчетливо проявляется в дискуссиях о стилевых проблемах речевой деятельности. Вместе с тем, коренной перелом в авторском мире критика связан с теоретической концепцией сенсуализма Н. Карамзина и ее трансформацией в критических статьях В. Жуковского, Н. Полевого и др. В их статьях появилась модель читателя, «чувствительного человека», просвещенного, близкого по мироощущению критику. Авторский мир критика расширялся, становясь одновременно выражением «многих сознаний и душ» (писательских, читательских и т. д.).

Попытка В. Жуковского разграничить авторский мир критика и читателя возникает в статье «О критике». Моделируется дискуссия между «человеком старого времени», «но одаренно-го здравым смыслом», с «умным и весьма образованным чело-

веком», о котором можно сказать: «он не автор, но судит с великой основательностью о произведениях писателей» [4, 218]. Показательно, что суждения последнего, совершенно очевидно совпадающие с мыслями В. Жуковского, «отчуждены», переданы читателю — «не автору».

В результате полемики декларируется мнение о том, что человек, берущий на себя роль критика, должен обладать особой отзывчивостью не «только на явления искусства, но и на живую жизнь и нести в себе особую, глубинную нравственность» [4, 35].

В русской критике первой половины XIX века (учитывая ее многогранность) окончательно сформировалось содержательное и структурное своеобразие авторского начала. Осмысляя сотворенный художником мир, критик выступает как эстетик и философ одновременно. Разнонаправленная исследовательская работа критика воплощается и преломляется в формах общения с читателем. Аналитика художественного текста проявляет авторское «я» не меньше, чем его оценочная и публицистическая деятельность. Автор-критик выступает как носитель определенной эстетической программы и как публицист, обладающий аксиоматикой истины.

В связи с этим возникает структура «уединенного монолога», который позволяет критику — в плоскости своего непосредственного сознания — разыгрывать сцены борьбы идей. Благодаря этому монолог получает форму «многоголосой», диалогической структуры, однако без всякой театрализации. «Получается диалог не лиц, а систем мировоззрения, условно воплощенных в лица» (М. Бахтин).

Так, например, совершенно очевидно, что авторское начало славянофилов возникло в качестве относительно целостной мировоззренческой системы в конце 30-х — начале 40-х годов XIX века (оформление первых деклараций связано с публикациями статьи А. Хомякова «О старом и новом» и И. Киреевского «В ответ А. Хомякову»). Авторские концепции стали отражать важнейшие критерии критики, проявившиеся в структуре текста. Центральной для литературных критиков славянофильской ориентации была идея самобытной России, утопическая

идеализация допетровской Руси с ее единством и цельностью. Эстетическая система славянофилов подчинялась их историко-софским, религиозно-нравственным концепциям, которые находили отражение в критических текстах. А. С. Хомяков, в это время, обращаясь к современному ему литературному творчеству, анализирует не столько литературные произведения или индивидуальные авторские лица, сколько литературное дело, современное состояние литературы [9]. Нормативность славянофильской методологии и стремление пропагандировать свои взгляды способствовали созданию текстов-проповедей. Ограниченный круг проблем варьировался на разном материале, относительно «синкретично», но фрагменты текстов были закрытыми, завершенными. Например, статья К. Аксакова «Три критические статьи г-на Имярек» может восприниматься как кумулятивное наращивание тем и аспектов, с множеством БИ и кодов. Наименее фрагментарны статьи И. Киреевского, для которого всегда важно было объявить о какой-то системе, периодизации, классификации явлений. У него и Ю. Самарина — статьи, отражающие причинно-следственные связи, завершающиеся определенным итогом (напр., суждение о литературе Киевской Руси, проблемах народно-мифологического сознания и т. д.). Тексты А. Хомякова характеризуются полемичностью, ироничностью, афористичностью. Они беллетризованы элементами то повествовательными, то декламационными, присутствует архаическая стилизация. В работе «О старом и новом» ощутима парадоксальность, заключающаяся в ветвящейся системе тезисов и антитезисов явно асимметричных. Иногда тезис превращается в антитезис. В ряде работ критика цепь обрывается, возникает новый тезис, не вытекающий из предыдущих рассуждений и не подвергающийся оспариванию. Аргументы в большинстве статей не однозначны. Думается, можно говорить о том, что одноцентричность мышления, парадоксальность, противоречивость, смена субъектно-объектных отношений — таковы модусы авторского сознания в критических текстах славянофилов.

Принципиально иными являются тексты 40–60-х годов XIX века. Они отличаются логичностью доказательств при

постановке дискуссионных проблем, стремлением к теоретической аргументации, открытостью авторского «я» критика, сознательной крайностью полемических суждений и обращенностью к разным типам читательского сознания.

Скажем, для авторской позиции Д. Писарева, изложенной в статье «Пушкин и Белинский» важным БИ является отрицание предшествующей традиции критического осмысления пушкинского творчества. Спор идет с определенным этапом эстетического сознания. Диалог диахронный, ответная реплика-опровержение не предполагается (В. Белинского уже нет в живых). Но смысловые отношения очевидны, ибо Д. Писарев ощущает В. Белинского своим современником. В историческом плане позиции Д. Писарева и В. Белинского полемически диалогичны, в рамках статьи Д. Писарева его противостояние в полемических формах не эксплицируется. В статье А. Дружинина ««Обломов». Роман И. Гончарова» критик намеренно дает академически нейтральное название статьи. Обстоятельный экскурс в историю европейских литератур (социально-исторический код), множество употребляемых по аналогии с романом И. Гончарова имен и фактов из разных времен и пластов культуры (культурный код), неспешный подход к непосредственному анализу Обломова приглушают современную доминанту. В глубине текста зашифровано прямое полемическое высказывание, имеющее конкретный, но не личный адрес: «Напрасно многие люди с чересчур практическими стремлениями усиливаются презирать Обломова и даже назвать его улиткою: весь этот строгий суд над героем показывает одну поверхностную и быстро проходящую придиричность» [5, I, 65].

Очевидно, что литературная критика XIX века, несмотря на ее различные эстетические оценки, стремится к одномоментности, к современности как центральной точке истории, но вместе с тем она объективно включена в литературный процесс. Полемика выступает как звено этого процесса. Следует заметить, что иногда полемика возникает в журналах, и реплики авторских «я» критиков сменяются во времени. В такой ситуации синхронный диалог обретает свою диахронию. Бла-

годаря полемике преодолевается самозамкнутость единичной критической рефлексии, мнение критика о факте искусства вступает во взаимодействие с суждениями предшественников и современников и оказывается одним из них в многоголосье культуры. Диалоги, куда включаются голоса оппонентов в пределах статьи, служат выражением полемической позиции ее автора. Любопытно в этом плане проявление романтического «хаоса» авторского мира Ап. Григорьева, каждая статья которого представляла экспромт, поток полемических суждений внезапно оборванных, логически незавершенных.

Например, в статье Ап. Григорьева «Горе от ума» центральным БИ является полемика с В. Белинским. Она начинается с обширной цитаты из «Литературных мечтаний», являющейся одновременно развернутым эпиграфом, затем Ап. Григорьев утверждает, что В. Белинский запутал проблему, однако ее суть не расшифровывается, возникает код загадки, который сам критик пытается решить, ответив на два тезиса: 1) «Горе от ума» есть единственное произведение, художественно изображающее высший свет; 2) Чацкий — единственное героическое лицо русской литературы. Моделируются оппоненты, являющиеся одновременно и читателями, и писателями. Является ощущение переключки культур. Ап. Григорьев ироничен и снисходителен к критическим суждениям А. Пушкина и М. Лермонтова о А. Грибоедове. Он открыто выражает свою позицию, рассматривая Чацкого как единственно героическое лицо русской литературы. В системе доказательств возникает тезис об изображении «большого света» (А. Пушкин ироничен по отношению к нему, М. Лермонтов скептичен), и только А. Грибоедов свободен, ибо остается на высоте объективного созерцания, вследствие чего, с его точки зрения, личный интерес героя сливается с общественным. В микроструктуре статьи, в сцеплении мыслей и фраз проявляется хаотическая экстенсивность григорьевского метода. Мысль разворачивается по концентрическим кругам, с постоянными повторами (полемика с критиками, появление культурного кода, контактно-генетических связей: Грибоедов — Пушкин — Лермонтов и т. д., усиливается зыбкость риторических вопросов: «Что

разуметь под «большим светом»?», «Принадлежит ли ему весь мир, созданный Грибоедовым?» и т. д.). Заключительная часть раздела ведется от второго лица множественного числа. Здесь «Вы» — расширенное «мы», т. е. круг единомышленников. Отстраненная форма «мы» вместе с риторическими вопросами тоже создает размытость границ. Синкретизм Ап. Григорьева очевиден.

Диффузно-синкретический стиль Ап. Григорьева-критика определяет романтический импульс: перетекание логического в образное, господство в тексте одного строя чувств и одного сознания, когда содержание «я» обретает не только местоимение «мы», но и «вы». Мифологическое прочтение текста характеризуется определением архетипического ряда образной системы (напр., Белкин — Максим Максимович — Платон Каратаев), созданием собственных опорных символов (Змея, кусающая свой хвост; Сатурн, пожирающий своих детей и т. д.), восприятием текста как живого пластического тела, имеющего свою психичность. «Поле» лирического воздействия на читателя для Ап. Григорьева становится весь текст его критических статей.

В этот же период появляется знаковая статья А. Дружинина «А. С. Пушкин и последние его сочинения». Она академична и по задаче, и по тону, но и здесь присутствие адресата необходимо критику, который то объединяет себя с читателем в общем «мы», то опирается на общие с читателем знания и суждения, обязательные для разговора о Пушкине: «Русалка», «Галуб» и «Медный всадник» представляют последнюю грань, которую достиг талант Пушкина; а читатель хорошо знает, что из трех названных нами произведений только последнее дошло до нас законченным. Несмотря на тот вид, в каком дошли до нас названные произведения, какой читатель не преклонится перед этими тремя памятниками могучего творчества, сказав вместе с издателем разбираемой нами биографии: «Это не окончание поэтической деятельности, но скорее зачатки чего-то великого» [5, I, 487].

При совершенно разной тональности (Ап. Григорьев завораживает, увлекает энергией своего чувства, А. Дружинин, напротив, доверяется читателю, постулируя свое равенство с ним)

в обоих диалогах есть нечто общее: критик в любых формах общения с читателем руководит, «управляет» им, внедряя в сознание своего адресата истинный взгляд на жизнь и произведение, не предполагая, что читатель равнодушно отвернется от внушаемой ему позиции. «Сопrotивление» читателя для критика существует лишь в тех пределах и тех формах, которые введены и учтены в тексте его собственного авторского суждения.

Заметим, что в указанных работах коммуникативная система выстраивается следующим образом: автор, передающий информацию, эстетическая ситуация (целевые коммуникации), текст произведения как знаковая система, читатель (воспринимающий информацию). В таком случае структура текста, созданная автором, ориентируется на различную модель читателя.

Для романтика Ап. Григорьева его собственное «я» не столько заслоняет, сколько объемлет собою читателя. Тут единомыслие и одиночувствие — некий априорный фундамент всего мироотношения критика. Ему не надо ни привлекать, ни завоевывать, ни убеждать свою публику: ему необходимо лишь самораскрытие, которое само по себе есть самораскрытие его идеального читателя. Именно поэтому во внешне диалогических формах критики Ап. Григорьева господствует внутренне монологическая лирическая стихия романтического самовыражения.

А. Дружинин, соблюдая необходимые для критики формы взаимодействия между автором и читателем, так же, как и Ап. Григорьев, тяготеет к внутренне цельной монологической позиции как бы заведомо не предполагающей иных точек зрения. Но монологичность статьи А. Дружинина имеет иные корни. Для А. Дружинина важна объективная научная данность как истина, нуждающаяся в обосновании, но, будучи доказанной, не вызывающая разночтений. Позиция Ап. Григорьева по преимуществу глобально субъективная, в то время как А. Дружинин берет на себя роль проводника объективных данных, которые говорят сами за себя.

Иная ситуация возникает в авторской модели критического текста в 70–90-е годы XIX века. Критическое повествование,

как правило, ведется от первого лица. Скажем, «Я» у Н. Михайловского — это композиционный центр, к которому сходятся все линии его статей. Он пишет: «Какой я ни есть, но я стою перед вами без маски и вуали. Худо ли, хорошо ли я делал свое дело, но я налицо» [8]. В этой позиции проявилась, прежде всего, установка на открытость общения с читателем. Меняются формы выражения авторского начала. Доминируют сатирическая маска, мистификация, пародия, гротеск и т. д. Более того, личностное, субъективное начало, усиленное внимание критика к психологическим аспектам жизни заметно увеличивают количество «эпистолярных и дневниковых» жанров в статьях Н. Михайловского; помимо цикла об Иване Непомнящем, возникают циклы «Письма о правде и неправде» (1877), «Письма к ученым людям», «Случайные заметки и письма о разных разностях», «Дневник читателя» и т. д. Личностное начало обусловило и авторское «я» не только в эпистолярных и дневниковых жанрах, но и в обычных циклах критика.

Отметим и следующий фактор влияния на авторское «я» критика. В последней трети XIX века в литературной критике явственно обозначается рефлексивное начало, распространяется представление о трехфазном развитии человечества и культуры: 1) объективно-антропоцентрическом, в котором человек наивно считает себя объективным центром мира; 2) эксцентрическом, в котором центральное значение присваивается объективному миру, подчиняющему себе человека; 3) субъективно-антропоцентрическом, когда человек и его этические искания становятся в центре мира.

Авторский мир критика в этот период, прежде всего, обращен к проблемам философии и культуры [10]. Религиозно-философский фактор стал доминирующим в критике В. Розанова, Л. Шестова, Ак. Волынского и др. Заметим, и интерес к соотношению монокультурного и мультикультурного сознания в критике [1]. Эти изменения преобразовывали и формы выражения автора в критическом тексте (интерсубъективность, миромоделирование, выраженное в оппозициях, преобладание субъектно-субъектных отношений). Таким образом, гетерогенность авторского мира критика определялась его миро-

восприятием, осмыслением художественного мира писателя и ориентацией на читательское сознание.

Перспективы изучения связаны с исследованием авторской критической модели в контексте парадигм культурно-исторической эпохи XX—XXI веков.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барт Р. Нулевая степень риска / Р. Барт. — М. : Академический проект, 2008. — 430 с.
2. Григорьев Ап. Соч. : в 2 т. / Ап. Григорьев. — М. : Худ. лит., 1990.
3. Гуковский Г. А. Русская литературно-критическая мысль в 1730 — 1750-е годы / Г. А. Гуковский // XVIII век. — М.; Л. : АН СССР, 1962. — Сб. 5. — 360 с.
4. Жуковский В. А. Эстетика и критика / В. А. Жуковский. — М. : Искусство, 1985. — 230 с.
5. Дружинин А. В. Соч. : в 2 т. / А. В. Дружинин. — М. : Советская Россия, 1983.
6. Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X — XVII веков: Эпохи и стили / Д. С. Лихачев. — СПб. : Наука, 1998. — 205 с.
7. Мамардашвили М. К. Лекции по античной философии / М. К. Мамардашвили. — М. : Аграф, 1997. — 248 с.
8. Михайловский Н. К. Соч. : в 10 т. / Н. К. Михайловский. — СПб. : Вольф, 1897 — 1909.
9. Хомяков А. С. О старом и новом. Статьи и очерки / А. С. Хомяков. — М. : Современник, 1988. — 464 с.
10. Ямпольский М. Ткач и визионер : Очерки истории репрезентации, или о материальном и идеальном в культуре / М. Ямпольский. — М. : Новое литературное обозрение, 2007. — 616 с.

**КНИГА НОВЕЛІ ІЛИ РОМАН?
(О ЖАНРЕ «КОНАРМИИ» БАБЕЛЯ)**

В статье поставлена проблема жанрового своеобразия книги И. Бабеля «Конармия», состоящей из тридцати пяти коротких рассказов и миниатюр. В различных трудах о Бабеле она характеризуется как «сборник новелл», «книга новелл», «цикл коротких рассказов» и т. п. Однако, несмотря на очевидное своеобразие формы, произведение Бабеля вписывается в общую картину эволюции эпических жанров в русской и западноевропейских литературах.

*Исследование основных средств композиционной циклизации позволяет прийти к выводу, что перед нами **роман в новеллах**.*

Ключевые слова: Бабель, Конармия, проза, жанр, новелла, рассказ, связи, цикл, циклизация, роман, эволюция.

У статті йдеться про жанрову своєрідність книги Ісаака Бабеля «Кінармія», яка складається з тридцяти п'яти коротких оповідань та мініатюр. У різних працях про творчість Бабеля вона характеризується як «збірка новел», «книга новел», «цикл коротких оповідань» тощо. Проте, незважаючи на очевидну своєрідність форми, твір письменника вписується до загальної картини еволюції жанрів у російській та західноєвропейській прозі.

*Дослідження основних засобів композиційної циклізації дозволяє прийти до висновку, що перед нами **роман у новелах**.*

Ключові слова: Бабель, Кінармія, проза, жанр, новела, оповідання, зв'язки, цикл, циклізація, роман, еволюція.

The essay deals with the problem of genre peculiarity of Isaak Babel's book «Red Cavalry». It consists of thirty-five very laconic stories and miniatures. In various books and articles on Babel this text is characterized as a collection of novellas, a book of short stories, a cycle of short stories, a tale and so on. However, in spite of its originality in form, the book is related to the tradition of the evolution of generic fictional forms in European and Russian literature.

After the exploration of the main means of cyclisation as a way to the genre unity in «Red Cavalry», the conclusion can be deduced that the book in question is a novel in short stories.

Key words: Isaak Babel, «Red Cavalry», fiction, genre, novella, short story, relations, cycle, cyclisation, novel, evolution.

Сравнительно небольшое (по объёму) литературное наследие Исаака Бабеля даёт богатую пищу для размышлений о восприятии писателем различных культурных традиций, причём иногда

позволяет обнаружить приметы самых неожиданных влияний. Так, в одном из концептуальных трудов о творческом наследии Бабеля тщательно прослеживаются следы творческой ориентации автора «Конармии» на структуру «Божественной комедии» Данте [1, 13–29]. В связи с этими рассуждениями просматривается ещё одна, очень любопытная параллель — на сей раз жанровая: подобно тому, как сложно оказалось специалистам-дантологам разных эпох однозначно определить жанр уникального по форме творения средневекового итальянского поэта, книга куда более близкого нам по времени писателя плохо поддаётся жанрологическому описанию. Доказательством тому может служить хотя бы широкий спектр не совпадающих друг с другом жанровых дефиниций, встречающихся в достаточно обширной литературе о «Конармии» и её создателе.

В предисловии к изданному после почти двадцатилетнего забвения однотомнику произведений Бабеля Илья Эренбург, вспоминая «Конармию», обошёлся вовсе без жанрового определения [23, 5–10]. В статье о писателе, помещённой в первом томе Краткой Литературной Энциклопедии, Г. Н. Мунблит называет «Конармию» *циклом*, не уточняя при этом, произведения какого жанра в указанной книге циклизированы [11, 387]. По мере роста исследовательского интереса к творчеству Бабеля возрастало и разнообразие жанровых формулировок.

П. Дарьялова называет «Конармию» *повестью* [7, 109–122]. Нидерландский литературовед Йост ван Баак квалифицирует обсуждаемое произведение как «сборник из тридцати пяти коротких рассказов» [2, 133]. Принстонский профессор Г. С. Ермалаев использует более краткое определение «книга рассказов» [8]. Польский бабелевед Чеслав Андрушко оперирует более строгим жанровым понятием «циклическая повесть» [1, 12], а Шимон Маркиш, касаясь «Конармии» в своём очерке о Бабеле, быть может, помимо собственного намерения, повторяет опыт И. Эренбурга, избегая каких бы то ни было жанровых дефиниций [13, 6–28]. Список примеров существующих жанровых определений (отсутствие определения — как «минус-приём»¹ —

¹ Термин употреблён в значении, придаваемом ему Ю. М. Лотманом [12, 67].

есть не что иное, как нулевой вариант дефиниции) можно было бы множить и далее, но и из приведённого набора ясно, что разброс мнений по этому поводу чрезвычайно широк.

Впрочем, некоторые жанрологические наблюдения независимо от авторских интенций создают веский стимул для дальнейшего изучения проблемы. Так, авторитетный исследователь творчества Бабеля И. А. Смирин ещё в 1960-е годы решительно возражал тем критикам, которые привыкли воспринимать «Конармию» как обычный сборник рассказов: «... 'Конармия' — не сборник рассказов, объединённых единой темой, а произведение целостное, с разветвлёнными внутренними связями. Композиционный смысл каждой новеллы становится понятным в свете общей идеи книги...» [17, 132]. Идя в русле размышлений о значении циклизации, Луис Ирибарне склонен рассматривать «Конармию» как «барочный роман» [10, 58–77]. Небезынтересный вопрос о воздействии эстетики барокко на стиль прозы Бабеля заслуживает, вероятно, специального исследования, однако в контексте ведущегося разговора прежде всего останавливает довольно редкое использование жанрового определения «роман» применительно к «Конармии». Полагаю, что вряд ли можно считать употребление этого термина оговоркой или тем более — элементарной терминологической неточностью.

Допуская обоснованность такого обозначения, менее всего стоит ориентироваться исключительно на объём изучаемого произведения. Ещё Ю. Н. Тынянов справедливо посмеивался над традицией дифференциации жанров повествовательной прозы «по количеству печатных листов» [21, 275]. Состоящая из тридцати пяти лаконичных новелл, некоторые из которых можно назвать *миниатюрами*, «Конармия» отмечена необычайной для такого рода *циклов* краткостью. «Роман требует болтовни», — заметил в своё время (и исходя из эстетических задач своего времени!) создатель «Евгения Онегина». Таким жанровым *компонентом* Бабель как будто начисто пренебрегает. К тому же специфика романа как жанра в значительно большей мере связана не с объёмом текста, а с «объёмом сюжета» [15]. Правда, в разговоре о книге, составленной из новелл, логично рассуждать

уже не о *сюжете*, а о множестве различных *сюжетов*. Тем более объём текста никак не может считаться жанровым критерием.

В истории мировой литературы новелла как жанр предшествовала роману; между этими двумя формами существовали генетические связи, основательно изученные в литературоведении. На пути «романизации новеллы»¹ важнейшим фактором жанровой эволюции была циклизация. Рядом теоретиков и историков литературы в XX столетии основательно прослежено, как в западноевропейской прозе позднего средневековья и Эпохи Возрождения на смену *сборникам новелл* приходили *книги новелл*, где составляющие книгу произведения малой формы были объединены в некое целое не только помещением в рамки одного тома. Замечательным и самым известным примером такого объединения, где новеллы связаны между собою разнообразными средствами — и в рамках каждого из десяти дней, и в границах всей книги — является знаменитый «Декамерон» Джованни Бокаччо.²

В русской литературе порождение романа из цикла новелл — явление более позднее. Проницательные литературоведы обнаруживают «разнообразные формы циклизации сцен, рассказов, очерков и повестей» в русской прозе 1830-х годов [24, 250]. В статье о романе Лермонтова «Герой нашего времени» Б. М. Эйхенбаум писал: «Нельзя было сразу сесть и написать новый русский роман в четырёх частях с эпилогом — надо было его собирать в виде повестей и очерков, так или иначе между собою сцепленных. Мало того: надо было, чтобы это сцепление было произведено не механической склейкой эпизодов и сцен, а их обрамлением или их расположением вокруг одного героя при помощи особого рассказчика...» [24, 249].

Аналогичный характер носят рассуждения Б. В. Томашевского в связи с тем же произведением М. Ю. Лермонтова: «...При более тесном сближении новелл цикл может превратиться в единое художественное произведение — роман. На пороге между циклом и единым романом находится «Герой

¹ Формулировка Е. М. Мелетинского [14, 212].

² О способах циклизации новелл в «Декамероне» см., напр.: [6], [19], [22].

нашего времени» Лермонтова, где все новеллы объединены общностью героя, но в то же время не теряют своего самостоятельного интереса...» [20, 196].

Ссылки на классические примеры уместны в настоящем контексте как подтверждения того, что автор «Конармии», стремившийся к объединению трёх с половиной десятков новелл в органически единое целое, мог опереться (и, несомненно, опирался!) на основательную культурную традицию как в мировой, так и в отечественной литературе. Разумеется, он художественно препарировал совершенно иной, современный и хорошо ему известный жизненный материал, да к тому же был вполне самостоятелен в выборе основных средств циклизации. Об этих средствах следует сказать особо.

Прежде всего немаловажно, что действие тридцати пяти новелл протекает в границах определённого времени и одних исторических событий. Речь идёт о польском походе Первой Конной армии (1920 г.), в котором и сам писатель участвовал да к тому же вёл в ту пору дневник, что имеет особое значение. Польский («конармейский») дневник Бабеля был впоследствии опубликован [4, 362–435] и дал возможность специалистам проследить существенные связи между дневниковыми записями и новеллами, составившими «Конармию».

Художественное пространство книги на первый взгляд представляется читателю разорванным, клочковатым и в строгих границах населённых пунктов не единым для всего цикла новелл. Между тем оно отмечено определённой целостностью, заданной самым первым и композиционно очень важным рассказом — «Переход через Збруч». Первая Конная армия переходит свой *Рубикон*, а дальнейшая пестрота пространственных точек (небольшие города и местечки украинской Галиции и Польши) возникает уже в строго определённых границах.¹

Объединяющим центром большинства новелл является сам автор, личностное присутствие которого в книге весьма ощутимо. Дело не только в задействованности конкретного персо-

¹ О художественном пространстве «Конармии» см. подробнее в кн.: [2, 162–183].

нажа, своеобразного alter ego автора — Кирилла Васильевича Лютова. Протагонистом книги — в строгом смысле слова — он отнюдь не является. Как активный участник происходящего представлен Лютов не во всех рассказах «Конармии», однако же, как писал М. М. Бахтин, делая самый общий вывод об «условиях приобщённости» любого писателя к изображаемой им жизни, автор не может «доказать своего alibi в событии бытия...» [5, 179].

Притом данное рассказчику-персонажу собственное имя упоминается лишь в очень немногих рассказах («Эскадронный Трунов», «Чесники»). В ряде новелл не менее важную роль для понимания авторской позиции играет личное местоимение «я» («Переход через Збруч», «Костёл в Новограде», «Пан Аполек», «Письмо» и ряд других). Есть и рассказы, где то же самое местоимение упомянуто походя, поскольку повествователь не является непосредственным участником происходящего, а намеренно поставлен в позицию маргинального наблюдателя («Комбриг два», «Смерть Долгушова», «Сашка Христос», «Соль», «Продолжение истории одной лошади»). В некоторых текстах вообще нет слова «я», вместо него употребляется местоимение множественного числа «мы». Однако же включены в книгу и новеллы, в которых писатель обходится вовсе без личных и притяжательных местоимений первого лица, соотносимых с фигурой Лютова, («Жизнеописание Павличенки, Матвея Родионыча», «Кладбище в Козине», «Измена», «Вдова»).

Иногда авторская *точка зрения* повествователя практически совмещается с позицией участника или непосредственного наблюдателя описываемых событий, и в таких случаях обнаруживается большая близость к конармейскому дневнику Бабеля. В других случаях авторская точка зрения заметно смещается в сторону позиции мемуариста, обуславливающей совершенно иную, ретроспективно-философичную глубину изображения.

Ограничусь несколькими примерами. Так, первый из отмеченных типов точки зрения — назовём его условно *синхронным* — вызывает к жизни, главным образом, глагольное настоящее время:

«...Я разминаю затёкшие ноги, я лежу на распоротой перине...» («Переход через Збруч»);

«Летопись будничных дел теснит меня неутомимо, как порок сердца...» («Путь в Броды»).

В том же ключе выдержан весь рассказ «Учение о тачанке», начало рассказа «Прищепа» и т. п. Случаев иной, *ретроспективной* точки зрения в книге насчитывается никак не меньше. Например:

«Пусть кроткое забвение поглотит память о Ромуальде, предавшем нас без сожаления и расстрелянном мимоходом... Он стал бы епископом — пан Ромуальд, если бы он не был шпионом...» («Костёл в Новограде»);

«Прелестная и мудрая жизнь пана Аполека ударила мне в голову, как старое вино...» («Пан Аполек»).

Ретроспективная точка зрения господствует и в рассказе «Письмо», где автор как будто занимает «позицию адресата» [9, 415], воспринимая текст письма, другим человеком написанного и другим людям адресованного.

Иногда происходит совмещение разных глагольных времён и более того — совмещение обоих типов точки зрения в границах одного небольшого текста, как, например, в новелле «Эскадронный Трунов»; однако чаще и в рамках отдельных новелл явственно превалирует один из выделенных типов. Причём заметное различие — от новеллы к новелле — повествовательных позиций отнюдь не приводит к разорванности художественного времени и тем более — к осязаемой раздвоенности образа «нарративного субъекта»¹ книги.

Важной гарантией того, что на протяжении всех тридцати пяти новелл сохраняется единый образ автора, является стилистическое единство книги. Свойственная писателю лапидарность стиля является очевидной приметой не отдельных лишь новелл, но всей, весьма лаконичной книги. Главные приметы самобытной образности, которой отмечена проза Бабеля, присутствуют в рассматриваемой книге, как, кстати говоря, и в цикле «Одесские рассказы». Например, тяготение писателя к гро-

¹ Термин Антонио Прието [16, 374].

теску как важному средству художественной выразительности [18, 48–52] также роднит различные новеллы и способствует сплочению их в единую книгу.

Своеобразными скрепами текста «Конармии» являются и сквозные персонажи, проходящие через два, а то и несколько рассказов. Это, например, «начдив шесть» Савицкий («Переход через Збруч», «Мой первый гусь», «История одной лошади», «Продолжение истории одной лошади»), Павличенко («Письмо», «Жизнеописание Павличенки, Матвея Родионыча», «Чесники»), пани Элиза («Костёл в Новограде», «Солнце Италии»), философичный старьёвщик Гедали («Гедали», «Рабби», «Сын Рабби»), Афонька Бида («Путь в Броды», «Смерть Долгушова», «Сашка Христос», «Афонька Бида»), командарм Будённый («Учение о тачанке», «Комбриг два», «Конкин»), Балмашёв («Соль», «Измена»), рабби Моталэ («Рабби», «Сын рабби»), Сашка Коняев («Сашка Христос», «Песня»).

Шимон Маркиш убедительно рассуждает о «сквозных конфликтах» в «Конармии» [13, 18–21], сосредоточивая своё внимание на общности конфликтных ситуаций, в которые попадает герой — двойник автора — Лютов. Острота воссозданных конфликтов обусловлена тем, что «к отчуждённости интеллигента прибавляется национальная отчуждённость» [13, 19]. К этому наблюдению проницательного исследователя можно добавить, что далеко не во всех конфликтных ситуациях, развёрнутых в «Конармии», Лютов задействован как участник происходящего, будь то, например, конфликт между Хлебниковым и Савицким («История одной лошади», «Продолжение истории одной лошади») или намеченное лишь скупыми штрихами, тем не менее глубокое и неразрешимое противоречие между рабби Моталэ и его сыном («Рабби», «Сын рабби»). При всей пестроте конфликтных ситуаций в разных новеллах, можно говорить о главном, инвариантном конфликте (либо о нескольких типах конфликтов) в «Конармии».

При чёткой прорисовке противостояния воюющих сторон, отнюдь не оно определяет главный конфликт — общий для всего цикла; оно лишь создаёт общее драматическое поле действия более важных, с точки зрения автора, противоречий. Инвари-

антным можно назвать не педалируемый, подчас вынесенный в контекст, но вместе с тем определяющий развитие событий и характеров острейший конфликт между идеальным (идеализированным!) представлением о революции как пути к всеобщей справедливости и революции реальной (включая Гражданскую войну), исполненной насилия и конкретных человеческих трагедий. Как формулирует мудрый старьевщик Гедали, лелеющий мечту об «Интернационале добрых людей»: «Революция — скажем ей «да», но разве субботе мы скажем «нет»?» [3, 39]. В различных новеллах «Конармии» по-разному варьируется это противостояние, что также является немаловажным фактором художественной целостности произведения.

При всём при том каждая из новелл, составляющих «Конармию», не утрачивает своей самостоятельности и может также восприниматься как отдельное, законченное произведение. Однако благодаря действию (и взаимодействию) различных способов циклизации эти новеллы в то же время становятся составными частями более крупного художественного целого. Такое отличительное качество прозы Бабеля, как предельный лаконизм, характерно как для отдельных рассказов, так и для всей книги. Писатель не допускает «разбухания» новелл, не прибегает и к введению сугубо служебных связей между ними¹.

Все охарактеризованные выше средства циклизации в комплексе обеспечивают такое существенное качество «Конармии» как художественная целостность, одним из немаловажных аспектов которой является целостность **жанровая**. Книга Бабеля представляет собою ту романную разновидность, которую можно определить как «роман в новеллах».

ЛИТЕРАТУРА

1. Andruszko С. Жизнеописание Бабеля Исаака Эммануиловича. — Poznań, 1993. — 140 с.
2. Baak J. J. van. The Place of Space in Narration. — Amsterdam, 1983. — 276 p.

¹ Единственным исключением может служить разве что название рассказа «Продолжение истории одной лошади».

3. Бабель И. Избранное. — М., 1957. — 375 с.
4. Бабель И. Э. Сочинения : в 2 т. — М., 1990. — Т. 1. — 478 с.
5. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. — М., 1979. — 423 с.
6. Веселовский А. Н. Бокаччо, его среда и сверстники. — СПб., 1893—1894. — Т. 1 — 576 с.; Т. 2. — 695 с.
7. Дарьялова П. Проблема историзма повести И. Бабеля «Конармия» // Учёные зап. Калининградского ун-та. — 1968. — Вып. 1. — С. 109—122.
8. Ermolaev H. Censorship in Soviet Literature. 1917—1991. — Lanham, Maryland, 1997. — 346 p.
9. Faguno J. Введение в литературоведение. — Wyd. 2-e. — Warszawa, 1991. — 646 p.
10. Iribarne L. Babel's «Red Cavalry» as a Baroque Novel // Contemporary Literature. — 1973. — N. 14. — P. 58—77.
11. Краткая Литературная Энциклопедия. Т. 1. — М., 1962. — 1086 стлб.
12. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. — М., 1970. — 383 с.
13. Маркиш Ш. Бабель и другие. — К., 1996. — 245 с.
14. Мелетинский Е. М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. — М., 1986. — 319 с.
15. Поспелов Г. Н. Проблемы исторического развития литературы. — М., 1971. — 272 с.
16. Прието А. Из книги «Морфология романа» // Семиотика. — М., 1983. — 636 с.
17. Смирин И. А. И. Э. Бабель в литературном контексте. — Пермь, 2005. — 314 с.
18. Соколянский М. Г. Гротеск в прозе Бабеля // Известия Рос. Академии Наук, Сер. лит. и яз. — 2006. — Т. 65, № 4. — С. 48—52.
19. Todorov Tz. Grammaire de Décameron. — The Hague: Paris, 1969. — 100 p.
20. Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика. — Изд. 5-е, испр. — М.; Л., 1930. — 576 стлб.
21. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М., 1976. — 574 с.
22. Хлодовский Р. И. «Декамерон». Поэтика и стиль. — М., 1982. — 346 с.
23. Эренбург И. И. Э. Бабель // Бабель И. Избранное. — М., 1957. — С. 5—10.
24. Эйхенбаум Б. О прозе. — Л., 1993. — 504 с.

**МОДЕРНИЗМ КАК ПРОБЛЕМНОЕ ПОЛЕ
СОВРЕМЕННОЙ ГУМАНИТАРНОЙ МЫСЛИ.
ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЙ ДИСКУРС. СТАТЬЯ ВТОРАЯ**

В статье прослежено, как при изменении методологического формата в литературоведческом дискурсе до 90-х годов прошлого века решалась проблема концептуализации и категоризации феномена русского модернизма.

Ключевые слова: *литературный модернизм, методологический формат, реализмоцентристская методология, структуралистская методология.*

В статті прослідковано, як при зміні методологічного формату в літературознавчому дискурсі до 90-х років минулого століття вирішувалася проблема концептуалізації та категоризації феномену російського модернізму.

Ключові слова: *літературний модернізм, методологічний формат, реалізоцентристська методологія, структуралістська методологія.*

In this article it was analysed how during the change of the methodological format of the literary discourse in the 90-ies, the problem of conceptualization and categorization of the phenomenon which is Russian modernism was solved.

Key words: *literary modernism, methodological format, realism-centric methodology, structuralist methodology.*

Научные пути концептуализации феномена модернизма в литературоведении XX столетия очень разные.

До 90-х годов прошлого века литературоведческий дискурс не характеризовался активностью разработки *понятия модернизм* в качестве типологической категории. В контексте методологических баталий социалистической эпохи эта номинация очень обобщённо маркировала «идеологически чуждую» советскому человеку западную литературу и искусство. Обратим внимание, например, на название монографии О. В. Лармина «Модернизм против человека и человечности» [6], что делает очевидным идеологическую «ангажированность» автора.

Однако еще в начале XX века критика, рассматривая «новые» явления литературы порубежья, оперировала понятием «литературный модернизм», констатируя не только его идеологическую направленность, но и отдельные особенности

поэтики. Показательна в этом вопросе первая коллективная монография о новых явлениях в русской литературе начала XX века, вышедшая под редакцией профессора С. А. Венгерова. Большинство статей написаны поэтами-модернистами [9, 22]. Этот факт говорит о том, что научное литературоведение еще не было готово к концептуализации феномена литературного модернизма. Такую первичную работу в рамках литературно-критического дискурса взяли на себя сами поэты-модернисты. Они выступали в качестве субъектов и объектов процесса модернизации литературы, являясь организаторами объединений, в рамках которых отрабатывались эстетические декларации символистского, акмеистского и футуристского направлений. В формате литературно-критического дискурса и был намечен направленный приоритет в **типологизации русского литературного модернизма**, какой остался доминирующим во многих исследовательских работах XX века.

По мнению З. Г. Минц, начало XX века характеризовалось «нечетким представлением о «модернизме»» [8, 14]. И это закономерно для начальной стадии литературоведческой и литературно-критической рефлексии проблемы модернизма. Но сегодня очевидно и другое: в этот период намечались линии концептуализации и категоризации литературного модернизма, какие оказались актуальными и в литературоведении конца XX — начала XXI веков. В начале же XX века они не получили еще системного выражения, однако был задан определенный вектор типологического обоснования, охватывающий область поэтическую и ментальную. В критический и литературоведческий дискурс этого времени введен понятийный ряд, на типологическом потенциале которого сосредоточивают свое внимание в большей степени уже современные исследователи феномена модернизма. Речь идет о таких категориях, как *литературное сознание, лирический герой, автор, образ автора, стиль мышления и др.*

Один из принципов литературоведческого дискурса первых историков модернизма (С. А. Венгерова, В. М. Жирмунского, Б. М. Эйхенбаума, В. Виноградова, Ю. Тынянова и др.) — от частного к общему. В 10-е и 20-е годы он был закономерен для начальной аналитики явления. Объектом их изучения стано-

вились частные по отношению к общекультурному и литературному феномену модернизма практики адептов символизма, акмеизма и футуризма. Проблему преемственности, отдельные признаки отличия эстетических программ, стиля и методов этих направлений, концептуально и дискурсивно значимо для всего последующего литературоведения начали разрабатывать эти исследователи. Здесь, например, была намечена и научная полемика (концепция акмеизма в работах В. М. Жирмунского и Б. М. Эйхенбаума как практики преодоления или развития традиций символизма), какую, с точки зрения современного видения этой проблематики, можно отнести к разряду конфликта интерпретаций.

Но при этом литературно-критическая и литературоведческая научная идентификация качественно новых литературных явлений на рубеже XIX–XX веков характеризовалась значительной понятийно-терминологической неоднозначностью. В работах отдельных представителей европейской и русской критики, направленных на акцентирование в первую очередь *идеологической составляющей модернистского искусства*, наметилась тенденция к его *номинации как декаданса*. Она устойчиво закрепились в советском литературоведении почти до конца прошлого века, а при рассмотрении литературного процесса конца XIX–начала XX веков реалистическому направлению противопоставлялись декадентские течения, в чем убеждаемся при изучении многих учебников и монографических исследований о русской литературе данного порубежья, написанных до 90-х годов прошлого столетия [2, 3, 14] и др. В литературоведческом дискурсе тех лет понятия «модернизм» и «декаданс» часто использовались как синонимы.

В учебнике А. А. Волкова и Л. А. Смирновой, где дана «общая характеристика антиреалистических течений», уже сделано заключение: «Русский модернизм начала XX века — явление гораздо более сложное и значительное. Его ряды не были однородными... факт принадлежности к определенному модернистскому течению выражал суть их творчества» [3, 261]. Этим кратким обобщением в книге ограничивается типологическая характеристика модернизма, направления которого при

непосредственном анализе рассматривались еще в «антиреалистической» опции.

Конечно же на фоне реализмоцентристской методологии советского литературоведения системных типологических исследований русского модернизма и быть не могло. Но в это же время о творчестве отдельных поэтов-модернистов, так или иначе выражавших свои симпатии советскому режиму (В. Брюсове, А. Блоке, В. Маяковском, С. Есенине), были написаны работы, значимые как обобщающей фактографией, так и показательным для своего времени уровнем профессиональной филологической аналитики, в которой, на фоне преобладающего проблемно-тематического анализа творчества, намечались и линии поэтикального рассмотрения художественного наследия писателей.

Как правило, методология исследований советского времени не характеризовались многообразием, в отличие от поисковых методологических стратегий зарубежной русистики. В литературном процессе конца XIX — начала XX веков их особо привлекал пласт творчества модернистов, изучение которого разворачивалось в многообразии оценочных опций. Закономерно, что эту работу первоначально вели русские эмигранты, и нацелена она была на аналитику индивидуальных художественных систем русских поэтов рубежа веков. В числе первых зарубежных популяризаторов и историков литературы был Д. П. Святополк-Мирский (1890—1939). Уже из названия его книги («История русской литературы с древнейших времен по 1925 год») очевидно, что и творчеству русских поэтов-модернистов дана типологическая оценка [11]. Критерии и принципы ее часто грешат субъективизмом, подводя дискурс филологического исследования к грани эссеистики, но в целом, что постоянно подчеркивает и Д. П. Святополк-Мирский, он сосредоточен на художественно-эстетических показателях творчества рассматриваемых писателей. Система этих показателей достаточно произвольна, но очевидно, что автора отличает интерес к контекстуальному рассмотрению литературного явления с учетом культурной динамики каждой эпохи, мастерство макро- и микроанализа литературных феноменов.

Принцип периодизации Святополка-Мирского в определенной степени соответствует традиционному описанию русской литературы в контексте смены художественных направлений и стилей (классицизм, романтизм, реализм, символизм). Но у автора есть и свой ценностный критерий, который он определяет как область «поэтического», в соответствии с чем констатирует свои «литературные и эстетические пристрастия» [11, 456]. Закономерно, что в написанной им книге особо акцентируется модернистское новаторство литературы конца XIX — начала XX веков. Этот период он называет «вторым золотым веком» [11, 659]. В центре внимания критика — «главные фигуры «модернистского» движения». Номинируя движение как «модернистское», Святополк-Мирский не уточняет терминологический статус понятия, но оно функционирует в его дискурсе как *термин типологического ряда*: актуализированное автором семантическое поле понятия «модернистское движение» охватывает область идеологическую, общекультурную, художественно-эстетическую и ментальную.

В целом, в зарубежном литературоведении типологические подходы к литературному процессу в России конца XIX—начала XX веков, как и типологические характеристики творчества поэтов-модернистов, разрабатывались очень медленно.

Так в книге Вл. Маркова — выпускника ЛГУ 30-х годов, профессора славистики Калифорнийского университета, «О свободе слова в поэзии», составленной из статей 1954—80-х гг., типология русских поэтов проведена по показателю «поэтической свободы творца — свободы идейной (содержательной) и формальной (художественной)», т. е. «свободы поэта внутри своей поэзии» (первая статья книги «О свободе в поэзии»). Основу книги составили статьи о поэтах Серебряного века. Например, «свобода Михаила Кузмина» — это «свобода непринужденности»: «редко у какого поэта техника так вся на виду и одновременно так незаметна. Его рифмы богаты, но просты» [7, 42].

Принципиально новым взглядом на феномен литературного декаданса Вл. Марков развивает в статье «К вопросу о границах декаданса...». Термин «декаданс» употребляется в значении, расширяющем его традиционные социально-

идеологизированные коннотации. «Общей базой», на которой формировался и существовал русский декаданс, в статье определён *урбанистический уклад жизни, новое состояние сознания*, тем самым автор программирует возможную аналитику вопроса в методологической системе, ставшей актуальной только в начале третьего тысячелетия: имеем в виду культурологическую и когнитивно-эстетическую аргументацию. Размышляя же о границах декаданса в русской литературе, Вл. Марков выдвигает перспективную научную гипотезу: «...явление, возникшее в России в начале 1890-х гг. под названием «декадентства», было и глубже, чем кажется, и не таким кратковременным, как думают. Его черты можно наблюдать в 1924 г., а если приглядеться, то и позже» [7, 53], т. е. границы данного явления связываются не только с историей литературных группировок, литературными направлениями России конца XIX — начала XX веков, а с показателями литературного сознания эпохи, в котором доминировал трагический пафос.

В системе структуралистской аргументации свою версию типологического измерения русского модернизма представил американский (поляк по происхождению) русист Х. Баран в книге «Поэтика русской литературы начала XX века» статьёй «К типологии русского модернизма: Иванов, Ремизов, Хлебников» [1]. Автор статьи констатирует, что писатели, изначально близкие по своему отношению к фольклору, в творческой самореализации все же руководствовались направленческими принципами, представляя в данном случае три типологические модели русского модернизма. Аргументом для исследователя становится поэтика произведений В. Иванова, А. Ремизова и В. Хлебникова, парадигмально отвечающая разным направлениям модернизма.

В силу фактографической недостаточности (большинство архивов осталось в России), западное литературоведение в первую очередь обращалось к показателям поэтики творчества и микропоэтики произведений отдельных русских писателей-модернистов. Этот научный опыт формировался и обобщался через апробацию разных литературоведческих методологий и методик XX века. Западная русистика по проблематике Серебряного

века в целом характеризуется масштабностью исследовательских практик, заложивших продуктивные традиции рядом научных школ. В аспекте типологического метода перспективными для русистики стали разработки школы Кирилла Тарановского, славистов загребской школы Александра Флакера, венгерской школы Лены Силарт, австрийской А. Хансена-Леве и др.

Знаковым для всего европейского литературоведения можно считать и коллективный опыт исследования русской литературы Серебряного века, представленный в конце 80-х годов прошлого столетия сначала на французском, а затем и на русском языках [5].

В предисловии к русскоязычному изданию этой фундаментальной работы отмечено: «Впервые русский литературный процесс ... воссоздается вне каких-либо идеологических схем, в его целостности, сохранив при этом подлинную дифференциацию, не имеющую ничего общего с той, которую навязывала партийно-государственная идеология» [5, 6].

Книга включает работы европейских русистов, представляющих разные научные школы, но при этом всех их отличает интерес к широкому фактографическому материалу культурной и литературной жизни эпохи: литература рассматривалась в контексте других видов искусства порубежья. Именно эта книга, в которой впервые системно обращено внимание на *фактор культурного пространства эпохи*, иллюстрировала новые методологические приоритеты и перспективы исследования литературы *переходной культурной ситуации*, когда индивидуально-творческая и общекультурная парадигма ценностей эпохи формируются в системе характерной взаимовосприимчивой корреляции. Сегодня можно заключить: эта коллективная монография стала первым опытом обращения литературоведения к *культурологическому подходу* при изучении такой сложной литературной эпохи, как Серебряный век.

Авторам книги удалось доказать, что между писателями реалистами и модернистами не было той демаркационной зоны, какая в системе идеологических и проблемно-тематических показателей творчества очерчивалась советским литературоведением. Тем самым вырабатывалась новая научная установка

на переосмысление места и роли представителей модернистского движения в литературе порубежья. Скрупулёзный контекстуальный и поэтологический анализ позволил исследователям сделать неожиданные выводы: например, творчество А. П. Чехова не столько оппозиционно модернистской аксиологии, сколько соотносимо с ней в отдельных позициях [17, 48–72].

В целом, филологический дискурс книги был задан во многом новой даже для западной русистики системой аргументации и категоризации. Анализ статей об отдельных деятелях эпохи строился на контекстуальном, культурологическом и интертекстуальном методах, или обращением к психоаналитической аргументации (статья об А. Блоке).

Однако методологический плюрализм и разновекторность литературоведческих подходов обусловили определенную научную панорамность книги, нерешённость проблемы общего категориального ряда при типологических характеристиках. Вместе с тем широкая культурно-художественная фактография данного исследования, глубокая филологическая аналитичность отдельных ее статей позволяют читателю сформировать некое целостное представление о ценностных приоритетах культурного и, в частности, литературного сознания эпохи порубежья.

В России и на Украине 80–90-е годы прошлого века знаменовались постепенным отказом научной мысли от реализмострической концепции литературного процесса вообще и конца XIX — начала XX — в частности, и, соответственно, новыми подходами к художественному наследию русских писателей-модернистов. При этом можно констатировать, что *и методология таких исследований претерпевала значительные изменения. Хотя типологический ряд в литературном процессе по-прежнему выделялся по факту причастности писателей к литературному объединению, а именно: символистам, акмеистам и футуристам.* Историко-литературоведческие работы этого времени характеризовалась еще этапом фактографического открытия и первичной систематизации литературной и литературно-критической деятельности поэтов-модернистов.

Вместе с тем очевидно: методологический вектор перспективных исследований русского модернизма в эти годы задавал-

ся и новыми подходами к творчеству представителей основных модернистских направлений.

И здесь в первую очередь должна быть названа тартуско-московская литературоведческая школа, разработки которой до 90-х годов XX века не получали поддержки академического литературоведения и потому носили локальный характер. Именно в контексте методов этой школы *Зарой Григорьевной Минц* с 70-х по 90-е годы прочитано наследие А. Блока и ряда русских символистов, сформирована авторская концепция русского литературного символизма как явления динамического, в описание которого включались и показатели типологического порядка.

О значении блоковедческих работ З. Г. Минц в конце 90-х писал Владимир Топоров: «Для изучения А. Блока З. Г. успела сделать поразительно много, и именно ее исследования, как и работы ее учителя, Д. Е. Максимова, которому З. Г. была преданна, образуют лучшую часть блоковедения последних десятилетий и определяют ее современный уровень» [18, 8].

Первоначально блоковедческие исследования З. Г. Минц выполнялись в рамках традиционной культурно-исторической методологии, с акцентированием фактографического и комментаторского компонентов, установлением историко-литературных аналогий. К ним относятся статьи, раскрывающие связь творческого сознания и художественных текстов А. Блока с наследием классиков русской литературы.

В более поздних работах рассмотрены структуры блоковских текстов, проанализирована их символика, апробирована методика культурологического анализа литературы. Эти исследования проведены в соответствии с теоретическими положениями, намеченными Ю. М. Лотманом в «Лекциях по структуральной поэтике» и в последовавших за ними трудах.

Прекрасное знание историко-литературного контекста литературного процесса конца XIX — начала XX веков, поэтики отдельных стихотворений и циклов символистов позволило З. Г. Минц выдвинуть концепцию *эволюции русского символизма (постановка вопроса в статье 1981 г.)* и в дальнейшем проследить ее с учетом изменяющихся форм «панэстетической» модели мира писателей. В 1986 году это решение было

представлено в статье «Об эволюции русского символизма» [8, 7–24].

В своих исследованиях З. Г. Минц первая поставила под сомнение «традиционный метаязык научного описания символизма, который восходит к символистской и околосимволистской критике», подчеркивая необходимость «рассмотреть проблему с внешней по отношению к этому течению точки зрения» [8, 7]. Она отметила, что среди западных исследователей проблемы эволюции русского символизма по методу и концепции ей близка позиция А. Ханзена-Леве, высказанная в диссертации «Русский символизм», где он «присоединяется» к выдвинутой ею ранее концепции трехэтапной эволюции направления и обозначает этапы динамики как «Символизм I («дьяволический символизм»)» → «Символизм II («мифопоэтический символизм»)» → «Символизм III («гротескно-карнавализирующий символизм»)» [19].

С точки зрения З. Г. Минц, «концепция А. Ханзена-Леве и иллюстрирующая ее схема обладают рядом исключительно важных достоинств. Во-первых, она представляет абстрагирование, в первую очередь, основных свойств *имплицитной* поэтики символизма — структуры символистских текстов, то есть имеет в виду изучение *художественного* языка символизма и его *художественных* подъязыков (субкодов) в их эволюционной смене. Однако концепция А. Ханзена-Леве... построена на основании (исключительно корректного!) описания *только* поэтики и *только* стихотворных (исключение — «симфонии» Андрея Белого) текстов русского символизма, причем рассмотренных *только* на уровне «мотивно-символическом» и *только* в аспекте парадигматики...» [8, 10].

В основу подхода З. Г. Минц к проблеме эволюции символизма положено представление о возможности построения некоторой «системы, рассматриваемой как язык направления... а также выделены ее такие подсистемы (подъязыки, субкоды), смена которых во времени даст картину эволюции» [8, 11]. В контексте приоритетов современных гуманитарных исследовательских практик работы З. Г. Минц значимы для нас и тем, что при типологическом анализе символизма как динами-

ческой системы, включающей ряд подсистем, ракурс научной мотивации исследователя не ограничивался уровнем структуры текстов, а учитывал и показатели ментального порядка: «пан-эстетическое» мировосприятие писателей, их «эстетические утопии», эстетические ценности, «центробежные» и «центростремительные» устремления и др. [8, 15–21].

В контексте той же структурно-семиотической методологии параллельно с З. Г. Минц проводил свои филологические разработки Игорь Смирнов. При типологическом анализе творчества русских поэтов-модернистов он включал в оценочное поле явления символизма и постсимволизма [12]. В предисловии ко второму изданию данной работы в новой редакционной версии автор подтвердил стремление «концептуализировать историю культуры (на примере перехода русской поэзии от символизма к постсимволизму) в терминах семиотики» [13, 8]. Однако он констатировал, что не замыкался в показателях отношений поэтических знаков и их значений, а выходил и на «уровень универсальных правил порождения словесно-художественного дискурса» [13, 10], тем самым прокладывая пути в направлении постструктуралистских исследовательских практик. На фоне преобладающего в тартуско-московской школе филологов-семиотов синхронического подхода И. Смирнов отметил научную актуальность и диахронического охвата творчества модернистов.

В начале 90-х годов прошлого века новую линию типологического исследования русского модернизма разрабатывал В. А. Сарычев. Ориентируясь на традиции направленного подхода, он обратился к области эстетики русского модернизма, рассмотренной в системе показателей двух наиболее ярких «разновидностей» направлений: младосимволизма и кубофутуризма. Автор систематизировал их философские истоки, проанализировав эволюцию *эстетических концепций* А. Белого и В. Иванова, констатировал «сложность и неоднородность кубофутуризма, в границах которого развивалось творчество таких различных по своим эстетическим устремлениям художников, как Д. Бурлюк, А. Крученых, с одной стороны, и В. Каменский, Е. Гуро, В. Хлебников — с другой» [10, 2].

Обобщая, отметим, что в начале 90-х годов понятие «модернизм» постепенно входит в филологический дискурс ряда исследователей, обращённых к литературному процессу конца XIX — начала XX веков. Но его функционирование в качестве типологического термина усложнялось слабой разработанностью адекватных новой научной ситуации теоретико-методологических подходов к вопросу, что не позволяло конкретизировать концептуально-семантического поля понятия «модернизм» и в историко-литературном дискурсе. В 90-е годы же освобождение от реализмоцентристских подходов к литературному модернизму, который начал осознаваться как «объективное явление историко-литературного процесса» [4, 3], и очевидная на этом фоне научная популяризация достаточно частного, но очень продуктивного опыта предшественников по проблеме изучения творчества поэтов-модернистов (что прослежено нами выше), знаменовали новый формат литературоведческой аналитики вопроса. Этому будет посвящена следующая статья.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баран Х. Поэтика русской литературы начала XX века: Сборник / Авториз. пер. с англ. Х. Баран. — М. : Издательская группа «Прогресс» — «Универс», 1993. — 368 с.
2. Волков А. А. Очерки русской литературы конца XIX — начала XX веков / А. А. Волков. — М. : Художественная литература. 1955. — 564 с.
3. Волков А. А., Смирнова Л. А. История русской литературы XX века. Дооктябрьский период. — Изд. 6-е, переработ. и допол. — М. : Просвещение. 1977. — 384 с.
4. Гундорова Т. Ранній український модернізм: до проблеми естетичної свідомості / Т. І. Гундорова // Радянське літературознавство. — 1989. — № 12. — С. 3–7.
5. История русской литературы: XX век: Серебряный век / Под. ред. Жоржа Нива, Ильи Сермана, Витторио Страда и Ефима Эткинда. — М. : Издательская группа «Прогресс» — «Литера», 1995. — 704 с.
6. Лармин О. В. Модернизм против человека и человечности / О. В. Лармин. — М.: Советский художник. 1965. — 159 с.
7. Марков В. Ф. О свободе в поэзии: статьи, эссе, разное / В. Ф. Марков; Авт. предисл. Ю. Линник, сост. Е. Белодубровский. — СПб. : Изд-во Чернышева, 1994. — 367 с.

8. Минц З. Г. Об эволюции русского символизма. (К постановке вопроса: тезисы) / З. Г. Минц. // Ученые записки Тартуского государственного университета. — Вып. 735. А. Блок и основные тенденции развития литературы начала XX века. Блоковский сборник VII. — Тарту, 1986. — С. 7–24.
9. Русская литература XX века (1890–1910) : в 2 кн. / Под. ред. проф. С. А. Венгерова. — М. : Издательский дом «XXI век — Согласие», 2000. — Кн. 1.— 512 с., 16 с. ил.
10. Сарычев В. А. Эстетика русского модернизма: Проблема «жизнетворчества» / В. А. Сарычев. — Воронеж : Изд-во Воронежск. ун-та, 1991. — 320 с.
11. Святополк-Мирский Д. П. История русской литературы с древнейших времен по 1825 год / Д. П. Святополк-Мирский. — Новосибирск: Свиньин и сыновья, 2009. — 872 с.
12. Смирнов И. П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем / И. П. Смирнов. — М. : Наука, 1977. — 203 с.
13. Смирнов И. П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем / И. П. Смирнов. // Смирнов И. П. Смысл как таковой. — СПб. : Академический проект, 2001. — С. 5–222.
14. Смирнова Л. А. Проблемы реализма в русской прозе начала XX века / Л. А. Смирнова. — М. : Просвещение, 1977. — 208 с.
15. Соколов А. Г. История русской литературы конца XIX — начала XX веков / А. Г. Соколов. — М. : Высшая школа, 1979. — 399 с.
16. Страда В. Литература конца XIX века (1890–1900) / В. Страда // История русской литературы: XX век: Серебряный век / Под. ред. Жоржа Нива, Ильи Сермана, Витторио Страда и Ефима Эткинда. — М. : Изд. группа «Прогресс» — «Литера», 1995. — С. 11–48.
17. Страда В. Антон Чехов / В. Страда // История русской литературы: XX век: Серебряный век / Под. ред. Жоржа Нива, Ильи Сермана, Витторио Страда и Ефима Эткинда. — М. : Издательская группа «Прогресс» — «Литера», 1995. — С. 48–72.
18. Топоров В. Верность пути. К научному наследию З. Г. Минц / В. Топоров // З. Г. Минц Поэтика Александра Блока. — СПб. : «Искусство-СПб», 1999. — С. 7–10.
19. Ханзен-Леве А. Русский символизм: Система поэтических мотивов. Ранний символизм / А. Ханзен-Леве. — СПб. : «Академический проект», 1999. — 512 с. (Серия «Современная западная русистика», т. 20).

ТРАНСФОРМАЦИОННАЯ АКСИОЛОГИЯ МОТИВА БЕССМЕРТИЯ В ЛИТЕРАТУРНОМ КОНТЕКСТЕ

Рассматривается художественный мотив «вечной жизни» в философской драме Р. Мерля «Новый Сизиф» и его проявления в литературе XX века. Уделено внимание нравственно-психологическим особенностям персонажей, их обусловленности внешними факторами.

Ключевые слова: мотив, персонаж, сюжет, полифоническое пространство.

Розглядається художній мотив «вічного життя» у філософській драмі Р. Мерля «Новий Сізіф» і його проявлення в літературі XX століття. Звернено увагу на морально-психологічні особливості персонажів, їх обусловленість зовнішніми факторами.

Ключові слова: мотив, персонаж, сюжет, поліфонічний простір.

The artistic motives of the «eternal life» in philosophic drama «Nouveau Sisyph» by R. Merle and their presentations in the literature of the XX century are considered. Also the moral and psychological peculiarities and their external factor's dependence are focused on.

Key words: the motive, the personage, the plot, the polyphony of the space.

Аксиология бессмертия, во все эпохи волновавшего человечество, постоянно претерпевала качественные трансформации, которые осуществлялись в контексте эволюции человеческих представлений о добре и зле, нравственности и аморальности. Весьма неожиданная трактовка мотива вечной жизни разрабатывается в философской драме Р. Мерля «Новый Сизиф» (1956) (проблематика данной пьесы является центром содержательного плана фарса «Сизиф и смерть» этого же автора). Как я отмечал в своих работах, большинство наиболее значительных версий мотива бессмертия в XX в. концентрирует внимание на нравственно-психологических аспектах проблемы, которые в зависимости от авторского замысла усложняются социально-идеологическими, экономическими и иными факторами (см.: [6]).

Античный миф о Сизифе лаконично сообщает о том, что Сизиф отнял власть у смерти, причем эта ситуация имеет несколько вариантов: в первом Сизиф заковал в цепи богиню

смерти Танатос (5, 439), во втором — заковал в колодки Гаде-са (1, 170). Из всей драматической истории мифологического персонажа мировая литература разрабатывает преимущественно мотив наказания Сизифа («сизифов труд»). Р. Мерль дописывает традиционный сюжет, разворачивая сообщение о поступке героя в сложную модель исследования социального и личностного бытия отдельного человека, вынужденного противопоставить свое понимание истины крайне противоречивым и непоследовательным аргументам окружающих.

В структуре пьесы обретенная Сизифом власть над Смертью является философской абстракцией, которая позволяет драматургу обнажить те социальные противоречия, которые извратили социальную систему и ее граждан, сделали людей заложниками собственных эгоистических страстей и расчетов. В этом контексте стремление Сизифа осчастливить людей вечностью носит оттенок благородной наивности и демонстрирует незнание героем реальной человеческой жизни. Мельком упоминаемая в мифе ситуация в драме существенно расширяется, ее событийный план воспринимается в качестве испытательной модели столкновения многих диаметрально противоположных концепций и воззрений. Используя в пьесе традиционный для античной драматургии прием введения хора, Р. Мерль качественно трансформирует его традиционную функцию. Каждый из принимающих участие в драматическом действии хоров не просто комментирует события или предсказывает возникновение конфликтов, а активно вмешивается в происходящее, стремится навязать герою свою точку зрения, отстаивает свою своеобразно понимаемую правду.

В результате взаимопересечения разнонаправленных волеизъявлений и желаний этих хоров, представляющих интересы полярных социальных групп Коринфа, в драме образуется своеобразное полифоническое пространство, законы развития которого определяются отношением к неожиданно полученной возможности жить вечно. Величайшее благо, которое принес Сизиф гражданам Коринфа, неожиданно для героя отторгается всеми персонажами, которые не готовы принять возможность жизни, основанной на качественно иных, чем рань-

ше, принципах. Именно поэтому Сизиф становится объектом жесткой критики со всех сторон, оказывается в абсолютном одиночестве и в конечном итоге терпит поражение.

В процессе развития действия постепенно выясняется, что подаренное бессмертие никому не нужно, более того, оно страшит людей, ибо разрушает установленный «свыше», как считают герои, порядок, сеет смуту и раздоры в обществе. Даже близкие Сизифу люди усматривают в бессмертии угрозу для своего личного благополучия и покушение на созданное в их воображении будущее. Парадокс ситуации заключается в том, что людям дарит бессмертие умирающий Сизиф, который в итоге обречен на невыносимые вечные страдания. Герой готов пожертвовать собой во имя утверждения гармонии в человеческом мире, в то же время для него было совершенно неожиданным и непонятным ожесточенное сопротивление окружающих, отторжение ими перспективы вечной жизни.

В эссе «Миф о Сизифе» (1941) А. Камю подчеркивает, что «проблема «свободы вообще» не имеет смысла, ибо так или иначе связана с проблемой бога. Чтобы знать, свободен ли человек, достаточно знать, есть ли у него господин. Эту проблему делает особенно абсурдной то, что одно и то же понятие и ставит проблему свободы, и одновременно лишает её всякого смысла, так как в присутствии бога это уже не столько проблема свободы, сколько проблема зла. Альтернатива известна: либо мы не свободны и ответ за зло лежит на всемогущем боге, либо мы свободны и ответственны, а бог не всемогущ» [3, с. 54]. В драме Р. Мерля абсурд социальных и поведенческих ориентиров объясняется внутренней несвободой персонажей, их морально-психологической неготовностью оценить жертвенный поступок Сизифа.

Показательна символика заглавия пьесы: перед нами не традиционный мифологический персонаж, для которого собственные интересы, желания и капризы являются главной целью жизни, а личность, одухотворенная идеей бескорыстного служения людям и готовая ради этого пожертвовать собой. Не хитрости и уловки определяют его поведенческие ориентиры, а искренняя честность и стремление познать законы окру-

жающего мира и человеческой духовности. Именно поэтому драматическое несоответствие между должным и реально существующим заставляет Сизифа глубоко вникать в подтекст завуалированно-лицемерных речей представителей разных социальных групп Коринфа.

Вопреки мифологической традиции Смерть в драме Мерля деперсонифицирована, она выполняет волю Высших, то есть богов, не зная и не задумываясь о законах своего функционирования. Она как бы играет роль божественного резонёр-статиста, который должен сообщать людям волю олимпийцев и исполнять ее. Кроме того, в мировой литературе не так уж много интерпретаций, в которых Смерть становилась страдающей стороной, когда обыкновенный человек самостоятельно ограничивал или преодолевал её абсолютные права.

При первой встрече с Сизифом Смерть пытается удовлетворить любопытство персонажа следующими аргументами: **«Я стала чужой роду человеческому... Я лишь ничтожное колесико механизма, столь сложного, что я даже не могу его понять... Неужели я стану завидовать мучительному душевному волнению, которое вы называете жизнью? Завидовать вашему разуму, раздираемому сомнениями, напряженному желанию все познать, страшному беспокойству выбора?»** [4, 605, 606]. Уверенная в своей абсолютной власти над бранным человеческим миром, Смерть посвящает Сизифа в секрет исполнения ею воли богов (она вырезает на восковых дощечках золотым стилетом имя человека, который должен умереть). Беспечность дорого обходится Смерти, потому что Сизиф хитростью отнимает у нее стилет, лишая таким образом власти над миром и провозглашая бессмертие будущего человечества.

В содержательной структуре пьесы первый акт является экспозицией и завязкой одновременно, но в нем еще ничто не предвещает трагического противостояния Сизифа и народа Коринфа. Дальнейшее развитие драматического действия ориентируется на социально-философское исследование уникальной с точки зрения общекультурной традиции коллизии. Уже поэт Ифрат, первым пришедший в дом Сизифа, вызывает у хозяина недоуменный вопрос: **«Могут ли люди ненавидеть меня**

за то, что я даровал им бессмертие?.. Прометей даровал людям весьма сомнительное благо — огонь, одинаково полезный и жестокий, который города возжигают на пользу как войне, так и миру. А я... ценою вечных мучений дал им жизнь» [4, 611, 613]. После этого Сизифу приходится объясняться с представителями архонтов, затем плебеев и, наконец, своими домашними. В сцене появления архонтов исключительно важную роль играет шут Мельхедес, которому в соответствии с литературной традицией позволено говорить правду хозяевам.

Шут объясняет Сизифу, что для своих господ он есть «мысль тайная, скрытая, руководящая их действиями, но не смеющая высказать себя» [4, 617]. иными словами, своими репликами Мельхедес устраняет дистанцию между лицемерными речами архонтов и истинным смыслом высказываемого ими. Поэтому вполне понятным становится заявление шута: «Я — ненависть архонтов к тебе. Страх архонтов, а кроме того, еще и уважение, плод страха» [4, 617]. Правда, позднее выясняется, что Мельхедес с таким же успехом играет свою роль и при посещении Сизифа делегацией плебеев: «Тем, кто страдает от несправедливости, незачем прятаться. ...они недостаточно самоуверенны... Моя мысль выражает их молчание» [4, 638]. Во время дискуссии выясняется, что прежний законопослушный и безропотно подчиняющийся существующим правилам Сизиф был удобен правящей верхушке города. Новый же Сизиф, который «решительным и... опрометчивым поступком...разрушил в мире порядок» [4, 619] становится опасным, потому что он ставит под сомнение основополагающие ценности существующего строя.

По мнению архонтов (а они образуют своеобразный хор, в котором индивидуальные точки зрения концентрируются в единую концепцию), отсутствие смерти принесет неисчислимые беды не только правителям, но и народу, обречет последний на голод, нищету и прозябание. Позднее выясняется, что теперь невозможно вести войну, нельзя кого-то казнить, утратила свое прежнее значение божественная воля. Поэтому естественным итогом сказанного становится требование восстановления прежнего порядка и смерти самого Сизифа. Однако всем этим, по-своему логичным, доводам герой противопоставляет свое

видение сложившейся ситуации: «Да, конечно, я люблю Коринф. Но понимаем ли мы друг друга? Лики любви различны для всех нас, и мой Коринф — не ваш... Я ненавижу смерть за отвратительную власть, которую она дает человеку над своими братьями... Без смерти вы ничто. Без нее рухнет и ваше могущество и унижительный страх, благодаря которому вы у власти... Мой выбор сделан и безвозвратно. Я не верну Смерти её собственность!» [4, 625, 631]. Что же касается делегации плебеев, то она сообщает Сизифу о требовании низов устранить социальное неравенство и разделить землю между всеми гражданами Коринфа.

Справедливое требование утрачивает прогрессивность после того, как плебеи излагают свою программу переустройства общества:

Плебей первый. «Если нам будет грозить самое худшее, если не окажется другого средства и *если*, наконец, *нужно будет, чтобы горстка людей погибла для того, чтобы жил плебс, будем ли мы вправе колебаться?..*

Сизиф. Однако и архонты тоже люди. Даже если они неправы, они не заслуживают смерти...

Плебей второй. Сизиф, Сизиф Праведный, *только тогда, когда мы построим град справедливости, можно будет признать жизнь граждан священной.*

Сизиф. Коринфяне, имеем ли мы право оттягивать то время, когда человек станет человеческим? ...с каким изумлением я вижу, что и вы, так же, как архонты, пренебрегаете вечностью, которую я дал вам» [4, 641–642]. В конечном итоге выясняется, что для плебеев абстрактное бессмертие является всего лишь средством для реализации вполне конкретных земных замыслов.

В данном случае возникают вполне очевидные ассоциации с высказанной еще Ф. М. Достоевским мыслью: «...представь, что это ты сам возводишь здание судьбы человеческой с целью в финале осчастливить людей, дать им наконец мир и покой, но для этого необходимо и неминуемо предстояло бы замучить всего лишь одно только крохотное созданище, вот того самого ребеночка... и на слезках его основать это здание, согласился

ли бы ты быть архитектором на этих условиях...» [2, 276]. Для плебеев в пьесе Р. Мерля такой проблемы не существует, потому что они смотрят на мир глазами раба, потому что они согласны добиваться своей цели любой ценой (смотри ниже анализ антиутопической традиции в литературе). Именно поэтому между ними и Сизифом возникает стена отчуждения.

Сизиф также узнает, что и его жена Аристея отвергает вечную жизнь, потому что она означает для неё вечную старость и равнодушие мужа; сын недоволен поступком отца, ибо в неопределенное будущее отодвигается возможность получить наследство. Во время второго явления бессильная Смерть предсказывает герою: «Рано или поздно хитрость ли великолепная ложь смертных отнимет у тебя золотую палочку и выдаст тебя, бессильного, Властям. Тогда твое тело постигнет вечное наказание. В аду ты будешь толкать тяжелый камень на вершину горы, там камень вырвется из твоих рук и скатится под откос. Назавтра ты должен будешь начать сначала» [4, 648]. Именно таким образом, то есть хитростью, рабыня Синара, не зная, что Сизиф решил дать ей свободу, овладевает палочкой и передает ее архонтам. Свое предательство она объясняет так: «...могла ли я согласиться на вечное рабство?» [(4, 650)]. Предсказание Смерти сбылось, Сизиф потерпел поражение в своем стремлении изменить существующее мироустройство и создать гуманное человечество.

Как видим, событийная логика мифа в пьесе формально соблюдена, и дальнейшая судьба Сизифа будет складываться в соответствии с общеизвестной традицией. Таким образом, перспектива бессмертия, как утверждает драматург, требует осознания человеком своего высшего предназначения в одухотворенном мире. Вечная жизнь, лишённая нравственного основания, может принести людям неисчислимы беды и страдания, разрушить всю цивилизацию. Что же касается мифологического персонажа, то в интерпретации Р. Мерля его можно считать счастливым, потому что «ему принадлежит его судьба... Если и есть личная судьба, то это отнюдь не предопределение свыше, либо, в крайнем случае, предопределение сводится к тому, как о нем судит сам человек: оно фатально и

достойно презрения. В остальном он сознает себя властелином своих дней» [3, 92]. Да, в столкновении с божественным пантеоном и, главное, абсурдом человеческого мира герой драмы терпит поражение. Однако это не его вина или беда, это — трагедия модели Коринфа, которая вобрала в себя экзистенциальные состояния и противоречия, накопившиеся в процессе эволюции цивилизации. Поэтому, зная логику развития мифологического сюжета, можно вполне однозначно утверждать, что концепция традиционного героя проникнута у Мерля духом свободы и оптимизма, прославлением его способности противопоставить свое индивидуальное «я» безликим богам и абсурдному социуму.

С. Цвейг как-то заметил, что «для бессмертия решающее значение имеет не душевный склад, а мощь человека. Только она увековечивает, и чем сильнее, жизнеспособнее, сосредоточеннее живет человек, тем заметнее становится его явление. *Бессмертие не знает нравственности и безнравственности, добра и зла; мерлом для него служат лишь деяния и сила, оно требует от человека цельности, а не чистоты*, требует, чтобы он был примером и выпуклым образом.— *Мораль для него ничто, интенсивность — все*» [10, 85–86]. Сказанному не следует придавать универсальный смысл, потому что эта емкая характеристика отнесена писателем к историческим личностям типа Казановы, Фридриха Ницше и Зигмунда Фрейда (впрочем, данный ряд вполне объективно можно продолжить: Герострат, Сталин, Гитлер и т. п.). Эти, столь разные, но, несомненно, незаурядные личности концентрируют в себе различные типы темперамента, поведенческой и интеллектуальной ориентации.

Кроме того, драматическая история цивилизации убедительно доказала, что по отношению к любой личности тезис «мораль для него ничто» неотвратимо порождает человеконенавистническую идеологию, геноцид и крайние формы тирании (здесь напрашиваются очевидные ассоциации с тезисом ордена иезуитов «цель оправдывает средства»). Поэтому сказанное известным писателем носит эмоционально-субъективный характер и прямого отношения к рассматриваемой проблеме не

имеет. Кстати, еще Иван Карамазов провозгласил, что «*нет добродетели, если нет бессмертия*» [2, 80], однако императивный смысл сказанного снимается его же поэмой «Великий Инквизитор».

ЛИТЕРАТУРА

1. Грейвс Р. Мифы Древней Греции. — М.: Прогресс, 1992. — 624 с.
2. Достоевский Ф. М. Собрание сочинений: В 15 т. Т. 9. — Л.: Наука, 1991. — 697 с.
3. Камю А. Бунтующий человек: Философия. Политика. Искусство. — М.: Политиздат, 1990. — 415 с.
4. Мерль Р. Сизиф и смерть // Пьесы современной Франции. — М.: Искусство, 1960. — С. 589–650.
5. Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. Т. 2. — М.: Сов. энциклопедия, 1988. — 719 с.
6. Нямцу А. Е. Фантастические парадоксы человеческого мира. — Черновцы: Рута, 1998. — 120 с.
7. Нямцу А. Е. Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования). — Черновцы: Рута, 2007. — 520 с.
8. Нямцу А. Е. Русская литература в контексте мировых традиций. — Черновцы: Черновицкий нац. ун-т, 2009. — 424 с.
9. Нямцу А. Е. Русская фаустиана: Учебное пособие. — Черновцы: Рута, 2009. — 288 с.
10. Цвейг С. Казанова. Фридрих Ницше. Зигмунд Фрейд. — М.: Интерпракс, 1990. — 256 с.

ЛІТЕРАТУРНА КЛАСИКА: СУЧАСНИЙ ПОГЛЯД

УДК 821.161.2:82—32«18»

Лілія Чикур

ТРАНСФОРМАЦІЯ ФОЛЬКЛОРНИХ ЖАНРІВ В УКРАЇНСЬКІЙ МАЛІЙ ПРОЗІ ПОЧАТКУ ХІХ СТОЛІТТЯ

Джерелом перших українських прозових творів ставали жанри анекдота, прислів'я, фольклорної новели, казки. Як результат літературного опрацювання фольклорні жанри трансформувалися (еволюціонували) і з'явилися нові жанри: оповідання-прислів'я, оповідання-анекдот, оповідання-казка, оповідання-ідилія.

Ключові слова: трансформація, олітературнення, фольклорні домінанти, жанрова модифікація, жанровий різновид.

Источником первых украинских прозаических произведений становились жанры анекдота, пословицы, фольклорной новеллы, сказки. Как результат литературной обработки фольклорные жанры трансформировались (эволюционировали) и появились новые жанры: рассказ-пословица, рассказ-анекдот, рассказ-сказка, рассказ-идиллия.

Ключевые слова: трансформация, фольклорные доминанты, жанровая модификация, жанровая разновидность.

The source of the first Ukrainian prose works were anedota genres, proverbs, folk novels, fairy tales. As a result litetaturnoho processing folklore genres transformed (evolved) and new genres: stories, proverbs, stories, jokes, stories, tale, story-idyll.

Keywords: transformation, oliteraturnenmya, folklore dominant, modification genre, genre form.

Однією із закономірностей розвитку української літератури першої половини ХІХ століття є процес трансформації фольклорних жанрів у прозові форми. Вивчення еволюції такого олітературнення фольклору дає змогу виявити багато спільного у творчості перших прозаїків нової української літератури.

Еволюція української малої прози зазначеного періоду недостатньо вивчена в літературознавстві. Хоча слід належним чином відзначити монографію І. Денисюка «Розвиток української малої прози ХІХ — поч. ХХ століття» [1], в якій дослідник

простежує розвиток жанрових форм, еластичність жанру та його повільну трансформацію; монографію Н. Копистянської «Жанр, жанрова система у просторі літературознавства» [4], в якій розглядаються генологічні питання, подається авторська концепція понять «жанр», «жанрова система», взаємодія жанрів; монографію Є. Нахліка «Українська романтична проза 20–60-х років XIX століття» [7], у якій досліджується еволюція української романтичної прози від самих її витоків. Цікавий корисний міркування висловила Н. Тихолоз у статті «Жанр та жанрова модифікація в лабіринті гносеологічних парадоксів», в якій авторка уточнює дефініції жанру і жанрової модифікації, обґрунтовує диференціацію канонічних і неканонічних жанрів, подає кілька видів класифікації жанрів [9].

Мета даної статті — прослідкувати трансформацію фольклорних жанрів в українській малій прозі 30–60-х рр. XIX століття на прикладі жанрового аналізу художніх творів Г. Квітки-Основ'яненка, О. Стороженка та П. Куліша.

Визначена проблематика ускладнюється тим, що нерідко одним і тим же словом позначали жанрові явища, які були зовсім різні. Цей термінологічний хаос поглиблює також проблема авторських жанрових визначень, які «не завжди виправдовують «жанрове очікування» читачів і часто представляють письменницьку позицію, яка не співпадає з усталеними дефініціями сучасної генології» [4, 180]. Поєднання, схрещування жанрів і утворення на цій основі нових різновидів та модифікацій стало однією із закономірностей літературного процесу.

Так, в підручнику «Теорія літератури», за редакцією Г. А. В'язовського, читаємо: «Зазнаючи серйозних ідейно-естетичних змін у процесі історичної еволюції, літературні види в свою чергу дають дуже багато нових відгалужень, різновидів (підвидів) або жанрів». Жанр — конкретна змістовна форма того чи іншого виду, взятого в певний період свого існування.

Для визначення жанру твору дрібнішого, ніж жанровий різновид, починає вживатись слово «модифікація». Наталя Тихолоз зазначає, що поняття «різновид» і «модифікація» близькі за значенням, але не синонімічні. Термін «жанровий різновид» правомірно вживати тільки на позначення підвиду чистих ка-

нонічних жанрів. Термін «жанрова модифікація» ширший, тому може застосовуватись як до канонічних, так і до неканонічних жанрів [9, 172].

Яскравим прикладом цього є літературна казка, що первісно виокремилась як жанрова модифікація казки фольклорної, а згодом утвердилась як окремий, самостійний жанр, про що мова піде далі.

Так жанри фольклорної новели, казки, прислів'я, анекдота ставали джерелом перших українських прозових творів.

Прикладом таких творів є оповідання Г. Квітки-Основ'яненка «Салдацький патрет», «Мертвецький Великдень», «Пархімове снідання». І. Денисюк зазначає, що «письменник виробив свій специфічний жанр оповідання переважно шляхом олітературнення нової жанрової структури на межі двох художньо-естетичних систем: фольклорної та літературної» [1, 63].

Так, в основу оповідання «Салдацький патрет» покладено античний анекдот. Сам автор на джерела, жанр і спосіб трактування матеріалу натякає у підзаголовку: «Латинська побрехенька, по-нашому розказана». Г. Квітка-Основ'яненко міг використати кілька анекдотів з Плінія Старшого, про що докладно розповідає І. Денисюк.

Оповідання цікаве своєю жанровою структурою: літературознавці визначають його як «анекдот, схрещений з образком» (І. Денисюк), «оповідання-байку» (М. Яценко), підкреслюючи такі риси, як мальовничість тла (в описах картин ярмарку), велика кількість персонажів, деталізація оповіді, мозаїчність, алегоризм, дотепність тощо.

Анекдот як жанр оперує мінімумом персонажів, а у літературній «побрехенці» Г. Квітки-Основ'яненка їх чимало. «І кожен новий персонаж, який вводиться тактовно і не одразу, дістає докладну характеристику, кожен герой тут старанно індивідуалізований, максимально конкретизований» [1, 11].

На побудові «Салдацького патрета» позначився також вплив казки. З казки, наприклад, запозичено зачин («Був собі колись-то якийсь-то маляр»), закінчення («От і вся»), а також композиційні зв'язки й переходи («От ми узявши, та й пішли...»;

От як постановили її...; От у саму глуху північ...; Аж ось стало і на світ заньматися; Аж ось де узаявся солдат...»).

Усі ці фольклорні елементи допомагають письменникові надати творам епічного характеру, звичної для простих читачів форми викладу. Ф. Медведєв у своїй праці «Вклад зачинателя» пише, що вже перший рецензент «Салдацького патрета» О. Бодянський відзначав «правильну, чисту переважно мову та численні, вдало схоплені в народі звороти й вислови; все це становить невід'ємні достоїнства цієї чудової повісті пана Грицька» [6, 84].

Ще одним твором, написаним на основі оповідання-анекдота (про чоловіка, який потрапив на Великдень до мерців з вареником), було оповідання «Мертвецький Великдень». П. П. Хропко стверджує, що «один із варіантів такого оповідання знаходимо в етнографічному збірнику Б. Грінченка під назвою «Як Нечипір ділив вареник». Зберігаючи фабулу фольклорного твору, Квітка збагачує його новими мотивами, повір'ями, побутовими деталями. У народній оповідці абсолютно відсутня мораль, тоді як у Квітки вона яскраво виражена: бичування пороків (лінивість, п'янство, порушення церковних приписів) і покарання їх (жах, який довелося пережити Нечипору) подавалися у творі як своєрідне застереження» [10, 262].

Як і «Салдацький патрет», це оповідання також має казковий зачин та кінцівку, яка навіть має певне звернення до читача з дидактичним змістом, у якому автор закликає знати міру у випивці.

Оповідання «Купований розум» розвиває «один з поширених у фольклорі анекдотів про батька і вченого сина» (П. Волинський).

Дидактична суть оповідання висловлена не у відступі, не в окремому моралізаторському вступі чи додатку в кінці оповідання, як частіше робить Квітка, а в розв'язці.

На основі звичайних анекдотів, гумористичних оповідань письменник створював оповідання, в яких докладно було описано побут, традиції і звичаї українського народу.

Продовжили традиції Г. Квітки-Основ'яненка Олекса Стороженко та Пантелеймон Куліш.

Олекса Стороженко вибудовує оригінальні сюжети на каркасі народного прислів'я чи приказки: «Вчи лінивого не молодом, а голодом», «Се така баба, що чорт їй на махових вилах чоботи оддавав». Також з'являються казкові оповідання «Закоханий чорт», «Чортова корчма», «Три сестри». Новим різновидом в українській прозі було історичне оповідання: «Прокіп Іванович» Олекси Стороженка.

Він також використовує фольклорні жанри. Серед творів письменника привертають увагу мініатюрні за обсягом гуморески. Це здебільшого літературно опрацьовані, дещо розширені у смисловому плані, з конкретно виписаними образами персонажів народні прислів'я, приказки та казки. Динамічний сюжет, несподіваність розв'язок, природність оповіді, яскрава образність, гумористичне розкриття теми, багата у лексичному й фразеологічному аспектах мова — такі характерні особливості цих творів.

На думку Соломії Решетухи, «основою оповідання «Се така баба, що їй чорт на махових вилах чоботи оддавав» стало українське прислів'я: де чорт не справиться — туди бабу пішле, або де чорт не може, там бабу посилає».

І. Денисюк наголошує, що вченим, які захоплювалися компаративістичним дослідженням запозичень, не пощастило знайти українське джерело сюжету оповідки «Се така баба, що чорт їй на махових вилах чоботи оддавав». Між Стороженковою оповідкою і литовською та іспанською казками І. Денисюк бачить далеку подібність. [1, 43]. Деякі дослідники вважають, що український варіант казки все ж існував і опублікував його Б. Грінченко у збірнику «Из уст народа». Це досить простора оповідка про чорта, який, занудившись під піччю довгорічними спостереженнями мирного життя чоловіка й жінки, вирішив їх посварити.

Генезою оповідання «Скарб» є прислів'я «як Бог дасть, то і в вікно подасть». Та цей твір відрізняється від інших, бо письменник використовує два прислів'я: перше («як Бог дасть, то і в вікно подасть») — для розкриття сюжетної лінії, і друге («хвалить шинкар п'яницю, а дочки своєї за його не віддасть») — для дидактичного закінчення.

Після розв'язки автор вводить позасюжетний елемент — ліричний роздум про поняття «щастя», кого з людей можна вважати щасливим. Потім підводить читача до думки, що Павлуся (головного героя оповідання) можна вважати щасливою людиною і водночас, що ніхто б не хотів бути таким Павлусям, бо «хвалить шинкар п'яницю, а дочки своєї за його не віддасть».

У структурі оповідання «Жонатий чорт» також є два прислів'я: «сам чорт не пізна, яка з дівчини молодиця вийде» і «біда одна — людей една». Цей твір нагадує народні казки й легенди, в яких розповідається про спілку нечистої сили й людини. Причиною втечі фантастичного героя — чорта — була його зла дружина.

Оповідання «Вчи лінивого не молотом, а голодом» розвиває народне прислів'я, яке пов'язане з переказом про приборкання ледачої невістки. Дотримуючись канви фольклорної оповідки, письменник водночас вказує, що заможні батьки ще з дитинства розбещували свою дочку.

С. Решетуха вважає, що це оповідання «нагадує народний переказ «Бідна удова з сином удовиченком» із збірника П. Чубинського «Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край» або народну казку «Лінива». Сюжетні лінії подібні, адже в обох творах («Вчи лінивого не молотом, а голодом» і «Лінива») розкрита проблема сімейного виховання. Заможні батьки виростили ліниву доньку. Однак опинившись у родині чоловіка, вона почала працювати. Проте різниця між казкою та оповіданням є в подальшому розвитку сюжету [8, 193].

Образ Палажки відрізняється від образу безіменної дівчини з казки «Лінива», бо літературному персонажеві притаманні певна зухвалість, самовпевненість навіть у хаті чоловіка. Дівчина звикла, що все робили за неї і для неї. Невістка з народної казки є менш яскравою особистістю і в чоловічій хаті не намагається заводити свої порядки, тому свекор по-доброму вирішує проблему виховання.

Ці оповідання подають певні сторони селянського побуту, викликають інтерес майстерністю трансформації уснопоетичних мотивів і образів. І. П. Скрипник зазначає, що дослідники

неодноразово зіставляли гуморески Стороженка з фольклорними творами, намагаючись віднайти ті типологічні риси, які зближують їх з відповідними народними переказами та оповіданнями.

Пишучи свої оповідання, письменник надає їм форми казки, використовуючи елементи, характерні для цього жанру.

У літературу входять всі різновиди казки, і кожен з них приносить свій зв'язок з іншими жанрами, наприклад, міфом, притчею, анекдотом, баладою, прислів'ям.

Надумку Н. Копистянської, «зацікавлення казкою було одночасно і причиною, і наслідком нового ставлення до минулого — як об'єкта самостійного наукового і художнього дослідження, зображення і навіть поклоніння у відстоюванні духовного багатства рідного роду» [4, 87].

В оповіданні «Лучче нехай буде злий, ніж дурний» Олекса Стороженко використовує один із поширених казкових мотивів про дурня, образ якого ми вже зустрічали у творах Г. Квітки-Основ'яненка. Герой робить усе не так, як треба, і через це потрапляє в безглузде становище. Але С. Решетуха зазначає, якщо «порівняти оповідання «Лучче нехай буде злий, ніж дурний» і народну казку «Про дурня», можна прийти до висновку, що події, які відбуваються у цих творах, зовсім різні. Оповідання є більш насиченим і комічним, ніж казка» [8, 194]. У творах виникає своєрідний ланцюг ситуацій, кожна наступна подія, яка відбувається, пов'язана з попередньою. Завдяки такому нанизуванню подій розгортаються сюжетні лінії, моделі яких між собою схожі, бо жінка радить чоловікові, що робити, а він завжди запізнюється з виконанням.

Оповідання «Три сестри» вже самою назвою і підзаголовком «(Задніпровська казка)» свідчить, що це оповідання матиме форму казки. Також це підтверджує і казковий зачин: «Був собі цар, і мав той цар одного тільки сина».

Автор також використовує таких казкових, фантастичних персонажів, як: «печений бугай», «кит-риба» (якій одна з сестер ввідає своїх діточок на виховання), «кабан, що зубом оре, вухом засіває, а хвостом загібає».

Схожу ситуацію ми бачимо і в оповіданні «Циган» П. Куліша. У підзаголовку письменник вказує, що це «уривок з казки». Також про те, що це оповідання має форму казки, свідчить: «Був собі колись який-то циган, та такий же то прегіркий п'яниця, що й не приведи господи! Чи є у його яка копійчина, так і несе її у шинок, чи яка жупанина — він і її туди ж пре!».

Отже, розглянувши вищевказані оповідання, ми можемо зазначити, що для написання своїх оповідань О. Стороженко використовував прислів'я та казки. Письменник майстерно вмонтовував прислів'я й казкові сюжети в «каркаси» оповідань. Також прислів'я й казки послужили основою для написання творів у Г. Квітки-Основ'яненка («Пархімове снідання») і П. Куліша («Циган»). Таким чином, звичайні фольклорні жанри (прислів'я) і сюжети народних казок еволюціонували в літературний жанр оповідання.

Як розуміємо, анекдот не був єдиним джерелом для написання оповідань. У цьому ми можемо пересвідчитись, коли розглянемо оповідання-ідилію Пантелеймона Куліша «Орися».

Василь Івашків зазначає, що «автора «Ориси» цікавив зміст Гомерових епопей, при чому українського письменника передусім притягувала не «Іліада», а «Одіссея», жанр якої, на відміну від «Іліади», визначають як казково-побутову поему.

У сюжет ідилії Куліш вплітає казкову розповідь старого діда-візника про князя, завзятого мисливця. Князь побачив на полюванні красуню-дівчину і закохався в неї. Через категоричну відмову цієї красуні вийти за нього заміж він постріляв усіх її турів, але його самого дівчина тут же заклала, як вічного жида, блукати «по пуші всі вічні роки!»

Сюжет про турів, дівчину та юнака-мисливця досить поширений в українському фольклорі. Так, дослідники називають передусім колядку «Зачорнілася Чорна гора», провідний мотив якої визначається як «боротьба гордого молодця з чорним туром».

Василь Івашків посилається на П. Филиповича, який спробував розібратися з цією легендою і з'ясував генезис вставної новели про золоторогих турів. Дослідник спирається на запис у 20-х рр. минулого століття етнографа В. Білого про відгомін чи

переказ про давнього князя, який жив ще тоді, коли «й Переяслава, може, не було (в легенді, яку оповідає Грива, події також відбувалися давно, «ще до татарського лихоліття», однак цей князь уже таки «правив Переяславом»). Князь, про якого розповідає дід Пархім із розташованого недалеко від місця подій хутора Капцевичева Гребля, побачивши двох золотих (у легенді старого Гриви, як і в народнопоетичній традиції, — золоторогих) турів, постріляв їх. Оповідь старого діда із записів етнографа поставила перед П. Филиповичем питання уже своєї генези — «чи це пізній відгомін Кулішевого твору, що міг якось прищепитись в місцях, описаних у ньому, чи відламок або навпаки первісний варіант легенди, переробленої Кулішем». «Водночас для П. Филиповича було безсумнівним, що зміст легенди Куліш узяв зі «своїх етнографічних записів і вставив, як це він звичайно робив, в оповідання побутового характеру» [2, 14].

Уважне прочитання змісту легенди про те, як князь постріляв цих турів, наштовхує на думку про спеціальну смислову функцію легенди в контексті ідилії, адже вона виконує і роль ніби паралельної сюжетної історії про одруження.

Усі розглянуті оповідання, постаючи з простого фольклорного жанру, внаслідок глибинної трансформації переростали в так звані «скомпліковані» жанри.

Процес трансформації фольклорних жанрів у прозові літературні форми є однією з закономірностей розвитку української літератури. Вивчення еволюції такого олітературнення фольклору дає змогу виявити багато спільного у творчості перших прозаїків нової української літератури.

Отже, ми пересвідчилися, що всі вищезазначені твори з'явилися внаслідок літературного опрацювання фольклорних жанрів: анекдота («Салдацький патрет», «Мертвецький Великдень», «Купований розум» Квітки-Основ'яненка), прислів'я («Пархімове снідання» Квітки-Основ'яненка, «Се така баба, що їй чорт на махових вилах чоботи оддавав», «Вчи лінивого не молотом, а голодом», «Скарб», «Жонатий чорт» Стороженка), казки («Лучче нехай буде злий, ніж дурний», «Три сестри» Стороженка, «Циган» Куліша), легенди («Орися» П. Куліша). Як результат літературного опрацювання фольклорні жанри

трансформувалися (еволюціонували) і з'явилися нові літературні жанри: оповідання-прислів'я, оповідання-анекдот, оповідання-казка, оповідання-ідилія.

ЛІТЕРАТУРА

1. Денисюк І. О. Розвиток української малої прози XIX — поч. XX століття / І. О. Денисюк. — Львів : Академічний експрес, 1999. — 276 с.
2. Івашків В. «Орися» П. Куліша в контексті творчих пошуків письменника 1840-х років / Василь Івашків // Слово і час. — 2004. — № 5. — С. 3–17.
3. Кімакович І. Формування жанру та джерела поповнення традиційного українського анекдоту / Ірина Кімакович // Слово і час. — 1995. — № 7. — С. 2–12.
4. Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства : монографія / Нона Копистянська. — Львів : ПАІС, 2005. — 368 с.
5. Літературознавчий словник-довідник / [за ред. Р. Т. Гром'яка]. — К. : Академія, 1997. — 752 с.
6. Медведєв Ф. Вклад зачинателя / Федір Медведєв // Прапор. — 1968. — № 11. — С. 82–86.
7. Нахлік Є. К. Українська романтична проза 20–60-х років XIX століття / Євген Нахлік. — К. : Наукова думка, 1988. — 320 с.
8. Решетука С. Жанрова своєрідність циклу оповідань «З народних уст» Олекси Стороженка / Соломія Решетука // Українське літературознавство. — Львів : Видавництво ЛНУ ім. І. Франка. — С. 191–197.
9. Тихолоз Н. Жанр та жанрова модифікація в лабіринтігносеологічних парадоксів / Наталя Тихолоз // Українське літературознавство. — Львів : Видав. центр ЛНУ імені І. Франка, 2006.
10. Хропко П. П. Історія української літератури (I десятиріччя XIX століття) / П. П. Хропко. — К. : Либідь, 1992. — 511 с.
11. Яценко М. Т. Історія української літератури XIX століття / М. Т. Яценко. — К. : Либідь, 1995. — 365 с.

ОППОЗИЦИЯ «СВОЕ — ЧУЖОЕ» В РАССКАЗЕ Н. А. ДУРОВОЙ «СЕРНЫЙ КЛЮЧ»

В статье идет речь о жанровых особенностях одного из эпических произведений Н. Дуровой, элементов рассказа и сказания в нем. Изучение характера развития оппозиции «свое — чужое» является основой сравнения нарративных стратегий, образов героев, художественных средств в рассказе и сказании.

Ключевые слова: жанр, эпос, рассказ, наррация, мифологизация, семантические оппозиции, этническое «чужое», национальный характер.

У статті йдеться про жанрові особливості одного з епічних творів Н. Дурової, елементів оповідання та сказання у ньому. Вивчення особливостей розвитку опозиції «свое — чужое» є основою зіставлення нарративних стратегій, образів героїв, художніх засобів у оповіданні та сказанні.

Ключові слова: жанр, епос, оповідання, нарація, міфологізація, семантичні опозиції, етнічне «чужое», національний характер.

The article deals with one of N. Durova's epic work's genre peculiarity, elements of story and legend story in it. The comparison of narrative strategy, hero's images, artistic means in story and legend story bases on the investigation of extension the opposition «own — alien».

Key words: genre, epic, story, narrative, mythologizing, semantic oppositions, ethnic «alien», national character.

Постановка проблемы. В предлагаемой статье мы обратились к одному из произведений Надежды Андреевны Дуровой, женщины удивительной судьбы. Однако до сих пор, к сожалению, и сама Н. А. Дурова остается во многом загадкой, и ее проза изучена мало. Надеясь, внимание к творческому наследию «кавалерист-девицы» активизируется в связи с приближением 200-летия событий 1812 года. Рассказ «Серный ключ» (1839) будет интересовать нас главным образом с точки зрения выражения в нем своеобразия Дуровой как писательницы, ее авторского мира, художественной специфики ее прозы. В большинстве ее произведений преобладает форма рассказа в рассказе. Так, 73 % текста «Серного ключа» (другое название этого произведения — «Черемиска. Рассказ исправницы Лязовецкой») занимает рассказ исправницы, который, в свою оче-

редь, включает в себя историю, которую сообщила той одна из жительниц селения. Поэтому мы сосредоточили внимание на коммуникативных стратегиях нарративного дискурса. Это, как мы рассчитываем, позволит нам приблизиться к решению вопроса о жанровой специфике «Серного ключа». В данном случае мы опираемся на толкование жанра, которое предложил В. И. Тюпа. Ученый пишет: «...жанр — это некоторая взаимная условленность общения, объединяющая субъекта и адресата высказывания. <...> исторически продуктивный тип высказывания, реализующий некоторую коммуникативную стратегию данного дискурса» (курсив В. И. Тюпы) [6, 11]. Еще одна проблема, решение которой в последнее время все чаще привлекает внимание литературоведов, — восприятие персонажами художественного произведения инонационального. Подобный, имагологический подход к изучению рассказа Н. А. Дуровой, также, как мы надеемся, приблизит нас к выявлению специфических для ее художественной манеры черт.

Цель статьи — на основе изучения развития оппозиции «свое — чужое» в рассказе Н. А. Дуровой «Серный ключ» определить особенности жанра произведения, а также признаки авторского мира писательницы. Большинство ученых оппозиция «свое — чужое» рассматривается в качестве одного из основных концептов всего коллективного, этнического мироощущения. Так, в частности, Е. В. Осетрова пишет, что этот концепт настолько всеохватен в культурном плане, что «через него человек привычно объясняет себе и окружающим всевозможные процессы и явления современной жизни». «Если, — замечает исследовательница, — основываться на том понимании, что языковая картина мира в обыденном сознании поделена на три глобальные пространства — «свое», «чужое» и «иное», то условия для действий и взаимоотношений с *Нами Они* находят в границах каждого из них» (курсив Е. В. Осетровой) [5, 202; 205].

В рассказе Н. А. Дуровой оппозиция «свое — чужое» открывает повествование. В ее основе — оценка инонационального молодым Л., уланским ротмистром, проводящим отпуск в Поволжье. Его восприятие проживающих здесь людей, природы

этого края усложняется тем, что он находится в местах, «которые были местом его рождения» [3, 360], он видит себя «на полях своей родины» [3, 360]. Однако все вокруг кажется ему чужим. «Мысль его, — сообщает повествователь, — летала то по великолепным гостиным в Варшаве, то по низким болотистым полям Гродненской губернии; в первых светило его солнце, во второй квартировал его полк» [3, 360]. Картина душевного состояния Л. оформлена субъективированным повествованием — несобственно-прямой речью. Известно, что в художественном произведении подобный прием используется в случаях описания глубоко скрытых, интимных состояний психической жизни персонажей и выполняет, главным образом, характерологическую функцию. «Боже мой! Какая скука! Что делать? Чем заняться? Куда девать столько праздного времени? Книги да прогулка, прогулка да книги! От этого голова пойдет кругом!», — думает молодой уланский ротмистр [3, 359]. Весь первый абзац рассказа, в котором передается внутренний монолог Л., представлен предложениями повышенной экспрессии, повествовательные конструкции в нем отсутствуют. Подобная организация речевого акта свойственна значительным по объему частям текста в большинстве произведений Н. А. Дуровой, поэтому она может считаться одним из характерных признаков стиля этой писательницы и приближает ее эпические произведения к лирике, где преобладает не сообщение, а выражение эмоций, экспрессия.

Эта часть текста строится на оппозиции «здесь — там», причем, как нами уже было отмечено, «здесь» — это «свое», но отчуждаемое персонажем: «...здесь много прекрасных, любезных, девственно-свежих и веселых дам. Но я хотел бы знать, что может быть несноснее вечной свежести и веселости <...> Как сравнить их с пленительными варшавянками!». Он равнодушно смотрит «на величественную реку, обширные леса, высокие горы, зеленые луга, усеянные всеми возможными цветами», поскольку его мечты «там» — в Польше с ее «пышными садами, замками, войсками, горами червонцев и пр.» [3, 360]. Оппозиция «здесь — там», выступающая в данном случае в роли частного противопоставления по отношению к доминирующему —

«свое — чужое», сохраняется в тексте и дальше, после того, как внутренний монолог героя прерывается событием — встречей Л. с исправницей Лязовецкой. Между ними давно сложились дружеские отношения, однако принадлежат они все же к разным «мирам». Обращаясь к своей знакомой, улан трижды употребляет местоимение «вы», с помощью которого включает ее в группу «чужих»: «...Не было ни толков, ни заключений, ни даже малейшего слуха, а ведь у вас такое событие, как, например, поездка на воды, не безделица! У вас оно служит эпохой, от которой ведете вы ваши летоисчисления, как от...» [3, 361] (курсив наш. — В. М.). Это противопоставление «вы — мы» сохраняется и в ответе Лязовецкой: «Поберегите ваши остроты до возвращения в Гродно, а в нашей глуши они не имеют цены...» [3, 361] (курсив наш. — В. М.). Правда, «вы» в данном случае распространяется непосредственно на ее собеседника, а не на группу лиц. Еще одно замечание относительно различия между скучающим в ставшей для него чужой местности уланом и обитающими здесь людьми касается особенностей местного разговорного языка. Ему странным кажется слово «снадобье», которое употребляет одна из знакомых Лязовецкой, на что та замечает: «Оставьте ее в покое — у нас так говорят» [3, 362]. Впрочем, между «ветреником в отпуску» уланом Л. и исправницей Лязовецкой гораздо больше того, что их объединяет и в характерах, и в отношении к другим людям, как, к примеру, к местному лекарю, у которого только и есть «хорошего, что красавица жена» [3, 362]. Абсолютная близость в душевном настроении этих персонажей, в их оценках достигается после того, как молодая женщина рассказывает о своей поездке на воды и раскрывает тайну своих слез возле источника.

До сих пор предметом в «Серном ключе» было обыкновенное: сфера интересов персонажей, круг их отношений, а также то, что было в поле их зрения, ограничивались бытовой сферой. Это, а также сжатость, лаконичность формы произведения позволяют отнести его к жанру рассказа. Включение же в произведение истории, о которой поведала исправница, усложняет его жанровую природу. Эта часть текста по своим жанровым признакам ближе сказанию, представляющему

собой «прозаическое повествование с историческим или легендарным сюжетом, облеченное в литературную форму» [1, 164–165]. История черемиски, рассказанная исправницей Лязовецкой, оказывается, как нам представляется, своеобразным паттерном для «Серного ключа» Н. А. Дуровой. «Жанровый паттерн, — пишет в монографии, посвященной когнитивной жанрологии, Т. В. Бовсунивская, — це концептуально зумовлена смислоструктура когнітивної моделі жанру, яка представляє тенденцію його формо- та змістотворення і не є завершеним трафаретом» [2, 55]. В данном случае для нас особенно важными являются замечания исследовательницы относительно того, что жанр может быть истолкован как смыслопорождающая конфигурация паттернов, которые, в свою очередь, представляют собой лишь «образы», «примеры», «конструкты». Включив в «Серный ключ» историю трагической любви девушки-ангела и юноши-пастуха, погибающих из-за вмешательства в их судьбу демонических сил, и ориентируясь при этом на «конструкт» легенды, Н. А. Дурова выводит повествование за пределы обыкновенного. Противостояние ангела и демона — один из характерных сюжетных мотивов в прозе этой писательницы [4, 121–141]. Однако в повестях «Игра судьбы, или Противозаконная любовь» и «Павильон» этот мотив связан с раскрытием обстоятельств нравственно-психологического, социального характера. В истории же черемиски из «Серного ключа» ситуация противостояния героев демоническому приобретает легендарно-мифологический характер и строится на противостоянии высокого низкому. Высокое в данном случае представлено героическим характером пастуха Дукмора. Как и герой мифа или же эпоса, он наделен физической и духовной силой, возвышается над обыкновенными людьми. Низкое — это то, что заключает в себе опасность для коллектива. Это может быть враг-чужеземец, а в ряде случаев — имеющее inferнальную природу чудовище. Герой, побеждая зло, защищает миропорядок. Противником Дукмора является медведь, дикое и сильное животное, безусловно, не имеющее никакого отношения к inferнальному. Однако реальный зверь в воображении героев сливается с Керметом, творцом зла в удмуртской и

марийской мифологии, мстительным духом, в которого, как и в водыша или же арыптыша, превращается после смерти убийца, согласно мифопоэтическим представлениям черемисов. Вот, к примеру, что сообщается о Дукморе, вышедшем на тропу медведя: «Мужественный молодой человек отдалил мысль свою от Зеилы, забыл зловещий хохот Керемета и, взяв твердою рукою нож свой, стал бодро на тропе, которой необходимо надобно было идти свирепому животному» [3, 377].

Переход писательницы от повествования об обыкновенном к сказанию, имеющему легендарный характер («длинной истории», как определила жанр рассказа о Зеиле и Дукморе исправница [3, 368]), потребовал выбора новых с точки зрения их характеров героев. В среде, к которой принадлежат уланский ротмистр Л. и исправница Лязовецкая, складывание ситуации «чудовище угрожает ангельскому существу, и герой его побеждает», трудно было бы мотивировать. Писательнице необходимы были герои, принадлежащие той среде, в которой сохранялись бы мифологизм мироощущения, простота нравов и в то же время — цельные героические натуры. Как и многие другие романтики, Н. А. Дурова находит такую идеальную среду в дикости. Отсюда — включение в «Серный ключ» элементов этнографического очерка.

В ее рассказе это описание черемисов, небольшой народности восточно-финской группы. Сообщается о круге деятельности и об особенностях быта черемисов (его изолированности): как и другие «полудикие народы», «они рождаются, растут, живут и стареются, не зная никогда, что делается за версту от них, если только какой-нибудь случай не приведет их в ту сторону» [3, 371]. Поэтому и ежедневные занятия у черемисов не такие, как у их ближайших соседей. Черемиса «не развлекает ни одно из тех упражнений, которыми занимаются соседи татары, как-то: торговля, мена, переезд из одного города в другой; он не выращивает, не холит коня, не шьет халата, не выделывает ергака; он только пашет землю и зимою ловит белок, чтобы, продав их кожу, купить себе соли». Поскольку разум этих людей не занят обычными житейскими заботами, они склонны «погружаться в таинственность нелепых обрядов давней веры», что делает их

мрачными, скрытными и недоверчивыми. «Свирепость», как характерная черта их нравов, объясняется тем, что «дремучие леса, в которых они строят всегда свои жилища, много способствуют как исполнению варварских обрядов их, так и сохранению неизменяемой дикости нравов» [3, 371]. Описываются их верования: черемисы являются христианами «по наружности, то есть они крещены, ходят в церковь, приобщаются и соблюдают посты, но все усилия ... священников и правительства не могут истребить совершенно дух идолопоклонства в народе; они скрываются в самых мрачных и непроходимых лесах для отправления таинственных обрядов, из которых иные ужасны и кровавы» [3, 371]. Сообщается о «природной способности» этих людей «к поэзии». «Я не шучу, — замечает Лязовецкая, — поверьте, что этот народ — поэты, да еще какие! Импровизаторы!». Склонность к поэтическому творчеству и одухотворению в песнях природы также объясняются изолированностью их образа жизни. Обращаясь к дубу, они говорят: «О дуб, дуб крепкий, долговечный! Судьбой ты назначен для дальних путей. Ты видишь смерть, несешь богатства, и с ветром буйным ты в вечной борьбе!». А о сосне поют, что «она высока», и «неизменяемость ее зелени похожа на постоянство ... любви» [3, 383]. Итак, писательница вводит в текст рассказа этнографический очерк и переключает, таким образом, внимание читателя на инациональное, причем, такое «иное», что содержит в себе идеальное для любого романтика — переживание человеком тождества всей окружающей его жизни, естественность и цельность. Теперь «чужое» оценивается как такое, что хочется понять и познать.

Однако и среда черемисов, в свою очередь, сама по себе неоднородна. В ней можно выделить людей обыкновенных и исключительных — тех, кто и является героями легенды. Интересно, что и Зеила, и Дукмор являются сиротами, что подчеркивает их обособленность от остальных. Их исключительность была очевидной всем жителям села. «Красота ее, — рассказывает Лязовецкой о Зеиле хозяйка дома, — столько очаровала всех, что даже самые зависть и скупость обратились в доброжелательство...» [3, 369]. О Дукморе же сообщается, что при-

рода «дала ему высокий рост, стройность, необычайную силу и красоту лица, никогда еще не виданную в сем народе, по большей части малорослом и неуклюжем». Правда, его превосходство над соотечественниками возбуждало в них зависть [3, 370]. Первая встреча молодых людей произошла у ключа, воды которого, по преданию, имели «волшебную силу» благодаря покровительству добрых духов [3, 371]. Известно, что, согласно мифопоэтической модели мира, пространство дискретно, то есть состоит из абсолютно самостоятельных локусов. Именно с изолированным от села пространством леса и берега Серного Ключа, «где роща примыкает к самой воде» и откуда видны «обе деревни и сосновый лес», связаны все основные события сказания о Зеиле и Дукморе [3, 370]. Лязовецкая впервые видит молодую черемиску в сосновом лесу, вызывающем в исправнице «благоговейный страх» [3, 366]. Привлеченная «никогда еще ею не слыханными звуками неведомого инструмента», Зеила направляется в глубь рощи, где обнаруживает Дукмора. В лесу проходят их свидания. Здесь они слышат «ужасный смех их злого духа» Керемета, что, по их верованиям, является «предвестием какого-нибудь ужасного бедствия и всегда слышится только тому, с кем оно должно ... случиться» [3, 373]. Здесь же, в лесу, происходит роковая встреча Дукмора с медведем, сюда, на могилу к возлюбленному приходит Зеила, здесь же находят мертвой и ее саму. Подобный образ пространства позволяет сделать вывод о стремлении писательницы максимально подчеркнуть исключительность и самих героев, и их судьбы.

Показательно, что и сами Зеила и Дукмор восприняли свою встречу как чудо: «Оба в цвете лет, одаренные красотой, никогда еще не виданную в их стороне, оба напитанные всем суеверием народа, к которому принадлежали, сошедшись на берегу ручья, с давних времен считавшегося волшебным, что могли думать, за кого почитать себя взаимно?..» И лишь немного «освоившись», они «перестали считать один другого чем-то сверхъестественным» [3, 372]. Что же касается описания поединка Дукмора с медведем, то оно максимально приближает повествование к имеющему мифологическое содержание сказанию о культурном герое. Слыша шум в лесу и

сливая в своем воображении производимый медведем треск с «диким хохотом» Керемета, Дукмор с абсолютным бесстрашием осознает, что только он один может справиться с чудовищем и что он призван освободить от него мир. Подобное соответствует той картине мира, которая присуща сказанию. Оно, по определению В. И. Тюпы, «моделирует *ролевою* картину мира», «фатально непреложный и неоспоримый миропорядок, где всякому, чья жизнь достойна сказания, отведена определенная «нудительная» роль: «судьба (или долг как социальная судьба)». «Жанр сказания, — пишет ученый, — исторически восходит к тому архаическому состоянию общественных отношений, которое Гегель именовал «веком героев». Бытийная компетенция героического актанта здесь сводится к реализации некоторой необходимости, известного предназначения, когда персонажи «не выбирают, а по своей природе суть то, что они хотят и совершают»» (курсив В. И. Тюпы) [6, 13]. Именно как о «геройском» подвиге, требующем «неимоверного проворства и присутствия духа», судят об этом поединке жители селения, задающиеся вопросом: «Кто ж жизнью своею выкупил нашу безопасность» [3, 377—378]. Передача оценки средой того, что совершил Дукмор, подчеркивает, насколько он возвышается над окружающими, и служит, в свою очередь, мотивировкой его избранничества.

Какова цель включения в произведение этнографического очерка и сказания, имеющего легендарно-мифологическую основу? Кроме желания познакомить читателей с бытом, верованиями, особенностями характера черемисов, одной из народностей России, а также выразить свойственное всем романтикам представление о цельности и естественности как идеале, мы видим в этом и непосредственно художественную задачу. Она заключается в отображении динамики душевной жизни персонажей. В начале произведения ротмистр Л. переживает скуку и одиночество в пространстве «чужом» для него духовно. Далее он встречает исправницу, с которой многое его объединяет, однако эта близость не освобождает его от скепсиса. Что же касается истории Зеилы и Дукмора, то она, как и любое сказание, «постулирует адресата», то есть в данном случае, «томившегося в отпуску» молодого человека, внутренне приобщиться к сообщен-

ному, оценить его как несомненно достоверное и пережить то же чувство, что объединяет всех слушателей или же свидетелей трагических событий — чувство восторга мужеством и духовной твердостью героической природы. Исчезает деление на «здесь» и «там» как «свое» и «чужое». Оно сменяется оппозицией «миропорядок, благополучный для всех людей — inferнальное, содержащее опасность для общей жизни». «Сказание, — пишет В. И. Тюпа, — в известном смысле домонологично, оно объединяет говорящих и слушающих общим знанием, поэтому речевая маска такого высказывания — своего рода хоровое слово общенародной «хвалы»...» [6, 16]. После того, как Лязовецкая заканчивает свой рассказ, ротмистр долго молчит. «Печаль, — сообщает повествователь, — закралась в его душу. В воображении его рисовались то прелестная бедная Зеила, с черными глазами и длинными светло-русыми волосами, то стройный, высокий Дукмор, гордый, стоящий на тропе с блестящим ножом, то слышалось мелодическое пение Зеилы, то плеск ручья, то рев медведя, то хохот злого духа черемисского. Одним словом, он погрузился в глубочайшую задумчивость» [3, 384]. Таким образом, перемена в его душевном состоянии очевидна.

Выводы. Изучение динамики оппозиции «свое — чужое» в «Серном ключе» Н. А. Дуровой позволяет судить об этом произведении как о рассказе, в котором совмещены описание и повествование о возвышенном и обыкновенном. Возвышенное введено в текст ситуацией передачи сказания, имеющего легендарно-мифологический характер. Сказание содержит в себе информацию не просто об инонациональном, но еще и содержащем в себе героическое. В результате «свое» начинает оцениваться как объединяющее всех людей, независимо от территории, где они проживают, а также от их характеров, привычек, их языка. «Чужое» же в таком случае — это то, что содержит в себе опасность всему миропорядку, дикое или же inferнальное. Превращаясь в участника того коммуникативного акта, каким является в данном случае передача сказания о пастухе, победившем чудовище, герой рассказа преодолевает в себе сознание отчужденности от окружающих, а вместе с ним — скуку и скепсис.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белокурова С. П. Словарь литературоведческих терминов / С. П. Белокурова. — СПб. : Паритет, 2006. — 320 с.
2. Бовсунівська Т. В. Когнітивна жанрологія і поетика: монографія / Тетяна Бовсунівська. — К. : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2010. — 180 с.
3. Дурова Н. А. Избранные сочинения кавалерист-девицы / Н. А. Дурова; сост., вступ. статья и примеч. Вл. Б. Муравьева. — М. : Москов. рабочий, 1988. — 575 с.
4. Мусий В. Б. Образ «своего», «иноного», «чужого» в русской прозе первой половины XIX века / В. Б. Мусий. — Одесса : Астропринт, 2011. — 168 с.
5. Осетрова Е. В. Мы и Они в обыденной картине мира (на материале русского языка) / Е. В. Осетрова // Русский язык и литература во времени и пространстве: сборник материалов XII конгресса МАПРЯЛ (10 — 15 июня 2011 года, Шанхай) : в 3 т. — Шанхай, 2011. — Т. 1. — С. 202 — 207.
6. Тюпа В. И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» А. П. Чехова) / В. И. Тюпа. — Тверь : Твер. гос. ун-т, 2001. — 58 с.

О ГРАНИЦАХ ИДИЛЛИЧЕСКОГО В «ОБЫКНОВЕННОЙ ИСТОРИИ» И. А. ГОНЧАРОВА

В статье идиллическое рассматривается в качестве эстетической категории, реализующейся в неповторимом жанровом коде и типе «художественности» романа И. А. Гончарова «Обыкновенная история». Речь идет о границах идиллического относительно романного мира, о функционировании идиллической структуры в создании романного жанра.

Ключевые слова: идиллия, идиллическая модальность, мифологизация, пространственная оппозиция, жанровый код.

У статті ідилічне розглядається як естетична категорія, що реалізується у неповторному жанровому коді та типі «художності» роману І. О. Гончарова «Звичайна історія». Йдеться про межі ідилічного відносно романного світу, про функціонування ідилічної структури у створенні романного жанру.

Ключові слова: ідилія, ідилічна модальність, мифологізація, просторова опозиція, жанровий код.

In the article is investigated idyllic like a component of the genre in the novel of I. A. Goncharov names «The usual story». The borders of idyllic were found; ways of synthesis with the genre structure of novel were retraced.

Key words: genre, genre structure, idyllic, novel, genre component.

В романе «Обыкновенная история» едва ли не впервые в русской литературе прослежена от начала до конца ломка патриархально-идиллической целостности, сменяющейся новыми формами межсубъектных отношений, новым «перераспределением» ролей, «статусов». Иными словами, в нем художественно исследована смена парадигмы сознания, в пределах которой совершается переход от нормативно-ролевого поведения к дивергентному, т. е. разноречивому, диалогическому типу коммуникации в широком смысле слова. Эта динамика преломляется как в судьбе отдельно взятой личности — крушении иллюзий и обретении новой «философии» жизни героем романа Александром Адуевым, так и во внешних формах воссоздаваемого автором мира.

Изображая столкновение укладов, типов сознания, И. А. Гончаров обращался к идиллической жанровой тради-

ции, выходя за рамки ее осмысления как «героики малой роли в миропорядке» [11, 123] и приближаясь к идиллической художественности как таковой. Автор занят поисками «особой внутренней содержательности, глубоко отличной от содержательности, находящей свою опору во внешнем величии безразличного к личности ролевого миропорядка» [5, 29]. Именно такая «содержательность», тип завершения целого позволяют говорить о «памяти» идиллической традиции, ее функционировании в динамике литературных эпох и различных жанровых системах. Идиллический «потенциал» произведений иных жанров доказывает лишь то, что «идиллия имеет границы значительно более обширные, чем обычно полагают» [5, 30].

Романный мир И. А. Гончарова вмещает в себя идиллическое в качестве эстетической границы, ведущей «стратегии оцельнения», «модуса художественности» (В. И. Тюпа). «Обыкновенная история» — это роман, жанровый код которого непосредственно «прорастает» из идиллии как литературно-художественной традиции, основанной на воссоздании особого «способа чувствования» [3, 245], «состояния невинности ... гармонии и мира с самим собой и внешней средою» [14, 439–440].

Автор конструирует модель земного рая с позиций идиллической жанровой модальности. Это позволяет ему представить картину идиллического прошлого, сталкивающегося с другим миром и вследствие этого начинающего двоиться. В самом деле, описание грачевской идиллии построено на характерных для поэтики идиллического произведения зонах притяжения и отталкивания, утверждения и отрицания. С одной стороны, перед нами райский уголок, «благодать», в которой обнаруживаются все признаки огражденности от внешнего мира. Изолированность, обособленность от мира оказываются определяющими во многом благодаря идиллическому ландшафту, выступающему в качестве «модели мира» в миниатюре. При этом грачевская идиллия представляет собой не только описание идеального места на лоне природы, но конкретизированный образ усадебной жизни первой половины XIX века. Ведь речь идет о хозяйственных заботах помещицы Адуевой, то и дело обращающей взгляд сына на природное бо-

гатство своего поместья («...ржи до пятисот четвертей сберем; а вот и пшеничка есть, и гречиха ... дровец со своего участка мало-мало на тысячу продадим...»).

Вместе с тем этот идиллический быт несколько не нарушает целостности идеального места, *locus amoenus*, а наоборот, будучи неотделимым от идиллической природы, подчеркивает его масштаб и границы. Образ природы впервые возникает в тот момент, когда Анна Павловна Адуева отговаривает сына от поездки в Петербург. Описание природы открывается, с одной стороны, садом, расположенным ближе к дому, а с другой, — лесом, замыкающим поля и являющимся своего рода границей, отделяющей замкнутое пространство поместья от остального мира. Между лесом и садом расположены похожее на зеркало озеро и поля.

Данное описание возникает как утверждение тех идиллических ценностей, которые вследствие своей ограниченности перестают удовлетворять Александра («Ему скоро тесен стал домашний мир»). «Обетованной землей» для героя является не патриархальная идиллия, а Петербург, в котором «мелькали обольстительные призраки... слышались смешанные звуки...».

Возникает оппозиция «свое — чужое». Соответственно «свое» — это родное поместье, противопоставленное «чужому» пространству, находящемуся за пределами идиллического мирка. Однако эта оппозиция существует лишь для патриархального сознания Анны Павловны Адуевой, целиком принадлежащей идиллии. Для Александра же границы между «своим» и «чужим» стираются. В отличие от своей матери, он не воспринимает Петербург как «чужую сторону». Таким образом, уже в грачевской части заявляет о себе в полной мере диалогическая природа романа. Автор балансирует между прямо противоположными зонами идиллического. С одной стороны, утверждается ее ценность, а с другой, — она отрицается, и тем самым показана возможность иной жизни. Отсюда и возможность диалога. По мнению И. А. Есаулова, в идиллии утверждается прежде всего гармония, лад героя с вечными ценностями человеческой жизни. Одновременно «происходит отрицание воз-

возможности самореализации героя как личности через разобщение с другими» [5, 26].

В самом деле, Александра, учившегося в университете, и познаковавшегося с европейской культурой это «самоограничение идиллии» (Жан-Поль) не удовлетворяет («Природу, ласки матери, благоволение няньки и всей дворни, мягкую постель, вкусные яства, и мурлыканье Васьки... он менял на неизвестное, полное увлекательной и таинственной прелести...»). Вместе с тем это «выламывание» героя из своей среды является следствием пробудившегося самосознания и мечтательности героя, еще не соприкоснувшегося с петербургской действительностью. Поэтому «в идиллическом произведении зона отрицания не имеет самодовлеющего значения, она сама — по контрасту — способствует утверждению идиллического видения мира» [5, 26].

Утверждение преимуществ идиллической жизни начинается с того, что мать отговаривает сына от поездки в Петербург, в котором, по ее мнению, его ожидают «и холод, и голод, и нужда, и злые люди». Одновременно создается образ замкнутого пространства идиллии, которое является единственным условием гармонического существования («как не увидишь петербургского житья, так и покажется тебе живучи здесь, что ты первый в мире»).

Пространство идиллии не только замкнуто, но и самодостаточно. Благодаря этому в идиллии устанавливается связь между поколениями, преемственность как основа родовой жизни. Поэтому здесь детство и старость неотделимы друг от друга, составляя так называемое идиллическое «соседство». Недаром в сентенциях Адуевой возникает образ будущих детей ее сына («Женился бы, послал бы Бог и деточек, а я бы нянчила их — и жил бы без горя, без забот и прожил бы век свой мирно, тихо...»). Кстати, этот образ детей возникнет и позже, когда дядя Александра, соотнося прекраснородушие племянника с «золотым веком», напомнит ему о деревенской идиллии («...с твоими идеалами хорошо сидеть в деревне с бабой да подлюжиной ребят...»).

Элементом идиллического «соседства» является также еда, выступающая здесь прежде всего в качестве «угощения, корм-

ления гостей» (Ю. В. Манн). Еда в идиллии является актом единения, а поэтому носит коллективный характер. При этом в «Обыкновенной истории» автора интересует не столько описание процесса поедания пищи, сколько воссоздание обобщенного образа единства, связанного в данном случае с такими особенностями патриархальной жизни, как радушие и гостеприимство. Впоследствии Петр Адуев, сравнивая жизнь в столице и провинции, обратит внимание племянника на то, что в деревне гостю рады в любое время. Следует отметить, что мотив присутствия гостя в качестве участника коллективного акта еды неразрывно связан с «изображением усадебного локуса как пространства идиллического существования» [15, 73]. В грачевской идиллии два гостя. Это, во-первых, Антон Иванович, являющийся, впрочем, гостем лишь формально, поскольку он целиком принадлежит тому же патриархально-идиллическому миру, что и Адуева. Антона Ивановича приглашают в гости, так как никто лучше него не мог соблюсти внешнюю сторону любого обряда, передать с точностью поручение и т. д. Это лицо, необходимое в идиллическом круговороте жизни. Кроме того, с этим образом сопряжено идиллическое изобилие, поскольку Антон Иванович ел не только «упитанного тельца», подобно «вечному жидам» на древнем пире, но и оказал «полную честь гомерическому завтраку» у Адуевой.

В самом акте еды подчеркивается повторяемость, передающая ритм идиллической жизни в целом. С точки зрения Е. Дмитриевой, изображена «обычная помещицья жизнь, собирающая под своим кровом гостей «по-родственному», без разбору, всю многочисленную родню, соседей, приживалок...» [4, 319].

Идиллическим гостем является и Пospelов, приехавший издалека попрощаться с другом. Приезд гостя извне оказывается едва ли не событием, из-за которого откладывается отъезд Александра. По мнению исследователей усадебного текста, «с появлением гостя жизнь в усадьбе динамизируется, в ней появляется событийность» [4, 324]. Кроме того, приезд гостя означал «встречу и диалог двух миров: Деревни и Города» [8, 324]. Разумеется, приезд Пospelова в Грачи далек от подобного ис-

толкования, хотя в самой этой сюжетной ситуации содержится «зародыш» последующего воссоздания встречи Адуева с большим миром.

Однако, несмотря на утверждение идилличности изображаемого мира, его целостность начинает разрушаться. Это происходит прежде всего на пространственном уровне. Поскольку И. А. Гончаров воссоздает лишь начало этого процесса, ему важно объяснить, что причиной разрушения изолированного мирка является не вторжение в него внешней враждебной силы, а та склонность к самостоятельности мышления, которую проявляет один из представителей этого идиллического сообщества, то есть Александр Адуев.

Замкнутое идиллическое пространство подвергается переосмыслению с точки зрения мифологической оппозиции «свое—чужое», а, следовательно, граница, отделяющая малый мир от большого, становится проницаемой. Возникает мотив дороги, оценивающийся с точки зрения характеризующегося амбивалентностью мифологического мировосприятия. Эта дорога ведет, с одной стороны, в «омут», а с другой, — в «обетованную землю». Так или иначе это дорога извилистая, тернистая, она «змеей вилась и убегала за лес, дорога в обетованную землю, в Петербург». Для патриархального сознания это та дорога, по которой только «черти унесут отсюда».

Таким образом, внешний мир, представляющий собой пространство, находящееся за пределами усадьбы, подвергается мифологизации. В еще большей степени с мифом соотносится петербургское пространство, населенное «злыми людьми», «людьми зверского вида», «басурманами». И если в идиллии царит «благодать», то Петербург является пространством «греха». Для обитателей патриархальных Грачей существует два мира — «мифологический внешний и буколический внутренний» [6, 639]. Ю. М. Лотман в своей статье «Художественное пространство в прозе Гоголя», анализируя сходную пространственную модель в «Старосветских помещиках», отмечает, что, как и во «всякой буколке», внутренний мир «будучи для читателей XIX века парно соотнесен с мифом, противостоит ему бытовизмом, обыденностью, нефантастичностью» [6, 639].

Пересечение границы этих двух миров сообщает идиллии сюжетный характер, переводя ее тем самым в романное пространство. Перед нами не столько идиллия в прямом смысле слова, сколько изображение поведения идиллического человека в большом мире. Представлено художественное исследование сюжетной ситуации, связанной с приездом провинциала в Петербург.

Живя в идиллии, Александр Адуев воспринимал Петербург как романтический герой, мифологизируя его и представляя не иначе как в образе «обетованной земли». Оказавшись же в Петербурге, он начинает его оценивать с позиций идиллического героя. Однако и до и после встречи с ним восприятие Адуева опосредовано соотносительностью города с мифом.

С точки зрения Ю. В. Манна, здесь исследуется первая встреча с Петербургом в качестве специфической художественной ситуации. «Петербург — ярчайшее воплощение мотивов иношнего мира, призрачности, лжи города, лишённого благодати» [7, 203]. Это прежде всего город из камня, который является здесь символом мертвенности жизни. Дома напоминали герою «однообразные каменные громады, которые, как колоссальные гробницы, сплошную массой тянутся одна за другою ... всюду обступили вас, как рать исполинов, дома, дома и дома, камень и камень, все одно да одно... Нет простора и выхода взгляду: заперты со всех сторон — кажется, и мысли и чувства людские также заперты».

Этой замкнутости противопоставляется открытость близкого к природе идиллического ландшафта, перемежающегося с садами, огородами, полями. «Отрадный вид», открывающийся герою в воспоминаниях, является условием идиллической умиротворенности и созерцательности: «А тишина, а неподвижность, а скука — и на улице и в людях тот же благодатный застой». При этом автор подчеркивает типичность, даже в некоторой степени шаблонность воссозданной в воспоминаниях Александра идиллии: «И все живут вольно, никому не тесно, даже куры и петухи свободно расхаживают по улицам, козы и коровы щиплют траву...».

Вместе с тем это утверждение идиллической образности оборачивается ее отрицанием в результате переосмысления

петербургского пространства. При этом И. А. Гончаров прибегает к пародии. Пародируется романтическая личность, претендующая на исключительность. Стоя перед *Медным всадником*, Александр, в отличие от «бедного Евгения», испытывает восторг, «преважно выступая по Невскому проспекту, считая себя гражданином нового мира». Герой начинает воспринимать Петербург как город-парадиз, «обетованную землю», которая, по его мнению, «отверзает ему объятия и манит к чему-то неизвестному». С точки зрения исследователя петербургского текста «амбивалентность романтического восприятия города — это попытка описать Петербург и как Чужое и как Свое ... отсюда и негативное, и позитивное видение Петербурга ... Романтический дискурс Петербурга читает город как текст, интерпретирует и дешифрует его» [7, 203]. Разумеется, восприятие Петербурга как парадиза вызывает одновременно резкое отрицание деревенского рая с его «тряскими мостами, палисадниками, разрушенными заборами». Ю. В. Манн, рассуждая о трансформации идиллического жанра в русской литературе первой половины XIX века, считает, что «развитие и преодоление идиллического материала совершалось в русле самой идиллии при внутренней трансформации ее жанровых признаков» [8, 175]. Поэтому, по мнению ученого, «идиллия не только не исчезает в русской литературе ... но везде идиллия выделяется под определенным знаком ... конца идиллического состояния» [8, 176].

Однако разрушение патриархально-идиллической целостности обусловлено не только уходом героя, вследствие чего границы между малым и большим мирами становятся пронизываемыми, но и исчерпанностью самих идиллических форм жизни. Ведь И. А. Гончаров изображает встречу, столкновение патриархальности с формами нового общественного уклада. В результате подобного столкновения патриархальные формы жизни переживают состояние кризиса. Отображение этого кризиса становится очевидным в еще большей степени, когда герой романа предпринимает попытку возвращения в родное гнездо. Изображается симметричная по отношению к уходу героя ситуация. Если уход ведет прежде всего к разрыву связей

между представителями различных поколений, а впоследствии и к нарушению конвергенции как организующего способа идиллического существования, то возвращение является тем «структурным моментом» (Ю. В. Манн), благодаря которому осуществляется попытка восстановления прежнего порядка, гармонии идиллического существования. Автор создает обобщенный образ возвращения, на которое герой смотрит как на избавление. При этом возвращение сопровождается внутренней полемикой с искусственностью петербургской жизни, постепенно переходящей в жизнеутверждающее приветствие своей родины, в ее аполог: «К вам простираю объятия, широкие поля и леса, благодатные веси и пажити моей родины: примите меня в свое лоно, да оживу и воскресну душой».

Характерные для идиллической модальности зоны притяжения и отталкивания, утверждения и отрицания, здесь находятся в неоднозначных отношениях. Если в первом варианте идиллического единства, еще до отъезда героя в Петербург, отрицаемая им ограниченность идиллии уравнивается патриархальной точкой зрения его матери, для которой родные Грачи предстают ничем иным как Эдемом, земным раем, то впоследствии между этими идиллическими «зонами» подобный баланс нарушается. Поэтому характер идиллической модальности изменяется. Перед нами внешнее утверждение ценностей идиллической жизни, к которым присоединяется и Александр Адуев уже самим фактом своего возвращения в Грачи. Вместе с тем восприятие внешнего плана является поверхностным и иллюзорным, поскольку на подтекстовом уровне обнаруживается скрытая полемика с отжившим патриархально-идиллическим укладом, ведущая к полному его отрицанию.

Воссоздавая определенный момент в жизни патриархально-идиллического мирка, автор вновь обращается к статике, тем самым дублируя «идиллическое» начало романа. В первую очередь, изображается пейзаж, иллюстрирующий идею единства человека и природы в идиллии. Пейзаж характеризуется антропоцентричностью, то есть близостью к человеку, а потому описывается в мягких идиллических тонах. Здесь и озеро, и солнце, отражавшееся в нем, и плакучие березы, и желтые цветы.

Вместе с тем автор отходит от статичности в описании природы, поскольку обнаруживает начинающиеся в ней изменения. Наметившийся переход от статики к динамике означал в данном случае «разрыв с традицией «идиллически-литературного» пейзажного описания» [10, 117]. Природа становится мрачной, зловещей. Причем изменение ее облика контрастирует с ничем не замечающей, неподвижно сидящей на балконе в ожидании сына Анной Павловной. Гроза разразилась с мощной силой, сопровождая возвращение сына в родное гнездо. Е. Краснощекова называет грозу в данном случае «метафорой жизни», с помощью которой разрушается представление о привычном, установившемся ходе жизни. Данная метафора реализуется не только в воссоздании природы, но и бытовых сторон жизни, что свидетельствует о расшатывающихся основах устойчивого в прошлом миропорядка.

На первом плане описывается стихия «счастливого быта» (Л. В. Пумпянский), заполняющего жизнь обитателей идиллического мирка... Софья, бывшая возлюбленная Александра, родила шестого ребенка, исполнив тем самым свое «идиллическое» предназначение. Это типичный персонаж семейной идиллии, которую прочил Александру его дядюшка. И вместе с тем Софья с матерью живут в бедности, им не знакомо идиллическое изобилие («... в доме бедность такая, в потолках косяки покривились ... и поправить-то не на что, а на стол подадут супу, ватрушек да баранины — вот вам и все»).

В еще более сконцентрированном виде тема разрушения патриархальных основ жизни представлена в мифологическом по своему характеру сне Адуевой о явившемся из омута сыне. Сон в данном случае выполняет прогностическую функцию, поскольку для мифологически мыслящей Адуевой омут отождествляется с Петербургом, «чужой стороной». Поэтому возвращение Александра из Петербурга предстает в ее сновидении ничем иным, как возвращением из «омута», «от водяных». Вместе с тем это возвращение является временным, поскольку внезапно явившись матери, Александр снова устремляется в омут («Прощайте, говорит, маменька, я еду далеко, вон туда, — и указал пальцем на озеро, — и больше, говорит, не приеду»).

Мифологическая пространственная оппозиция «свое—чужое» в значительной степени обусловлена прогностической функцией сновидения. Подобно тому, как во сне герой напоминает выходца из потустороннего мира («... входит, такой печальный ... смотрит на меня так странно да жалостно»), так и в реальности он оказывается чуждым тому миру, с которым пытается установить единство. Вновь соприкоснувшись с домашней обстановкой, Александр неожиданно предстал в новом статусе, проявляющемся в характере восприятия им окружающего мира, а также в отношении к герою представителей этого мира.

В идиллии герой является протагонистом, то есть «чужаком», пришельцем из города, из мира цивилизации. При этом черты протагониста в нем усиливаются, поскольку он является романтическим героем, за плечами которого, по словам Ю. В. Манна, «мучительный опыт надежд, разочарований, поисков идеала, словом, того состояния, которое мы называем процессом отчуждения» [8, 176]. Не случайно Евсей, отвечая на расспросы о причинах перемен в Александре, употребляет слышанное в Петербурге, но не понятное ни ему, ни барыне слово «разочарованный». Это и есть точка зрения патриархального человека, то поветрие, «напасть», «болезнь», вследствие которых герой утрачивает цельность, то есть «нераздельность я-для-себя от я-для-других» [9, 68].

Таким образом, становясь участником идиллического круговорота жизни лишь вначале, Александр вместе с тем утрачивает «полное единение ядра личности со своей ближайшей событийной границей ... внешней формой существования внутреннего «я» для окружающих его других «я»» [9, 69]. С особенной остротой герой осознает свою раздвоенность, когда размышляет о религии. Александр перестает ощущать единство с находящимися в церкви, воспринимая происходящее с позиций стороннего наблюдателя, знакомого с рефлексией. В нем пробуждаются воспоминания детства, связанные с наивным восприятием веры, сменившимся рационализмом, приведшим, в свою очередь, к скептицизму («...младенческие верования утрачены, а что я узнал нового, верного?.. ничего: я нашел сомнения, толки, теории... и

от истины еще дальше прежнего... К чему этот раскол, это умничанье?..»).

Обретенная героем грачевская идиллия характеризуется дуплановостью. С одной стороны, идиллия предстает источником поэтического вдохновения, и в этом смысле противопоставлена миру цивилизации с его «суеютой» и «мелочной жизнью», где люди «в кучах, за оградой, Не дышат утренней прохладой, Ни вешним запахом лугов». Поэтизация идиллии оказывается возможной прежде всего благодаря ее «идеальному ландшафту», пробуждающему в герое воспоминания детства, а вместе с ними возможность духовного возрождения. При этом пейзаж приближается к его пасторальной разновидности. Здесь и «говор струй, шепот листьев и подчас самое молчание природы — все рождало думу, будило чувство». Кроме того, возникает образ пасторальной возлюбленной Софьи, от которой герой «между двух кустов получил первый поцелуй...». Восприятие идиллии проникнуто здесь элегическим настроением, означающим переживание ухода, необратимости идиллического прошлого. Ведь в Александре пробуждаются лишь воспоминания, следовательно, он переживает эту жизнь не как участник идиллического круговорота, а прежде всего с позиций рефлектирующей личности. Отсюда элегический пафос, вследствие которого фиксируется «именно момент разрыва между двумя типами переживания времени — идиллическим и индивидуальным» [9, 437].

Наиболее близкой к реализации, целиком принадлежащей настоящему времени, является идиллия прозаическая. Герой в значительной степени приближается к осуществлению помещичьего идеала, достигаемого в результате духовного прозрения. Находясь в состоянии умиротворения под влиянием поэтизации мирного уголка, Адуев вместе с тем созерцает и «картину теньеровскую», которая по сути тоже является поэтизацией, только с обратным знаком. В таком свете предстает бытовая сторона идиллии, ее проза. Изображена жизнь, застывшая в неподвижности вследствие чего возникает переключка с идиллическим началом романа. Здесь и распластавшийся от жары Барбос, и неизменные куры и петухи, и

пасущееся стадо, и крестьяне, идущие на работу... Отрицание вновь становится утверждением идиллических ценностей, но уже с позиций личности, знакомой с рефлексией, и, следовательно, переосмысляющей свое прошлое. Созерцая открывающийся ему из окна дома вид, Александр «начал постигать поэзию серенького неба, сломанного забора, пруда и трепака». Как пишет А. Большакова, подобное «откровение эстетизации дает мгновенную ретроспективную проекцию, задавая медленно разворачивающийся, но обязательно срабатывающий парадоксальный эффект восстановления идиллическо-усадебной модели» [2, 247]. В самом деле, постепенно сливаясь с домашним мирком, Адуев становится полноценным участником идиллического жизненного круговорота. Он надевает широкий домашний халат, к нему возвращается румянец, он полнеет. Герой выступает не только как один из представителей собирательного образа идиллического сообщества, но и осмысляет свою роль в качестве хозяина усадьбы. В еще более значительной степени он приближается к роли помещика, когда осматривает полевые работы и предпринимает попытку сельскохозяйственного труда.

Однако его роль помещика, славянофильствующего барина не удалось исполнить до конца, поскольку возвращение героя в патриархально-идиллический мирок оказывается временным. Осознавая ограниченность этого мирка, герой вновь устремляется в большой мир, в связи с чем намечается повторный цикл в его духовном развитии. Поскольку речь идет о возможности осуществления синтеза в будущем, то возвращение героя в малый мир было «известным «знаком» возможности его нравственного возрождения» [8, 210]. Пережив этап возвращения, Адуев навсегда прощается с идиллическим мирком, пребывающим в состоянии кризиса. Однако, если в экспозиции романа тема разрушения патриархально-идиллического мирка была непосредственным образом связана с уходом проявившего самостоятельность героя в большой мир, то к моменту бегства из него в малый мир патриархальная идиллия испытывает кризис, ведущий к ее окончательному уничтожению в результате объективного вмешательства обстоятельств. Как и у «старо-

светских помещиков», со смертью которых уходит из жизни идиллическая гармония, благоденствие грачевской идиллии также прерывается вполне идиллической констатацией в форме односложного предложения, сообщающего о смерти матери Адуева.

В романе «Обыкновенная история» воссоздан процесс выхода из «условий социально замкнутого и глухого полупатриархального состояния» [1, 455], завершающийся окончательной его гибелью. Этот процесс протекает в одном направлении. В нем на первом плане выступает идея необратимости патриархально-идиллических отношений. Автор, противопоставляя друг другу локально-идиллический и большой миры, изображает тем самым смену разных жизненных укладов. Разумеется, воссоздание этого процесса не лишено некоторой односторонности и схематизма. Будучи в полном смысле слова первым романом в русской литературе, «Обыкновенная история» соединяет многосторонность и всеохватность в осмыслении жизни с субъективностью, свойственной произведениям «натуральной школы».

В романе И. А. Гончарова действительность предстает «неким универсальным законом», который должен прийти на смену «всероссийскому застою». При этом автор сосредоточивает внимание на внешнем, то есть на обстоятельствах, «времени» и «веке», передающих динамику форм жизни. Но вместе с тем авторское «стремление ... выйти к закономерностям исторической действительности оборачивается разрушением литературного дискурса» [13, 21]. Отсюда — схематизм и дидактичность, которые позволяют в открытой, незауалированной форме передать процесс распада патриархальной целостности. Идиллическая модальность же скорее является здесь знаком конца идиллического состояния. Определяя жанровый код романа, его «художественность», идиллия создает собственные структурные границы, дистанцирующие и в то же время сближающие ее с изображенным миром произведения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / Бахтин М. — М. : Художественная литература, 1975. — 504 с.
2. Большакова А. Усадебные локусы в «Мертвых душах»: к проблеме структурной организации произведения / А. Большакова // Гоголь как явление мировой литературы. — М., 2003. — С. 239–250.
3. Гумбольдт В. Эстетические опыты. Первая часть. О «Германе и Доротею» Гёте / В. Гумбольдт // Язык и философия культуры. — М., 1985. — С. 160–278.
4. Дмитриева Е. Н., Купцова О. Н. Жизнь усадебного мифа / Дмитриева Е. Н., Купцова О. Н. — М. : ОГИ, 2003. — 528 с.
5. Есаулов И. А. Спектр адекватности в истолковании литературного произведения («Миргород» Н. В. Гоголя) / Есаулов И. А. — М. : РГГУ, 1997. — 102 с.
6. Лотман Ю. М. О русской литературе. Статьи и исследования / Лотман Ю. М. — СПб.: Искусство, 1997. — 848 с.
7. Манн Ю. В. Петербургский и московский тексты в творчестве Гоголя: Принцип дополнительности / Ю. В. Манн // Существует ли петербургский текст? — СПб., 2005. — Вып. 4. — С. 193–204.
8. Манн Ю. В. Русская литература XIX века. Эпоха романтизма / Манн Ю. В. — М. : РГГУ, 2007. — 518 с.
9. Теория литературы / [Тюпа В. И., Тамарченко Н. Д., Бройтман С. Н. и др.] ; под ред. Н. Д. Тамарченко. — М. : Высшая школа, 2004. — 512 с.
10. Топоров В. Н. «Бедная Лиза» Карамзина. Опыт прочтения / В. Н. Топоров. — М. : РГГУ, 1995. — 512 с.
11. Тюпа В. И. Аналитика художественного. Введение в литературоведческий анализ / В. И. Тюпа. — М. : Лабиринт, РГГУ, 2001. — 192 с.
12. Швидковский Д. О. Общество дилетантов и пейзажный парк / Д. О. Швидковский // XVIII век : Ассамблея искусств. Взаимодействие искусств в русской культуре XVIII века. — СПб., 2003. — С. 104–149.
13. Щербенок А. Деконструкция и классическая русская литература: От риторики текста к риторике истории / А. Щербенок. — М. : Новое литературное обозрение, 2005. — 227 с.
14. Шиллер Ф. Собр. соч. : в 7 т. / Ф. Шиллер. — М., 1967. — Т. 3. — 480 с.
15. Щукин В. Г. Миф дворянского гнезда / В. Г. Щукин. — Kraków, 1997. — С. 7–157.

МОТИВНЫЙ АНАЛИЗ ПОВЕСТИ Л. Н. ТОЛСТОГО «ОТЕЦ СЕРГИЙ»

В статье исследованы сюжетные мотивы в повести Л. Н. Толстого «Отец Сергей». Проанализированы взаимосвязи сюжетных мотивов и «лейтмотивов» в тексте. Обоснована ведущая роль лейтмотива «пограничной ситуации» в сознании человека.

Ключевые слова: сюжет, сюжетные мотивы, лейтмотив, композиция, мотив «пограничной ситуации».

Ця стаття досліджує сюжетні мотиви в повісті Л. М. Толстого «Отец Сергей». Зокрема, аналізуються взаємозв'язки сюжетних мотивів та «лейтмотиву» у даному тексті. Також обґрунтовується провідна роль «лейтмотиву» «граничної ситуації» у свідомості людини.

Ключові слова: сюжет, сюжетні мотиви, лейтмотив, композиція, мотив «пограничної ситуації».

The present article is dedicated to the investigation of the plot motives in the novel «Father Sergiy» by Leo Tolstoy. The immediate aim of the work is to analyse the particulars of the interrelation of the plot motives and the tenor in the given text. The leading role of the tenor of «marginal situation» in the human consciousness is also under reserch here.

Key words: plot, plot motives, tenor; composition marginal situation motif.

Постановка проблемы обусловлена тем, что в последние пять лет повысился интерес к изучению творчества «позднего» Л. Толстого (работы Е. В. Николаевой, О. В. Сливицкой). Но повести «Крейцерова соната», «Дьявол», «Отец Сергей» не стали объектами пристального внимания литературоведов. Более того, повести анализируются с точки зрения общности их проблематики, которая основана на трактовке «семейной драмы».

Целью данной статьи является акцентуация на мотивной структуре повести «Отец Сергей», связанной с сюжетной организацией текста.

Категория «мотив» неоднозначно трактуется в литературоведении. В данной работе мы будем основываться на классическом определении, данном А. Н. Веселовским в «Исторической поэтике»: «Мотив — минимальная единица сюжета», своеобразная повторяющаяся ситуация [1, 110]. Мотив, в свою

очередь, «составляет» понятие главного, ведущего сюжетного мотива — «лейтмотива» (Б. М. Гаспаров).

Ситуация «психологического перелома», кризиса в сознании человека, «пограничности» проявлений психики и является лейтмотивом в повести Л. Н. Толстого «Отец Сергей». «Пограничная ситуация» — это некий кризисный момент человеческой жизнедеятельности, требующий максимального внимания, размышлений о жизни и смерти, философского углубления в себя, в поиски истины. Так определили роль и значение, а также аспекты возможной интерпретации проблемы в целом ученые (Ю. М. Лотман, А. И. Братусь). Особое значение тема «кризисной границы» «добраго» или «злого» начал, «жизни» и «смерти» приобрела в переходный период 80–90-х годов XIX ст. Данная проблематика вызывала значимый интерес, актуализировалась в произведениях Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского.

В повести Л. Н. Толстого «Отец Сергей» герой, утративший смысл существования, в минуту глубочайшего духовного кризиса решает покончить с собой. Но наступившее прозрение «помогает» ему открыть для себя смысл бытия, суть которого сформулирована в Евангельских заповедях. Рассматриваемая модель «магистрального сюжета» (Л. Пинский) — «путь—прозрение—путь» — представлена во многих произведениях «переходного времени», однако «пограничная» ситуация прозрения, «жизненного выбора» стала основой в повестях Л. Н. Толстого 1880–1890 гг., определив сходство их «фабульных моделей» [2, 17].

Кризис является для Л. Н. Толстого универсальным архетипическим мотивом, порождающим адекватные художественные решения, суть которых, в самом общем плане, можно обозначить, используя терминологию К. Г. Юнга, как «прорыв в бессознательное» [5, 110]. Символика нравственного выбора, «пограничной ситуации» в сознании человека, трансцендентного времени, в которое для человека открывается возможность постижения высших истин, может быть рассмотрена в повести «Отец Сергей» в контексте, связанном с мистическим опытом прохождения через тьму, хаос бессознательного, с целью об-

ретения высшего знания, постижения С. Касатским гармонии целостного мироздания, «...истины в Свете Божьем» [3, 393].

Противоречие между идеальными устремлениями и неудовлетворенностью, связанное с невозможностью осуществить высокие духовные устремления («...что может быть выше, нежели служение Богу...»), определило суть конфликта и привело к «разграничению», раздвоенности сознания героя, ибо он находится на грани («границе») безумия. Раздвоение С. Касатского связано с «прозрением», по определению Ю. Г. Юнга, с «...состоянием неопределенности в отношении своих границ познания мира» [5, 111].

Юнг отмечает, что «... ударяясь в болезненную гордость и надменное недовольство, которые мучительны и для них, эти герои выходят за пределы своих человеческих пропорций... и потому, фигурально говоря, становятся богоподобными» [5, 111].

«Гордыня» толстовского героя с трудом совместима «со смиренным служением Богу», что и создает «пограничную ситуацию», «расколовшую» сознание персонажа; С. Касатский балансирует на грани рационально-иррационального, нормы и болезни. Одиночество приводит героя к идее «саморазрушения» (как к первоначальному хаосу бытия, где нет «неразрешимых вопросов»). Своим решением о самоубийстве как акте свободы воли, по сути, являющемся отрицанием Бога, Касатский признает «сверхличностную значимость» [4, 158] своего существования, свою богоподобность, о чём говорилось выше.

Традиционная аналогия между смертью и жизнью проясняет сюжет прозрения, сосредоточенный (основанный) на мистической «границе» «смерти и воскресения».

Таким образом, «безумие одиночества», которое сопровождается чувством непреодолимой отъединенности от мира, раскрывает перед героем недоступные другим уровни понимания мироздания, а в контексте произведения предстает в качестве начинающейся, иницилирующей болезни и свидетельствует об «избранности персонажа» [4, 80].

Подобное состояние обычно предшествует «кризисному прозрению». Идея «саморазрушения» означает выход из времени и отказ от бессмертия. Состояние героя во время роковых

размышлений у реки (эпизод после встречи с купеческой дочерью: «...бледной, глупой девушкой Марьей») сравнимо с его чувством, тогда еще молодого монаха, во время ритуала «посвящения». Ведь в том и другом случае у Касатского возникают сомнения «...глубокие, терзающие» [3, 402].

Размышляя о Библейских сюжетных мотивах, отметим, что катастрофа, которую пережил отец Сергей в эпизоде с купеческой дочерью Марьей, произошла накануне дня Преполовления. Преполовление — середина пятидесяти дней между праздниками Пасхи и сошествия Святого Духа, половина Пятидесятницы. Как известно, Пасха принадлежит к «высочайшему празднику» христианства, а день сошествия Святого духа относится к разряду «Великих двенадцатых праздников», и между ними отмечаются дни «Преполовления и Вознесения Господня». Поэтому весьма знаменательно, что «драма» грехопадения Сергея совпадает с днями наиболее торжественных церковных богослужений.

По легенде, Христос, прежде чем оставить землю, на сороковой день после своего воскресения, прощаясь с учениками и подготавливая их к «великому служению», пошел с ними по направлению к Вифании. Это был путь, который неоднократно проходил он с учениками своими и который совершил с ними в последний раз пред самыми страданиями. Дорога лежала мимо Гефсиманского сада, куда Господь не раз удалялся ночами для молитвы, где он накануне своих страданий в присутствии избранных учеников своих, бывших свидетелями его славного преображения (Матф.: 17, 1; Марк.: 9, 2; Лук.: 9, 28; Матф.: 2, 67; Марк.: 14, 33), боролся с немощью плоти, всем существом своим возмущившийся пред трудностями им на себя поднятого подвига (Марк.: 14, 34–36; Лук.: 22, 42–44), и откуда он был взят архиерейскою стражею для суда и крестной смерти (Матф.: 26, 47–57; Марк.: 14, 43–53; Лук.: 22, 47–54). Мысль учеников сама собою обратилась к недавно пережитому тягостному прошлому и, невольно сопоставляя ее с настоящей радостной минутой, они подумали, что «Божественный Учитель не напрасно ведет их по этим местам, исполненным грустных воспоминаний, что, может быть, там же, откуда начался путь

бесславных крестных страданий Его, должна открыться перед всем миром слава его» (Лук.: 22, 47–54). «Среди... беседы они достигли вершины Елеона, отстоявшей от Иерусалима на расстоянии субботнего пути. Здесь Господь остановился, воззрел на учеников своих, потом воздвиг руки свои и благословил их тем благословением, которое простирает свою силу на веки и передаётся от одного поколения к другому, почивая на всех верующих. И благословляя, он поднялся в глазах учеников и стал отдаляться от них и возноситься на небо» (Лук.: 22, 47–54).

Для Касатского канун дня Преполовления — это завершение пути монаха и одновременное возвращение к тому моменту, когда такой же майский день разрушил все его надежды (объяснение с Мэри). Грех Мэри привел офицера в монастырь, встреча с Маковкиной подняла на духовную высоту и грешницу барыню, и отшельника Сергия, и, наконец, «дщерь купеческая» ввергла монаха в пучину греха. Три роковые встречи определили «жизнь» героя.

В отличие от Христа, который окончил подвиг земного служения и теперь «онебесенный крестом» стремился в «мир пренебесный», Сергий с ужасом думает: «Неужели все это было? Отец придёт. Она расскажет. Она дьявол! Да что же я сделаю? Вот он, тот топор, которым я рубил палец». Он схватил топор и вошел в келью» [3, 397]. Христос говорил своим повергнутым в печаль собеседникам: «Я исшёл от Отца и пришел в мир, и опять оставляю мир и иду к Отцу» (Иоанн: 16, 28). Отец Сергий говорит себе: «Да надо кончить. Нет Бога. Как покончить? Броситься? Умею плавать, не утонешь. Повеситься? Да, вот кушак, на суку... Хотел, как обыкновенно в минуты отчаяния, помолиться. Но молиться некому было; Бога не было» [3, 398].

Церковь в день Преполовления по литургии совершает малое водоосвящение, прося Господа «напоить жаждущие души водами благочестия». В день, когда «прославляется особенно учение о таинственной воде» (под которой разумеется благодатное учение Христово), отец Сергий, чтобы избавиться от охватившего его отчаяния, бежит к реке, к обрыву.

Герою не удалось преодолеть отчаяние, уйти от мирских соблазнов и сосредоточиться на своей внутренней жизни, но сю-

жет Толстого заостряет ситуацию: с одной стороны — «гордыня святости», тщеславие Касатского, с другой — давно искомая опора в Боге. Однако возникает у персонажа Л. Н. Толстого и новое, особое состояние открытости миру (духовного раскрепощения), недостижимое в повседневной жизни «святого», в то же время усиливается «желание самоубийства» как пограничная ситуация — «на пороге» [5, 120].

Рефлексия героя означает, по существу, сомнение в бессмертии души; ведь он теперь грешник, «поддался соблазну», Бог его не спас (не помогли долгие «службы», молитвы). Решение о самоубийстве порождено не только конфликтом сознательного и бессознательного («духовного» и «плотского»), кризисом веры, ощущением утраты «...смысла жизни, не уничтожаемого смертью» (Л. Н. Толстой), но и попыткой преодоления страха перед неизбежностью гибели, неумолимым течением времени.

Самоубийство для Касатского означает отказ от «обыденного» времени и пространства, от «самой вечности». «Выход» из привычного, церковного уклада жизни монаха, предопределенный духовным кризисом, создает для героя возможность прорыва в иное — «бесконечное» время, позволяющее созерцать вечный цикл бытия и таким образом получить ответ на обращенный к Богу вопрос о смысле существования, что в конечном итоге подтверждает потребность в обретении утраченной Веры.

Приобщение ко всеобщим нравственным, христианским ценностям (встреча отца Сергия и Пашеньки) переходит в своеобразную ситуацию «воскресения» — духовного, нравственного, что подчеркнуто обращением героя к Евангелию. Герой обретает новый смысл жизни благодаря «Полученному высшему знанию» [3, 419], видя готовность Пашеньки «принести Искупительную жертву». Касатский понимает, что он не святой, не «житийный персонаж», а грешник; святая же здесь Пашенька», в снах «видениях» С. Касатского, она — воплощение Богородичного начала (вновь «пограничная», кризисная ситуация).

Детальный самоанализ, погружение в бессознательное могут привести личность либо к углублению хаоса и отказу от духовного бессмертия, либо к преодолению духовного кризиса,

когда открывается путь к «сверхсознанию», обретение которого знаменует победу над бессознательным [4, 77]. Полученное «знание» становится «переходным этапом» в обращении героя к истинной вере, что вполне соответствует развитию сюжета повести «Отец Сергей».

С. Касатский неосознанно постигает «всем существом своим» [3, 450] те величайшие ценности бытия, которые рассудок ставил под сомнение. По мнению Юнга, «...бессознательное, манифестируя себя посредством своих архетипов, повсеместно вторгается в сознание, рассудок» [5, 140].

«Сомнения» свой герой обращает к Богу. «Вопрос» к Богу образует основной «мотивный» узел в иерархической системе построения сюжета повести (после соблазнения герой обращается к Богу, размышляет: «Есть Он или нет?») Затем Касатский уходит из монастыря). Суть «вопроса» сформулирована и определяется разрушением моральных устоев, утратой представлений о ценностях истинных и ложных, борьбой профанного и сакрального начал во внутреннем мире личности, Бога и Дьявола.

Выводы. Таким образом, указанные противостояния «определили» сюжетные мотивы и лейтмотив повести, в основе которых история развития кризисной, «пограничной» ситуации в сознании героя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Веселовский А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. — Л., 1940. — 220 с.
2. Гиршман М. М. Литературное произведение. Теория и практика анализа / М. М. Гиршман. — М., 1991. — 194 с.
3. Толстой Л. Н. Отец Сергей / Л. Н. Толстой // Собр. соч.: В 22 т. — М., 1978–1985. — Т. 12. — С. 320–405.
4. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ / В. Н. Топоров. — М., 1995. — 487 с.
5. Юнг К. Г. Последствия ассимиляции бессознательного / К. Г. Юнг // Психология бессознательного. — М., 1994. — 485 с.
6. Юртаева Е. Н. Жанровое своеобразие повестей Л. Толстого 70–90-х гг. XIX века / Е. Н. Юртаева // Толстовский сборник № 27. — Тула, 2002. — С. 39–50.

ХУДОЖНІЙ ДОСВІД ХХ СТОЛІТТЯ

УДК 821.161.2Кузякіна6–94

Валентина Саєнко

СОЛОВЕЦЬКА ТЕМА У НАУКОВІЙ СПАДЩИНІ ПРОФЕСОРА КУЗЯКІНОЇ Н. Б.

Стаття складена з двох мікророзділів, у першому з яких на прикладі аналізу книги професора Кузякіної Н. Б. «Театр на Соловках. 1923–1937», вперше видрукованої в Англії в серії «Русский театральный архив» 1994 р., вивчаються генеза й особливості генеральної теми її наукової спадщини — репресована література і доля соловецького театру. В другому мікророзділі наводиться фрагмент мемуарів самої дослідниці, яка в 13-літньому віці пережила трагедію уярмлення в радянській тюрмі за 58-ю статтею, що переплавилася в її духовне прозріння і розуміння психології поневолених митців.

Ключові слова: тематологічний зріз, театр на Соловках, мемуари як узагальнення творчих імпульсів і документ епохи.

Статья состоит из двух микроразделов, в первом из которых на примере анализа книги профессора Кузякиной Н. Б. «Театр на Соловках. 1923–1937», впервые напечатанной в Англии в серии «Русский театральный архив» в 1994 г., изучается генезис и особенности генеральной темы ее научного наследия — репрессированная литература и судьба соловецкого театра. Во втором микроразделе помещен фрагмент мемуаров самой исследовательницы, которая в 13-летнем возрасте была заточена в советской тюрьме по 58-й статье, вследствие чего пришло к ней духовное прозрение и особое понимание психологии писателей-нонконформистов.

Ключевые слова: тематологический срез, театр на Соловках, мемуары как обобщение творческих импульсов и документ эпохи.

The article consists of two parts, in the first of which on the example of the analysis of the book «Theatre in the Solovki Prison Camp. 1923–1937» by professor N. B. Kuzakina, first published in Great Britain in the «Russian theatre archive» series in 1994, the evolution of the main topic of her scientific research — the repressed literature and the fate of the theatre in the Solovki Prison Camp — is being investigated. In the second part of the article, some passages from the memoirs of Kuzakina, who, aged thirteen, survived the calamity of being put into the soviet prison according to the 58th article, which derived into her spiritual rebirth and understanding of psychology of the oppressed creative ones.

Key words: thematic section, the theatre in the Solovki Prison Camp, memoirs as evolution of creative impulses.

Наталя Кузякіна — вчений європейського рівня, — працюючи як реставратор і аналітик трагічних подій історії України ХХ ст., переломлених через актуальні проблеми розвитку літератури, театрального процесу, загублених і викреслених з буття націй (і в першу чергу — української) талановитих письменників, відкрила багато імен, творчих ініціатив літераторів і театральних діячів 20–30-х років і пізніших десятиліть, відновила їхню творчість, глибоко проаналізувавши в контексті доби кричущих суперечностей — епохи, що довела «історичну поразку марксизму і більшовизму як жорстоких утопій» [2, 159]. Життя спростувало ідею, що можна перевиховати «природу людини» так, щоб вона «усвідомила себе єдиним законодавцем світу», — ідею, від якої «іде шлях до загибелі людства і самої природи» [2, 159]. Будучи літературо- і театрознавцем, що вмів не тільки добирати факти з рукописних і архівних анналів, але й надавати їм глибокої і посутньої інтерпретації, засновуючись на універсальних знаннях історії і теорії вітчизняної і світової культури, авторка багатьох книг про українських митців ХІХ і ХХ ст., компаративних студій, мала особливий інтерес до теми, яку можна сформулювати її ж словами: «Табірна перековка опозорила себе на віки вічні. Саме Соловки виразно показали: знищивши моральну єдність, не можна отримати здоровий трудовий колектив. Ще раз підтвердилася думка, що примусовий труд не продуктивний, хоча Троцький і відносив цю істину до розряду «жалюгідних і найвulgарніших забобонів лібералізму» [2, 159].

Дослідницю цієї теми, як і української культури ХХ ст., осмислених крізь призму творчості знакових митців, зокрема драматургії Миколи Куліша, Івана Дніпровського, Якова Мамонтова, Михайла Булгакова, режисера Леся Курбаса і багатьох інших, цікавив не *верхній пласт* тих тортур, через який довелося пройти людині, котра жила у величезній тоталітарній зоні (в прямому і переносному значенні слова), а *внутрішній* — як це видозмінило психологію людини і, таким чином, героїв літератури. Недарма у підсумковому (дванадцятому) розділі книги «Театр на Соловках. 1923–1937» Наталя Кузякіна писала: «Перетворивши особистість в «человека страдающего», сві-

домо знищивши кращих, мислячих людей в кожному народі, радянська влада багато чого досягла. В результаті вона відчутно змінила генофонд народів, які жили в країні, катастрофічно понизила рівень інтелекту і діяльної енергії в суспільстві. Багатолітнє залякування терором, страхом розправи не могло не дати своїх страшних наслідків» [2, 160].

Безперечним є не тільки системний підхід до глибинних процесів калічення людини в умовах її тотального приниження, що має місце як на сторінках публікацій професора Кузякіної Н. Б., так і в її монографічних дослідженнях української драматургії і непересічних митців — таких, як Леся Українка і Олександр Блок, театральних діячів 20–30-х років, але *попадання дослідниці у загальнолюдський код*, що освітлює долю культури на перехрестях історії, у зламний час, коли «ліс рубали — тріски летіли».

І це проникнення в загальнолюдський код доводить, що Наталя Кузякіна не лишень завдяки досконалості дослідницької стратегії і тактики досягла успіху. Був ще якийсь важливий секрет такого внутрішнього єднання інтерпретатора творів з об'єктом дослідження, окрім широти і глибини знань, тверезості погляду на складні події онтологічного буття нації, на внутрішній світ особистості і таїни творчості, її першовитоків і процеси народження образу, що виходить із потаємних скарбів емоційної та інтелектуальної сфери митця. Коли читаєш праці «Траєкторії доль» (посмертно виданої книжки про життєпис Миколи Куліша, написаної за канонами знаменитої серії «Жизнь замечательных людей»), «Наталя Кузякіна. Автопортрет, інтерв'ю, публікації різних літ, pro і contra критико-літературознавчий дискурс», «Театр на Соловках. 1923–1937», як і раніше надруковану своєрідну діалогію «Драматург Микола Куліш» та «П'єси Миколи Куліша. Сценічна історія», двохчастинні «Нариси української радянської драматургії», монографію «Александр Блок и Леся Українка», відчуваєш, що за кожною фразою стоїть щось більше, ніж глибоке знання предмета дослідження. Чи лише матеріалом — текстами п'єс, архівними документами і доскіпливим вивченням історико-політичних подій — зумовлена інтерпре-

таційна вивершеність, несподівана для наукового дискурсу гармонійність думки і почуття, об'єктивності і суб'єктивності викладу? Очевидно, ні. Бо тут висвітлюються, як на екрані, внутрішні спонуки дослідницької проникливості. Стають видимими емоції інтерпретатора, з одного боку, а з другого, — захований у глибині душі затаєний духовний досвід, що своєю трагічністю, як попіл Клааса, постійно нагадував про себе і шукав адекватної форми виходу в Слово — у низку наукових публікацій з відчутним ферментом естетичного осяяння. Тому науковій спадщині Наталі Кузякіної властиве таке *наукове розуміння*, яке піднімається до рівня злиття інтенцій письменника і дослідника, до взаємодоповнення суб'єкта і об'єкта, тексту і його тлумача. Так, коли Наталя Кузякіна посилалася на досвід російського письменника Варлама Шаламова, який відбув у радянських концтаборах 17 літ, то її міркування про особливості театру на Соловках не просто характеризуються інформативністю, але містять огром духовної і емоційної енергетики, що його щедро випромінює досвід автора. І читач цих наукових праць обов'язково відчує, чому дослідниця так послідовно наголошує ядро «великої і багатоманітної сили таборів», чому «...досвід табірної життя — цілком негативний. Навіть день, навіть годину не можна там бути. Я бачив багато такого, чого людина не повинна, не має права бачити. Душевні травми — непоправні. Душевне «обмороження» — незворотне». Читач праць Наталі Кузякіної обов'язково переживе ті духовні емоції, які відчув і відтворив у своїй прозі Варлам Шаламов, до яких і вона не випадково апелює: «Північ скалічила, збіднила, звузила, спотворила моє мистецтво і залишила в душі тільки великий гнів, якому я і служу залишками своїх слабнучих сил... Людині, щоби бути людиною, не треба зовсім знати і навіть просто бачити табір...» [4, 135]. І водночас дослідниця соловецької теми підкреслила, що автор «Колимських оповідань» *шукав в людині, яку хотіли зробити нелюдом, моральні сили, що допомагали їй втриматися на краю безодні*.

Саме цей струмінь моральної і духовної енергії опору пронизував усю поведінку і наукову діяльність самої Наталі Кузякіної, яка вивела українську культуру на європейські обшири,

опублікувавши у серії «Русский театральный архив» у Британії працю «Театр на Соловках. 1923–1937», яку їй не довелося потримати у руках. Вдруге видана російською мовою у Санкт-Петербурзі сином дослідниці — Борисом Григоровичем Кузякіним — книга містить розгадку такого глибокого розуміння концтабірної, зокрема соловецької, теми, яким була наділена її авторка. І справа не лише в ретельно зібраному матеріалі про історію Соловків від монастиря — до концтабору, а далі — до СЛОНу і СТОНу, у вивченні рукописних джерел та автобіографічних нотаток і книг, які вийшли з-під пера в'язнів, у доскіпливому осягненні архівів, що чудом збереглися, як і відомостей з табірної преси Центрального театру Біломорсько-Балтійського каналу. Справа і не тільки в науковій сумлінності, з якою цей матеріал оброблений у студіях, утілених у віртуозному симбіозі стилів — без наукоподібності і «пташиної» мови, але з художніми інкрустаціями, вкрапленнями іронії і гумору, що надавалися для сприйняття читачем неймовірно тяжкої теми про приниження людини і потопання моралі у «світі приблизних цінностей» (Улас Самчук), якими було нашпиговане радянське суспільство.

Справа в іншому — в тому духовному прозорінні, що прийшло до Наталі Кузякіної через власний трагічний досвід, який відчула, перебуваючи в тюрмі за 58-ю статтею у 13-літньому віці. У післямові сина, коштом якого вдруге (після англійського видання 1994 р.) видрукована книга «Театр на Соловках. 1923–1937», уміщено уривок з мемуарів самої дослідниці, написаних у 70-х роках. І це не просто автобіографія, своєрідна сповідь, виконана з чесністю і порядністю архіваріуса, людини, наділеної, окрім усього, і естетичним хистом, а не тільки науковим. Це документ епохи трагічних катаклізмів, у котру довелося жити і творити митцям з Розстріляного Відродження, над прірвою, документ, створений зі значною дозою художності.

Отже, відкрилося те, чим був зумовлений великий інтерес до соловецької теми, як вплинув досвід авторки, що пережила у підлітковому віці камеру і психологію застрашеної, але не здоланої людини і зуміла знайти в собі сили, щоб піднятися над власною трагедією і перелити їх у дослідження, сублімувавши негативну

енергію у талановиту наукову творчість. Виходить, що постійний інтерес до соловецької теми, хоч і зумовлено болючими деталями життя факт біографії самої дослідниці, але передусім історія, насичена філософією буття українського народу, скутого рамками тоталітарної системи, що зомбувала есесерівське суспільство ілюзіями щасливого майбутнього. Це неоціненний документ історичної правди, який нікого не може залишити байдужим, бо відкриває нові підходи до проблеми автора в науковому і художньому світі, до типологічних побудов психології творчості, до причин і наслідків переплавлення життєвих сюжетів у текст. Врешті, це ще один вагомий штрих до цілісної картини взаємодії і перетікання, як у сполучених посудинах, реалій дійсності у продукт іншої модальності — чи то в естетичний витвір, чи то в науковий трактат. Окрім того, додадуться нові відтінки знання до добування кореня квадратного у вивченні однієї з провідних тенденцій мистецтва ХХ ст., що пройшла під знаком літератури факту, документального начала.

Якщо вірити філософській максимі, що нічого випадкового у житті не буває, що випадок — це прояв закономірності, то цілком логічно соловецька тема увійшла — на правах генеральної! — як постійний науковий пошук і творчий курс Наталі Кузякіної на всебічне осягнення комплексу проблем: таборована, репресована і знищена фізично українська культура у радянських катівнях, в тім числі і СЛОНі.

Та краще хай зазвучить голос самої дослідниці, далеке відлуння якого має місце в її мемуарах: *«Огромная, старая, многоэтажная, темно-красная тюрьма. Пенза... Фронт недалеко. Город старых деревянных домов — серый, тусклый. И приезжие крестьяне ходят в лаптях. Да, там я впервые увидела настоящие лапти. Читала в книгах, знала, что плетут их из лыка. Хорошо помнила на картинах передвижников крестьян в лаптях — значит, бедных. Сейчас я думаю, что ходит в лаптях, пока не развезло землю осенними дождями, удобно и легко. Но тогда для меня, горожанки, да еще из Киева, лапти — устойчивый XIX век, и я была убеждена в том, что он давно закончился.*

А тут, на длинной Московской <...> вынырнул передо мною странный персонаж. Пожилой, в лапоточках, белые онучи, ры-

жеватый, домотканого старого сукна зипун. Споро идет мелкими шажками — ни дать ни взять, картинный русский мужичок. Я следовала за ним несколько кварталов, не веря своим глазам. Бывший мир, который я числила умершим начисто, оказался живым. Фантастика!

Тогда она показалась мне фантастическим городом, эта Пенза. <...>

Что же выглядело фантастичным? Я в этом мире. Ведь из понятий прежней жизни, мира нормальных трех измерений и мира книжных образов, которыми я тогда жила (назову его миром «четвертого» измерения), — я перенеслась в иной. Оказывается, еще в 21-м году удивительный поляк Станислав Виткевич назвал его «шестимерный континуум Абсолютного Абсурда».

Само собой, ничего я тогда не знала ни о Виткевиче, ни о мире Абсурда. Но репинский мужичок, вынырнув из ушедших лет, будто оттянул какую-то защелку в хитром механизме времени, и оно вдруг стремительно свернулось в стальную спираль. И оказалось, что можно смешать все миры: нормальных измерений, и книжно-сочиненный, и противоестественно-реальный мир военного времени, где все понятия предыдущих лет вывернуты наизнанку, и тот страшный, самодовлеющий, запутанный до ощущения нереальности происходившего, но осязаемо беспощадный мир, в который мне предстояло погрузиться. <...>

Ни в чем не повинный мужичок, увиденный на Московской 1 января 1942 года, когда встречные кричали: «Трите щеки! Прикройте нос!», встал у начала новой полосы моей жизни.

Рассказывать подряд — дело долгое. Скажу, что из занятого немцами Киева в конце ноября 1941 года я отправилась к старшей сестре, уехавшей в эвакуацию в Ташкент и, как перешедшая фронт, попала в сети НКВД, откуда отчаянными усилиями сестры и с помощью Е. П. Пешковой была полуживой вытащена в конце 42-го года.

А летом того же года, после следственных подвалов НКВД и психиатрической лечебницы, привезли меня в старую тюрьму.

И было мне, между прочим, 13 лет, хотя выглядела я старше и очень хотела казаться взрослой.

<...> «Ворон» высадил меня в гулкой, закрытой подворотне и после несложной процедуры приемки и обыска меня повели через двор. Тюрьма...

Сейчас, когда читаешь многочисленные рассказы о тюрьмах и лагерях, замечаешь, что описания тюремного быта похожи. Быт и приемы унижения в нем человека давно были заданы сверху и застыли. Читателю становится как бы даже неинтересно, потому что верхний, событийный слой уже снят: непрерывные ночные допросы, яркие лампы, избиения и угрозы, переполненные камеры... Уже написано — и тем, и другим, третьим... Этот «верх» одинаков, особенно если люди шли по одному делу, в одном временном потоке. А вот что под «верхом»? Как всякая одиночная душа привыкала к тому миру, как приспособлялась, чем спасалась? Вот что представляет истинный психологический интерес. Вот где разнообразие жизни, ее великая изобретательность, ее невыдуманные повороты, с которыми ни одному писателю не управиться. Тут совсем по Достоевскому — нет сказок, фантастичнее тех, которые создает жизнь.

В 25-ю камеру я попала в знойном июне 1942 года, спустя несколько дней, проведенных в других камерах, где отбыла все положенное — многочасовое стояние, сидение на вонючем полу у параши. Губительно, смертельно тесный мир. Но и новое помещение, с глубокими двухэтажными нарами и двумя большими окнами в деревянных «намордниках», рассчитанное некогда человек на 50, вмещало не менее двухсот женщин, — о две доски на каждую. Впрочем, куда новичку мечтать о нарах! Когда за мной захлопнулась огромная дверь, я постояла, переминаясь. Тоненькая, беленькая, в черном сатиновом платье в мелкий горошек. В руках узел из платка, где завернуты пальто, валенки с калошами, чулки, вафельное полотенце и кусок мыла — весь мой скарб.

Первый вопрос ко мне — откуда — прозвучал заинтересованно. Смысл интереса был понятен — вдруг с воли, знаю новости. Услышав, что я приехала из психиатрической лечебницы и сижу уже полгода по 58-й статье, женщины огорченно удовлетворились и указали мне место под нарами у окна (или у бочки-параши).

Так я и угнездилась на цементном полу: голова к центру камеры, ноги к стенке. Спасением моим стало, пусть и изуродованное в вошебойках, зимнее пальто, я его подстелила под спину, потому что матрацев (не говоря уже о прочем) не было.

Подвальный этаж (под нарами) новички заселяли не очень gusto. От окна вниз шел свежий воздух, вполне ощутимый ночью. Эта благодатная струя, в сочетании с цементным полом, немедленно наградила меня многочисленными фурункулами. Как они мне досаждали! Недели через две освободилось наконец место на верхних нарах. Заметить его, а тем более получить, я сама не могла, в бурлящей камерной клоаке успевая лишь выполнять предписанное — подъем, оправка, завтрак и прочее. Но в камере существовал и свой внутренний режим, железной рукой его направляла староста — Анька-армянка, имевшая лучшее место — второй этаж у окна.

Изрядно помятое большеносое лицо, короткая стрижка пышных волос, пронзительно-жутковатый, немигающий взгляд карих глаз. Она сидела у окна нахохлившейся орлицей и провожала взглядом каждую фигуру. Власть ее поддерживала обслуга, состоявшая из шести-семи скользких, наглых девиц, которые могли без церемоний расправиться с провинившейся. Урок в камере оказался много меньше, чем дилетантов в уголовном деле. Хватало и «политических», по 58-й статье. Но командовали все же урки: они были здесь дома, блюли все неписаные законы и обычаи, понимали дежурных быстро и без вопросов. Потрусить шмотки удавалось разве что у свеженьких, местных, а так — никаких передач. Поэтому хлеб и добавки каши распределяли справедливо, если женщину вызывали по делу — пайку и миску с овсянкой оставляли неприкосновенно до утра.

От всей крепко сколоченной, низкорослой фигуры Аньки веяло недоброй силой, и этой силе подчинялись. Именно Анька применила мои старания превратить пальто в тюфяк и одеяло сразу, и хриплым, прокуренным голосом приказала дать освободившееся место на верхних нарах. Почему? Разве угадаешь... Теперь я имела свою «норму» и вместе со всеми обитателями тюрьмы, под тяжкий топот мужских оправок и прогулок днем, под горячее дыхание задыхающихся камер ночью, плыла в неведомое будущее.

Скандал в камере, как и гроза где-то там, в дальнем мире, на-зревали еще с субботы. Прокаленная солнцем «двадцать пятая» дышала смрадом и вонью. Грязные, вшивые женщины, с нарывами, чесоткой, в вонючем белье, — а у большинства оно в единственном числе, — раздраженно укладывались спать. Камера никак не могла угомониться, урки матерились, то и дело переворачиваясь. Негаснущие лампочки светили тускло, будто нехотя. И ночь за окном все медлила.

Я боком вылезла из своего «следочного ряда», уселась лицом к стенке и принялась за постоянную работу — борьбу с клопами, которых не было на цементном полу, а тут оказалось видимо-невидимо. Исходя из своего опыта, замечу кстати, что булгаковский генерал Чарнота, жестко разграничивший вшей и клопов как насекомых принципиально разных способов действия, все же был неправ. Он достаточно хорошо изучил первых, но, к счастью, слабо знал вторых. «Вошь — животное военное, боевое, а клоп — паразит. Вошь ходит эскадронами, в конном строю, вошь кроет лавой...». В Пензе клопы именно «крыли лавой»! Днем они выползали поодиночке на разведку, но когда камера ночью затихала, стена у нар начинала шевелиться. И что сделаешь с ними куском щепки. Разве что стена покрывается ржавыми пятнами...

Так сидела я до рассвета. Женщины с первого этажа тихонько сползали на цементный пол — там посвежей. Камера стонала, чесалась, бранилась и вновь погружалась в беспокойное забытие. Утро не принесло ни прохлады, ни облегчения. Начался ненавистный воскресный день. Будни мелькали быстро — соседку вызвали в суд, привезли новенькую, кто-то ходил мыть полы и принес обрывки новостей. Но в воскресенье время тянулось, как склизкая нить, и каждая женщина оставалась со своим отчаяньем, страхом, надеждами. Шушукались, били вшей, с тоской глядели в оконные щели — не видать ли там хоть тучки? Нет, узкая голубая полоса сохраняла первоизданную чистоту.

В тяжелые знойные дни камеру отправляли на 15-минутную прогулку, чтобы дежурные побрызгали водой и подмели пол. Ушедшие первыми получали добавочные десять-пятнадцать минут — пока камера освободится, пока вновь всех загонят.

А на этот раз прогулка удлинилась, и урки сразу определили — большой шмон! Все встревожились, в камере держалось несколько иголок, путешествовавших из рук в руки. Нитки, клочки бумаги, папиросы, огрызки карандашей — все это запрещенное хозяйство пряталось в щели нар, в тряпки, тщательно хранилось. Конечно, тюремщики знали об этом, но старались для собственного спокойствия не замечать: неистребимо, все равно пронесут... А раз большой обыск — значит, кто-то настучал? Раздражение прорвалось уже в камере, когда все бросились к своим заначкам, к тайным узелкам в тряпье. Тут-то голос с первого этажа под мой, очень похожий на учительский, возмущенно заговорил о пропаже чулок, которые-де, под шумок, конечно схватили себе урки. Мои единственные чулки к тому времени тоже украли, но я молчала. А женщина взорвалась, к ней сначала робко, а затем все более громко присоединился обиженный старческий голос. Урки со второго этажа огрызнулись, зашумели... Скандал нарастал кругами, расширяясь и втягивая в себя разгневанных женщин. Само собой, тут уже оказались преданными забвению и чулки, и прочая важная мелочь, пропавшая сегодня ли, в минувшие ли дни. В камере бурлила жестокая ненависть, разделившая два мира — воровской и иной.

Оба мира жили рядом, держались одной надеждой — на конец войны и амнистию. И это обстоятельство было главным, нерушимым. О делах, за которые сидели, толковали по-разному: одна чувствовала себя виновной, другая сваливала на иных, третья все отрицала. У каждой ведь свой клубок страстей, промахов, ошибок, невольной и навязанной и сознательной лжи. Но мне казалось, что вера в полную амнистию, в прощение после войны — всех и за всё — согревала многих.

Откуда она шла? Не знаю. Думаю, что ее распространяли урки, имевшие опыт взаимоотношений с законом и юстицией. Они железно верили в амнистию, надо было только дотянуть до нее. Надежда поддерживала и остальных: вернуться с фронта мужья, родные, станут хлопотать, а кого и просто пожалеют, ведь женщины, ведь надо рожать, народу-то сколько гибнет, а пока его вырастить... Конечной надеждой на прощение и милосердие жили, запасаясь терпением на несколько лет.

Но это прекрасное объединяющее всех будущее — в самом ли деле оно станет таким? — мерещилось где-то там, вдалеке. А тут рознь, всплывавшая в мелких камерных стычках, вырвалась наружу, в горячем материале обоюдного презрения и ненависти. Бандерши, воровки, проститутки — весь этот мир дешевок мнил себя истинными, настоящими патриотами! Честными советскими людьми...

Не знаю, сколько бы пререкались распалившиеся женщины, если бы резко не вмешалась до того молчавшая Анька: «Заткнитесь, твари собачьи... Мы лучше вас, потому что ворует у богатых, а вы — изменники родины, шпионы... Я бы вас всех перестреляла... Из-за таких и война все тянется...». Каждая реплика завершалась нормальным — как точка — матом, нарастающим в своей многоэтажности. Смуглое лицо Аньки было страшно, и верилось, что она — бандитка и убивала людей. Скандал пошел на убыль. Камера подчинилась ей, все равно спать рядом и дышать друг другу в затылок...

Но и она, имевшая, видимо, немалый опыт, решила разрядить накалившуюся атмосферу. В ее голосе зазвучали другие ноты: «Ты посмотри, на кого ты похожа! А ты? Вы разве женщины? Вы дерьмо вонючее... Вас даже раздеть — так мужик пройдет и плюнет... Ему нужна красивая баба, а среди вас хоть одна такая есть?». Она почти сочувствовала этому никчемному «дерьму», которым ей приходилось управлять. Подыгрывавшая Аньке шпана (они, наверное, и утащили чулки, зная свою безнаказанность) заржала от удовольствия и предложила выяснить, кто самая красивая женщина в камере. И клюнули мои женщины на этот крючок, клюнули! Женское естество их — суетное, вздорное и прекрасное — отозвалось.

Грязные, вшивые, попавшие в беду, из которой неведомо как и когда выберутся. Старые, молодые, средних лет. Образованные и малограмотные. Почти все зашевелились и с непривычным интересом принялись разглядывать своих товарок по несчастью. И даже моя соседка, стриженная наголо воровка Вера, с грубыми, мужеподобными чертами лица, как-то смущенно провела большой рукой по темному ежику волос — оказывается, она тоже была женщиной...

Анька, как истый председатель жюри, сидела наверху и видела всех. Кандидатуры предлагались, рассматривались по статьям и тут же отвергались. И хотя высказывались человек 20, остальные заинтересованно втянулись в игру. Наконец Анька безапелляционно положила конец обсуждению деликатного вопроса: «А самая красивая — вот та девочка из Киева... Как фарфоровая...». И камера неожиданно спокойно согласилась — да, она такая...

<...> Наискось от меня, на противоположных нарах, в первом этаже, как писали когда-то, сидела женщина в самом деле красивая. Говорили, что ей около 80 лет, в ней угадывались порода и давняя красота — шапка белых волос, тонкие черты лица и необыкновенно яркие, живые карие глаза. Привезли ее из дальнего села Пензенской области, где она, бывшая помещица, совершенно одинокая, доживала у кого-то свой горестно затянувшийся век. Но когда наступила военная зима и фронт стал совсем близко, случилась беда: то ли в самом деле взыграли все обиды с 17-го года, то ли, как она утверждала, на нее наговорила по злобе соседка, — но будто бы она посулила: «Вот придут немцы, они вам покажут...» — и сама оказалась в тюрьме. Я думаю, что она-то и была самой красивой в нашей камере. Но это теперь. А тогда мое избрание в красавицы запомнилось, хотя никаких последствий и не имело.

Впрочем, нет, я неправ! Вероятно, именно оно и толкнуло меня на нелепый шаг. Как-то моя Верка, сидевшая за ограбление квартиры, показала колечко с рыжим камешком, я думаю, с сердоликом. Оно пришлось мне на средний палец и очень понравилось — камень поперек кольца, серебряный витой ободок. Все героини читанных мной романов непременно носили кольца, им дарили их в торжественные минуты, прочувствованно целуя руку. И, видно, что-то отразилось на моем лице, потому что Верка спросила: «Хочешь, продам?». — «А чем же я тебе заплачу?» — «Хлебом. За три пайки отдам. Совсем дешево».

Три пайки... Я уже и позабыла, сколько грамм весила пайка — 350, 400? Но вид, вкус этого хлеба не забудется до смерти. Пайки нарезались из больших круглых буханок и выдавались утром: кусок

и довесок, прикрепленный щепкой (чтобы не упал и не украли раздатчики). Более всего ценились горбушки, они дольше жевались, из-за них ссорились и требовали распределять их по совести, а не только своей бражке. Тяжелый запах кислого, темно-коричневого, всегда сырого хлеба проникал по утрам в душную камеру, заглушая на какое-то время даже ее привычный смрад. Остаться без хлеба — быть голодной, потому, что баланда с куском полусгнившей селедки — вонючая вода, не более. Половник склизкой овсяной каши в алюминиевой миске — несомненно еда, пусть ее и мало. Но без хлеба...

И все же я согласилась и отдавала Вере шесть дней половину своей пайки. Если лежать, закрыв глаза и вспоминать что-нибудь приятное, то не страшно. А на седьмой день колечко перешло ко мне, хотя я знала, что носить его все равно нельзя, а спрятать трудно.

Что было мне в нем, рыжем сердолике с тонкой витой оправой? Да то же, что для камеры и Аньки выборы первой красавицы! Суетная, но спасительная ниточка, помогающая держаться на плаву. Не сойти с ума в стране абсолютного абсурда. Выжить и вернуться в мир трех измерений, где красота не мираж, а реальность. Где спокойно ходят, не подозревая о своем счастье, красивые женщины, и от них пахнет не дерьмом, а душистым мылом.

Не знаю, спасет ли, по Достоевскому, красота мир, но жизнь поддерживает. И благо нам» [3, 163–170].

Цікавий і своєрідний віртуальний діалог між матір'ю і сином, мемуаристкою й автором післямови до книги «Театр на Соловках. 1923–1937», уривок з якого краще навести без змін, щоб підкреслити дискусію з приводу, чи врятує краса світ? Це з одного боку. А з іншого, — слід навести і аргументацію Бориса Кузякіна, чому соловецька тема була такою важливою і репрезентативною у науковій спадщині дослідниці: «*В отличие от покойной мамы, утверждение «красота спасет мир» всегда представлялось мне столь же сомнительным, сколь и торжественным, — тот самый случай, когда искренне желаемое отчаянно выдается за действительное (или, может быть, даже противопоставляется действительности). Вся история человеческой культуры последовательно повествует о противном.*

Ничего не может спасти красота (если понимать ее как синоним искусства). Ни одному злодейству не может помешать, зато любое злодейство может облагородить, хотя бы и из-под палки или за кусок хлеба, а может быть, за кусок хлеба с икрой, — то кого чем можно достать. Но некоторым действительно помогает выжить.

В иных ситуациях позволяет отвести взгляд от того, что ужасает и не сулит ни выхода, ни спасения, может, хотя бы на мгновенье, погрузить личность, погибающую под давлением безличных и бесчеловечных обстоятельств, в иную реальность, помогая ей найти себе место в системе координат, которой, может быть, уже и не существует или даже и не существовало в действительности.

Ведь человек искусства всегда живет немножко в своем мире, и красота в нем — это сила управляющая. Утрата веры в абсолютность этой силы лишает не только возможности творить, но и воли к жизни.

Так что «в рабочем порядке» лучше все-таки считать, что что-то там она спасет...

Я поместил здесь фрагмент воспоминаний моей Мамы для того, чтобы стало понятно, каким образом ей пришлось соприкоснуться с данной проблематикой и как она понимала саму возможность существования явлений, связанных с эстетическими переживаниями, в условиях, совершенно этому не способствующих, — не только с точки зрения театроведческой науки, но и через собственный опыт» [1, 170–171].

Такий, у короткому викладі, тематологічний зріз наукової спадщини професора Кузякіної Н. Б. з властивим їй синдромом «попелу Клааса», який надзвичайно важливий, як виявилось, не тільки для митців. Як покаже аналіз, книга «Театр на Соловках. 1923–1937» є підсумковою демонстрацією того, як спрацьовує творчий і оголений нерв дослідницької праці, насичений власним досвідом зіткнення з абсурдністю і дисгармонійністю заполітизованого світу. Автобіографічний струмінь, явлений через правдиву особисту історію, вияскравлює українську долю не лише ХХ ст., бо заглиблення в інші хронологічні пласти не спорадичне, а системне. І відчутно, що

голос авторки мемуарів злився з голосом цілої України, як і інших народів, якій болить усе, що з нею відбувалося на перетині між життям і смертю, в катастрофічні роки і десятиліття. Прикметно і те, що етнічна росіянка Наталя Кузякіна, позбавлена шовіністичного підходу, піднялася у своїх студіях до високого рівня гуманістичної позиції, без якої прогрес людства і культури неможливі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Кузякин Б. Г. Послесловие / Б. Г. Кузякин // Наталья Кузякина. Театр на Соловках. 1923–1937. — СПб.: Дмитрий Буланин, 2009. — С. 163–175.
2. Кузякина Наталья. Театр на Соловках. 1923–1937 / Наталья Кузякина. — СПб.: Дмитрий Буланин, 2009. — 161 с.
3. Кузякіна Наталя. Фрагмент мемуарів / Наталя Кузякіна; Кузякин Б. Г. Послесловие / Б. Г. Кузякин // Наталья Кузякина. Театр на Соловках. 1923–1937. — СПб.: Дмитрий Буланин, 2009. — С. 163–170.
4. Шаламов В. Т. Из переписки / В. Т. Шаламов // Знамя. — 1933. — № 5. — С. 132–145.

ЗЕРКАЛЬНОСТЬ КАК КОД АВТОКОММУНИКАЦИИ В ЦИКЛЕ М. ЦВЕТАЕВОЙ «МАРИНА»

В статье анализируется взаимодействие принципа зеркальности и автокоммуникации в цикле М. Цветаевой «Марина». Осмысляется специфика включения авторских кодов поэтессы в структуру образа Марины Мнишек.

Ключевые слова: лирическое «я», принцип зеркальности, авторские коды, автокоммуникация.

У статті аналізується взаємодія принципу дзеркальності й автокомунікації в циклі М. Цветаєвої «Марина». Осмислюється специфіка включення авторських кодів поетеси в структуру образу Марини Мнішек.

Ключові слова: ліричне «я», принцип дзеркальності, авторські коди, автокомунікація.

In the article is analysed co-operation of principle of mirrorness and autocommunication in the cycle of M. Tsvetaeva «Marina». The specific of including of authorial codes of poetess is investigated in the structure of character of Marina Mniszech.

Key words: lyric «ego», principle of mirrorness, authorial codes, auto-communication.

Актуальность поставленной проблемы обусловлена интересом современного литературоведения к изучению авторских кодов в лирической системе поэта.

В цветаеведении уже накоплен определенный опыт осмысления художественного своеобразия цикла М. Цветаевой «Марина». Цикл рассмотрен с точки зрения его интертекстуальности (М. Мейкин [5]), прослежены смысловые связи с циклом «Ученик» (В. Швейцер [11]), проанализировано, как «важную смысловую нагрузку получает собственное имя, которое становится знаком сущности лирического Я» (Г. Петкова [8, 15]). Но до сих пор в достаточной мере не сфокусировано должное внимание литературоведов на специфике принципа зеркальности, использованного в цикле.

Цель данной статьи — выявить авторский код М. Цветаевой в актуализации принципа зеркальности в цикле «Марина».

В соответствии с заявленной целью намечены такие задачи:

- рассмотреть функционирование авторских кодов в моделировании образа Марины Мнишек;
- проследить динамику автокоммуникации в цикле «Марина»;
- исследовать проявления принципа зеркальности в данном цикле.

Цветаевская автокоммуникация в лирической системе 20-х годов реализуется в обращении к принципу зеркальности. Герой становится своеобразным «зеркалом» для лирического «я», что стимулирует «отражаемость двух сущностей <...> друг в друге» [6, 129], способствуя познанию «себя в другом». В этот период самобытность поэтического универсума М. Цветаевой определяется интенсивностью автокоммуникативных стратегий и «различие между собой и Другим, равно как между разными «Другими», необходимо для понимания мира» [2, 11]. Теперь «я» и «другой», сосуществуя в аспекте взаимодополнения, представляют «распад истинного «я» в бесчисленности зеркальных отражений-масок», что «подразумевает «зеркальность» как акт самопознания» [7, 125] и в авторском мире М. Цветаевой определяет специфику автокоммуникации в 20-е годы. Так каждый из образов символически передает спектр психических состояний и биографический опыт самой М. Цветаевой, включая в свою структуру авторские коды поэтессы.

В 1921 году М. Цветаевой был написан цикл «Марина», состоящий из четырех стихотворений. В этом цикле поэтесса художественно интерпретирует определенные факты жизненного пути и стороны психотипа Марины Мнишек. В автобиографической прозе поэтесса отмечает: «Есть у меня <...> книга о моей соименице, а отчасти и соплеменнице Марине, в честь которой меня и назвала мать» [10, V/1, 136]. Делая акцент на выборе имени матерью, соотнесшей личность и судьбу дочери с польской героиней русской истории и литературы, М. Цветаева подчеркивает особую роль и место Марины Мнишек в автомифологии. Само имя Марина обретает в художественном мире М. Цветаевой статус авторского кода.

Такой подход задает дополнительные ассоциативные комплексы, связывающие в ряде случаев лирическое «я» с об-

разом исторической героини. Еще до создания цикла «Марина» М. Цветаевой было написано несколько стихотворений, заложивших основу формирования мифа о Марине Мнишек: «Дмитрий! Марина! В мире...» (1916), «Кабы нас с тобой да судьба свела...» (1916).

Обращение к образу Марины Мнишек определяет для М. Цветаевой специфику автокоммуникации в контексте пересоздания мифа о «соименнице», итогом чего становится цикл «Марина».

Работая над циклом, М. Цветаева сделала запись относительно своего восприятия исторической героини: «Чего искала Марина Мнишек?.. Власти, несомненно, но — какой? Законной или незаконной? <...> С грустью думаю, что искала она первой, но если бы я писала ее историю...» [10, IV/2, 181] (1921). В 1932 году, перечитав цикл, поэтесса вновь вернулась к своим размышлениям: «... то написала бы себя, то есть не честолюбивицу и не любовницу: себя — любящую и себя — мать. А скорее всего: себя — поэта» [10, IV/2, 181].

В творческом осмыслении поэтессы образ «соименницы» соотносится с проекцией на него лирического «я». По мысли Г. Петковой, «цикл «Марина» — это не просто рассказ о польской авантюристке, а лирическое Я не только отождествляет себя с определенным именем и моделирует себя в ситуациях этого имени, но и отражает экзистенциальный уровень новейшего времени» [8, 21]. При этом следует подчеркнуть, что самоидентификация с лирической героиней носит принципиальный характер. В своих дневниковых заметках М. Цветаева запишет: «Бессмысленно повторять (давать вторично) — вещь, уже сущую <...> отождествись или отождестви. Всегда — *иноскажи*» [10, IV/2, 183] (1924).

Введение авторских кодов расширяет семантическое поле образа Марины. Образ усложняется созвучием имени и совпадением его первой буквы с именами других мифологических и литературных героинь: Марина — Манон — Магдалина (ср. «Кавалер де Гриз! — Напрасно...»), что подкрепляет некоторая сюжетная и смысловая перекличка. В этой связи следует вспомнить идею Поля Кюглера, что «в ряде случаев смысловые

понятия, связанные с одинаковым звуковым рисунком, дополняют друг друга <...> они на архетипическом уровне ассоциируются с одинаковым образом» [4, 71].

Цикл открывает монолог лирического «я». Героиня пытается определить свою сущность и роль в судьбе возлюбленного: «Больше матери быть, — Мариной!». В переживание лирического «я» включаются бытие «соименницы» и индивидуальное психическое бытие поэта. Марина становится для лирического «я» своеобразным зеркалом. Именно имя Марина соотносит эти два мира, связывая неомифологему Марины Мнишек с авторским мифом М. Цветаевой.

В первом стихотворении цикла образ Марины наделяется рядом андрогинных черт («Вестовым — часовым — дозорным») и готовностью к самопожертвованию.

Распахнула платок нагрудный.
— Руки настезь! — Чтоб в день свой судный
Не в басмановской встал крови.

Преданность Марины и стремление уберечь возлюбленного становится для М. Цветаевой возможностью моделировать в поэтическом мире ситуацию, которая позволяет поэтессе обнажить свое переживание отношений с мужем. Уклад жизни, сложившийся в разлуке с С. Эфроном, и незнание того, жив ли он, обостряет осознание своей неверности, что не могло не проявиться в творчестве. Таким образом, лирический сюжет стихотворения «Быть голубкой его орлиной!..» оказывается перевернутым и по отношению к праисточнику, и биографическому подтексту.

Во втором стихотворении цикла образ героини, представленный Лжемариной, противопоставлен лирическому «я» первого стихотворения.

— Своекорыстная кровь! —
Проклята, проклята будь
Ты — Лжедимитрию смогшая быть Лжемариной!

Авторское обращение к Марине Мнишек становится вариантом самопознания через остранение. Для поэтессы важно посредством «мифологизации персониферы», как отмечает Е. Фарыно, «раскрыть себе свою суть, свой генезис, строить

себя и свою «жизнь» (*пусть всего лишь стихотворную*)...» [9]. «Соименница» выступает для лирического «я» возвращением к своей прасущности, мифологическим припоминанием.

Предательство Марины раскрывается как перечисление того, что героиня не сделала («не родившая сына», «не махнувшая следом», «не покрывшая телом», «не отершая пота»), противореча этим поведению, предписанному Цветаевским мифом. Субъект высказывания, как и прежде, стремится к идентификации с Мариной Мнишек, но отрекается от совершенного ею предательства.

В третьем стихотворении цикла Марина соответствует цветаевскому мифу и оказывается достойна «своей сказочной судьбы» [10, IV/2, 181].

Краткая встряска костей о плиты.
— Гришка! — Димитрий!
Цареубийцы! Псекровь холопья!
И — повторенным прыжком —
На копь!

Прыжок Марины вслед за возлюбленным осмысливается как высшее проявление преданности. Именно вокруг этого мотива, выражающего интенцию лирического «я», центрируется лирический сюжет стихотворения. Мотив прыжка сцепляет ряд вводимых в текст значений. В стихотворении образуется следующее семантическое поле: *прыжок* — *самопожертвование* — *полет* — *падение* — *самоубийство*. При этом, как отмечает Г. Башляр, «подлинная ось *вертикального воображения* направлена ввысь. Фактически мы *воображаем* порыв ввысь, а *знаем* его как падение вниз» [1, 129]. Подобное решение судьбы героини символично для М. Цветаевой. Прыжок — реализация скрытой сущности Марины, сочетает в себе возможность умереть за возлюбленно-го и идею Вознесения (ср. цикл «Разлука»).

Четвертое, последнее, стихотворение цикла «Марина» воссоздает ситуацию знакомства и обручения Лжедмитрия и Марины, возвращаясь в преддверие событий, описанных в предыдущих частях цикла. Стихотворение строится как диалог Лжедмитрия и Марины, комментируемый субъектом высказывания. Действия героев наделяются некоторой теа-

трализованностью: маркируются их жесты, позы, в отличие от воспроизведения потока сознания лирического «я» в первом и третьем стихотворениях. Фиксация куртуазного поведения Марины и самозванца подчеркивает отдаленность автора от героини. С другой стороны — позволяет героям скрывать за выбранными масками свою сущность, выявляемую через подтекст. В стихотворении всячески подчеркивается неискренность Марины. Она предстает губительной для героя.

— Чем заплачу за щедроты:
Темен, негромок, непризнан...
Из-под ресничного взлету
Что-то ответило: — Жизнью!

При этом актуальной остается ее маска смирения и самоотверженности: «В каждом пришельце гонимом / Пану мы Иезусу служим...». Использование польской транскрипции десакрализирует образ Христа, вызывая к тому же аллюзию роли иезуитского ордена в судьбе Лжедмитрия [3, 874]. Чужеродность героя для Марины подчеркивается повторяемым в тексте словом «пришелец» и усиливается аллегорией поверженности Лжедмитрия.

Перлы рассыпались, — слезы!
Каждой ресницей нацелясь,
Смотрит, как в прахе елозя,
Их подбирает пришелец.

Проведенный анализ цикла позволяет сделать **следующий вывод**. Использование принципа зеркальности способствует моделированию М. Цветаевой автокоммуникации и соответственно вариативности лирического «я». В цикле «Марина» включение авторских кодов М. Цветаевой трансформируют образ Марины Мнишек, соотнося его с культурными образами и мифологемами, одновременно отражая особенности психосферы самой поэтессы, а также мифологизированные элементы ее реального биографического опыта. Семантическая структура лирического «я» характеризуется двойственностью. Зеркальный принцип построения цикла способствует разноплановой репрезентации образа Марины. Каждое стихотворение фиксирует изменения в

самосознании героини. Если в первом и третьем стихотворении Марина предстает любящей и готовой к самопожертвованию женщиной, то во втором и четвертом акцент сделан на негативных чертах и фатальности, присущей героине. Такая смена точки зрения дает возможность автору через призму художественного мира цикла взглянуть на себя со стороны.

Уподобление лирического «я» образу «соименницы» обусловлено представлением поэтессы о своем характере, об одержимости некой высшей силой, направляющей и в то же время разрушительной (ср. поэма «На красном коне»). В авторском мифе М. Цветаевой лирическое «я», чтобы быть поэтом, обречено на самоотречение. Предназначение Марины Мнишек — нести смуту или пожертвовать собой.

Перспективы дальнейшего исследования открываются в плане рассмотрения принципа зеркальности как одного из основополагающих авторских кодов в лирической системе М. Цветаевой 20-х годов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Башляр Г. Грезы о воздухе. Опыт о воображении движения / [пер. с франц. Б. М. Скуратова] / Г. Башляр.— М. : Издательство гуманитарной литературы, 1999. — 344 с.
2. Езерник Б. Проблема «Я и Другой» в интертекстовом поле / Б. Езерник, В. Железняк, Б. Кондаков, В. Салимовский // Я и другой в пространстве текста : межвуз. сб. науч. трудов / Перм. ун-т; ун-т в Любляне. — Пермь; Любляна, 2007. — С. 5–23.
3. Карамзин Н. М. История государства Российского / Н. М. Карамзин. — М. : Эксмо, 2005. — 1024 с.
4. Кюглер П. Алхимия дискурса / П. Кюглер // Алхимия дискурса. Образ, звук и психическое. — М. : ПЕР СЭ, 2005. — С. 3–119.
5. Мейкин М. Марина Цветаева: поэтика усвоения / М. Мейкин. — М. : Дом-музей Марины Цветаевой, 1997. — 312 с.
6. Минц З. Г. Зеркало у русских символистов / З. Г. Минц // Поэтика русского символизма. — СПб. : Искусство — СПб, 2004. — С. 129–130.
7. Минц З. Г. Символика зеркала в ранней поэзии Вяч. Иванова / З. Г. Минц // Поэтика русского символизма — СПб. : Искусство — СПб, 2004. — С. 123–128.

8. Петкова Г. Т. Лирический цикл в творчестве Марины Цветаевой (проблемы поэтики) / Г. Т. Петкова // Филологические науки. — 1994. — № 3. — С. 14–22.
9. Фарыно Е. Два слова о Цветаевой и авангарде [Электронный ресурс] / Е. Фарыно. — Режим доступа: <http://www.m-m.sotcom.ru/6-7/faryno.htm>
10. Цветаева М. Собрание сочинений : в 7 т. / М. Цветаева. — М. : ГЕРРА; Книжная лавка — РТР, 1997.
11. Швейцер В. Быт и Бытие Марины Цветаевой / В. Швейцер. — М. : Интерпринт, 1992. — 544 с.
12. Шевеленко И. Литературный путь Цветаевой : Идеология — поэтика — идентичность автора в контексте эпохи / И. Шевеленко. — М. : Новое литературное обозрение, 2002. — 464 с.

ПОЕЗІЯ «В ПРОЗІ» М. ЯЦКІВА

У статті розкрита специфіка акційної і виражальної поезії в прозі М. Яцківа.

Ключові слова: поезія в прозі, акція, вираження, символ, фабула, ліричний герой.

В статье раскрыта специфика стихотворений в прозе (акция и выражение) М. Яцківа.

Ключевые слова: стихотворение в прозе, акция, выражение, символ, фабула, лирический герой.

This paper covers the specificity of prose poems (action and expression) by M. Yatzkiv.

Key words: prose poem, action, expression, symbol, plot, persona.

Свого часу І. Денисюк диференціював модерністську новелу на акціональну й виражальну. Цей принцип поширюється й на інші малоформатні жанри, зокрема на синтетичні вірші у прозі, характерні для М. Яцківа. У його доробку є чимало творів, визначальних не лише для нього, а й для раннього модернізму. Від вірша в прозі «Доля молоденької музи» походить назва літературного угруповання «Молодої Музи». Письменник порушив питання адекватного розуміння таланту через символ музи, в якому ранні модерністи вбачали основу концепції творчості за естетичними критеріями.

Героїня мініатюри заглиблюється у простір власної душі, асоційованої з горами, у потоки «синіх глибин», бо «там студено, бо нема гріха, бо Бог там пробуває і так любить». «Молоденька муза» адекватно вичитує ««знаки» світової гармонії» [2, 57]. Їй зрозумілі закони краси, в яких шукають сенс свого життя митці. Співрозмовник музи, що супроводжував її, не розуміє дивної поведінки нареченої, хоч має намір з нею одружитися. Практичний у житті, він «дивився в світ перед собою, але нічого не міг видіти». Свобода в горах і в небі його лякала, тому він прагнув якомога швидше повернутися в долину, в обійми стандартної буденщини.

Кожен із символічних персонажів обрав свій шлях повернення. Небуденна дівчина все-таки лишилася в горах, «самота на скелі, самота і ніч обгортали її поволі». Вона відкрила себе у світі справжньої краси, доступної лише поодиноким митцям. М. Яцків показує два типи екзистенційного вибору — утилітарний і творчий, що відображали два способи існування, що протистояли один одному, — романтичний і реалістичний.

Вірш у прозі «Доля молоденької музи» має структуру новели-акції, складається з трьох частин, які можна вважати тезою — антитезою — висновком. Автор розкрив сутність модернізму з її «аристократизмом духа», згідно з якою істинна краса несумісна з утилітарним способом життя.

Переважає більшість людей схожа на сліпих серед мальовничої природи, як і їхні пастухи, хворі на катаракту («Білі вівці»). Твір викликає парадоксальне враження: «чим спокійніший є пейзаж, тим відчутнішим стає страх, який виник в душі героя» [3, 103]. Меланхолійний герой, занепокоєний втратою сенсу життя «людей з сухою душею», рушив на пошуки «інтелегентного оточення та близької душі, засудженої на вічну самоту у всесвіті, душі, що створила бога і сатану в собі». Зустріч зі сліпими вівцями довела йому марність таких бажань, безвихідний стан людини, задоволеної своїм тваринним животінням.

Серед мініатюр М. Яцківа трапляються надзвичайно лаконічні поезії в прозі-вираження, в яких І. Денисюк вбачав таку ж цінність, як у «сухому» конспекті заголовку історій «Декамерона» Дж. Боккаччо [1, 191]. Такі мікротвори фіксують еротичні переживання, що перетікають у глибинах підсвідомого, витиснуті туди соціальними умовами буття та моральними заборонами, переданими через образи бурі. Неможливість реалізації цих переживань спричиняє важкі неврози, самотність, іноді навіть смерть як вихід з клубка нерозв'язаної проблематики.

Одна дівчина любила ліжко, а боялася дуже ночей, блискавки і смерті. Як від грому дзвеніли вікна і мловня роздирала тьму, втікала вона за любка, горнулася за него, трепетала, плакала, ба навіть сповідалася з гріхів.

Минають літа, відколи та дівчина сама-самісінька в гробі.

Подібні страхи випали на долю молодого подружжя, винного у позбавленні життя власної дитини, змушеного беззмістовно жити при своєму злочині до смерті, поки їх не поглинуло небуття.

Надто коротка мініатюра-вираження «Думка» на п'ять абзаців — близька до безфабульної новели-вираження. Проте М. Яцків досяг ефекту «узвичаєної фабульної масштабності новели», а «спресованість й ущільненість хронотопу спонукає читача домислити сюжет людської вдачі» [3, 103]:

Утихла буря.

Зламане весло на розбитім човні, спочив керманіч в глибині, спочило братство.

І ти, моя любко, спочила.

Захід сонця прощав золоту корону на твоїй голові, біла ручка махнула на прощання до мого берега.

Я взяв твою тугу і пішов у світ.

Ліричний герой — самотній. Він зберігає пам'ять про втрачену кохану, повертається до життя після катастрофи. Епізоди твору подібні до штрихів на картині, на ледве накинутий малюнок. Вірш у прозі складається з натяків на трагічну історію. Автор повідомляє події, наче відомі всім, хто пережив аналогічні ситуації зі «зламаним веслом», знає ціну безповоротного прощання. Ритмічна структура мініатюри викликає асоціації з нерівнометричним розміром, поширеним у віршуванні.

Часто М. Яцків переосмислював відомі фабули у новий ліричний сюжет. Міфічний Пегас в літературному уявленні завжди пов'язувався з поетом, з його творчістю, але не з військовою діяльністю. В інтерпретації письменника цей вірний кінь служить лицарю, обоє вони смертельно поранені «в останній війні» («Пегас»). М. Яцків звертався і до засобів метаморфоз, поширених у фольклорі, зокрема в казках. Так у більшому за розміром вірші в прозі «Білий коник» дружина уявного письменника, якій він присвятив свій твір, стає коником під «голос сурм і барабанів», допомагає самітнику знайти контакти з навіколишнім світом.

Вірш у прозі М. Яцківа завжди був відкритою жанровою системою, тому іноді вбирав у себе ознаки притчі. Алгоритич-

ний підтекст мініатюри «Смерека» розкриває життєву силу дерева, яке протягом свого існування протистояло бурям і сокирам, хоча знало, що «Може, завтра виверне її ураган або людська злоба, але сьогодні її зелений верх ще під небом і сонцем» («Смерека»).

Мініатюра «Дитяча груди у скрипці» переповнена вишуканими музичними враженнями. З ними пов'язане тривожне переживання хлопчика, який передчуває, що може втратити свою маму на п'яній вечірці. Зміна його душевного стану передана спочатку через оповідь від третьої особи, а потім непомітно — від першої, від беземоційного повідомлення «будився тихий плач дитини» до метафори «плачу у скрипці», що виконує роль пуанту. Віртуозна гра на музичному інструменті набуває подвійного значення в уяві жінки, переростає у плач дитини, яка «кличе матір зразу потихо, потому голосніше, та вона не чує його, не видить, лиш бігає з іншими в колесо і сміється, як би плакала, аж дітвака по серці ріже». Дійсність неначе стає примарною, коли «чуприна ті голови, зіпрілі лиця й широкі зрібні рукави земелькали перед очима дітвака» у шаленому вирі, що закрутив танцюристів й забуту матір'ю дитину, плач якої став плачем «у скрипці».

Використовує автор і можливості «поточу свідомості», розкриті у внутрішньому монологі героя, в якому оповідь від першої особи зливається з оповіддю від третьої особи («Хлоп'я»). Дитина приголомшена дивним світом, відкриваючи його в собі і себе в ньому: «...глянув угору — голуба пропасть над ним, опустив очі — та сама безконечна пропасть під ним». Взаємоперетинання протилежностей вказує барокову традицію, прагнення особливого, незвичайного свідчить про романтичні пориви. Вбачається також досвід Г. Сковороди, що полягає в поєднанні мікрокосму і макрокосму, у формуванні антропоцентричного світобачення: «Світ обертався, хлопчина не видів на нім нічого і нічого — чув лише себе». Інтуїтивне заглиблення в таємні закутки душі дозволило дитині стати на поріг самопізнання в космічному універсумі.

Структуру віршів у прозі М. Яцківа поживлявали діалогічні форми, що впливали на динаміку сюжету, на драматичні колі-

зії ліричного мовлення, як у семантично затемненій, сповненій натяків мініатюрі «Готуріди». Людська надія, страждання, скорбота, відчай закоханих відтворено в рясних ритмізованих риторичних питаннях: «Як довго ми так разом будемо? Де кінець? Де границі безкраю?» Образи семи Готурід зі свічниками вкладають в душу різні варіанти долі, «подані в песимістичному плані із натуралістичними описами», на думку Олени Кривуляк, розкритими в динамічній манері оповіді, «зміщеної у річище метерлінківського «театру тіней», що надає творові містичного звучання» [2, 47]. Смерть символізувала фатальна жінка, яку різбило сім Готурід. Вони прирікали їй в сьомому варіанті на самотність, розривали зв'язок з коханим, штовхаючи їх у тартар.

Поетії в прозі М. Яцківа приховують у собі «трансцендентну «таємницю», викликають враження безкінечності, що «посилюється відсутністю імен багатьох персонажів, які, здається, існують поза простором і часом», привертають увагу «напруженим темпоритмом, що досягається відповідним оголеним конструюванням фрази» [2, 48]. Автор менш за все цікавився предметним значенням зображення, його більше вабив таємничий натяк, тому ліричні персонажі, перебуваючи у метафізичному часопросторі, переважно безіменні («Доля молоденької музи», «Дитяча груди у скрипці», «Мальований стрілець», «Дівчина на чорному коні», «Думка» тощо). Відсутність прямого називання зумовлює зміщення семантики через музичний образний лад, що на хвилі ритмічного малюнку відтворює нюанси переживань, висвітлює людське буття за критеріями краси.

ЛІТЕРАТУРА

1. Денисюк І. О. Розвиток української малої прози XIX — поч. XX ст. / І. О. Денисюк. — Львів : Академ. експрес, 1999. — 276 с.
2. Кривуляк О. Трансформація естетики символізму в новелах М. Яцківа, О. Плюща, І. Липи / Олена Кривуляк. — Чернігів : ЧПДУ, 2008. — 186 с.
3. Ткачук О. М. Наративні принципи прози Михайла Яцківа / Ткачук О. М. : Дис. ... кандидата філол. наук. — К., 2011. — 195 с.

СПЕЦИФІКА ДІАЛОГІЗМУ РОМАНУ ВАСИЛЯ ЗАХАРЧЕНКА «ПИЙ ВОДУ З КРИНИЦІ ТВОЄЇ»

У статті досліджується діалогізм роману Василя Захарченка «Пий воду з криниці твоєї» шляхом розкриття специфіки діалогів у межах тексту (інтратекстуальність), за його межами (діалог читача і тексту, автора і читача) та між текстами (інтертекстуальність).

Ключові слова: діалог, діалогізм, інтратекстуальність, екстратекстуальність.

В статті рассматривается диалогизм романа Василия Захарченка «Пей воду из колодца твоего» путем раскрытия специфики диалогов в рамках текста (интратекстуальность), за его пределами (диалог читателя и текста, автора и читателя) и между текстами (интертекстуальность).

Ключевые слова: диалог, диалогизм, интратекстуальность, экстратекстуальность.

The article examines the dialogism in the novel by V. Zakharchenko «Drink water from your well» by means of solving the specificity of dialogues within the text (intratextuality), outside it (a dialogue between a reader and a text, an author and a reader), and between texts (intertextuality).

Key words: dialogue, dialogism, intratextuality, intertextuality.

Проблема дослідження діалогічної природи художніх текстів сьогодні посідає важливе місце в літературознавстві. Дослідженням текстів як «відкритої системи», як контакту двох світів — світу тексту і світу читача — займалися чимало вітчизняних та зарубіжних дослідників. Перше філософське обґрунтування поняття діалогу знаходимо ще в античного філософа Сократа. Розвиток поняття діалог отримує у працях К. Барта, М. Бубера, Л. Фейєрбаха, О. Лосева. Проблеми читацької рецепції в річищі феноменологічної школи вивчали Е. Гуссерль та Р. Інґарден. Значні досягнення в розробці означеної проблеми здобули школи рецептивної естетики (Г.-Р. Яусс, В. Ізер) та герменевтики (М. Гайдеггер, Г. Гадамер). Діалогічні погляди на художню рецепцію досліджені в працях О. Потебні, Д. Овсянико-Куликовського, В. Виноградова, Л. Виготського, М. Строганова, Л. Чернець та ін.

Значна увага науковців до проблеми діалогу та відсутність аналізу діалогічності творів Василя Захарченка зумовлює актуальність нашої студії.

Мета нашого дослідження полягає у виявленні специфіки діалогізму роману В. Захарченка «Пий воду з криниці твоєї» та особливостей реалізації діалогів у межах тексту, між автором і читачем, між текстами.

Вперше діалогічну концепцію пізнання розробив російський філолог Михайло Бахтін. Йому належить думка про всезагальність діалогу як основи свідомості людини. М. Бахтін одним із перших звернув увагу й на діалогічний характер розуміння художнього тексту. На думку науковця, творчий текст — завжди вільне «одкровення особистості», не позбавлене авторської присутності [2]. Знайомлячись із текстом, читач проживає життя героїв, співпереживає чи засуджує їх, тим самим стаючи співучасником діалогу. Реципієнт долучається до творчого акту, навіть якщо від часу написання твору його відділяє значний період.

Окреслимо понятійний апарат, яким будемо користуватись у нашому дослідженні. Під монологом розуміємо «компонент художнього твору, що становить собою мовлення, звернене до себе самого чи до інших» [12, 60]. Таке мовлення не передбачає реакцію-відповідь від іншої особи, адже є змістовно завершеним. Тоді як діалог — це «форма мовлення, що характеризується зміною висловлювань двох мовців» [12, 65]. За Г. Ярмоленко, саме адресованість стає визначальною рисою діалогічного мовлення [17, 378]. Кожне висловлювання діалогу — ситуативно не повне, мова не підготовлена, спонтанна, жива, розмовна. Монолог же презентує індивідуальність героя, тож потребує ретельної літературної обробки. Часто монолог передає не лише власні думки героя, але і є носієм авторської ідеї.

Однак, науковці засвідчують відносний характер демаркаційних ліній між монологом і діалогом — простори діалогу й монологу не мають чітких кордонів і перебувають у постійній взаємодії. М. Бахтін відзначає, що кожна репліка діалогу сама по собі монологічна (гранично малий монолог), а кожен моно-

лог є реплікою великого діалогу (мовного спілкування певної сфери) [3, 296].

Ураховуючи комунікативну природу мови, дослідники висувають положення про діалогічність як властивість монологічного мовлення: «Будь-який текст, зокрема й монологічний, слід розглядати як двосторонній, як текст, звернений до певного адресата» [9, 126]. На думку Н. Чепелевої, повністю монологічних текстів не існує, а діалогічність виступає найважливішою характеристикою тексту як модель взаємодії автора і читача [16].

Термін «діалогічність» вживається як категорія тексту, що характеризує його спрямованість на адресата (адресованість). Діалогічність тексту розуміють як вплетеність у нього різних «голосів». Н. Кожина відзначає, що «діалогічність — це лінгвістичне виявлення в мовленні (тексті) комунікативної функції мови, це текстове виявлення соціальної сутності мови (і мовлення)» [8, 176]. Для розмежування понять діалогічності та діалогу на позначення першого варто вживати термін «діалогічні відношення». На думку А. Загнітка, «відношення між репліками реального діалогу є найпростішим видом діалогічних відношень», але діалогічні відношення не тотожні відношенням між конкретними репліками — вони значно складніші [6, 125]. За Д. Кузьменком, діалогічність чи діалогізм передбачає участь осіб у діалозі, який може відбуватись як у межах тексту (інтра-текстуальність), так і за його межами (екстратекстуальність або діалог читача і тексту, автора і читача), або навіть між текстами (інтертекстуальність) [10]. Проаналізуємо специфіку діалогізму роману Василя Захарченка «Пий воду з криниці твоєї» шляхом розгляду означених видів діалогу.

1. Інтратекстуальність. Для діалогу первинна наявність взаємодіючих між собою окремих особистісних позицій. Діалогічний суб'єкт «чує» не тільки себе, він входить у послідовність мислення свого партнера в спілкуванні, ураховує його внутрішню логіку, і цим радикально відрізняється від суб'єкта монологічного, для якого існує лише одна логіка, один смисл, один голос — його власний. Діалогічна установка була б нездійсненна без заяви особистості про себе, про своє

«я» і поза взаємодії з іншими «я». Крім того, учасники діалогу зрівнюють, стримують прояв один одного. Діалог в зв'язку з цим виявляється «протистоянням людини людині, як протистояння «я» та «іншого» [1, 435], припускає різні можливості згоди, єдності та ідентифікації між ними.

Простежимо реалізацію цієї діалогічної установки в романі Захарченка «Пий воду з криниці твоєї». Для цього застосуємо класифікацію діалогів, запропоновану Василем Фащенком. В основу цього поділу покладено критерій активності кожного співрозмовника в процесі мовлення. Модернізуючи класифікацію академіка Олександра Білецького, В. Фащенко виділяє чотири типи діалогів: «діалог з домінантою висловлення одного із співбесідників, діалог-переконання, діалог-диспут і діалог-взаємодоповнень» [15, 113].

В аналізованому романі Василь Захарченко виявляє себе майстром творення діалогів, адже твір по суті є романом-диспутом. Між персонажами роману постійно відбуваються дискусії з питань філософії, політики, буття тощо. Як відзначає М. Слабошпицький, «гарячих суперечок тут стільки, що подеколи це навіть іде на шкоду творові, зводячи оповідь у риторичні хаші» [11, 142]. У романі всі типи діалогів своєрідно переплітаються, переходять один в один, але все ж переважають діалоги-диспути та діалоги-взаємодоповнення. Перші допомагають розкрити політичне протистояння двох антагоністів у сім'ї Коновченків: діда-комуніста Гордія та онука націонал-демократа Юрія, інші — показати спільність поглядів Коновченків-одномумців прадіда й правнука. Становлення головного героя Юрія Коновченка-молодшого як особистості відбувається саме в таких діалогах. Значення бесіди підкреслюють уведені в текст твору цитати з М. Монтеня: «Найплodотворніша і найприродніша вправа нашого розуму, по-моєму, бесіда. [...] Навчаючись чого-небудь з книг, рухайтеся вперед повільно, без будь-якого запалу: живе ж слово і вчить, і тренує» [7, 175]. А також Р. Роллана: «...коли дискутуєш, то немає ні вищих, ні нижчих, немає ні чинів, ні звань, ні віку, ні репутації — існує тільки істина, сама істина, перед якою всі рівні» [7, 175].

В. Фашенко називає діалог-диспут діалогом-двобоєм, коріння його сягає бесід Сократа, це своєрідне змагання, в якому «обидва співбесідника переконують один одного в істинності своїх думок, пристрастей, поглядів і мають для цього докази, факти, спостереження» [15, 118]. Показовою з цього погляду є пряма мова, яку автор реконструює, переповідаючи історію ворожнечі діда Гордія з внуком. Діалог у В. Захарченка фабульний, це дозволяє урізноманітнити розповідь оповідача, уникнути монотонності: ««Привіт, діду! Давайте на наш бік!». Вони тоді ще спілкувалися з Гордеєм і той, нагнувшись до Юрія, і затуляючись од ветеранів своїм плакатом, задушено прошипів: «Убїррайся сперед глазз моїх, дурррак!..» Юрій покрутив головою: «Ні, діду. Не діждете». І простояли так дві години один проти одного [...]. Гордей по-заячому косував очима, одвертався від онука... Увечері Юрій сказав йому: «Хоч ви й гопки станьте, це вам не pomoже. Історія вже зняла вашого ідола з п'єдесталу. Нам тільки лишилося довершити цей історичний присуд фізично». Гордей аж ногами затупотів на нього: «І ти туди же! Кого ти слухаєш? Етіх подонков? Бандеровцев?». Тоді Юрій і собі закричав на Гордея: «Не смійте так на чесних людей, патріотів України!» — і, грюкнувши дверима, вибіг із дідового дому» [7, 37]. Щоб передати напругу між мовцями, використано імперативну інтонацію, окличні речення. Передати двобій між новим і старим допомагають ремарки. Слова автора в цьому уривку відтворюють видиму мову душі в паузах під час діалогів та під час мовлення, без них важко уявити стан співрозмовників.

Діалог-взаємодоповнень, за В. Фашенком, виражає «настроєність співбесідників на одну хвилину — урочисто-романтичну, іронічну, розсудливу, творчо-пошукову» [15, 121]. Так, характерними є діалоги Юрка з Прадідом щодо відновлення історичної пам'яті [7, 63], престижу української мови [7, 64], про роль української літератури [7, 31]. Устами героїв письменник формулює безліч питань, на які кожен читає має знайти свою відповідь: «Так вони сиділи й гомоніли про все, і душі їхні єдналися в неспішній бесіді, і до них прислухалися з полиць Платон, Цицерон, Аристотель, Гегель, Монтень, Сковорода,

Шевченко, час від часу й самі просилися до розмови» [7, 66]. Яскравий полілог однодумців — епізод, коли Юрко знайомить свою дівчину з Прадідом. Ольга обожає старовинні українські пісні, тож Прадід ділиться з нею досвідом [7, 56–59]. Ліричний настрій тут створює цитування пісень, рівномірне чергування реплік персонажів, поміркований, спокійний тон розмови.

Крім того, живе мовлення на сторінках роману є важливим стилістичним засобом характеротворення персонажів та психологізації оповіді. Репліки кожного персонажа впізнавані, побудовні відповідно до їхнього внутрішнього світу, світогляду. Так, відшліфованою та по-українському колоритною є мова обох Юріїв Коновченків — старшого та молодшого, прабаби Оляни, коханої Юрія Олі. Відчувається, що цим героям автор симпатизує, їхня мова виконує й важливу місію — виховну, навчальну. У діалогах багато фразеологізмів, які варто відновити у повсякденному мовленні: «у того діда сонце в хаті сніда» [7, 26], «мимо пройде — серце спалахне» [7, 61], «все на лобі виступає» [7, 81], «ні разу ми не забалакали з ножа, хоч і ходили як по лезах» [7, 136], «не шербіть свої душі» [7, 135], «на віку, як на довгій ниві» [7, 134] тощо. Натомість суржик, «скалічена» мова, якою говорять дід Гордей (саме так його називають в романі) та інші комуністи, транскрибується в тексті українською і має викликати у читача відразу: «Да что вы все с той мовой носітесь. [...] Кому она нужна теперь? [...] Рідна ваша мова! Я ненавідел ету хохландію среди новобранцев і пресекал всім даними мне способами» [7, 37–38].

Хоч для Коновченка-молодшого поняття української мови не тотожне материнській (батьки тривалий час жили в Забайкаллі), все ж прадід зумів прищепити юнаку любов до української мови: «Прадід — мій рятівник. Без нього я був би ніщо... отим амебоподібним малоросійсько-русскаязичним» [7, 25]. За фахом Юрій журналіст, тож свої патріотичні погляди виявляє і в публікаціях, закликає читачів до діалогу, піднімаючи в газеті «Чисті джерела» мовне питання: «Одне ательє повиставляло було свої щити російською мовою [...] Я й закликав читачів: дзвоніть по такому-то телефону й запитуйте, чого це ательє порушує Конституцію і закон про мови. І що б ви думали? Іду оце,

дивлюсь: ті ж самі щити, тільки переписано все українською. І так, бідолахи, старалися українізуватися, що навіть «ательє» написали через апостроф» [7, 65]. Чистоту української мови плакає Юрій і вдома: «Тільки, тату, не «опять», а «знову», не «хватить», а «досить», не «утра», а «ранку», не «безпрекословно», а «без якихось заперечень». І звертання в кличній формі: не Юрій, а Юрію» [7, 44]. Можна стверджувати, що прототипом Коновченка-молодшого є сам автор, адже Захарченко має багато публіцистичних статей у місцевій пресі, в яких виступає поборником і захисником української мови. Герой твору Юрій, як і письменник, збирає народну «синтаксу», вихоплену з вуст перехожих. Вдало обравши момент, автор вводить такі перлинки: «забавив печеної криги», «ніде ніщо не шововкне» [7, 118], «ішов і причував» [7, 181]. Автобіографічним є і момент цькування головного героя за статтю «Чого ви прагнете під Росію?». Ідентична стаття, але з іншим заголовком — «Майте мужність, Ветеране!», опублікована В. Захарченком у газеті «Черкаси» наприкінці 1994 року. Як і герой твору, письменник судився з обласною радою ветеранів.

Для змалювання складних внутрішніх переживань автор використовує внутрішній монолог. А. Тиханович вирізняє такі різновиди внутрішнього мовлення, як репліковане (людина спілкується сама з собою окремими, не пов'язаними між собою фразами), монологічне (спілкування з собою — це складне розгорнуте висловлювання), діалогічне (здатність людини відтворювати чуже мовлення у власному й уміння реагувати на своє мовлення як на чуже) [13]. Саме діалогічне внутрішнє мовлення характерне для роману «Пий воду з криниці твоєї». Зокрема, у формі такого розгорнутого діалогу подано уривки з романів та записників Прадіда, з якими знайомиться Юрко після смерті Учителя. Використання прямої мови, уявний діалог з Прадідом, сюжетність спогадів тримають читача в психологічній напрузі. Майстерно виписані й монологи Юрка Коновченка, в яких відтворено його уявну розмову з Прадідом, наприклад: «Діду! Невже все вирішується в мене?.. Це на все життя!.. Хіба може стільки щастя відразу даватися одній людині?». І він побачив Прадідову усмішку з-під вуса: «Чого ж одній.

На двох вас». [...] «Діду! За що це мені?.. Я ж ще нічого доброго не встиг зробити...» — «Так ще зробиш». [7, 115]. Окличні речення, риторичні питання й звернення допомагають відтворити кружляння, пульсацію мислення, передати потік думок героя. Така діалогізація монологів допомагає читачеві заглибитися в душу, зрозуміти внутрішній стан персонажа, співпереживати йому. У формі уявного діалогу Юрка з прадідом автор розповідає і про дитинство головного героя. Такий монолог не виключає сюжетності й пов'язує подані уривки з щоденників Юрія Коновченка-старшого.

Динаміку творові надає і використання невласне прямої мови — з волі й естетичного задуму автора відбувається взаємопроникнення авторської та прямої мови: «Соковито, протяжно цінькали в сірій, витолоченій снігами траві синички [...]. Боже, який світ чудовий, і як у ньому легко йти [...] для того, щоб і Україна нарешті змогла, виборсавшись із напівмертвих кістякових рук, піти отак же вільно й просторо в свою весну. Не дають дихнути... Тягнуть, діду Юрію, до горла... І перший з них — наш Гордей Юрьовіч Коновченка, наше з вами ганебище, наше прокляття...» [7, 167]. Це приклад монологу-роздуму. Злитість мови автора і мови персонажа, асоціативність мислення, передають наплив почуттів, реальність стану героя.

2. *Екстратекстуальність*. Процес творення художнього наративу обов'язково корелюється певним образом імпліцитного читача, тобто кожен елемент чи рівень структури художнього тексту формується із застереженням про когось.

До засобів налагодження діалогу між автором і читачем Н. Валгіна відносить комплекси «запитання—відповідь»; звертання до читача; залучення читача до спільного міркування, дії; різні форми вираження спонукання; способи вираження розпорядження; рекомендації, спрямовані на читача; експлікації очікуваної реакції читача на повідомлюване автором та ін. [4]. Засоби діалогізації вона поділяє на синтаксичні (комплекси запитання—відповідь, риторичні питання, вигук, вставні конструкції, різні форми звертання до читача) й текстові засоби (посилання, зноски, звернення до чужої думки) [4, 157].

Першим зверненням до читача, що налаштовує на розмову, є заголовок. Як зазначає І. Гальперін, «заголовок — це імпліцитна, максимально стиснута змістово-концептуальна інформація, яка, як і все стиснуте, прагне до розгортання, розпрямлення» [5, 134]. Назва роману «Пий воду з криниці твоєї» — це головний тезис корпусу тексту, заголовок-цитата, сигнал, що скеровує увагу читача на перспективний виклад думки, але водночас виконує й функцію ретроспекції — у процесі читання реципієнт не раз повертається до назви, намагаючись зрозуміти її суть, співвіднести зі змістом твору. Прикметно, що значення заголовку роману автор розшифровує в діалозі між головним героєм Юрієм Коновченком та його Прадідом. Цю цитату з Біблії, з «Книги приповістей Соломонових», Коновченко-старший називає головною українською мораллю: ««Пий воду з криниці твоєї, тую, що тече з власного колодязя. Нехай джерела твої не розливаються по улицах, потоки твої — по майданах: нехай вони одному тобі належать, а не чужим тобі. Нехай тобі буде благословенне джерело твоє» [...]. На цьому, як на камені, стояла і стоятиме українська сім'я, Україна» [7, 68]. Ця думка — концептуальна для розуміння роману. Автор, використовуючи імперативну інтонацію, закликає відновити національну історію, поглянути на себе як на самостійну повноцінну державу, а не частину Радянського Союзу. Йдеться і про чистоту української мови, мовне питання, яке болить автору. Варто відзначити і контекст, в якому відбувається діалог Юрка з Прадідом — познайомившись із коханою дівчиною хлопця, Коновченко-старший схвалює його вибір, але наголошує на важливості цього рішення, адже такий вибір справжній чоловік робить лише раз у житті: «Якщо твоєї душі стає до її душі — зважуйся» [7, 67].

Окрім заголовку, про діалог читача з текстом свідчить «відкритий фінал»: автор лише натякає на випробування, які чекають закоханих Юрка та Ольгу, що змушені жити в різних містах. Доля героїв потребує читачької «співучасті», авторське слово звучить і продовжується там, де автора вже немає — він свідомо віддаляється, залишаючи право вибору за реципієнтом.

Діалог «автор — читач» у тексті посилюють і велика кількість використаних риторичних запитань, і комплексів «запитання — відповідь»: «Що ж нас тримало на світі, не дозволило розчинитися поміж іншими етносами? Пісня, обрядовість, наші звичаї, збагачені православною релігією» [7, 89]; «А як ми себе трактуємо всі ці радянські роки? Так, як велить нам Росія» [7, 93]. Є й прямі звернення до читача: «подумаймо», «погляньмо тепер на себе» [7, 89]. Використання питальних речень у тексті розповіді сягає апогею у статті Юрка Коновченка «Чого ви прагнете під Росію?». Риторичні питання не вимагають безпосередньої (словесної) реакції від конкретного адресата, вони більше розраховані на певну психологічну відповідь та інтерпретацію, підтримку та схвалення чи навпаки, сумнів у позиції автора, такий прийом називають «інтелектуальною співучастю». Використовує автор у мовленні героїв і конкретні рекомендації, розраховані на читачів: «Якщо і батьки твої забули рідну мову, однак це мова твого діда, прадіда, а отже — і твоя. Гордися нею, бережи її!» [7, 66].

Серед текстових засобів автор часто використовує звернення до чужої думки. Використовуючи цитати Мішеля Монтеня, Степана Руданського, Артура Шопенгауера та ін., автор ніби радить нам звернутися до їхнього спадку. Але подекуди надмірно часте цитування героями значних уривків з творів видатних людей, на нашу думку, шкодить творові, вказує на певну штучність характерів. Так, надто часто цитує класиків колега Юрка Добреля, наприклад, з пам'яті наводить уривки з «Щоденника» Жюльє Ренара [7, 117], цитує Козьму Пруткова [7, 171] чи Тараса Шевченка [7, 142].

3. Інтертекстуальність. Зосередженість читача на зчитуванні інтертекстуальних зв'язків у межах твору дозволяє «знайти місце твору, що аналізується, в контексті існуючої літературної традиції» [14, 163]. Міжтекстові асоціації — невід'ємна складова діалогу реципієнта з текстом. Читач співвідносить сюжетні лінії із уже відомими йому текстами, відбувається взаємодія текстів, «діалог авторів» — так виражається інтертекстуальність. Характерна ознака багатьох творів В. Захарченка — суголосність порушених тем. Романи «Довгі присмерки», «Великі

лови», «Прибутні люди» продовжують і розвивають проблематику аналізованого роману. За словами М. Слабошпицького, «у кожному романі В. Захарченка триває діалог про українську долю і недолю, про нашу пам'ять і безпам'ятство» [11, 142]. Разом ці твори творять правдиву картину трагічного періоду в історії українського народу — Голодомору, репресій, повоєнного лихоліття. На нашу думку, перспективним для подальшого дослідження є вихід за межі одного тексту, аналіз творчості В. Захарченка в подальших публікаціях у зрізі відношень «текст — тексти — система».

Отже, у межах дослідження специфіки діалогічності роману В. Захарченка «Пий воду з криниці твоєї» ми виявили реалізацію інтратекстуальності (діалоги між персонажами, рефлексії головного героя), екстратекстуальності (діалог з гіпотетичним читачем, діалог «читач — текст») та інтертекстуальності (роман «Пий воду з криниці твоєї» продовжує розпочатий В. Захарченком у попередніх творах діалог щодо проблеми відносин батьків і дітей, відновлення історичної пам'яті, національного питання). Таким чином, діалог пронизує всі рівні твору, стає стрижневим принципом текстотворення.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского / М. Бахтин. — М. : Художественная литература, 1972. — 470 с.
2. Бахтін М. Проблеми тексту у лінгвістиці, філології та інших гуманітарних науках / М. Бахтін // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття / за ред. М. Зубрицької. — Львів : Літопис, 1996. — С. 318–323.
3. Бахтин М. Эстетика словесного творчества / М. Бахтин. — М. : Искусство, 1986. — 445 с.
4. Валгина Н. С. Теория текста: учебное пособие [Электронный ресурс] / Н. С. Валгина. — М. : Логос, 2003. — 340 с. — Режим доступа: <http://evartist.narod.ru/text14/23.htm>
5. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования / И. Р. Гальперин. — М. : Наука, 1981. — 140 с.
6. Загнітко А. Лінгвістика тексту: Теорія і практикум / А. Загнітко. — Донецьк : Юго-Восток, 2007. — 313 с.

7. Захарченко В. Кризь срібний іній: романи, оповідання / В. Захарченко. — Черкаси : Видавець Чабаненко Ю. А., 2005. — 498 с.
8. Кожина М. Н. Диалогичность как категориальный признак научного текста / М. Н. Кожина // Очерки истории научного стиля русского литературного языка XVIII–XX вв.: в 3 т. / под.ред. М. Н. Кожинной. — Пермь, 1998. — Т. 2 : Стилистика научного текста. — С. 124–186.
9. Колшанский Г. В. Коммуникативная функция и структура языка / Г. В. Колшанский. — М. : Наука, 1984. — 126 с.
10. Кузьменко Д. Герменевтичний та діалогічний виміри літературної реконструкції / Д. Кузьменко // Мови та культури у Новій Європі: контакти і самобутність. — К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2009. — С. 527–534.
11. Слабошпицький М. Без цього він просто не уявляється (Про Василя Захарченка і його книги) / М. Слабошпицький // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях та колегіумах. — 2003. — № 2. — С. 140–142.
12. Солганик Г. Я. Стилистика текста: учебное пособие [Электронный ресурс] / Г. Я. Солганик. — М. : Флинта; Наука, 1997. — 256 с. — Режим доступа: http://www.zipsites.ru/books/stilistika_teksta/
13. Тиханович А. И. Диалогичность как отражение мыслительного процесса (на материале романа Н. Н. Берберовой «Курсив мой») / А. И. Тиханович // Мова : науково-теоретичний часопис з мовознавства. — Одеса : Астропринт, 2010. — № 15.— С. 210–213.
14. Уліщенко В. В. Природа діалогічності художнього тексту / В. В. Уліщенко // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Серія: Літературознавство. — Харків : Нове слово, 2008. — Вип.2 (54), ч. 2. — С. 160–167.
15. Фашенко В. У глибинах людського буття: літературознавчі студії / В. Фашенко. — Одеса : Маяк, 2005. — 640 с.
16. Чепелева Н. В. Диалогическое взаимодействие автора и читателя посредством печатного текста / Н. В. Чепелева, Н. П. Федченко, Л. Ф. Яковенко // Актуальні проблеми психології: психологічна герменевтика / за ред. Н. В. Чепелевої. — К. : Міленіум, 2006. — Т. 2, вип.4. — С. 107–116.
17. Ярмоленко Г. О разновидностях речи персонажей в системе художественного текста / Г. Ярмоленко // XII Международная конференция по функциональной лингвистике [«Функционализм как основа лингвистических исследований»] : сборник научных докладов. — Ялта : Доля, 2005. — С. 377–379.

ПРИРОДА ВЕЛИКОГО КОНФЛІКТУ ТА АНТАГОНІЗМІВ У НОВЕЛАХ ГРИГОРА ТЮТЮННИКА

Стаття присвячена проблемі типології конфлікту в новелах Григора Тютюнника. У дослідженні розглядаються внутрішньожанрові можливості, які містить новела як мала епічна форма та вияви позажанрових зв'язків.

Ключові слова: *конфлікт, новела, типологія, жанр, сюжет.*

Статья посвящена проблеме типологии конфликта в новеллах Григора Тютюнника. В исследовании рассматриваются внутрижанровые возможности, которыми наделена новелла как малая эпическая форма и проявления внежанровых связей.

Ключевые слова: *конфликт, новелла, типология, жанр, сюжет.*

The article is devoted to the problem of typology of the conflict shot story by Gr. Tutunnik. Intragenre possibilities of shot story us a small epic form and result of non-genre recations are examined in the investigation.

Key words: *conflict, novel, typology, genre, plot.*

Найголовніший і всевизначальний, глобальний Конфлікт (про це чомусь донині мовчать дослідники творчості прозаїка) художнього світу Григора Тютюнника — це трагічне протистояння на рівні вершинно-екзистенційного: «бути чи не бути?!», себто, це конфлікт внутрішній, занурений у глибини та архетипи свідомого й підсвідомого; це, власне, опір нації, а з тим і художника; це — бунт і опозиція самого «Я» — автора-творця імперському, тоталітарному, неймовірно жорсткому до людини, до України режиму, — якраз звідси — визначальна домінанта й точка відліку філософії шістдесятників. І як пише Микола Жулинський, — звідси «... глобальний їх біль, бо Україна заслугове на кращу долю, і той народ, який ми називаємо українським народом, не може бути довічно приречений на отаке принизливе існування, існування без глибинного, вибудованого на історичній культурно-духовній основі, осягнення своєї великої ролі в світовій цивілізації» [3, 7].

Дійсно, саме така духовна націленість художнього мислення Григора Тютюнника стала наріжним каменем, однією з фунда-

ментальних підвалин програми-максимум (а відтак і природи **великого конфлікту та антагонізмів**) і для Тютюнника, і для всієї генерації митців-шістдесятників.

Ось по-стефаниківськи лаконічна й водночас така містка новела Григора Тютюнника «Чудасія». У ній вертикаль кофлікту (ясна річ, з цензурних умов) напіввідкрита, але навіть неозброєному оку видно, як художник дійсно протиставляє світ маленької, занедбаной світом, режимом і самою долею людини, сторожа артілі «Вперед» Мусія Приходька, «антигероя», — отому, вкрай і трагічно антигуманному, тоталітарному режимові.

Фактично лист Мусія — це іронічно-печальне посланіє в державне, вороже людині, абсурдне нікуди. Це проблема, що стала центром інтертекстуального проникнення в сутність, бо ж тривожила найбільших митців-прозаїків ХХ століття: і Микола Хвильового, і Франца Кафку, й Андрія Платонова... Адже вічно довірливий український селянин, цей напівзнищений гвинтик імперської, мілітарної, смертоносної машини СРСР, інвалід, який прохає у держави хоча б занекдотизованого «Запорожця», а та, звісно, не дає і ніколи не дасть, бо, бачся: «Машина вам, товаришу Приходько, пишуть, не показана, с'язі (в зв'язку. — *О. Л.*) з тим, що кульша (обрубок ноги. — *О. Л.*) на два сантиметри довша, ніж треба. Треба п'ятнадцять, а у вас сімнадцять.

То що ж, мені оті два сантиметри надрубати, чи як?» [4, 51], — у відчаї, моторошно запитує у свого колишнього командарма герой твору Мусій Приходько.

Великий, визначальний конфлікт «Чудасії», стилістично зодягнений в одягу епістолярної, і тим самим такої задушевної, екзистенційної форми, як правило, розколюється в Григора Тютюнника на цілу низку менших підконфліктів, протистоянь, ситуацій і колізій: тут же, в новелі, просвічується і мікроконфлікт вже з українцем, односельчанином Мусія Приходька, із чоловіком, очиновленим та до краю безсердечним: «А позаторік найшла на мене якась мара: узяв і написав заяву в райсобез, щоб дали машину на трьох колесах, — бідкається Мусій командармові, котрого, можливо, і в живих уже давно немає (це іще глибше віддзеркалює абсурдність ситуації), і продовжує: — За

начальника там Онисько Хекало, нашого ж таки й села, а не-путне — так хай бог милує і криє. Підпереже пузо широкою ремнякою та ще й портупею навхрест причепить, а само ж, пробачте, і вср...ого ружжя в руках не держало.

Заходилися мене тягати на комісії. Обміряли кульшу, аналізи взяли — і з крові, й такі. Жди відповіді, кажуть» [4, 50].

Водночас письменник своєрідно нарошує головний конфлікт новели «Чудасія»: його напівзнищений режимом і двома війнами антигерой у своєму притаєному, офарбленому ментальним, таким українним недовір'ям мисленні доходить — піднімається до внутрішнього заперечення системи, до мудрості звинувачення сутності цілого світу! У нього своя, здорова, селянська логіка і філософія у погляді навіть на прогрес людства, що своїм мілітарним антирозвитком так нещадно калічить людину та правує світ до самознищення: «Лежу отак цілісіньку ніч, — описує, власне, «тече свідомістю», Мусій, — а вона, як год, — прислухаюсь, розмірковою собі: чудні люди на білому світі! Придумають таке, щоб руки й ноги собі одчухрувать, і хваляться: ось які ми розумні. Поодчухрують. А тоді суріють, як його оті оцупки, що позалишалися у людей замість рук і ніг, доточити» [4, 50].

Іще більшої сили, глибини й масштабності (і то в новелі!), дійсно, великий антагоністичний конфлікт закладено як наскрізна парадигма в структуру новели Григора Тютюнника «Три зозулі з поклоном»: тут уже протистоять ворожій системі комунорежиму і герої, і сам автор-творець.

Григір Тютюнник, «цей, — за словами Олеся Гончара, — загалом лагідний, схильний до теплих ліричних кольорів письменник нерідко ставав нещадним, це теж відомо. Яким вогнем сарказму й презирства бурхало його слово, коли йшлося про антипода трудової людини...» [2, 7].

І все ж у новелі «Три зозулі з поклоном» замість сарказму й презирства панує атмосфера Любові, бо ж і присвячено твір «Любові всевишній»; збільше — атмосфера ненависті до отієї страхітливої квазідержави на одну шосту планети, що заарештувала батька Григора (як і тата героя новели «Три зозулі з поклоном»), загнала його в «Сибір неісходиму»: про це ж і йдеться

в останньому листі батька. І лист той звучить — як найтрагічніше заперечення самій, такій несправедливій історії до України й українця: «Сусіда мій по землянці молитесь уві сні, а бога не називає. До кого молитесь?...

Соню!

Не суди мене гірко. Але я нікому ніколи не казав неправди і зараз не скажу: я чую щодня, що десь тут коло мене ходить Марфина душа нещасна, Соню, сходи до неї і скажи що я послав їй, як співав на ярмарках Зінківських бандуристочка сліпенький, послав три зозулі з поклоном, та не знаю, чи перелетять вони Сибір неісходиму, а чи впадуть від морозу.

«Сибір неісходиму», — акцентує син рукою автора, — було ... закреслено густим чорним чорнилом, а вгорі тою ж рукою написано знову: «Сибір неісходиму» [4, 284].

Як бачимо, вивчаючи природу конфлікту в новелі «Три зозулі з поклоном», власне, конфлікт уже стався — і випав на долю сина та двох люблячих жінок, немов осад трагедії. Трагедії великої, котру народ згодом назве кривавими сталінськими жнивами. Ясна річ, батько, головний герой новели, вже знищений режимом: він, перебуваючи в смертоносному пеклі Сибіру, в концтабірній норі, вже сам просить у Бога завершити оті неймовірні страждання: «... І тоді до мене хоч на хвилику прийде забуття» [4; 285]. Зосталася від чоловіка тільки гірка, трагічна луна любові — і летить вона (Чи ж долетить до України?!) до трьох: до Соні — дружини, Марфи, що навіки покохала чужого мужа, та до сина, чийми опеченими від болю устами, здається, самим серцем ведеться оповідь, перемежована листами батька, персоніфікована в «три зозулі з поклоном». Водночас із конфлікту батька з кривавим режимом народжується новий конфлікт, потенційно ще трагічніший, який своїм духовним звучанням надзвичайно наближений до гамлетівського, предковичного, як «комплекс Епіда»: син ніколи не простить смертоносному режимові смерті батька.

Тут і надзвичайної пронизливості менший конфлікт двох люблячих жінок, власне, вже й не конфлікт, а велике горе, що навіть супротивні жіночі серця об'єднало собою:

— І ви на неї (На Марфу. — О. Л.) не сердилися?
— У горі, сину, ні на кого серця немає. Саме горе.
— А як же то — вона вгадувала (коли прийде лист від батька. — О. Л.), а ви — ні?
— Хтозна, сину. Серце в усіх людей не однакове. В неї таке, бач, а в мене таке... Вона за тата набагато молодша була. Йому тридцять три (Безумовно, що вік розіп'ятого Христа свідомо проектується письменником на трагедію батька. — О. Л.), а їй дев'ятнадцять. Два годочки прожила з Карпом своїм і нажилася на сто. Тато ж... він якось і не старів, однаковий залишався і в двадцять, і в тридцять годочків... сокіл був, ставний такий, смуглий, очі так і печуть чорнючі. Гляне було — просто гляне і все, а в грудях так і потерпне. Може, тому, що він рідко піднімав очі. Більше долонею їх прикриє і думає про щось. А востаннє як бачила його (ходила аж у Ромни, їх туди повезли), то вже не пекли, а тільки голубили — такі сумні. Дивиться ними — як з туману» [4, 283].

Тут же не можна не помітити, що конфлікт, глибинна його вертикаль у більшості новел прозаїка як би дробиться, диференціюється на **діалогічні мікроструктури**, що перебувають у безнастанному русі: функціонують вони і як заперечення заперечення, тобто, як антиномічні контрапункти, то асоціативно доповнюються суб'єктами діалогу, то течуть мовби запаралелені, та все ж переважно знаходяться в стані протистояння, із котрого народжується золота серцевина художньої концепції творця; і навпаки — конфлікт здатний вирости із тої ж таки еволюції діалогу... (тим часом природа, характер і поетика діалогічного в романістиці Достоєвського, приходять до висновку, що «принцип вибудови його (діалогу. — О. Л.) скрізь один і той же. Всюди — **перетинання, співзвуччя або перебивка реплік відкритого діалогу з репліками внутрішнього діалогу героїв**. Всюди — **визначена сукупність ідей, думок і слів здійснюється у декількох незлитих голосах, і звучить в кожному по-іншому**» [1, 184–185]. Водночас Бахтін особливо застерігає, що було б «зовсім недіалектично» цілком і повністю виводити ідеї чи концепції твору із тільки, і тільки авторського, «монологічного» кута зору: «Не ідея як монологічний висновок, хоча б навіть і діалектичний, а течія

взаємодії голосів є останньою данністю для Достоевського» (підкреслення моє. — *О. Л.*) [1, 186].

Звичайно, в цій сфері поетики потрібний надзвичайно ви-тончений, опосередкований і без волонтаризму крайностей, підхід, аналіз, інтерпретація тексту в його діалогічному вираженні, становленні та композиційно-концептуальному розгортанні тих же таки діалогічних структур.

До цього ж визначального й наскрізного, домінантного для прози Григора Тютюнника типу конфлікту: людина, антигерой, «я» автора — і вкрай ворожий їм тоталітарний режим, у їх обопільних, численних, малих і великих зіткненнях, протистояннях та відкритих антагонізмах можна віднести такі новели письменника, як «Гвинт», «Смерть кавалера», «Поминали Маркіяна», «Оддавали Катрю», «Червоний морок», «Три плачі над Степаном» та ін.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. — М., 1979. — 444 с.
2. Гончар О. Живописец правды // Тютюнник Г. М. Твори. — К.: Молодь, 1984. — Кн. 1. — С. 3–12.
3. Жулинський М. Зі словом вітальним — до Ліни Костенко // Слово і час. — 2000. — № 3. — С. 7–8.
4. Тютюнник Г. М. Твори. — К.: Молодь, 1984. — Кн. 1. — 327 с.

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ ЯК ФОРМА МІЖКУЛЬТУРНОГО ДІАЛОГУ (НА МАТЕРІАЛІ КОМЕДІЇ ІВАНА МИКИТЕНКА «СОЛО НА ФЛЕЙТІ»)

У статті на матеріалі сатиричної комедії «Соло на флейті» призабутого нині українського драматурга 1930-х років Івана Микитенка досліджується специфіка інтертекстуальності як форми діалогу.

Ключові слова: інтертекстуальність, інтертекстема, цитата, алюзія, ремінісценція.

В статье на материале сатирической комедии «Соло на флейте» забытого на сегодня украинского драматурга 1930-х годов Ивана Микитенко исследуется специфика интертекстуальности как форма диалога.

Ключевые слова: интертекстуальность, интертекстема, цитата, аллюзия, реминисценция.

The article based on the material of comedy «Flute Solo» by the now forgotten Ukrainian playwright of the 1930s Ivan Mykytenko investigates the specific character of intertextuality as a form of intercultural dialogue.

Key words: intertextuality, intertexteme, quotation, allusion, reminiscence.

Творчість Івана Микитенка належить до призабутих фактів літературного життя 20–30-х років ХХ століття. На перший погляд, це цілком закономірно, адже його драми кон'юнктурні, пов'язані зі «злобою дня». Але для забезпечення повноти вивчення історії української літератури ХХ століття і ці твори мають потрапляти в поле зору дослідників. Драми І. Микитенка нині слід оцінити по-новому, звернувши увагу на власне поетикальні особливості. Це і зумовило безперечну **актуальність** обраної теми дослідження. **Мета статті:** дослідити специфіку і функції інтертекстем у сатиричній комедії Івана Микитенка «Соло на флейті» крізь призму трактування інтертекстуальності як специфічної форми міжкультурного діалогу.

Насамперед окреслимо теоретико-методологічні засади дослідження. Діалог у сучасному світі є одним з основоположних наукових понять, яке можна розглядати на різних рівнях: лінгвістично-семіотичному (діалог як форма мовлення, спілкування, що відрізняється від монологу); дискурсивно-

логічному (діалогічність свідомості і мислення; діалог як засіб продукування сенсу, знаряддя отримання істини); комунікативному (діалог як засіб сприймання, переробки, передавання готового сенсу, тут важливе взаєморозуміння); соціально-психологічному (діалог як форма соціальних зв'язків, спілкування, тобто взаємодії на міжособистісному рівні — зі своїм іншим Я, з іншими); культурологічному (діалогічність як властивість культури, діалог культур); екзистенційному (діалог як принцип людського існування, сутність якого — вихід за межі наявного буття, діалог як взаємини людина — людина, Я — Ти).

Традиційним є визначення діалогу як основної форми мовної комунікації. У літературознавстві діалоги і монологи трактують як специфічну ланку художнього твору, що постає у цій ситуації як своєрідний контрапункт двох ліній: перша — найменування фактів позасловесної дійсності, друга — монологи і діалоги, завдяки яким людина постає як носій мовлення: письменники освоюють інтелектуальний аспект буття людей та їх міжособистісне спілкування. У літературному творі діалог виконує низку різних важливих функцій. Одна з них — характеризує (діалоги й монологи є засобом характеристики і відображення внутрішнього життя персонажів). На цьому його аспекті були сконцентровані дослідницькі зусилля В. Фашенка. Вчений нотує: «Якщо жести і міміка є мовою «видимою», то діалоги й монологи — це, власне, мова і при тому «чутна», акустична (...) Мовлення — це словесна дія. І тому людина характеризується не лише тим, що і як вона робить, а також тим, що і як вона говорить» [12, 110]. Це, так би мовити, традиційний погляд на проблему.

У філософії і філології ХХ століття діалог постає як універсальна властивість буття. У цьому контексті доречно згадати російського філософа і семіотика М. Бахтіна, який запропонував інноваційну лінгвістично-філософську методологію діалогу. Її підґрунтям було твердження, що діалогічні відносини мають специфічну природу: вони не можуть бути зредуковані ані до суто логічних, ані до лінгвістичних (композиційно-синтаксичних) (див.: [2; 3; 4]). У концепції М. Бахтіна ви-

окремлюються наступні взаємопов'язані визначення поняття: 1) діалог — це загальна основа людського взаєморозуміння; «діалогічні стосунки —універсальне явище, яке пронизує все людське мовлення, всі стосунки і вияви людського життя, взагалі все, наділене сенсом і значенням. Де починається свідомість, там починається і діалог» [1, 92]; 2) діалог як всезагальна основа всіх мовних жанрів. «Жанр — скристалізована в знаку історична пам'ять значень і сенсів, які перейшли на рівень автоматизму... Жанр — це представник культурно-історичної пам'яті в процесі всієї ідеологічної діяльності... (літописи, юридичні документи, хроніки, наукові тексти, побутові тексти: наказ, лайка, скарга, похвала і т.д.)» [1, 102]; 3) діалог не можна зводити до спілкування, тобто діалог і спілкування не тотожні, але спілкування включає діалог, як форму спілкування. «Чужу свідомість не можна споглядати, аналізувати, визначати як об'єкт, річ, — з нею можна тільки діалогічно спілкуватися... У кожному слові лунає ... суперечка (мікродіалог) і вчувається відгомін великого діалогу» [6, 19].

Текст можна інтерпретувати як форму спілкування культур. Кожний текст спирається на попередні і наступні тексти, створені авторами зі специфічним світосприйняттям, картиною чи образом світу. У цій іпостасі текст вбирає сенс минулих і наступних культур; він завжди перебуває на помежів'ї, він завжди діалогічний, оскільки спрямований до іншого. Ця особливість тексту прямо вказує на його контекст, який і перетворює текст на твір. У творі втілюється цілісне буття автора, яке набуває сенсу лише за умови наявності адресата. Текст завжди зорієнтований на іншого, в цьому його комунікативний характер.

Спираючись на концепцію діалогізму, М. Бахтін інтерпретує культуру як: 1) форму спілкування представників різних культур, форму діалогу; «культура присутня там, де є дві (як мінімум) культури, самосвідомість культури — це форма її буття на грані з іншою культурою» [5, 85]; 2) як механізм самодетермінації особистості, з притаманною їй історичністю і соціальністю; 3) як форму первісного сприймання світу. У твердженні про культуру як спосіб спілкування представни-

ків різних культур йдеться про культури минулого, сьогодення і майбутні, які зустрічаються (спілкуються) в теперішньому часі. Культура як спілкування живе не тільки в теперішньому, але і має певну форму — це форма твору, який сприймається як «форма спілкування індивідів» у горизонті спілкування особистості» [6, 289]. Діалог між культурами буває безпосереднім і опосередкованим — простором, часом, іншими культурами; обмеженим часовими рамками, конкретними суб'єктами і безкінечним, як нерозривно пов'язує культури в нескінченному творчому пошуку.

Від бахтінської концепції діалогізму — лише один крок до теорії інтертекстуальності. У середині ХХ ст. бахтінська діалогічність отримала теоретичне обґрунтування у працях Юлії Крістєвої. Усуваючи (за її власним визнанням) нечіткість категоріальної мови Бахтіна, уточнюючи та розвиваючи його ідеї, французька дослідниця сформулювала 1967 р. визначення інтертекстуальності як такої взаємодії між текстами, яка відбувається всередині окремого тексту. У статті «**Бахтін, слово, діалог і роман**» дослідниця зазначає: «У Бахтіна розмежування цих двох осей, які він називає відповідно діалогом і амбівалентністю, проведене недостатньо чітко. Однак у цьому випадку недолік радше варто сприймати як відкриття, яке вперше зробив Бахтін у царині теорії літератури: будь-який текст будується як мозаїка цитат, будь-який текст — це вбирання і трансформація якогось іншого тексту. Тобто на місце поняття інтерсуб'єктивності стає поняття інтертекстуальності, і виявляється, що поетична мова може бути прочитана як мінімум подвійно» [8, 429]. З часом теорія інтертекстуальності набула великої популярності. До сьогодні вона прийшла кілька етапів. Динаміку означування поняття «інтертекстуальність» Н. Корабльова пропонує структурувати наступним чином: 70-ті і далі — розширення значення; 80-ті і далі — звуження значення (симпозіум в Мюнхені, питання про конкретність адреси цитатних відсилок); 90-ті і далі — диференціація значень — лінгвістичних, поетологічних, культурологічних, філософських; 2000-ні (передбачення) — інтеграція значень [7, 2]. Різні літературознавчі школи і навіть окремі дослідники трактують інтертекстуальність по-своєму

(див., напр.: [9; 11]). Важливо, що всі вони визнають наявність цього поняття. Спільним для всіх є постулат, що будь-який текст є «реакцією» на попередні тексти.

У драмах Івана Микитенка функціонують інтертекстами різних типів, репрезентуючи різних «учасників» міжкультурного діалогу. Наприклад, у «Диктатурі» найчастіше застосовуються фольклорні та релігійні паремії. У п'єсі «Кадри» («Світить нам, зорі!») для характеристики персонажів активно використовуються пісенні тексти. Інтертекст класичної літератури у драмах І. Микитенка «Дівчата нашої країни» представлений цитатами з творів Т. Шевченка, М. Лермонтова, О. Пушкіна. Поширені у драмах також цитати з партійних документів і творів «класиків марксизму-ленінізму». Найчастіше І. Микитенко застосовує зазначені інтертекстами для увиразнення мовних партій дійових осіб (характеротворча функція), а також для надання їх висловлюванням авторитетності, декорування та підвищення емотивності.

Комедія «Соло на флейті» у цьому сенсі має свою специфіку. Найповніше інтертекстами представлені у мовленні головного антигероя — Григорія Ярчука. Перший його вихід на сцену супроводжується виразним характеризуючим монологом, в якому оприявнюється і перша інтертекстема: «*«На привіт віддячу вам привітом, н'ю за вас і ваше ремесло! Воно, як і наше, скінчиться смертю»*», — так співається в одній чудовій опері. Але смерть подумає про нас сама, а про життя подумаємо ми! Про життя, якому я поклоняюсь» [10, 393]. Першим «учасником» міжкультурного діалогу (сильна текстуальна позиція) стає музичний текст. Далі спостерігаємо дублювання прийому: у репліці персонажа знову зринає маскультурний «текст» 1920-х — «*Пахуча квітка прерій»* (йдеться про пісеньку Джима з мюзиклу «Роз-Марі»; поставлена вперше в Нью-Йорку напередодні Великої депресії (1924 р.), ця драматична історія про боротьбу канадських індіанців за громадянські права швидко здобула світову популярність). Коло культурних інтересів персонажа пов'язане з популярними аріями і романсами. Таким чином перше уявлення про Григорія Ярчука засвідчує пріоритетність у його інтертерекстуальному репертуарі текстів масової (по-

пулярної) культури. Далі у мовленні персонажа актуалізується значна кількість інтертекstem — крилатих висловів, які зринають у найбанальніших ситуаціях, у спілкуванні з різними персонажами. Наприклад, в епізоді знайомства з аспірантами Інституту культури і побуту:

«Вася. Аспірант? Якої кафедри?

Ярчук. Філософської. Сьогодні тільки приїхав до вашого інституту, як бачите. Он і книжки, увесь мій багаж, так би мовити, *omnia mea...*» [10, 402]

Або:

«Убийбатько. Явитись начальству?

Ярчук. Так. Я ж нічого й нікого не знаю. Життя інституту для мене — *terra incognita*. Хто чим дихає і чого прагне — нічого не знаю. Бачу, якась боротьба. Але коріння її від мене скрите» [10, 407].

Афоризми — обов'язковий елемент мовлення персонажа, який виразно працює на створення іміджу освіченої і культурної людини (в аристократичному середовищі XIX ст. подібний типаж називали «*comme il faut*»). Лише один раз у мовленні Ярчука зринає фольклорна паремія («Хто топиться, той і за соломинку вхопиться») [10, 430].

Здавалося б, одним із найвагоміших складників репертуару інтертекstem у мовленні Григорія Ярчука мали стати цитати з філософських трактатів — для професійної ідентифікації мовця. Але вони не є надто поширеними, персонаж лише один раз посилається на сентенцію відомого філософа: «Люба Наталю Олександрівно. Бекон мав рацію, коли він говорив: «*Ми стільки можемо, скільки знаємо*». Я знаю життя, і можу його будувати, ламати і створювати знову» [10, 450]. «*Tantum possumus, quantum scimus*» — відомий вислів Френсіса Бекона з трактату «Про здобутки і приріст наук». Тобто і в цій ситуації йдеться не про глибоку обізнаність мовця чи його наукову компетенцію, а про оперування загальновідомими цитатами, що входять до слововжитку будь-якої відносно освіченої людини.

Домінуючого статусу у мовленні Ярчука набувають літературні цитаті і ремінісценції. Наприклад, у сцені освідчення:

«Ярчук. Справжня найпалкіша любов горить у мене в грудях з того часу, як я зустрів вас. Любов, яка ні з чим не хоче рахуватись, не хоче знати нікого, крім вас. О, я розумію *Бернарда Гресе! Любити — значить перестати порівнювати.*

Наталя. А хто це — Бернард Гресе.

Ярчук. Це все одно... Один маловідомий філософ» [10, 430].

Насправді Бернар Гресе — не філософ, а французький письменник (1881–1955), відомий своїми афоризмами про кохання, а також засновник видавництва «Гресе» і найбільш потужна фігура в історії французького книговидання першої половини ХХ століття.

У наступному епізоді — діалозі-двобойі Ярчука з Наталею — поруч з цікаво обіграною інтертекстемою-біблєїзмом ситуативно зринає цитата з поеми популярного російського поета О. Блока «Дванадцять»:

«Наталя. Ви ж називаєте Романа *другом!*

Ярчук. *Але істина — дорожча.*

Наталя. *В чому істина?*

Ярчук. *Запитання Пилата.*

Наталя. А ви — Христос?

Ярчук. (бере з склянки розу, підносить їй) «*У віночку з алих роз...*» не люблю ніяких поз» [10, 430].

Необов'язковість цієї інтертекстеми очевидна. Ярчук застосує її, прагнучи засвідчити власну обізнаність з титульними поетичними текстами сучасності.

У діалозі із швейцаром Булавою Ярчук озвучує вислів Михайла Ломоносова (цитата з атрибуцією): «Був такий геніальний російський поет Ломоносов. Він сказав про людей: *«Один выше числа перстов своих в счете происходит не умеет; другой не токмо через величину тягость без веса познает, не токмо на земле неприступных вещей расстояние издалека показать может, но и небесных светил ужасные отдаленья, обширную огромность, быстротекущее движение и на всякое мгновение она переменное положение определяет».* Запам'ятайте. Це вам згодиться в житті...» [10, 438–439]. Інтертекстема виконує декоративну функцію, відображаючи зверхнє ставлення персонажа до співрозмовника, який займає нижче становище у суспільній ієрархії.

Подекуди інтертекстеми концентровано відображають життєве кредо персонажа, як-от у наступному фрагменті:

«Ярчук. Треба самому створювати обставини. Треба вміти керувати ними. Треба знати людей, думати й діяти.

Наталя. Але ж діють і інші?

Ярчук. Так, але одні діють, як *донкіхоти*...

Наталя. А другі, як *Санчо Панса*?

Ярчук. Як завойовники життя, як справжні реалісти.

Наталя. Як це розуміти?

Ярчук. Кожен розуміє по-своєму. *Один письменник сказав навіть: «Треба бути великим сукиним сином, щоб прожити на цьому світі».*

Наталя. Це жарт?

Ярчук. Ні, це філософія» [10, 455].

Для адекватного розуміння внутрішнього світу Григорія Ярчука слід уважніше відчитати репліку, яку він на початку комедії озвучує перед зачиненою брамою інституту: «Паркан високий, а ворота — замкнені. Але з цих важких томів, у які вкладає людська мудрість і які я приніс на своїх плечах, ми можемо зробити чудовий трамплін. З нього не важко буде підскочити і вхопитись руками за верхівку цієї наївної перепони...» За відсутності хисту і глибокої ерудиції, поверхнево засвоєна книжна мудрість стала для Ярчука зручним трампліном для завоювання достойного «місця під сонцем».

У мовленні інших персонажів інтертекстеми зустрічаються порівняно рідко. Виразно помітна тенденція автора добирати їх, відповідно до статусу й особливостей внутрішнього світу персонажів. Наприклад: «Вирішити справу закрито, щоб вулиця не могла *скакаха й плясаха веселими ногами*» [10, 406] — ця фраза належить директору Інституту культури і побуту тов. Бережному; «Рубнули? А воно, знаєте, *поспішиш — людей насмішиш*» [10, 414] — секретар партосередку Вересай; «А зараз він увесь час сидить коло своєї праці, не відірвеш його. Зарився в книжки, як *Фауст*. Нічого з ним не зробиш» [10, 412] — Наталя. У мовленні опонента Ярчука Романа Убийбатька також поєднують інтертекстеми — крилаті вислови і літературні ремінісценції. Наприклад:

«Убийбатько. Далі я мав намір сказати тобі одну річ, власне, спитати тебе. Але тепер не знаю, *питати чи не питати*.

Наталя. Подумаєш, який *гамлетизм*. Це тобі не личить (...)» [10, 460].

Або

«Убийбатько. Що ти так питаєш, ніби ти — Цезар, а я — Брут? «*І ти, Бруте?*» Ну, і я. Хіба ще хто хоче прославитись, крім мене?» [10, 461].

У мовленні швейцара Булави, який керується бажанням відповідати статусу установи, в якій працює, також зринають інтертекстами-афоризми, але більш характерним для розкриття внутрішнього світу «людини з народу» є наступна фраза: «Булава. *Як казав філософ Мартина Задека, людина сама себе ніколи не розгадає, а других розгадає*» [10, 410]. До філософів персонажі цієї комедії зараховують осіб, далеких від справжньої науки: Мартин Задека (Zadec) — автор книги пророцтв (1769), у якій було прогнозовано падіння Османської імперії; в Росії цим псевдонімом скористався московський купець С. Комісаров, який поставив його на титульному аркуші гадальної книги («Древний и новый всегдашний гадательный оракул, найденный после смерти одного стошестилетнего старца Мартина Задека». — М., 1800; 3-є изд. — М., 1821); згодом його застосовували різні письменники. В освіченому середовищі ім'я Мартина Задеки є символом підробки, симулякру.

Підсумовуючи, акцентуємо найважливіше. «Міжкультурний» діалог у комедії Івана Микитенка насправді виявляється діалогом з явищами масової культури й текстами, що належать до сфери загальної освіченості. У репертуарі інтертекстем, які застосовує Григорій Ярчук (меншою мірою — інші персонажі), домінують наступні різновиди «чужого слова»: цитати із шлягерів 1920–1930 років, крилаті вислови, запозичені з популярної енциклопедії афоризмів, висловлювання, що підтверджують його життєве кредо. Завдяки цим інтертекстемам формується мовленнева маска персонажа, пов'язана з іміджем культурної освіченої людини і феноменальною здатністю до мімікрії. У фіналі комедії Григорія Ярчука викривають, але це є наслідком не логічного розвитку сюжету, а наперед визначеної автор-

ської інтенції — бажання вірити в те, що у радянському суспільстві пристосуванство, кар'єризм, підступність зникнуть, разом із типом новітнього Хлестакова.

ЛІТЕРАТУРА

1. Аверинцев С., Давыдов Ю., Турбин В. и др. М. М. Бахтин как философ: Сб. статей / Рос. академия наук, Институт философии. — М.: Наука, 1992. — С. 111–115.
2. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики / М. Бахтин. — М.: Художественная литература, 1975. — 504 с. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.i-u.ru/biblio/archive/bahtin_voprosi
3. Бахтин М. Проблемы творчества Достоевского / М. Бахтин. — М.: Художественная литература, 1963. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Baht_PrPoet/08.php
4. Бахтин М. Эстетика словесного творчества / М. Бахтин. — М.: Художественная литература, 1979. — 412 с.
5. Библер В. Михаил Михайлович Бахтин, или Поэтика и культура / В. Библер. — М.: Прогресс, 1991. — 176 с.
6. Библер В. С. От наукоучения — к логике культуры: [Два философских введения в двадцать первый век] / В. Библер. — М.: Политиздат, 1990. — 413 с.
7. Кораблева Н. Интертекстуальность литературного произведения / Н. Кораблева. — Донецк: Кассиопея, 1999.— 28 с.
8. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман / Ю. Кристева // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму [Пер. с франц., сост., вступ. ст. Г. К. Косикова]. — М.: Прогресс, 2000. — С. 427–457.
9. Кузьмина Н. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка. [Изд. 4-е, стер.] / Н. Кузьмина. — М.: КомКнига, 2007.— 272 с.
10. Микитенко І. Твори: В 4 т. — Т. 3: П'єси / Упоряд. О. Микитенка. — К.: Дніпро, 1983.— 479 с.
11. Фатеева Н. Интертекст в мире текстов: [Контрапункт интертекстуальности] / Н. Фатеева. — Изд. 3-е, стереотипное. — М.: КомКнига, 2007. — 280 с.
12. Фащенко В. У глибинах людського буття: [Літературознавчі студії] / В. Фащенко. — Одеса: Маяк, 2005. — 640 с.

**ХУДОЖНІ МОЖЛИВОСТІ БІОГРАФІЧНОЇ ДРАМИ
(НА МАТЕРІАЛІ «П'ЕС ПРО ВЕЛИКИХ»
В. ГЕРАСИМЧУКА)**

В статті йдеться про драми Валерія Герасимчука, які написані в біографічному напрямку.

***Ключові слова:** драма, біографічна драма, драматичний конфлікт, характер, п'єса.*

В статье исследуются драмы Валерия Герасимчука, биографического направления.

***Ключевые слова:** драма, биографическая драма, драматический конфликт, характер, пьеса.*

The article describes the drama of Valery Herasyimchuk, written in the biographical direction.

***Key words:** the drama, biographical drama, dramatic conflict, character, and play.*

Сучасна критика слушно відзначає, що в драматургії «не згасає біографічний напрямок. Тексти, написані на підставі життя і творчості видатних людей, — стверджує Мар'яна Шаповал, — виявляється, здатні утримувати інтерес читацького загалу». Експлуатація відомої та передбачуваної емоційності, закладеної в самому біографічному матеріалі, надійний прихисток відомого імені єдиний культурний код — усе це дає змогу письменникові заглиблюватись у психологію героїв, працювати розкуто і спокійно, уникати штукарства і надмірних експериментів, адже споживач такої драматургії буде, як правило, людиною витонченою і інтелігентною і ерудованою, якій видатні імена багато про що говорять.

До драматургів, які працюють у жанрі біографічної драми, належать Б. Стельмах, О. Денисенко та інші письменники. До їхнього кола належить В. Герасимчук, автор збірки «П'єси про великих». Герої його поетичних і прозових п'єс — діячі української і світової культури: вчені, письменники, композитори, діячі церкви, кіно (Шептицький, Мольєр, Сократ, Нобель, Хемінгуей, Чехов, Сервантес, Шекспір, Бетховен і

Паганіні, Довженко, Чапек), що міфологізувалися в пам'яті людській як певні знакові образи. «Поза сумнівом, — відзначають критики, — це доволі об'ємний доробок, що взагалі вартує на окреме дослідження, адже «П'єси про великих» неоднорідні за художньою стилістикою, естетичним та персонажним рівнями, хоча більшість творів цього циклу автор жанрово маркує як «драми на дві дії» [1, с. 206]. Як загальну позитивну тенденцію в творчості автора дослідниця О. Бондарева відзначає полеміку молодого драматурга з поширеною у ХХ ст. серією «ЖЗЛ» («Жизнь замечательных людей», український варіант — «Життя славетних»). Уникнув В. Герасимчук і того славословія, типового до згаданої серії «ЖЗЛ», яке Ю. Лотман, травестуючи, назвав «Жизнь замечательных святых» [2, с. 4].

Першим твором у збірці «П'єси про великих» В. Герасимчука є драма на дві дії «Андрей Шептицький», присвячена діяльності митрополита української греко-католицької церкви першої половини ХХ століття, подвижника віри, мецената, заступника й борця за інтереси українства на Галичині.

В авторському вступному слові В. Герасимчук згадує про один з фактів, який вразив його: «Уже збираючи матеріали до своєї драми, я натрапив на такі рядки американської журналістки Маккормік про митрополита, написані нею ще за Другої світової війни: «Його стара ряса була цілком зношена, і в його холодній і старечій палаті не було нічого, крім книжок. Того, чим він був, неможливо вбити». Ця картина-образ лягла в основу візуального ряду п'єси, якою починається твір: «Важко хворий Андрей Шептицький напівлежить у кріслі у своїй митрополичій палаті». І таким образ залишиться до кінця п'єси.

Владика згадує, марить — і його думки, спогади часом оживають, стають посталями добре знайомих йому людей, які розмовляють, сперечаються з ним, підтримують чи погрожують... Драматична структура віршованої драми Герасимчука близька до драматичної поеми М. Старицького «Остання ніч», в якій героєм, Степан Братковський, оборонець прав свого народу перед польською експансією, в ніч перед стратою подумки підводить підсумок своїй боротьбі, трагічним поразкам і моральним перемогам. Слід відзначити, що сюжет у творі М. Старицького ціка-

віший і вигадливіший, в ньому більше драматичного руху, більше психологічних (в тому числі ліричних) нюансів, він викликає глибше співпереживання, змушує пережити катарсис. Сюжет п'єси В. Герасимчука сухий, розмисловий, інформативний. Щоправда, у п'єсі багато афористичних висловів, які оживляють і прикрашають текст, розкриваючи засади діяльності митрополита, його побудники і цілі, світогляд. Наприклад:

«Але народ наш мало має прав...»; «Немає ні держиви в нас, ні волі, Лишилися лиш приниження і болі»; «А в душі — відчай глибоко проник, Потрібен пастор тут, а не правник» [1, 8–19].

У першій дії дещо оживляють розповідь про Андрея Шептицького спогади героя про батька, князя Івана Шептицького, мати, графиню Софію, про панські бали, танці з панянками під звуки вальсів Штрауса, про молодечу звитягу, розкоші, мрії батьків про високу місію освіченого сина — нащадка знаменитого й древнього роду. І паралельно з цими мріями і картинами постають глибокі роздуми молодого графа про обрану духовну місію, глибоку мрію — служити церкві, Богові, пригнобленому люду. Вищою емоційною точкою дії першої є лист Андрея Шептицького до церковного кліру, в якому протагоніст зрікається всіх прав власності і складає присягу на вірність Церкві. На завершення дії постають уявні зустрічі з можливим і втраченим коханням — красунею-шляхтянкою Кароліною, з рідною матір'ю. Проте вражаючий факт самозречення молодого магната від усіх принад і розкошів життя в ім'я служіння людям і Богові не знайшов у драматурга адекватного відтворення. Можливо, цьому завадила вже згадувана афористично-повчальна («учительна») форма, можливо, відсутність **живих деталей, психологічних штрихів** у передачі відтворюваних подій і вчинків героя.

В дії другій, більше наближеній до сучасності, В. Герасимчук акцентує увагу на трагізмі постаті Шептицького — з позицій політичних і світоглядних. Протагоністами митрополита, відомого своїми добродійними ділами, самопожертвою і безкорисливістю (заснування дитячих сиротинців, народних лікарень, Національного музею, допомога митцям, серед яких художник О. Новиковський і письменник В. Стефаник, зубожілим селянам), виступають енкаведист, польський генерал, началь-

ник жандармського управління Галичини росіянин Мезенцев, офіцер абверу Кох. Звучать їхні голоси — погрози й умовляння, застереження, сповнені ненависті й нерозуміння. А у відповідь чується заклик Шептицького до миру, єдності, людинолюбства. Митрополит сповідається перед вірним побратимом-студентом Атанасієм, розкриває перед ним своє credo віри:

«Важливо — не яка в нас віра, але і те, яка у нас душа...» [1, 28].

Говорячи про обраних дітей нації — митців, згадуючи злиденну долю О. Новаківського, що помирав від голоду і холоду в селі з символічною назвою Могила, митрополит вимагає до них поваги, співчуття, окреслює їх значення як людей, що вміли розкрити неповторність народної душі, національної культури.

Останні заповіді Владики гостроактуальні й сьогодні для політичного і громадського життя України. Один — простий, зрозумілий і глибоко людяний: «Не знищуймо себе в дрібній гризні». І другий — урочисто-карбований, державницький: «...християнські Церкви в Україні мають сповнити завдання: дати українському народові єдність!» [1, 53].

Є у драмі й умовно-символічний персонаж — Митрополитова Доля, дівчина у терновому вінку, яка благословляє Владика на його високі діяння. Але ця художня умовність в цілому вписується у стильові засади неореалістичного письма, увиразнюючи думку чи внутрішній стан героя.

Підсумовуючи все вищесказане, можна відзначити поважність теми драматичного твору, актуальність проблематики при деякій одноманітності, статичності поетикальної форми, що веде до ослабленості «драматичного нерва» твору (драматичний рух, подієвість, піднесення і спади емоційної напруги), про що вже говорилося. За формою розкриття проблематики твір наближається до жанру «Lesedram'и» (драми для читання, а не сценічного твору). Проте при вдумливій, творчій режисурі твір може бути яскраво інсценізований (приклад — «маленькі трагедії О. Пушкіна»).

Наступні п'єси митця становлять інші структурні типи біографічного драматичного твору. Критикою слушно відзначалося, що в циклі біографічних п'єс В. Герасим-

чука своєрідно контамінують три відомі на сьогодні типи художніх біографій: паралельна або порівняльна, агіографічна та семіотична [2, 226]. Наголошується, що «мовленнева ма-ска біографа діалогована в першу чергу щодо самого героя життєпису... щодо його ціннісно-сислової позиції в світі» [3, с. 794]. Цю ж думку підтверджує Л. Борисова. [5, с. 64–69].

У біографічній драмі навіть без задекларованого паралелізму все одно маніфестується подвійність життєвого досвіду (відтворений досвід протагоніста та відтворювальний досвід влас-не драматурга).

По-іншому буде В. Герасимчук п'єсу про Б. Мольєра «Поет і король, або Кончина Мольєра». У п'єсі змальовано останній період життя всесвітньовідомого й уславленого французького митця. У цілому стиль твору іронічний і саркастичний, пере-сипаний водевільними сценками й життєрадісними жартами, що надає їй легкості й жвавості.

Сучасною критикою (О. Бондарева) відзначено чимало «по-зитивів» п'єси «Поет і король», зокрема її смислової, ідейної гли-бини «Мольєр у драмі В. Герасимчука не просто свідомо пере-вдягається у метафізичний костюм «шута», він до того ж на очах читачів (глядачів) виношує творчий задум п'єси про «блазня-дотепника, який зможе сказати монархові те, на що не має права придворний поет» [2, 246], виразну мову, яскраві психологічні типи, інтенсивність дії, художній розвиток внутрішнього кон-флікту головного персонажа — між веселим блазнем-шутком і грізним сатириком... І разом з тим відзначає слабкість п'єси, яка полягає у деякій «вторинності» тексту — порівняно з коме-дією М. Булгакова «Кабала святош» на цю тему і його ж рома-ном «Жизнь господина де Мольєра», написаними раніше. Щодо останнього роману, то критика знаходить і чимало текстуально-смилових «запозичень»-збігів із ним у п'єсі В. Герасимчука.

На основі двох перших драм В. Герасимчука «Андрей Шеп-тицький» та «Поет і король, або Кончина Мольєра» — можна зробити висновок, що автор в основу сюжету своїх п'єс кладе не послідовний життєпис, відтворення на основі фактів і доку-ментів життя і діяльності тієї чи іншої видатної особи (цьому суперечить і сам лаконічний жанр: «драми на 2 дії»). Україн-

ський драматург створює художні образи, спираючись на внутрішній світ, суспільні і морально-етичні погляди героїв, прагне простежити (бодай фрагментарно) процес формування їх характерів. Життєві віхи, біографічні неспростовні факти служать йому лише підтвердженням, конкретизацією внутрішнього розвитку особистості.

В. Герасимчук використовує у драмі «окови для Чехова» значні за обсягом уривки з листів Чехова, а також з його книги художньо-документальних нарисів «Острів Сахалін» («текст у тексті»). Саме ці яскраві, реалістичні до найменших подробиць чехівські замальовки надають драмі жвавості, оригінальності, глибини, допомагають живописати характер героя. Є у творі і своя, авторська художня лінія, сповнена драматизму і трагізму. Це історія молодої української пари — Петра і Софії Кравченків, робітника-теслі і наймички у маєтку Линтваревих, друзів Чехова. Гостюючи у них на Сумщині, письменник дізнався про долю молодого подружжя: Петра засудили й вислали на каторгу на Сахалін за те, що він, обороняючи дружину від залищань офіцера, кинувся на нього з кулаками. Софія, двадцятирічна красуня, наділена чудовим голосом, поїхала вслід за чоловіком. Її молодість і краса зіграли страшну службу: жінка викликала інтерес начальника Корсаківського тюремного округу Белого (характерна деталь — насправді він українець Білий, який змінив прізвище «для зручності»). Спочатку високопоставлений «землячок» Кравченка прибрав з дороги руками бандитів в'язня Петра Кравченка, потім присилував до співжиття Софію, щоб «заробила на проїзд додому», а коли прийшов нарешті пароплав, яким жінка мала повертатися на батьківщину, звинуватив, не бажаючи втрачати коханку, у крадіжці, і наказав відшмагати різками. Жінка отруїлась. Історія загубленого життя, яка могла б здатися надміру тяжкою, драматизованою, підтверджується статистикою, наведеною А. Чеховим у книзі «Острів Сахалін», де серед описів каторжанського життя йдеться і про «розподіл жінок» (в тому числі вільних, які приїхали до своїх чоловіків) між властями, офіцерами, охоронцями, каторжниками й поселенцями. І другий документально засвідчений момент, у подробицях описаний А. Чеховим, — ши-

рокорозповсюджене покарання різками (нерідко із забиттям до смерті). Ці жахливі дійсні факти, покладені драматургом в основу п'єси «Окови для Чехова», і складають, переплітаючись з історією подорожі російського письменника, її драматичний стрижень. «Окови для Чехова» — це символічна назва того тяжкого морального обов'язку, який письменник виконав, ризикуючи власним здоров'ям і навіть життям.

Реальна (фактична) основа, вмонтована у текст В. Герасимчука, блискучий оповідний стиль А. Чехова, уміння відтворити драматичний конфлікт, в основі якого протистояння окремої людини і соціальної системи, дали цікаве драматичне рішення: п'єса цікава, образи протагоністів психологічно переконливі, в окремому, індивідуальному віддзеркалено суспільно значуще. Неореалістична стилістика твору вдала і природна.

Ускладнюючи сюжеттику творів, увиразнюючи суть драматичних конфліктів, український драматург створює п'єси з паралельними біографіями: «Трагедія Нобеля і драма Хемінгуея», «Кохані Бетховена і коханки Паганіні», «Цикута для Сократа», де також наявна паралельна структура. Доля творця і митця, філософа і письменника в суспільному середовищі, відносно якого герой опиняється в опозиції — опозиції осмисленій і закономірній, — простежена В. Герасимчуком у драмі на дві дії «Цикута для Сократа». Драматург зіставляє два дуже віддалені у часі і об'єктивній значущості образи — грецького філософа Сократа, що жив у 399 році до нашої ери, й молодого українського драматурга Віктора (наші дні). Певна логіка зв'язку між героями є: Віктор пише п'єсу про Сократа, про його засудження до смерті співгромадянами й саму смерть — через примус випити келих отруйної цикути. Сам Віктор приречений на смерть через поширену хворобу свого часу — рак. В об'єктивному плані постаті грецького філософа й українського молодого й маловідомого ще драматурга — речі незіставні, неоднозначні. Та в людській природі обох є суттєві спільні риси (можливо, Віктор саме через зерно духовної близькості почав писати п'єсу про Сократа).

Своє життєве *credo* філософ розкриває у сценах-розмовах з дружиною Ксантипою, другом Крітоном, іншими людьми. Його відточені думки також, як у першій п'єсі В. Герасимчука, звучать

афористично: «Є речі, яким торгувати не можна»; «...Для філософа продавати свій розум — це те саме, що для жінки продавати красу!»; «Голова хоч не в вінку, зате ноги в танку!» [1, 102–103].

Особливої виразності та ідейної глибини набирають у драмі віршовані строфи з передсмертного заключного монолога Сократа, зверненого до Крітона:

«Ти знаєш — я в ідеї був як твердь.
Я зло картав і рвав багатства сіті!
Якщо за це засуджують на смерть,
то і не варто мучитись на світі».

Герой п'єси відходить із життя сильним, впевненим у своїй правоті, не зломленим. Він до кінця служив тій справі, яку вважав високою, благородною, тобто «утвердженню Правди й Істини в ім'я того, щоб люди порозумнішали» — і гідно прийняв смерть від владних невігласів. «У синонімічній дихотомії» Сократ / Віктор ключовою позицією імпульсатора діалогу епох та жанрів наділений саме Сократ: який веде парадоксальну діалогічну гру зі своєю добою та інтерактивну філософську гру з сучасністю, репрезентантом якої, здатним «почути», у тому числі жанрово, заклик до такої гри, і виступає сучасний драматург Віктор — протагоніст аналізованої драми і водночас автор «п'єси у п'єсі» [2, с. 235].

Сюжетна лінія драматурга Віктора у п'єсі набагато блідіша і, кажучи словами критиків, «діаметрально опозиційована» лінії Сократа. Як зазначалося, в одній суттєвій ідейній точці герої-протагоністи сходяться — у пошуку й відстоюванні істини. Віктор відмовляється у своїх статтях славословити негідну людину, депутата, чим руйнує свою кар'єру і матеріальний стан. Дружина різко й брутально дорікає йому за це, демонструючи повне нерозуміння митця.

Та цим не вичерпується історія страждань героя: у нього виявляється смертельна хвороба сучасності — лейкемія (хоча побудники її невідомі, існує небезпідставна думка, що одним з них є затяжний стрес). Брутальними сварками подружжя закінчується розходження Віктора і Нонни: жінка, зраджуючи й зневажаючи чоловіка, прагне мати після його смерті хоча б якийсь «хосен» — літературну спадщину, а втративши надію й

на це, з прокльонами йде геть. Віктор, знеможений і принижений, продовжує свою роботу..

Духовно зближуючи образи творців віддалених епох, Філософа й Драматурга, об'єднуючи їх Шевченковою геніальною тезою «*Ми просто йшли: у нас нема Зерна неправди за собою*», В. Герасимчук стверджує відстоювання правди, істинності. Ідея набуває у світовій історії різних вимірів: величного і трагічного (Сократ); здрібнілого, побутового — і також мученицьки трагічного (наш час).

У двох іпостасях розвиваються події, виникають драматичні колізії і врешті-решт наближається трагічний кінець у наступній драмі В. Герасимчука «Трагедія Нобеля і драма Хемінгуея». Твір розкриває внутрішні суперечності двох видатних людей ХХ століття: хіміка-винахідника А. Нобеля й письменника Е. Хемінгуея; трагедію несумісності між творчим задумом людини і його результатом; між прагненням добра й осягненням зла. У цій драмі починає — чи не вперше у В. Герасимчука — вимальовуватись характер героя.

Як стверджує теорія літератури, «художнім характером (грецьк. — відмітна риса, ознака, особливість) називається та конкретна сукупність душевних рис, що визначає індивідуальність зображуваної особи й водночас узагальнює собою певні життєві типи людей, які постають у творі як предмет авторського пізнання і оцінки. Художній характер являє собою органічну єдність загального, повторюваного та індивідуального, неповторного; об'єктивного (соціально-психологічна реальність людського життя, що послужила прообразом для літературного характеру) і суб'єктивного (осмислення та оцінка прообразу автором)» [6, с. 133]. Характер у літературно-художньому (на відміну від психологічного) його значенні — це образ людини в літературному творі, окреслений з достатньою повнотою та індивідуальною конкретністю, через який розкривається як історично зумовлений тип поведінки (вчинки, думки, переживання, мова), так і сповідувана автором морально-естетична концепція людського буття.

В останні десятиріччя українська драматургія збагатилася численними прикладами письменницьких біографій, жанро-

ва специфіка яких полягає в тому, що біографія одного письменника, написана іншим, інспірує внутріжанровий конфлікт філологічної співтворчості: «справа не лише в тому, що сама творчість стає інколи головною особою, а й в її інтерпретації, що само по собі наближається до мистецтва філологічного аналізу». Досліджуючи еволюцію біографічної драми, Бондарева відзначає появу нових тенденцій у ній з кінця 70-х років ХХ ст.: «панівною... лишається характерна для класики тенденція рецепції індивідуальної долі як сюжету для невеликої оповіді». Має місце в українській драматургії постмодерної доби й відзначене Л. Залеською-Онишкевич створення **сильних образів протагоністів** (Лесі Українки у драмі К. Демчука «Зачароване коло, або Колискова для Лесі»; Айседори Дункан з драми «Татїна вогню Т. Іващенко; пані Е. Ганської — «Оноре, а де Бальзак?» Н. Нежданой та О. Миколайчука-Низовця). Дослідниця діаспори зазначає, що ця тенденція давно втрачена в західній драматургії («західна драма вже давно розчинила будь-яку особистість, навіть знакову, в світі розмитой ідентичності»).

ЛІТЕРАТУРА

1. Герасимчук В. П'єси про великих. — К.: Вид-во Олени Теліги, 2003. — 184 с.
2. Бондарева О. Є. Міф і драма в новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання: Монографія. — К.: Четверта хвиля, 2006. — 512 с.
3. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. — М.: Искусство, 1970. — 383 с.
4. Тамарченко Н. Д., Тюпа В. П., Бройтман С. Н. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика // Теория литературы: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений: В 2 т. / Под ред. Н. Д. Тамарченко. — М.: Изд. Центр «Академия», 2004. — Т. 1. — С. 7–94.
5. Борисова Л. М. Проблема маски в символической и постсимволической драме // Studia philologica. — 2004. — № 6. — С. 64–69.
6. Галич О., Назарець В., Васильєв С. Теорія літератури: Підручник для студ. філолог. спеціальностей вищих закладів освіти / За наук. ред. О. Галича). — К.: Либідь, 2001. — 486 с.

**МОТИВНАЯ ТРИАДА «ЕДА—ЛЮБОВЬ—СМЕРТЬ»
В ПРОЗЕ К. ВАГИНОВА**

В статье рассматриваются воплощения мотивной триады «еда—любовь—смерть» в прозе К. Вагинова. Показано, что мотивы еды и смерти подчиняют или снижают семантику любовного мотива. Эстетизированный культ еды становится последним прибежищем культуры и цивилизации, обреченных на гибель; воспроизводится ситуация «пира во время чумы».

Ключевые слова: мотив, мотивная триада, еда, любовь, смерть.

У статті розглядаються утілення мотивної тріади «їжа—любов—смерть» у прозі К. Вагінова. Показано, що мотиви їжі та смерті підкорюють або знижують семантику любовного мотиву. Естетизований культ їди стає останнім притулком культури та цивілізації, які приречені на загибель; відтворюється ситуація «бенкету під час чуми».

Ключові слова: мотив, мотивна тріада, їжа, любов, смерть.

Shekhovtsova Tatyana. The motive triad «meal—love—death» in K. Vaginov's prose

In the article the embodiments of motive triad «meal—love—death» in K. Vaginov's prose are considered. It is shown, that the motives of meal and death subordinate or reduce semantics of love motive. In the novels by Vaginov aesthetic meal cult becomes last shelter of culture and civilisation, doomed to destruction; the situation «a feast during a plague» is reproduced.

Key words: motive, motive triad, meal, love, death.

Творчество К. Вагинова в последние десятилетия все чаще оказывается в поле зрения исследователей литературных экспериментов постсимволистской эпохи [7; 10; 11 и др.]. Рассматривая романы писателя в контексте античной традиции, ученые обращали внимание на мотив трапезы, связывая топику пира с дионисийско-вакхической темой [10, 14]. Анализ мотивов гигиены, вегетарианства, кулинарии, аппетита в романе «Бамбочада» позволил О. В. Шиндиной сделать вывод о том, что мясоедение «становится способом отвлечения от смерти и символизирует уходящую дореволюционную эпоху», растительная же пища маркирует «советский новый быт и образ жизни в целом» [10, 14–15]. Среди множества аспектов,

привлекавших внимание исследователей, до сих пор не была отмечена показательная закономерность: гастрономическая тематика во всех романах Вагинова постоянно сопрягается с мотивами любви и смерти.

Задача данной статьи — исследование мотивной триады «еда—любовь—смерть» в прозе К. Вагинова, выявление особенностей функционирования, трансформации и взаимодействия данных мотивов с целью уяснения специфики осмысления традиционных категорий художественным сознанием пост-символизма.

Мотивная триада «еда—любовь—смерть» имеет давнее происхождение: уже в представлениях древнего человека акт еды был связан с моментами рождения, соединения полов и смерти, в результате чего возникали метафоры «смерти—любви» и «любви—еды» [9, 59].

«Серебряный век» стремился свести триаду к двучлену, сохраняя, разумеется, любовь и смерть, Эрос и Танатос:

Любовь приводит к одному —
Вы, любящие, верьте! —
Сквозь скорбь и радость, свет и тьму
К блаженно-страшной смерти!

(В. Брюсов. Слова тоскующей любви) [2, 277].

Однако тень еды, вкусовых ощущений витала и над этой амбивалентной оппозицией: «Смерть! Обморок невыразимо сладкий!» (В. Брюсов. Сонет к смерти) [2, 372]; «Мои поцелуи не слаше ли сладкого яблока?» (М. Кузмин. Канопские песенки) [6, 79].

Еда воспринималась как соединение любящих («Хочешь, я угощу тебя смородиной, не беря руками, а ты возьмешь губами из губ красные ягоды и вместе поцелуи?» [6, 67]) или как «евхаристия, причащение человека через пищу ко всему миру, и растительному и животному» [1, 81]. Вместе с тем еда могла быть и опасной: так, безумная логика сологубовского Передонова соединяла все три мотива причинно-следственной связью, венцом которой неизменно оказывалась смерть: «Ему грезилась Валерия в обаянии брачной ночи, раздетая... Мечтал, а сам таскал из кармана завалившиеся там карамельки и сосал их... А жена-то

станет привередничать, а за кухней, пожалуй, и не доглядит, а еще на кухне подсыплют ему яду...» («Мелкий бес») [8, 47].

1920-е годы актуализировали двучлен «еда—смерть» в экстремальной ситуации голода. Необходимость физического выживания и торжество плотско-животного начала победивших масс усиливали ощущение конца культурной эпохи. Идейным стержнем прозы К. Вагинова становится мысль о закате культуры, вырождении и гибели цивилизации. В мотивных комбинациях любовь—смерть и смерть—еда доминирует мотив смерти: «В длинных залах, под потолками, с несущимися по воздуху амурами, молодые люди просиживали ночи напролет, глядя помертвевшими глазами в пространство» [3, 26], «На улицах валяются дохлые лошади... и совершенно прозрачные, опухшие люди тайком режут их на части и, спрятав куски за пазуху, тайком возвращаются по домам» [3, 68]. Впрочем, любовь порой соединяет оба конца жизни: «вспомнил, как он попал на свадьбу, гробовщик венчался с акушеркой» [3, 312].

В романе «Козлиная песнь» (1928) возвышенный дискурс символизма трансформируется авторской иронией, обнаруживая свою шаблонность: «Всю учащуюся молодежь охватила физическая жажда юности, любви и смерти... Когда проходил он по улице, за ним следовали барышни с букетами цветов и говорили о юности, любви и смерти» [3, 69]. Эрос и Танатос снижаются и дискредитируются подключением гастрономического мотива: «Поэт Троицын... икая от недавно появившейся сытной еды, жалостно шептал: — Мы, западные люди, погибнем, погибнем» [3, 50], «В комнате Сладкопевцевой сидели четыре ухажера, пили чай с блюдецек... Говорили о теории относительности и, незаметно, то один под столом нажимал на ножку Сладкопевцевой, то другой» [3, 78]. Рассуждения «петербургских безумцев» о необходимости «осмысления бессмыслицы» в искусстве, о его способности передать «новое сознание мира», новую форму окружающего» «заземляются» сценой на кухне, где общая жена безумных юношей готовит яичницу: «А ведь, в общем, мы твой гарем, Дашка; ты у нас — падишах. ... — Эх, отстань, оттолкнула она его, — яичница пригорит» [3, 77].

Бесплодность попыток возродить утраченную гармонию духовного и материального, эстетизировать быт демонстрирует вечер старинной музыки с накрытым парадным столом, где пируют живые мертвецы: «но старички и пожилые молодые люди почувствовали, что это лишь копия, что настоящее умерло... И за столом ему казалось, что наклоняются, откидываются, хохочут, говорят, склоняются, подносят вилки ко рту, с разноцветной едой, змеи с зелеными ручками и что только он и Мария Петровна живые» [3, 82].

Особую значимость триада «еда—любовь—смерть» приобретает в романе «Бамбочада» (1930). Название романа восходит к жанру живописи, изображающему (часто в карикатурном виде) сцены обыденной жизни. Гастрономические мотивы здесь занимают ведущее место. Главный герой — Евгений Фелинфлейн — увлекается кулинарией, выдумывает соусы, невесту заставляет готовить свой любимый суп. Гастрономические эксперименты героя порой граничат с извращением: «Евгений ел селедку с сахарным песком. Смешал маринованные белые грибы с малиновым вареньем и уговаривал слабовольного Эроса эту смесь съесть. — Петроний ел комариные брови в сметане! Уверяю тебя, это очень вкусно!». При этом мотив «опасной еды» миру Вагинова чужд: «Петя попробовал и остался доволен» [3, 276]. В привлекающих внимание Фелинфлейна гастрономических описаниях обнаруживается знакомая нам мотивная триада: «он с любопытством читал о рыцарях, которые заставляли своих жен съесть сердца возлюбленных, превосходно приготовленные» [3, 266].

Высшей степени концентрации гастрономические мотивы достигают в образе Торопуло, превратившего свою жизнь в культ еды и кулинарии: «Чего-чего только за свою жизнь не ел Торопуло! ...Вся жизнь добряка была посвящена еде. ... Любимым его чтением были кулинарные книги... Благодаря кулинарии он знал и всеветную географию, и историю; она же заставила его научиться читать на всевозможных языках; она же превратила его в превосходного рассказчика» [3, 282]. Одним из литературных «собратьев» Торопуло можно считать героя рассказа Л. Добычина «Встречи с Лиз» (1924). Кукин так-

же зачитывается кулинарными рецептами, приобретающими культурно-аксиологическое значение: «...дочитав «Бланманже», закрыл переложенную тесемками и засушенными цветками книгу. — Ах, — вздохнул он, — не вернется прежнее» [5, 59]. В сознании Кукина еда маркирует границу между прошлым и настоящим, Торопуло же, культивируя еду как абсолютную ценность, пытается эту границу уничтожить.

Вагиновский герой даже философские проблемы воспринимает в привычном «гастрономическом» ключе: «Вздыхал Торопуло о кратковременности человеческой жизни, о том, что всего нельзя перепробовать» [3, 283]. Торопуло собирает вокруг себя компанию едоков: «Во всем городе только мы порядочно кушаем. Остальные едят всякую чепуху» [3, 284]. Для своих гостей он становится отцом и учителем: «Вы ко мне как мотыльки на огонь. Вы бы без меня пропали... Вы моя семья; моя прямая обязанность о вас заботиться» [3, 284]. В панегириках, произносимых Торопуло, кулинария возвышается до искусства («От еды до музыки — один шаг» [3, 285]), приобретает историческое и политическое значение и даже сакрализуется: «Кулинария ведет свое начало от жречества... Это несомненно одно из древнейших искусств... Кулинария, как все искусства, имеет свои традиции, свою хронологию, свои периоды расцвета и упадка; она дополняет физиономию народа, класса, правительства; чрезвычайно важна для историка» [3, 288]. Кулинарные достижения и пристрастия свидетельствуют об одаренности: «в соусах-то и проявляется истинный талант» [3, 286], становятся критерием оценки исторической личности: «Куда больше стихотворений, поэм и прозы Пушкина Торопуло любил его изречения: «Не откладывай до ужина того, что можешь съесть за обедом»; «Желудок просвещенного человека имеет лучшие качества доброго сердца: чувствительность и благодарность»; «Из великих полководцев больше всех нравился Торопуло — Карл Великий, потому что он ел мало хлеба и много дичины» [3, 364]. Вкусы определяют индивидуальность: «Наполеон любил макароны» [3, 323].

Любовь проявляется в общности гастрономических пристрастий: «Евгений отказался от телятины и просил передать

ему гуся, очень понравившегося Нинон. Лицо Евгения молчаливо выражало страсть» [3, 336]. Наслаждения любви передаются вкусовыми эпитетами: «Одной рукой он обнимал сладкогубую Нинон, голову положил на плечо другой сахароустой обольстительницы и стал наслаждаться вишнями и благоуханиями леса» [3, 343]. Погружаясь в чревоугодие, герои пытаются забыть о страшном: «Чтобы утешить себя, чтобы отделаться от мыслей о смерти, Торопуло оправил баранью заднюю ногу.. и стал жарить на вертеле» [3, 321]. Однако лукулловы пиры героя не могут укрыть их участников от страшной реальности. Еда оказывается в буквальном смысле тождественна смерти. В революционном Петрограде гурманы едят конину и собачатину: «Лучшие сорта — доги, бульдоги, мопсы» [3, 284].

Как и Добычин, Вагинов воспроизводит ситуацию пира во время чумы. Конечно, назвать добычинские застолья пирами можно лишь с натяжкой, однако герои любят угощать и получать от еды удовольствие. В еде воплощаются идеальные устремления персонажей, их — пусть убогий — творческий потенциал: «Съешьте плюшечку, — усердствовала мать: — американская мука — вообразите, что вы — в Америке!» [5, 66]. Однако если герои Добычина трапезничают бездумно и органично, следуя естественной потребности, в вагиновских пирах, пусть и в сниженном варианте, заметно сознательное противостояние исторической «чуме».

Кулинарная тематика в сознании Торопуло становится самодовлеющей. Даже пейзажи приобретают гастрономический характер: холм похож на страсбургский пирог, пень — ни дать ни взять ромовая баба, вода в пруду цвета сока винограда. «Внизу стоит город ... молочно-белый, со стенами точно из марципана, с деревьями, с переливающимися на солнце листьями, точно желатин, окруженный салатными, картофельными, хлебными полями: там идет бык со своим сладким мясом у горла, там великолепная йоркширская свинья трется о высокую сосну» [3, 297]. «Гастрономический» пейзаж предстает не просто «гротескным чудачеством» [4, 22], но неким актом творчества, попыткой эстетизации, окультуривания и вместе с тем присвоения природы.

Тоску по золотому веку воплощает мотив чудесного сада. Торопуло видит сад одухотворенно-плодоносным: «...фисташки с сухой усмешкой и влажными устами; цвет персиков в густых ветвях. Сахарные груши сладко смеются... Кусты красного винограда огненного цвета, как вино, сладостно сковывают самую кровь. <...> Сад, словно кудесник, наполнил комнату Торопуло» [3, 304]. Именно так герой представляет себе спасение мира: «Совсем бы другую картину представляла Европа... плоды под открытым небом, в зеркалах отражались и радовали бы глаз своей многочисленностью, кроме того, на солнце деревья казались бы ослепительно сверкающими» [3, 364].

Иная картина возникает в письме умирающего Евгения: «Я часто хожу здесь с гитарой по саду. Говорят, приближение смерти опрощает человека. Сейчас я вижу, как удаляются цветные парочки... Здесь любовь носит характер свободный, без излишних надстроек. Все более и более убеждаюсь, что я попал в заколдованное царство. Я худею с каждым днем и убавляюсь в весе. У меня пропадает аппетит, я слабею и скоро я исчезну» [3, 366]. В предсмертном монологе героя выстраивается замкнутый мотивный круг: смерть — любовь — еда — смерть. Прощальный образ романа — образ мотылька — возвращает к небрежной фразе Торопуло, обращенной к его гостям: «Вы ко мне как мотыльки на огонь». Евгений, бывший одним из этих гостей, запоздало сетует: «Сейчас я не понимаю, как я мог так жить. Мне кажется, что если бы мне дали новую жизнь, я иначе прожил бы ее. А то я, как мотылек, попорхал, попорхал и умер» [3, 366].

Образ Торопуло переходит в последний роман Вагинова — «Гарпагоняну» (1933). Новым увлечением и объектом собирательства для героя становятся сны о еде [3, 413]. Мир по-прежнему воспринимается сквозь призму еды, кулинарных ассоциаций и вкусовых ощущений, которые ассоциируются с эстетическим наслаждением: «Еда — та же музыка!.. мы еще не умеем наслаждаться пищей, ведь и она звучит, еще как звучит!» [3, 447]. Природа и культура предстают в гастрономических уподоблениях: «здание... витиеватое, как торт из крема» [3, 397]; «Розы похожи на рыб... лососинно-розовые, лососинно-желтые, светло-лососинные розы. Встречаются розы, похожие на моло-

ко, фрукты и ягоды» [3, 439]. Еда выдвигается на роль панацеи: «Советую вам заняться кулинарией, она излечивает лучше всяких лекарств» [3, 447]; «Торопуло старался погрузить Локонова в мир ароматических рагу, прохладных желе, энергичных соусов» [3, 447–448]; «Спасти молодого человека от излишних мучений, погрузив его в мир еды, в мир вкусовых отношений, запахов, в мир тягучестей и сыпучестей» [3, 448]. Однако эпикурейство Торопуло становится все более бессильным и бесполезным: «Локонов чувствовал, что мир Торопуло все тот же хорошо ему знакомый его собственный мир, только увиденный через другие очки... И на грех удивителен и страшен был торт Торопуло. Сладостные статуи из серебристого сахара стояли на площадках, а внизу из бассейна, наполненного зеленоватым ликером, возникала Киприда. И на самой верхней площадке была помещена фигура, изображение Психеи» [3, 448]. «Удивительный и страшный» торт Торопуло, олицетворяющий обреченность любви, духовности и культуры в мире, озаренном пламенем революционных пожаров, вновь вызывает ассоциации с прозой Добычина. Любовь в добычинском мире хрупка, как сахарная чета новобрачных, выставленная в окне булочной («Город Эн»): угроза еды-смерти неотступно витает над ней.

Сладкая иллюзия Торопуло внеположна реальности, любовь и духовность забыты, «съедены» злобой в мире воров, убийц и алкоголиков, где все «ненавидели и презирали друг друга» [3, 463]. Показательно, что и в этой безлюбивой среде существует свой культ еды как синонима благополучия и достатка. Именно еда эстетизируется и эротизируется: «Сочная, полная, необыкновенной величины вобла со своей золотой головой лежала красавицей на блюде» [3, 464].

Как видим, в романистике Вагинова прослеживаются устойчивые мотивные пары любовь—смерть, еда—любовь, еда—смерть. Причинно-следственные связи мотивов практически отсутствуют, свободная сочетаемость по принципу монтажа свидетельствует о распаде традиционной каузальности. Доминируют мотивы еды и смерти, подчиняющие и снижающие семантику любовного мотива. Любовь всегда оказывается самым слабым звеном триады, она уступает позиции и еде, и смерти, поглощается ими.

Герои Вагинова обречены смерти, его мир — гибнущий мир, где эстетизированный культ еды становится последним прибежищем культуры и цивилизации, «причащением человека ко всему миру». Однако от романа к роману все отчетливее обнаруживается мнимость этой псевдо-культуры, ее неспособность спасти мир и человека от торжествующего небытия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Альтман М. С. Разговоры с Вячеславом Ивановым / М. С. Альтман ; сост. и подготовка текста В. А. Дымшица и К. Ю. Лаппо-Данилевского. — СПб. : ИНАПРЕСС, 1995. — 384 с.
2. Брюсов В. Я. Сочинения : В 2 т. Т. 1. Стихотворения. Поэмы / В. Я. Брюсов ; сост., вступ. ст. и коммент. А. Козловского. — М. : Худож. лит., 1987. — 575 с.
3. Вагинов К. К. Козлиная песнь. Труды и дни Свистонова. Бамбочада. Гарпагониана / Конст. Вагинов ; [сост. А. И. Вагиновой ; вступ. ст. Т. Л. Никольской ; подгот. текста Т. Л. Никольской и В. И. Эрля]. — М. : Худож. лит., 1991. — 473, [2] с.
4. Гаспаров М. Л. «Гастрономический» пейзаж в поэме Марины Цветаевой «Автобус» / М. Л. Гаспаров // Русская речь. — 1990. — № 4. — С. 20–26.
5. Добычин Л. Полное собрание сочинений и писем / Л. Добычин ; [сост. В. С. Бахтин]. — СПб. : АОЗТ «Журнал «Звезда»», 1999. — 544 с.
6. Кузмин М. Избранные произведения / М. Кузмин ; [сост., подгот. текста, вступ. ст., коммент. А. Лаврова, Р. Тименчика]. — Л. : Худож. лит., 1990. — 576 с.
7. Скороспелова Е. Б. Русская проза XX века : от А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго») / Екатерина Скороспелова. — М. : ТЕИС, 2003. — 358 с.
8. Сологуб Ф. Мелкий бес. Белый А. Петербург / Федор Сологуб, Андрей Белый ; [вступ. ст. О. А. Клинга, коммент. Л. К. Долгополова]. — Ставрополь : Кн. изд-во, 1988. — 590 с.
9. Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра. Период античной литературы / О. Фрейденберг. — Л. : Худож. лит., 1936. — 453, [3] с.
10. Шиндина О. В. Творчество К. К. Вагинова как метатекст : автореф. дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / О. В. Шиндина. — Саратов, 2010. — 22 с.
11. Шукуров Д. Л. Автор и герой в метаповествовательном дискурсе К. К. Вагинова / Д. Л. Шукуров ; ГОУВПО «Ивановский гос. энергетический ун-т имени В. И. Ленина. — Иваново, 2006. — 188 с.

КОНЦЕПЦІЯ ДІАЛОГУ В ХУДОЖНІЙ СПАДЩИНІ МИХАЙЛА ТОМЧАНІЯ

У статті систематизовано знання про діалог на основі концепції М. Бахтіна. Здійснено дослідження закономірностей і особливостей діалогу «художній текст—епоха», що по суті включає в себе діалог тексту з ідеологією, культурою, релігією, ціннісними установками тощо; «автор—читач», де бачимо гру автора, за якою читач здійснює дешифровку прихованих смислів у трилогії М. Томчання «Жменяки». Простежено діалогічну сутність художнього мислення автора.

Ключові слова: діалог, комунікативні моделі, «художній текст—епоха», «автор—читач».

В статье систематизировано знания о диалоге на базе концепции М. Бахтина. Создано исследование закономерностей и особенностей диалога «художественный текст — эпоха», что включает в себя диалог текста с идеологией, культурой, религией, ценностными установками; «автор — читатель», где видим игру автора, в рамках которой читатель дешифрует смысл в трилогии М. Томчания «Жменяки». Отслежена диалогическая сущность художественного мышления автора.

Ключевые слова: диалог, коммуникативные модели, «художественный текст — эпоха», «автор — читатель».

The knowledge about on the basis of concept of M. Bakhtin was systematized in the article. The researching of regularities and peculiarities of dialogue «art text—epoch», which includes the dialogue of the text with ideology, culture, religion, «author—reader», where we can observe the play of author, with the help of which the reader makes reading of hidden senses in trilogy by M. Tomchaniy «Zhmenyaky» were outlined. The dialogical existence of art-thinking of the author was researched.

Key words: dialogue, communicative models, «art text—epoch», «author—reader».

Процес піднесення суспільного умонастрою, викликаний «хрущовською відлигою» в 60 рр. минулого століття, дав поштовх письменницькій генерації до нового розвою життя в художньому слові. Митці прагнули пошуку нових форм та методів зображення дійсності, які були б звільнені від влади культурівських догм, звернені до народу, адже «народ був і залишався чи не єдиною на той час субстанцією, чий дух і буттєві навички становили доволі стійку опозицію до лицемірства й фальші всіх

структур державної самосвідомості» [4, 253]. Прозаїки стояли на позиціях концептуальної народності, народознавства, що «органічно змикаючись із реалістичною романістикою дореволюційного минулого, де селянин, його турботи й дні поставали не ілюстрацією до тих чи тих етапів історії, а мінливо живим її дзеркалом» [4, 254]. Дотримання об'єктивності, уникання заіделогізованості, що полягає в «надмірі довіри не людському життю, а суспільній його моделі, яка мимовільно призводить до утвердження ідеального як дійсного» [4, 254], бачиться нами як найскладніше завдання тогочасних письменників, із яким змогли впоратися одиниці.

Письменники означеного періоду (Н. Бічуя, Є. Гуцало, А. Дімаров, В. Дрозд, Р. Іванчук, М. Кравчук, П. Загребельний, В. Земляк, С. Пушик, М. Томчаний, Гр. Тютюнник, Григор Тютюнник, І. Чендей та інші) вдалися до активного діалогу з добою, намагаючись осмислити гострі проблеми, віднайти місце окремої людини-індивідуума у взаємодії з культурою, історією, релігією. Таким чином, творчість митців мала діалогічну природу.

Філософія діалогу в своїх витоках сягає античності, де її пов'язують з іменем Сократа. Подальший розвиток поняття про діалог отримує у працях К. Барта, М. Бубера, В. Біблера, О. Лосева, Ф. Розенцвейга, Л. Фейєрбаха.

Стратегії читацької рецепції були визначені феноменологією (Ф. Brentano, Е. Гуссерль, Р. Інгарден), герменевтикою (М. Гайдеггер, Г. Г. Гадамер), теорією діалогу М. Бахтіна, на яку ми опираємося у своєму дослідженні, та його послідовниками, школою рецептивної естетики (В. Ізер, Г.-Р. Яусс).

В українській науці історія діалогу представлена у працях М. Гіршмана, М. Гольберга, М. Ігнатенка, П. Пилиповича, Ф. Погребенника, Г. Сивоконя, Г. Токмань та ін.

Проте аналіз концепції діалогу в контексті прози М. Томчання не був предметом для вивчення в працях означених дослідників, тому сучасна філологічна наука й досі не має системних і узагальнюючих досліджень діалогічного прочитання художніх текстів письменника, чим і зумовлюється **актуальність** заявленої студії.

Мета статті полягає у аналізі категорії діалогу в його різноманітних теоретико-літературних проявах у трилогії «Жменяки». Досягнення поставленої мети закономірно передбачає розв'язання низки наступних **завдань**: 1) дослідити закономірності і особливості діалогів «художній текст—епоха», що присутньо включає в себе діалог тексту з ідеологією, культурою, релігією, ціннісними установками тощо; «автор—читач» на основі трилогії М. Томчания «Жменяки»; 2) простежити діалогічну сутність художнього мислення автора.

За концепцією М. Бахтіна — діалогізм художнього тексту зумовлений приналежністю автора до соціального буття, його відношенням до оточуючої реальності. Творчість письменника — це діалог митця з часом, у якому він живе, з культурними набутками, релігією, майбутніми поколіннями. М. Томчаний, за словами М. Наєнка «входив ... у літературу дуже повільно і якимось несміливо» [4, 309]. У даному випадку слід враховувати тогочасні ідейні віяння, які безпосередньо мали прямий вплив на становлення художнього мислення прозаїка. На думку М. Бахтіна, діалог — не тільки шлях пізнання особистості і вираження її внутрішнього світу, її установок та ідей, але також умова самого існування ідей в особистостей. «Ідея живе не в ізольованій індивідуальній свідомості людини, адже залишаючись у ній, вона вироджується і вмирає. Ідея починає жити, тобто формуватися, розвиватися, знаходити і оновлювати своє словесне вираження, породжувати нові ідеї, тільки вступаючи в істотні діалогічні відносини з іншими чужими ідеями» [2, 146]. Говорячи про діалогічний спосіб існування ідеї, М. Бахтін полемізує з монологічною «ідеологією» Нового часу, яка виражена, зокрема, у філософії Гегеля. Не може бути ідеї, яка існувала б і розвивалася «сама по собі» і була б істинною «сама по собі», поза конкретним буттям індивіда, що живе серед інших конкретних індивідів, інакше кажучи, не може бути ідей поза людськими індивідами. А тому слушним видається зауваження М. Наєнка щодо становлення авторської свідомості: «У 50-х роках це давалося нелегко» [4, 310]. М. Томчаний довгий час не міг знайти свого місця в українській літературі середини ХХ століття. Почавши писати ще студентом (1932–1936) Мукачівської торговельної

академії, першу книгу оповідань «Шовкова трава» видав лише в 1950 р. Книги «Закарпатські оповідання» (1953), «Скарби» (1955), «Оповідання» (1955), «Двоє щасливих» (1958) можна розглядати як своєрідну підготовчу роботу до головного твору М. Томчания — роману «Жменяки» (1964). Подеколи хибуючи на ідеологічну заангажованість, роман все ж захоплює тонким психологічним аналізом вічного конфлікту між духовним і матеріальним у душі людини, майстерним лавіруванням письменника між ідейними рифами радянської дійсності.

За твердженням М. Бахтіна «твір, як і репліка діалогу, спрямований на відповідь другого (других), на його активну відповідь розуміння, яке може набувати різних форм: виховний вплив на читачів, їхні переконання, критичні відгуки, вплив на послідовників і продовжувачів тощо; твір визначає відповідні позиції іншого у складних умовах мовленнєвого спілкування цієї сфери культури. Твір — це ланка у ланцюгу мовленнєвого спілкування, як і репліка діалогу, він пов'язаний з іншими творами — висловлюваннями: і з тими, на які він відповідає, і з тими, які на нього відповідають; водночас, подібно до репліки діалогу, він відокремлений від них абсолютними межами зміни мовленнєвих суб'єктів» [1, 408]. Коли М. Томчаний подав роман «Жменяки» на редагування, йому поставили умову: якщо до сюжету не буде доповнено, що син Жменяка — Михайло вступає до колгоспу і знаходить у ньому своє щастя, то роман «Жменяки» не буде видано. Ця вимога була відвертим знущанням, адже якраз у часи колективізації батько письменника був оголошений куркулем і в нього відібрали землі, коней та корів. Письменник, зазнавши тиску з боку влади, вніс до роману ці зміни. Таким чином, текст твору вступає в діалог з ідеологічними потребами епохи. У романі бачимо таке: «Михайло Жменяк повертався з тваринницької ферми. Важкі думки ніс він у своїй похилій голові. В колгосп йому було нелегко піти. Скільки років чекав, щоб земля стала його. Та хіба можна після того відразу скочити в колгосп, у невідоме? ...першим, хто пішов до колгоспу і віддав туди жменяківську землю, був зять Петро. Він сказав: «Я бився в Радянському війську, груди підставляв ворожим кулям і багнетам за інакше життя, то й тут повоюю!»

[7, 325]. Діалогізм художнього тексту, на думку М. Бахтіна, зумовлений не тим, що автор тільки монтує чужі точки зору, чужі правди, абсолютно відмовляючись від своєї точки зору, від своєї правди. Справа не в цьому, а в абсолютно новій взаємодії між своєю і чужою правдою. Автор активний, але його активність носить особливий, діалогічний характер. Це, так би мовити, активність Бога щодо людини, що дозволяє йому самому розкритися до кінця, самого себе осудити (М. Бахтін). Саме тому для радянських критиків соцреалізму непомітними лишаються внутрішні монологічні полеміки автора з самим собою. Він ставить приховані запитання читачеві, змушуючи до пошуку відповідей, тим самим забезпечуючи процес діалогу. Неприкаяною лишається душа старого Жменяка: «Він почав щонаочі приходити уві сні до Михайла. Він бився з сином, за горло давив і кричав: «Що ви наробили з моєю землею?! Не смійте до колгоспу! Не давайте туди моєї землі! Я вас і вашу худобу замордуя!» посеред ночі Михайло чув його в коморі, як він між засіками вовтузиться, з гелетки замок зриває, бо голоден, по горищу ходить; чув, як хвірткою стукає, в стайні худобу лякає, яка часто зривається з ланцюгів. Одного разу бачив батька в кущах біля кладовища: він, перекинувшись у собаку, перебіг дорогу і зник у садах... Старий шукав на колгоспному лану свою загублену межу» [7, 325–326].

Молодший син покійного Жменяка без вагань іде до колгоспу. Образ Юрка в романі символізує людину-творця. Це цілком штучно створений автором образ, написаний «на замовлення». М. Бахтін зазначає, що «у кожному епоху, у кожному соціальному колі, у кожному маленькому світі сім'ї, друзів і знайомих, у якому виростає і живе людина, завжди є висловлювання авторитетні, такі, що визначають тон, художні, наукові, публіцистичні твори, на які спираються і посилаються, які цитують, які наслідують, за якими йдуть. У кожному епоху у всіх сферах життя і діяльності є певні традиції, виражені і збережені у словесному обрамленні: у творах, у висловлюваннях, у висловах тощо. Завжди є якісь словесно виражені провідні ідеї «владарів дум» даної епохи, якісь основні ідеї, лозунги тощо» [1, 412]. Ідеальний образ Юрка вступає у внутрішню опозицію до образу Михайла.

Менший брат активно пристосовується до нового життя в селі, стає шанованою людиною, адже несе в своїй особі втілення справжніх радянських цінностей: «Ти бачиш, скільки людей на вулиці? Ідуть Юрка вшановувати за добру роботу, за винниці ...» [7, 326]. Михайло вагається зі вступом до колгоспу, екзистенційні мотиви існування людини в чужому для неї середовищі автор продукує на символічний шмат мотузки: «Михайло нахилився, підняв той обривок, дивився на нього, морщив чоло. «Ось воно — життя моє!» [7, 327].

Фінал роману, на перший погляд, закінчується позитивною розв'язкою: «За довгим столом він побачив Юрка. Брат стояв і тримав на долоні велике синювате гроно винограду. Радісний сміх, веселий гомін і оплески котилися по великій кімнаті. Михайло не розібрав Юркових слів, тільки бачив його зосереджене і натхненне обличчя, яке зараз так нагадало йому няня — старого Жменяка, коли той в полі на самоті гладив досягаючі колоски» [7, 326]. Проте, як зазначає М. Наєнко, дух твору внутрішньо протестує проти такого висновку. Логіка подій і характерів веде до того, що процес колективізації — то ще одне ярмо для Жменяків, яке навряд чи зможе допомогти їхньому духовному прозрінню і єднанню. Те, що Михайло Жменяк ще вагається зробити останній крок у цьому напрямку, а його дружина Юлка, котру старий Жменяк колись «вибрав» для Михайла за гарний шмат землі, навіть пробує вилами зупинити трактор, яким її син розорує селянські межі, свідчить про неоднозначність і виняткову складність цього процесу (М. Наєнко).

М. Бахтін пише: «яким би монологічним не було висловлювання... як би воно не було зосереджене на своєму предметі, воно не може не бути і відповіддю на те, що було вже сказано про цей предмет, навіть якщо б та відповідь не отримала виразного зовнішнього вираження: вона виявиться в *обертоних смислу, в обертонах експресії, в обертонах стилю, у найтонших відтінках композиції*. Висловлювання наповнене діалогічними обертонами, без урахування яких не можна до кінця зрозуміти стиль висловлювання. Адже сама наша думка — і філософська, і наукова, і художня — народжується і формується у процесі взаємодії і боротьби з чужими думками, і не може не знайти

свого відображення і у формах словесного вираження нашої думки» [1, 412]. Таким чином, М. Томчаний фіксує свою позицію незгоди з існуючим режимом ледь вловимими натяками, своєрідною грою з читачем, що полягає у декодуванні прихованого смислу. Так, автор пише про релігійні настрої громади повоєнного села: «Увечері Михайло повернувся зі школи, де прослухав лекцію на антирелігійну тему. Він більше дивився на Олену, ніж на лектора» [7, 310]. Дослідниця екзистенціально-діалогічної концепції в українській літературі Г. Токмань наголошує, що «під час аналізу художнього твору ми відновлюємо діалог, який текст вів зі своєю епохою... Твір історіософського змісту може продовжувати діалог з історією й тоді, коли епоха змінюється» [3, 51]. Прочитання художнього тексту в діалозі з сучасною епохою дозволяє говорити, що подібні заходи трактуються автором як втрата духовності нації. Доказом цього є слова Михайла: «Ти сказала, Оленко, що землю дамо в колгосп, а той, що в школі, хоче Бога забрати від нас... То що ж тоді нам залишиться? Пусто робиться на душі, Оленко!» [7, 311]. Автор спонукає читача до думки, що втрата народом засадничих моральних принципів призводить до хаосу, всюдозволеності. Павло в романі «Брати» без сорому розважається з дружиною брата-каліки Мальвіною. Михайло гірко зауважує на братову кривду: «Павле, коли хочеш... можеш глянути на нашу любов. Коли ні, можеш вийти і постояти під дверима... тепер Бога немає, так нам роз'яснювали в клубі. Тоді ще був, коли ми з Мальвіною побіралися» [7, 558].

Діалог художнього тексту з народною культурою забезпечують свята, обряди, традиції та звичаї, змальовані автором. Структуруючи їх, можна виділити: 1) **релігійні свята**, зокрема: **Великдень, Різдво** («...Як живе село у дні різдвяні... люди повертаються з вечерні... від церкви... крокують підкреслено вайлувано. Селяни і вітаються в ці дні особливо голосно, вимовляючи слова чітко: «Слава Ісусу Христу!» [7, 390] «Тихе містечко»), **Свято Пречистої Діви Марії** («Через пару днів свято Пречистої діви Марії, відпуст у сусідньому селі. В день такий за старою традицією розбивають луки: всі межі зникають, наче їх вітром кудись зносить. Хто не встиг скосити тра-

ву, хай на себе самого нарікає... Такому дню раділа й худоба, і пастушки. Тоді хлопці не сваряться на корів, не проклинають їх... І Сивулька має волю, і її пастушок» [7, 192] «Жменяки»); 2) **народні обряди, традиції**, а саме: **весілля** («Погостивши у молододі, весільна процесія рушила до хати молодого... На чолі веселого натовпу йшли молодята. Молода була в білому вінку з штучних конвалій, облямованому розмарином. Кінці білої фати, що звисала з плечей, молода притримувала руками. Вона була зараз гарна як ніколи: щастя прикрасило її. З нею поруч йшли дружки і дружки... Молодицю «завивали» свашки, співаючи пісень. У супроводі їх без фати і без вінця вона знову з'явилася у кімнаті... І кожний, відтанцювавши свій танець, кидає на тарілку гроші, спорожнюючи скляночку вина чи горілки» [7, 201] «Жменяки»; «...коли весільний староста почав «прощати молоду з дівочтвом» і вона мала плакати на білій подушці, на якій спатиме першу шлюбну ніч, то Ірина впала на подушку і засміялася» [4, 677] «Брати»); **похорон** («На похорон нікого не кличуть, бо то не весілля... Туди люди самі йдуть... провести людину на те місце, звідки немає вороття» [7, 303] «Жменяки»); 3) **звичаї: маївка** (Жменяк говорить синові Юркові: «Знаю! Я все знаю! Знаю, що ти носив їй берізку на перше травня і до ранку стежив, щоб хтось не вкрав тої берізки» [7, 125] «Жменяки», «Наближався травень, остання ніч квітня. В Кунсаллаші її зустрічають з музикою під вікнами милої. Такої ночі дівчата не сплять і не зачинають своїх хвірток» [7, 423] «Тихе містечко»); **поминання померлих** («У Юрковій хаті зійшлися Жменяки... Справлятимуть поминки за старим. Чільне місце відвели небіжчиків: налили паленки до склянок — і няньо теж, дай їм, боже, царство небесне. В хаті відчувався дух старого Жменяка» [7, 300] «Жменяки»); **лопатки** («Увечері люди підуть до Гриця бити лопатки. Хто помер? Таж Павлик Гриців...» [7, 420] «Тихе містечко») тощо.

Отже, проаналізувавши трилогію М. Томчання «Жменяки», можемо виділити наступні концепції діалогу: 1) «художній текст-епоха», що присутньо включає в себе діалог тексту з ідеологією, культурою, релігією, ціннісними установками тощо; 2) «автор—читач», де бачимо гру автора, за якою читач здій-

сноє дешифровку прихованих смислів у трилогії М. Томчания «Жменяки».

Подальші наукові дослідження означеної проблеми можуть стосуватися аналізу діалогу в малій прозі М. Томчания, а також більш глибокого вивчення комунікативних моделей в його художніх текстах.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. — 2-е вид., доповнене. — Львів: Літопис, 2001. — 832 с.
2. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского / Бахтин М. — М.: Худ. лит., 1972. — 470 с.
3. Діалогічне прочитання української літератури: Монографія / Г. Токмань, М. Корпанюк, Г. Мазоха та ін.; За заг. ред. Г. Токмань. — К.: Міленіум, 2007. — 486 с.
4. Історія української літератури ХХ століття: [Підручник / За ред. В. Г. Дончика]. — К.: Либідь, 1998. — Кн. 2. — 456 с.
5. Літературознавчий словник-довідник / [за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка]. — К.: ВЦ «Академія», 2007. — 752 с.
6. Токмань Г. Л. Методика викладання української літератури в старшій школі: екзистенціально-діалогічна концепція / Токмань Г. Л. — К.: Міленіум, 2002. — 320 с.
7. Томчаний М. Жменяки: [Трилогія] / Михайло Томчаний. — К.: Дніпро, 1974. — 734 с.

СУБЛІМОВАНА СЕМАНТИКА ЛЮБОВНОЇ ЛІРИКИ В. СИМОНЕНКА

У статті висвітлені платонічні характеристики любовної лірики В. Симоненка.

Ключові слова: любовна лірика, ліричний герой, платонічні переживання, сублімація, лібідо.

В статье освещены платонические характеристики любовной лирики В. Симоненко.

Ключевые слова: любовная лирика, лирический герой, платонические переживания, сублимация, либидо.

The article highlights the characteristics of platonic love lyrics of V. Symonenko.

Key words: love lyrics, the lyrical hero, platonic feelings, sublimation, libido.

Будучи моральним максималістом, В. Симоненко тлумачив любов як найвищу цінність людського буття, тому ставив перед собою та своїм ліричним героєм високі вимоги, іноді сформульовані як оксиморон. Поет постійно сумнівався, чи відповідають критеріям істинного почуття властивості його характеру, чи зможе не пошкодити світле почуття:

Не вір мені, бо я брехать не вмю,
Не жди мене, бо я і так прийду.
Я принесу тобі свою надію,
А подарую смуток і біду» («Не вір мені»).

Константною візитівкою його петраркізму можна вважати вірш «Я тобі галантно не вклонюся...», в якому ліричний герой репрезентує майже молитовне споглядання коханої («Тільки в очі ніжні задивлюся — / В них свою тривогу утоплю»). Від неї він дистанціюється, боячись своїм наближенням порушити жіночу красу, що набуває ефемерних ознак («І стоїш ти, крихітна і мила, / І прозора, мов ранкова тінь»). Вона так і лишається нереалізованою жінкою, має лиш «Губи неціловані і грішні, / Очі божевільно голубі». Іконна домінанта сягає межової сакралізації, внаслідок чого жінка стає недоторканою, перетворюється на безтілесний об'єкт поклоніння та абстрактного кохання:

Я і в думці обняти тебе не посмію,
А не те, щоб рукою торкнутися смів.
Я люблю тебе просто — отак, без надії,
Без тузливих зітхань і без клятвених слів [1, 183].

Ліричний герой прагнув бачити її тільки усміхненою, навіть не припускав, що вона може бути сумною («Чому смуток з тобою поруч?»). У платонічних переживаннях були свої приваби, тому автор і його персонаж виявляли здатність милуватися іншими, щасливими людьми. Закохана з однойменного вірша, йдучи «в сонячнім ореолі», стала подією всесвітнього значення, недарма веселка їй «під ноги / Опустилась, чудна, без сил». Іноді захоплення могло межувати з бажанням «бути байдужим» при спогляданні, як «співали / закохано ноги» втікачки від ліричного героя («Ти спішила од мене...»), або й зовсім байдужим («Одурена»).

Та, очевидно, надсублімована одержимість не завжди задовольняла ліричного героя, який пробачав коханій «всі «образи» й «кривди» до одної», сподіваючись від неї «ласки хоч малої, / Як земля у спеку жде дощу». Лібідозні пристрасті, скільки б вони не витискалися у підсвідоме, все-таки беруть гору:

О жорстока! Щастя хоч краплину
В душу мою змучену згуби —
Полюби і зрадь через хвилину.
Та хоч на хвилину полюби!

Кохана постає вже не тільки ангелоподібним створінням, а й має риси з негативним значенням. Її присутність в любовному сюжеті наділена амбівалентними властивостями відданості і зради, миттєвого прозріння. Попри те, любов і надалі лишалася платонічною, набувала в уявленні поета природного багатозначного сенсу («Є в коханні будні, і свята...»), окреслювалася під різними кутами зору, як у вірші «Я йшов один. Алеї гомінливі...», написаному терцинами. Разом з тим вона ставала особистим досвідом його сердечних переживань та реальних історій, коли йому щастило «Твої нечутні кроки впізнавати / В морозній монотонній тишині. / І цілуватися в провулку до безтями...», коли кохання заповонило його душу: «Щоб від кохання я дурів...».

Аналогічне саморозкриття душевного піднесення спостерігається у вірші «Малюсі», як звав В. Симоненко Людмилу Півторадні, невдовзі його дружину. Можливо, порівнювати її з Лаурою Ф. Петрарки було б некоректно, так само як й уподібнювати до Марії В. Сосюри, але вона конкретизувала жіночий образ Симоненківської любовної лірики, надала стильовій домінанті петраркізму реальних рис. Між цим образом і прототипом, як свідчать листи поета, помітна певна розбіжність. В. Симоненко ставився до Людмили Півторадні, яку він любив «дико», жартома прозивав «вредною дівчиною», з добродушною іронією [1, 553–554, 584], а в поетичних текстах змальовував не її, а ідеалізовану героїню. Поет запропонував свій варіант петраркізму, трактуючи джерела під тогочасним ідеологічним впливом, що позначився на його світобаченні, тому відділяв Мадонну, «створену митцями», від «суто релігійної» Матері Божої [1, 543].

Поступово В. Симоненко почав цінувати не вигадану, а реальну любов, хоча вона і в пластичних формах лишалася платонічною, іноді урізноманітненою полемічним запалом закоханих як альянсу на відому на межі 50–60-х років суперечку фізиків і ліриків. За основу відмінностей бралися професійні уподобання молодих людей, схильність до раціонального й емоційного мислення, яке втілювали «пряма, як лінійка» математичка й імпульсивний поет. Інтрига ліричного сюжету полягає в помилці героя, який глянув на «чорняву математичку» іншими очима, від чого «спалахнула душа моя синім вогнем». Виповнений метонімічною семантикою вірш «Між думками зчинилися галас і бійка...» загравав несподіваними для переважно автологічного віршування В. Симоненка образними формами, які трансформували наукові поняття. Інтелектуалізація художнього мислення надала нових відтінків любовній ліриці, де статеві стосунки закоханих осучаснилися. Варіант такого ліричного сюжету спостерігається й у вірші «Ікс плюс ігрек», назва-формула якого закодувала «вічний секрет краси», уособлений в чорнявій математичці, якій присвячено цей твір.

Мимоволі в ліричного героя прокидається ловецька натура, характерна для чоловіка з патріархального світу, зацікавленого

неприборканим об'єктом лібідозного шалу: «Дівчино кохана, кароока, / Поки непокірна — ти моя!» («Дівчино!»). Він стає наполегливішим у своїх сердечних домаганнях, якщо вони на-штовхувалися на перепони, навіть коли «розіб'ється човен об скелі, / Об гранітну байдужість твою» («Пригадаю усе до слова...»). Відтепер ліричний герой любить її не з мрії, а «живою», різногранною у своїй вдачі і єдиною для нього: «Ненаглядна, злюща, чудова, / Я без тебе не можу жить!» («Є в коханні будні і свята...»). Дедалі і в нього увиразнюється характер, здатність відстояти своє почуття у змаганні з жінкою за право на любов, навіть коли вона не відповідає на взаємність:

Ображайся на мене, як хочеш,
Зневажай, ненавидь мене —
Все одно я люблю твої очі
І волосся твоє сумне [1, 189].

В. Симоненка постійно тривожило питання екзистенційного вибору, коли двом людям, чоловікові й жінці, єдиний раз на цілу вічність дано шанс порозумітися, відчути одне одного, жити одне одним, але через об'єктивні, часто і суб'єктивні обставини вони не здатні скористатися такою можливістю: «Для кохання в нас часу мало, / Для мовчання у нас віки. / Все оддав би, що жить осталось / За гарячий дотик руки». Часто перешкодою на їхньому шляху стає гонор: «Палку любов зустріли у маю / І через гордість та уперті вдачі / Згубили щастя й молодість свою» («Моя вина»). Попри те, ліричний герой і далі милується своєю коханою, знаючи, що вона належить іншому («Ніби краплі жовті, в темну воду...»), здатний чекати її «кожної години / В далекому чи близькому краю» («Я не помру від розпачу і муки...»).

Дедалі частіше в любовній ліриці В. Симоненка з'являється мотив фатального розходження з коханою, в якій він просить прощення («І чудно і дивно яюсь...»), безповоротної її втрати («Все було. Дорога закричала...», «Ти не можеш мене покарати...», «Пішла»). Драма роз'єднаних доль лишає сліди у спогадах, що набувають делікатного образного унаочнення, коли «в суєті поїздів і авто / Спалахне твоє біле волосся, / Сірі очі і каре пальто».

Першорядне значення у любовній ліриці В. Симоненка відведено досконалому єднанню душ, повному взаєморозумінню між ними та їх взаємозбагаченню. При порушенні такої гармонії життя втрачає сенс. Свої міркування про колізії любові, її драматичну, іноді трагічну розбіжність, власні сумніви, перестороги, що спостерігаються у багатьох поезіях, автор спробував сконцентрувати у філософічному вірші «Ну, скажи, — хіба не фантастично...». Особливого увиразнення набула ідея людського буття та життєвого вибору на прикладі духовного єднання закоханих, трактованого як конкретна неповторна подія, яка набуває глибокого узагальнення, реалізується через змістовну, духовно збагачену мить, вагому тільки для двох, хоча здавна історія любові повторювалася в багатьох варіантах. Така можливість надана їм один раз у безмежному всесвітньому часопросторі, тому споріднені серця мусять володіти неабиякою інтуїцією, щоб упізнати одне одного, бо іншого шансу ніколи вже не буде:

Ну скажи — хіба це фантастично,
Що у цьому хаосі доріг
Під суворим небом,
Небом вічним,
Я тебе зустрів і не зберіг? [1, 248].

Ліричний герой усвідомлює, «Доки мерехтять світи, / Будуть Я приходити до Тебе, / І до інших йтимуть горді Ти», погоджується з простою істиною — «Скільки раз це бачила Земля!», однак відкидає зовнішню типологію, адже те, що відбувається в його житті та в житті його коханої має значення тільки для них, а не для когось. Тому він наголошує: «Ми не вічні, / Ми з тобою просто — ти і я». У цьому здавна і довіку повторюваному сюжеті завжди розіграватиметься трагедія, якщо його силові поля не перетнуть конкретної миті конкретні людські долі.

Поет ніби здивований іронією втрачених можливостей, відкрито протестує проти такої несправедливості. Він, обстоюючи думку неповторності кожного людського життя, якому відведено мить для самоздійснення зі спорідненим життям, не мириться з фатальною «помилкою» непорозуміння, наголошуючи в катартичному пуанті медитативного вірша: «І тому для

мене так трагічно / Те, що ти чиясь, а не моя». Любов завжди виникає перед закоханими як їхня особиста проблема.

Межова напруга сердечної драми зумовила відповідну форму вірша, написаного «драбинкою». Імпульсивні фрази, що передають хвилювання закоханого, «розламують» строфу, бо головне для автора — не катрен з відповідним п'ятистопним хореєм, а схоплення стихії внутрішніх переживань. Вона не завжди встигає оформитись у виважені синтаксичні і метричні форми, заповнені неповними реченнями, вигуками, риторичними питаннями. Сила поезії в такому разі полягає в тому, що читач сприймає висловлену у ній думку як власну.

Любов потребує винятково уважного, шляхетного ставлення до себе, водночас вимагає боротьби за екзистенційний вибір, особливої напруги духовних сил, випробувань на міцність, тому перед закоханими ставиться вимога:

Ми ще йдемо. Ти щось мені говориш.
Твоя краса цвіте в моїх очах.
Але скажи: чи ти зі мною поруч
Пройдеш безтрепетно по схрещених мечях? [1, 269].

В. Симоненко, можливо, більше, ніж будь-який інший поет, виявив свої платонічні уявлення про сердечні переживання, що позначилося на його любовній ліриці. Недарма ліричний герой недалеко відійшов від свого автора, морального максималіста, здатного послідовно відстоювати духовні цінності. Подолавши етап юнацького інфантізму, він, як середньовічний трубадур, ідеалізував жінку, іноді перебував у молитовному спогляданні її внутрішньої і зовнішньої краси. Разом з тим, ішлося про подолання часової дистанції між закоханими, про потребу порозуміння між ними, що було для В. Симоненка важливим моментом у коханні.

ЛІТЕРАТУРА

1. Симоненко В. Вибрані твори / Василь Симоненко. — К.: Смолоскип, 2010. — 852 с.

**ФУНКЦІЇ ПЕЙЗАЖУ
В УКРАЇНСЬКІЙ РОМАНІСТИЦІ 20–30-х РОКІВ
XX СТОЛІТТЯ**

У цій статті розглянуто пейзаж як композиційний елемент літературного твору. Проаналізовано кілька класифікацій пейзажу за різними ознаками. Окреслено функції пейзажу в літературному творі.

Ключові слова: пейзаж, композиція, структура літературного твору.

В данной статье рассматривается пейзаж как композиционный элемент литературного произведения. Проанализировано несколько классификаций пейзажа. Указаны функции пейзажа в литературном произведении.

Ключевые слова: пейзаж, композиция, структура литературного произведения.

The landscape as the element of composition of the literary work is considered in this article. Some classifications of the landscape are analysed. The functions of the landscape in the work of literature are pointed out.

Key words: the landscape, the composition, the structure of the literary work.

Кожний пейзаж — стан душі.

Анрі Ам'ель

Заглибившись у дух пейзажу, я
Демонструю свій власний дух...
Ось це і є стиль.

Андре Дерен

Розглядаючи проблеми сюжету і композиції літературного твору, не можна не згадати про прийоми ретардації, які уповільнюють розгортання сюжету, дії шляхом введення в художній твір вставних сцен та епізодів, повторів, описів природи та ін. Деякі читачі можуть пропускати такі епізоди, бажаючи швидше дістатися розв'язки, але в цій статті ми спробуємо довести, що такі прийоми у художньому творі виконують важливі функції. Мова піде про роль пейзажу в українській інтелектуальній прозі 20–30-х років XX століття. Спочатку необхідно розібратися в тому, що є пейзаж, як саме він функціонує, а потім вже роз-

глянути його функції в інтелектуальній прозі В. Домонтовича та В. Підмогильного.

Результатом уявлень про художній твір, як про певним чином обмежений простір, що відображає в своїй кінечності бескінечний об'єкт — зовнішній по відношенню до твору світ, є увага до проблеми художнього простору.

Коли ми маємо справу з зображальними (просторовими) мистецтвами, то це стає тим більш очевидним: правила відображення багатовимірного і необмеженого простору дійсності у двовимірному й обмеженому просторі картини стають її специфічною мовою. Так, наприклад, закони перспективи як засобу відображення трьохвимірного об'єкту в двовимірному його образі у живописі стають одним із основних показників моделюючої системи [4, 265–266].

Проблемами структури художнього твору займалися, зокрема, Ю. Лотман, М. Сапаров, А. Бритиков. Останній розглядав і проблему пейзажу в літературному творі, як і Альф Бізе.

Пейзаж, як самостійний жанр, пов'язують перш за все із живописом. Для такого розгляду в нагоді можуть стати праці А. А. Жаборюка: «Давнє малярство», «Історичні художні стилі доби Середньовіччя (візантійський, романський, готика)», «Український живопис доби середньовіччя». В статті ж прагнемо розглянути його як елемент твору літературного. Останнім часом з цієї проблеми опубліковано такі праці як: «Літературний пейзаж як ментальний простір автора в російській прозі XIX сторіччя» Іванової Н. П., «Проблеми поетики І. Л. Селевинського: ліричний суб'єкт, портрет, пейзаж» Степанової І. О. та «Своєрідність та роль пейзажу в ліриці Бориса Пастернака Тагільцевої Я. М. Як бачимо, і сьогодні проблема пейзажу є актуальною і активно розглядається щодо творів, різних за родами і жанрами.

Під час розгляду твору мистецтва як процесу відображення — синтезу — він сприймається як складний творчий акт, результатом якого з елементів неповторного й конкретного досвіду створюється загальне [7, 183].

Саме тому необхідно глибоко вивчити поняття, яке б характеризувало особливу організацію твору, специфіку його цілісності,

тобто наблизитись до феномену структури художнього твору. Структура художнього твору під час детальнішого розгляду виявляється багаторівневою ієрархією структур [7, 192].

Дослідник М. А. Сапаров порівнював літературознавчий аналіз з аналізом зіграної партії у шахи: «...можна розібрати окремо партію майстра, оцінюючи кожний, зроблений ним хід, можна аналізувати весь «корпус» партій зігранних шахістом, характеризуючи при цьому улюблені ходи, стиль гри загалом, можна, кінець-кінцем, детально розглянути якийсь окремий елемент гри...» [7, 204].

У даній розвідці розглянемо функцію «окремого елементу гри», пейзажу у романах представників української інтелектуальної прози, а саме у романах В. Домонтовича «Дівчинка з ведмедиком», «Доктор Серафікус» і в романі В. Підмогильного «Місто».

«Систему образів художнього твору становлять образи дійових осіб, образи творця та адресата твору, образи природного та мовленнєвого оточення (...). Образ природного оточення прийнято називати пейзажем» [3, 142].

Як відомо, пейзаж — це «композиційний компонент художнього твору, опис природи, будь-якого незамкнутого простору, навколишнього середовища (...). Пейзаж за тематикою поділяють на степовий, лісовий, мариністичний, урбаністичний, індустріальний...» [1, 527–528].

Образ природи — це самостійний або функціональний персонаж образної системи, цілісне художнє втілення в єдності опису, розповіді або роздуму. Він реалізується в конкретних образах, мотивах, картинах та сюжетах.

У мистецтві пейзажу реальний світ є невичерпним джерелом чи відправною точкою. Ще О. О. Потєбня зазначав, що мистецтво є мова митця, і як за допомогою слова не можна передати іншому своїй думки, а можна тільки пробудити в ньому його власну, так не можна її повідомити і в творі мистецтва; тому зміст цього останнього (коли він закінчений) розвивається уже не в художниках, а в тих, хто розуміє. З живою природою людина пов'язана впродовж всього життя, часто забуваючи про це. Кожна зустріч з природою вражає цілим комплексом почуттів:

звуків, ароматів, кольорів, простору та часу. Важко знайти людину, яка хоча б раз у житті не завмерла, дивлячись на зоряне небо чи на поверхню води, яку б не вразило полум'я вогнища чи промені сонця, що зникає з горизонту.

Художник, володіючи мовою мистецтва, не переказує, а передає власні відчуття й сприйняття природних явищ. Не порушуючи достовірності зображення, він може нехтувати буквальною точністю заради виразності. Автор може звернутися до умовності, неправдоподібності, фантастичних ефектів [8, 3].

Зображення природи є одним з найбільш важливих аспектів сутності відображення світу у всіх видах мистецтва, у всіх народів та в усі часи. Пейзаж у художньому творі стає чи не головним засобом, що дозволяє відтворити сприйняття людиною світу й себе. Художні образи природи іноді насичені духовно-філософським змістом, вони є тією «картиною світу», яка визначає ставлення людини до всього, що її оточує. Звертання до природи в багатьох літературах пов'язане з необхідністю самовизначення та пізнання складностей навколишнього світу у всій його різноманітності, а також з розумінням по-новому різних естетичних категорій, таких як «красиве», «прекрасне», «потворне» тощо.

Пейзаж поєднує у собі *просторово-часові* ознаки. Відповідно до цього розрізняють такі види пейзажів: сезонний — весняний, літній, осінній, зимовий; часовий — ранковий, вечірній, нічний, денний. На вибір того чи іншого пейзажу впливають психологічний стан особистості письменника та художній задум твору. Тому пріоритетний вибір письменником зими чи весни, ранку чи ночі, конкретних природних образів, пов'язаних із часом, може дати важливу інформацію для розуміння його творчості.

Існують різні види ландшафтних пейзажів: гірський, пустельний, долиновий, лісовий, морський (мариністичний), річковий, соціальний, воєнний, урбаністичний, індустріальний. Такий пейзаж переносить читача у простір конкретного художнього твору. Важливими елементами є колористика, особливість освітлення, запахи, форми та образи чуттєвого сприйняття пейзажу, що можуть бути зоровими, слуховими, смаковими, дотиковими. Такі відчуття допомагають письменникові сягнути ірреального.

Пейзаж може зображати самодостатню природу, бути функціональним, може виражати ідеї чи бути важливим за своїми художніми властивостями, сприяти вихованню морального, естетичного. Описи природи важливі для формування цілісної картини зображуваного у творі.

Відповідно до *літературного напрям*у пейзажі бувають імпресіоністичними, класицистичними, реалістичними, романтичними, сентименталістськими, експресіоністичними, символічними тощо. Кожен з різновидів має властиві лише йому характерні особливості.

Класицистичний пейзаж — логічний, із властивою йому чіткістю форм і фігур, відзначається врівноваженістю пропорцій та симетрією, часто алегоричний, функціонує як схема ідеального й розумного.

У реалістичному пейзажі природу зображено достовірно, відповідно до реально існуючих форм, розмірів, розташування об'єктів. Такий пейзаж може бути об'єктивно-реалістичним та суб'єктивно-реалістичним. До суб'єктивно-реалістичного відносять ліричний, імпресіоністичний і психологічний пейзажі.

Для імпресіоністичного пейзажу характерним є зображення природи у момент її перевтілення. Головну увагу письменники звертають на зміну світла-тіні й зміну кольорів. Часто у такому пейзажі використовують гаму кольорів, відтінків та напівтонів.

Ліричний пейзаж найчастіше виражає чуттєво-емоційне. У більшості випадків такий пейзаж передає внутрішній світ ліричного героя, почуття, які він переживає. Такий пейзаж може бути пов'язаний з темою рідного дому, кохання, Батьківщини, Бога. Для опису такого пейзажу частіше за все використовують тропи.

Психологічний пейзаж відносять до пейзажів функціональних, бо він є елементом психологізму. Важливим для такого пейзажу є розкриття чи відтворення характерів і настроїв героїв, а не фактичне зображення природи. Для таких пейзажів можуть використовувати прийоми психологічної паралелі й психологічного контрасту стану персонажа та природи.

У романтичному пейзажі домінує ідеальне, піднесене, поетичне. Романтики можуть зображати природу не за типовими рисами, а враховуючи її виняткові ознаки. У такому пейзажі може домінувати фантастичне. Важливою для романтичного пейзажу є передача яскравої емоції. Це може бути страх, захоплення, це можуть бути звуки вітру, моря, лісу, обриси сутінок, гір, заходу чи сходу сонця, зоряного неба, це може бути музичне начало. Такий пейзаж виконує функцію яскравого емоційного фону.

Сентементалістський пейзаж — це зображення природи буденної, де прекрасним вважається спокій, м'якість, ніжність, дружелюбність стосовно людини. Цей пейзаж, як і класицистичний, віддалений від реальності, оскільки відтворює ідеалізовану природу, у якій відсутні протиріччя. Це пейзаж-ідилія, це декорація для зображення ідилічного життя.

В експресіоністичному пейзажі світ подається у деформованому вигляді. Такий пейзаж демонструє несприйняття письменником стабільності та врівноваженості, у природі відсутня гармонія, деформовані кольори, форми, не зіставлено образи.

Цікавим різновидом пейзажу є пейзаж символічний. Природа не є важливою для нього безпосередньо. Природу в такому пейзажі використовують як відображення іншої реальності. Такий пейзаж — це знак, що має додаткове смислове навантаження. Символічні пейзажі характерні для давньої літератури, літератури романтизму, літератури класицизму та реалізму. Найкраще такий пейзаж представлено в символізмі.

Інтерпретувати пейзажі допомагає контекст, а також тяжіння конкретного автора до певного стилю, напряму чи методу. Незважаючи на те, що розрізняють декілька типів символів (біблійні, культурно-історичні, національні), не всі автори використовують образи-символи в загальноприйнятому символічному значенні. Часто можна спостерігати за народженням нових значень символів у літературному творі.

Для пейзажу важливою є композиція опису природи. Композиція пейзажу — це розташування усіх його складників у просторі й часі. Композиція окремого опису природи аналогічна до композиції пейзажу в образотворчому мистецтві (живописі, графіці) або композиції кадру в кіно. Деталі,

форми, світло, колір взаємодіють та узгоджуються з загальним простором. Щодо цього виділяють такі плани зображення: дальній, передній, загальний. Матеріальні форми в описі природи можуть бути вертикальними чи горизонтальними (з цими ознаками пов'язують зацікавленість автора духовним та матеріально-побутовим сенсом життя); можуть бути насиченими й ненасиченими; бути зверху або знизу; праворуч чи ліворуч від зображуваного, що не лише передає художнє завдання окремого тексту, але й психологію творчої особистості.

У художньому творі, зазвичай, пейзажні описи створюють образний ряд. Певні частини такого ряду можуть бути статичними й подібно до фотографій відобразити застиглу природу, можуть бути динамічними й зображати природу з усіма її змінами. Пейзажний ряд може бути координованим чи некоординованим (побудованим за принципом монтажу), може реалізовувати послідовну картину сезонності життя (цикл за порами року), передавати природу, ніби послідовно записану кінокамерою, або ж не дотримуватися послідовності зображення, подаючи окремі картини зображуваного. Вибір принципу композиції пов'язаний із завданнями, що їх ставить перед собою автор, його творча індивідуальність.

Стосовно образотворчого мистецтва пейзажі поділяють за двома ознаками: за масштабом й закінченістю зображуваного та за жанрами образотворчого мистецтва.

За масштабом розрізняють пейзажі-ескізи, пейзажі-етюди та пейзажі-картини.

Пейзаж-ескізабопейзаж-штрих — це зображення природи в загальній, іноді з використанням колористичних рис. Пейзаж-етюд — це зображення окремих деталей природи. Пейзаж-картина — це детальне, повне зображення природного простору з урахуванням форм, ліній, кольорів, світла, динамічних змін.

За жанрами образотворчого мистецтва пейзажі поділяють на живописний, графічний, архітектурний, скульптурний та пейзаж-портрет.

У живописному пейзажі, як і в пейзажі-картині, багато кольорів, форм, об'ємів, фактурна природа, різноплановість зображення. Такий пейзаж подібний до пейзажу-акварелі, осно-

вна вимога до якого — фарби, які мають бути м'якими й прозорими, передавати легкість атмосфери, природи. Найчастіше такий пейзаж виявляється в імпресіонізмі.

Графічний пейзаж — це зображення природи у вигляді малюнка, лініями, штрихами, найчастіше в чорно-білій колористиці.

Архітектурний та скульптурний пейзаж — це зображення природних форм як пластичних. Такі пейзажі містять форми руїн, статуй чи маленьких скульптур. Найчастіше такий пейзаж виявляється в класицизмі та символізмі.

Пейзаж-портрет — це детальне зображення конкретного явища природи. Це може бути зображення дерева, будівлі, долини, гори тощо.

Окремо виділяють пейзаж-панораму. Так зображують простір, який ніби спостерігають із височини. Такий пейзаж характерний для епічних творів, окремі герої якого долучаються до історії, чи для малої прози філософського спрямування.

Митці, зображаючи природу, роблять її головною темою творів зважаючи не на її красу, а на функціональність.

Пейзаж, як самостійний жанр, виникає й розвивається тоді, коли прокидається емоційно-ідеологічна зацікавленість до загальних особливостей природи й до конкретних її видів. А така зацікавленість свідчить про високий рівень розвитку особистісної свідомості [8, 4].

Можна сказати, що література надає зображеному людських ознак. Відтворені письменником природа, звірі, речі, не втрачаючи свого самостійного значення та цікавості, належать до створюваної картини людського життя. Їх не розглядають окремо [8, 8].

Спектр мистецтва пейзажу багатовимірний. Настільки ж багатовимірним має бути спектр сприйняття. При всьому багатстві форм і способів художнього втілення пейзажі мають єдину основу. Вони, занурюючись углиб особистості, стають незамінними в формуванні ставлення людини до світу й до себе [8, 10].

У тексті пейзаж може виконувати різні функції. Які саме функції він виконує, залежить від авторського задуму, епо-

хи, у яку створюється твір, від жанрових та стильових особливостей твору. Пейзаж може набувати різної змістовності: описової, виразно суб'єктивної, символічної. Пейзаж може бути наділеним психологічним значенням. Тоді він передає внутрішній світ людини або доповнює його новими фарбами. Цей композиційний елемент може контрастувати з внутрішнім світом людини, таким чином увиразнюючи її характер, протиставляючи її оточенню. Пейзаж може бути просто тлом, на якому розгортаються події, може відповідати на запитання, на які немає відповіді героїв чи подій, зображених у творі, а може виступати й елементом гри, який, залучаючи читача, надає нового сенсу подіям, показуючи зміну настроїв і почуттів.

Часто у літературі пейзаж може починати твір або вінчати його. У випадку з вищезазначеними творами, роман В. Домонтовича «Доктор Серафікус» та роман В. Підмогильного «Місто» належать саме до тих творів, які починаються пейзажем.

«Мінливо й мляво перебігають світлі струмки по великій фонтанній мушлі. Зміна білявих струмків в абстрактних арабесках тіней розбиває увагу своєю безпредметністю. Перебіг тіней, падіння бризок, плюскіт води символізують для Комахи усталений спочинок на півгодини в скверику, коли він, напрацювавшись в бібліотеці, повертається додому». Так, ще не знаючи ні яка зовнішність Комахи, ні чим конкретно він займається, не здогадуючись, яке у нього коло спілкування і про які події мова піде далі, ми вже знаємо душевний стан героя, його настроїв та навіть певні звички. Тут пейзаж — не просто тло подій, місце, де буде відбуватися дія, цей пейзаж подає нам внутрішній стан героя в певний час. «Здавалось, далі пливти нама куди. Спереду Дніпро мов спинився в несподіваній затоці, оточений праворуч, ліворуч і просто зелено-жовтими передосінніми берегами. Але пароплав раптом звернув, і довга, спокійна смуга річки протяглася далі до ледве помітних пагорків на обрії». В цьому випадку пейзаж виступає й ідентифікатором місця дії, й часу («жовто-зеленими передосінніми берегами»). А можливо, вже у цьому описі В. Підмогильний надає читачеві й події роману в мініатюрі. Наприкінці роману «Місто» теж стикаємося з пейзажем. «Воно покірно лежало внизу хвилястими брилами

скель, позначене вогняними крапками, і простягало йому з п'ятьми горбів гострі кам'яні пальці. Він завмер від споглядання цієї величі нової стихії і раптом широким рухом зронив униз зачудований поцілунок. Тоді, в тиші лампи над столом, писав свою повість про людей». Знову пейзаж вказує на час («вогняними крапками», «з п'ятьми горбів»), але окрім цього, вбачемо й зміни в тому, що оточує героя, оскільки пейзаж напочатку твору й наприкінці — це абсолютно різні пейзажі і з точки зору місця, і з точки зору часу, і з точки зору стану героя, тут пейзаж передає емоційний стан («завмер від власного споглядання цієї величі нової стихії») й настрої героя.

У романах В. Домонтовича пейзаж часто вказує на зміну стану або настрою героя або на зміну подій. Наприклад: «На вулицях квітли каштани. Свіжий весняний вітер шепотів листом, з верхів'їв каштанів він звивав рожеві пелюстки квітів і, обережно й ніжно своїм вогким й м'яким подувом торкнувшись на мить обличчя, відходив далі у веселі мандрі в синіх присмерках зоряної травневої ночі». Така картина залишає враження приходу чогось нового, чуттєвого, що може мати вплив або на настрої героя, або на його думки, або цей пейзаж може бути провісником якихось нових подій у творі. Й насправді, далі читаємо: «...у мені прокидається якесь невиразне нове почуття, розбуркуючи глибокі, незнані душевні рухи й настрої, що досі я не давав собі в них звіту». Ще до того, як дізнатися про ці зміни у стані героя, ми підсвідомо читаємо про них у пейзажі, що передує самому описові почуттів героя й при цьому вказує на щось нове, але й збагачує ці почуття. Те саме спостерігаємо й у інших пейзажах. «Асфальт од недавнього дощу блищав, як лакований: чорне люстро, в якому відбивалися будинки й дерева. Важкі темно-сині хмари сунулися з північного заходу на схід. У повітрі було холодно, і поривчастий ранковий вітер здавався різким і небажаним». З одного тільки цього пейзажу зрозуміло, що щось має обірватися, закінчитися або не мати успіху. Пейзаж вже надає емоцію суму, розчарування, що й відбувається далі у тексті, оскільки цей опис передує небажаній зустрічі двох героїв, в результаті чого розмова не відбувається, обривається, а героїня залишається шокованою і не може зрозуміти дій ге-

роя. Але з пейзажу зрозуміло, що такий стан речей має бути тимчасовим, оскільки асфальт колись знову буде сухим, а хмари пересунуться на схід, і героїня приймає те рішення, яке в подальшому змінює її стосунки з героєм.

У романі В. Підмогильного є аналогічні пейзажі, що демонструють душевний стан героя. Наприклад, заплутаність думок, спогадів, висновків. «Безліч шляхів у степу, доріг і стежок. Перехрещені, кривулясті, колінкуваті. Ніби навмисне наплутано їх там, щоб ходити й блукати без краю». Або, наприклад, пейзаж, що передає відношення героя до того, що його оточує. «Ніколи не почував він такої могутності самопочуття. Земля, здавалось, пливла йому під ногами оксамитовім килимом, і дахи будинків вітали його, як велетенські капелюхи». «Кінець вересня ранки стали хмарні, а в полудень виринали сонце, сповнюючи повітря весняними міражами і стримуючи на час опадання листу. Але вночі його зривали й розвіювали по вулицях вітри, завдаючи клопоту двірникам. По цих жовтих застілках осені місто вступало в смугу свого буяння, прокидаючись після літньої сплячки» — це теж настрої героя, що повернувся до міста й продовжив життя, в якому було навчання, нові знайомства й виривало активне міське життя.

Це тільки частина прикладів, але навіть з них бачимо, що пейзаж — це не просто тло або ідентифікатор місця й часу. Пейзаж може нести в собі будь-яку інформацію, почуття, додатковий сенс. Для того, щоб розшифрувати пейзаж та те, що він несе, треба зрозуміти статичний він чи динамічний, який час або пора року, колористика пейзажу (оскільки кольори безпосередньо виражають настрої та емоції). В психології існує думка, що справжня людина — це те, що вона бачить навколо себе. Тож пейзаж — це один з елементів, який може допомогти краще осягнути душевний стан персонажів, можливо, навіть передбачити певні дії.

Підсумовуючи, можемо зазначити, що пейзаж у літературі не просто відтворює картину природи, а обумовлює конкретне ставлення до неї, висловлює точку зору щодо неї. Як зазначав Пришвін: «Пейзажем називається сукупність звірів, рослин, каміння та інших складових частин природи, що відносяться

до особистості людини» [8, 6], і, аналізуючи функції пейзажу, зокрема, в інтелектуальній прозі ми не можемо з ним не погодитись.

Пейзаж знайомить нас із місцем дії у творі, із часом, доповнює й розкриває те, про що йдеться у творі, створює певний асоціативний ряд, розширює й увиразнює образну систему, іноді перетворюється на героя твору, зосереджує нашу увагу на окремих подіях, рисах характеру, дає змогу більш глибинно й повно збагнути сенс зображуваного та виконує багато інших функцій. Тому аналіз такого композиційного елементу, безумовно, розширює літературознавчий аналіз та є надзвичайно цікавим, оскільки дозволяє побачити більше у тексті твору.

ЛІТЕРАТУРА

1. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. — К. : ВЦ «Академія», 2006. — 752 с.
2. Бритиков А. Ф. Поэтика и смысловая роль пейзажа. Шолоховское чувство природы // Мастерство Михаила Шолохова / А. Ф. Бритиков. — М.; Л. : Наука, 1964. — С. 138–143.
3. Галич О. Теорія літератури: підручник / Олександр Галич. — К. : Либідь, 2008. — 488 с.
4. Домонтович В. Без ґрунту / В. Домонтович : ред. рада : Валерій Шевчук та ін. — К. : Гелікон, 2000. — 520 с. — (Українська модерна література).
5. Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. — М. : Искусство, 1970. — 384 с.
6. Підмогильний В. Місто / В. Підмогильний ; Передм. та навч.-метод. матеріали О. Лещенко / — К. : Школа, 2008. — 288 с.
7. Сапаров М. А. Размышления о структуре художественного произведения / М. А. Сапаров. Структура литературного произведения // Сборник научных трудов / Отв. редакторы А. Ф. Бритиков, В. А. Ковалев. — Л. : Наука, 1984. — С. 179–205.
8. Толова Г. Н. Пейзаж в литературе и искусстве / Г. Н. Толова // Пейзаж в литературе и живописи : сборник научных трудов. — Пермь : Издательство ПГПИ, 1993. — 52 с.

НОВИЙ РЕАЛІЗМ ПОВІСТІ «ДЕРЕВНЯ» І. БУНІНА

У статті подано аналіз повісті «Деревня» І. Буніна. Дослідницький погляд звернено на стильову своєрідність твору російського автора та її реалізацію через елементи нового реалістичного художнього зображення людини та її світосприйняття.

Ключові слова: *неореалізм, стильова своєрідність, світосприйняття письменника.*

В статье предложен анализ повести «Деревня» И. Бунина. Обращено внимание на стиливое своеобразие произведения русского писателя и его реализацию через элементы нового реалистического изображения человека.

Ключевые слова: *неореализм, стиливое своеобразие, мироощущение писателя.*

In the article the analysis of story of «Derevnya» is given I. Bunin. A research look is appeal to stylish originality of work of the Russian author and his realization through new realistic artistic display and its perception of the world elements.

Key words: *neorealism, stylish originality, perception of the world of writer.*

Задум твору про долю російського селянства виник у результаті глибоких роздумів І. Буніна над розвитком села на початку нового століття та у зв'язку з подіями 1905 року і реакцією на них селян. Добре знаний на сільському житті, автор звертався до цієї теми у творах «Хорошая жизнь», «Веселый двор», «Золотое дно», «Сны» та інших. Сільські оповіді І. Буніна високо цінував М. Коцюбинський, з яким він познайомився у 1909 році в Італії, на острові Капрі. В цей же час на італійському острові було розпочато роботу над повістю. Відомо, що про задум твору письменник радився з М. Горьким, про що залишилися записи у листах 1909 року. Повість уперше було прочитано автором у гуртку нових реалістів «Среды» і надруковано 1910 року. Твір відразу викликав чималу цікавість у колег та критиків. М. Горький написав у листі до І. Буніна про свої враження: «...Так глубоко, так исторически деревню никто не брал... Я не вижу, с чем можно сравнить вашу вещь, тронут ею — очень сильно. Дорог мне этот скромно скрытый, заглушенный стон о родной земле, дорога благородная скорбь, мучительный страх за нее —

и все это ново. Так еще не писали» (цит. за: [5, 151]). Одним із перших на публікацію відгукнувся критик В. Воровський, який називав автора представником «вырождающейся» барской «интеллигенции» і зазначав поєднання у творі ліричної витонченості з грубою реальністю. Це поєднання для В. Воровського стало основним у визначенні «архіреальної» стильової своєрідності повісті [2; 331]. Помічена критиком бруталність пояснюється авторським інтересом у період створення повісті до таємниць душі та загадковості характеру людини.

За сукупністю різних лейтмотивів учені помічали складну природу авторських міркувань не тільки про буття і долю селянина, але й про життя як складовий процес світового руху. На основі філософських роздумів автора робилися певні спроби визначити стильову своєрідність твору, адже назвати його традиційно реалістичним ніхто не наважився. Одні з перших стильових розвідок належать Е. Колтоновській. Прихильниця неореалізму у художніх проблемах твору вбачала позначення нового реалістичного стилю, який, на її думку, становив синтез із символізмом: «В «Деревне» <...> он так много философствует, анализирует и обобщает, что из трезвого реалиста превращается почти в символиста-мистика» [4; 2]. Дослідник наративу І. Буніна Д. Вудворд у праці про еволюцію оповідної техніки помічав особливий динамізм у творі й підкреслював тотальний ліризм різнорідних деталей, вражень, відчуттів. Головну ідею Д. Вудворд пов'язував із соціальними проблемами розвитку російського суспільства. «Деревню» славіст називав твором проміжного періоду: між реалізмом і символізмом [6]. Зазначений Е. Колтоновською та Д. Вудвордом неореалістичний синтез повісті (як реалізм + символізм) становить суть теоретичного питання про стильову характеристику нового художнього відображення життєвих складових на початку ХХ століття. На наш погляд, у основі стильової своєрідності повісті слід убачати нову реалістичну майстерність автора, творчі пошуки якого помітно відобразилися не тільки на загальній конструкції твору, але й на розгортанні сюжету, змалюванні характерів героїв, використанні художніх засобів на засадах відвертого вираження власних думок і спостережень про світосприйняття людини.

В основі повісті лежить історія братів Красових: Тихона і Кузьми. І. Бунін у творі залишається вірним своїм інтересам до родово-ду, тому історія братів постає з історії їх роду. Оповідь починається з контрастного введення двох імен: прізвища Красов і прізвиська Циган. Красов-Циган задає початок інтриги у творі, адже письменник розповідає про складну долю виживання сільської родини, члени якої не просто працювали на землі, а шукали кращої долі. Так, у бутті сім'ї є різні історії: як прадід-кріпак Красов-Циган відбив коханку у свого пана і за те був роздертий собаками; дід отримав розкріпачення, переїхав до міста й став «знаменитим злодієм», грабував церкви і востаннє вразив усіх вільною поведінкою під час суду; як «мелкий шибарь» батько прогорів, запив і помер. З торгівлі починається і життя братів, які «однажды чуть ножами не порезались — и разошлись от греха». Розставання братів становить вже дві лінії долі. Лінії Тихона письменник приділив більше уваги. Ця лінія представляє непросту долю чоловіка, який із кріпацького роду став власником маєтку. Автор показує, що здійснення такої долі — не випадковість, а прагматичний шлях людини до своєї мети. Для здійснення свого головного бажання розбагатіти у Тихона був прагматичний погляд на всі свої рухи у житті, які І. Бунін називає невтомними: так, він «неутомимо гонял за становыми в глухие осенние поры, когда взыскивают подати и идут по деревне торги за торгами», «неутомимо скупал у помещиков хлеб на корню, снимал за бесценок землю». Тим же прагматизмом позначено «серцеві» справи: спочатку Тихін довго жив з німою кухаркою — «не плохо, ничего не разбершет», потім одружився з покоївкою у літах і взяв за нею придане. План виживання продовжила історія про те, як він «доконав» зубожілого нащадка панів, у яких його прадіди були у кріпацтві.

Своє ставлення до швидкості, кмітливості, гнучкості та працездатності Тихона автор резюмує через сприйняття селян: «... мужики так и ахнули от гордости, когда взял он дурновское именье: ведь чуть не вся Дурновка состоит из Красовых!». Письменник передає захопленість мужиків від Тихона-пана: «Ахали они и на то, как это ухитрился он не разорваться: торговать, покупать, чуть не каждый день бывать в именье, ястребом следит за каждой пядью земли... Ахали и говорили:

— Лют! Зато и хозяин!» [1, 48].

Світорозуміння Тихона автор передає у наступних рядках: «Живем — не мотаєм, попадешся — обротаєм. Но — по справедливости. Я, брат, человек русский. Мне твоего даром не надо, но имей в виду: своего я тебе тринки не отдам! Баловать, — нет, заметь, не побалую!» [1, 48]. Через думки дружини подано інше розуміння: «Ох, и прост же ты, посмотрю я на тебя! Что ты с ним, глупым, трудишься? Ты его уму-разуму учишь, а ему и горя мало. Ишь, ноги-то расставил, — эмирский бухар какой!» [1, 48]. Так автор запевняє, що таких, як його герой, поміж народу небагато. А Тихін виявився єдиним з «умом-разумом», щоб стати над своїм середовищем через працю та цілеспрямованість. Під кінець життя Тихін сам подумав про себе: «Значит была башка на плечах, если из нищего, едва умевшего читать мальчишки вышел не Тишка, а Тихон Ильич...» [1, 84].

Однак письменника цікавить зміна поглядів на життя в «емірського бухара», тому він створює непросту долю людини, якій поталанило забагатіти, але особистого щастя він не мав. З часом, коли все більше «борода сивіла, ріділа та плуталась», роздуми Тихона набувають іншого філософського контексту. Так, автор художньо змальовує бездітність його сім'ї. Спочатку він сміявся («я своего добьюсь. Без детей человек — не человек. Так, обсевок какой-то...»), потім думки про мертвонароджених дітей старіли його і не залишали сумнівів, що не бути йому батьком, після сумнівів з'являється жах перед бездітністю, після жаху спроби народити від Молодої, невдалі спроби призводять до упокорювання. З трагедією бездітності до героя приходить інша мудрість, не пов'язана зі збагаченням: «Когда пропала надежда на детей, стало все чаще приходит в голову: «Да для кого же вся эта каторга, пропади она пропадом?» Монополия же была солью на рану <...> стало косить губу, — особенно при фразе, не сходившей с языка: «Имейте в виду»» [1, 51].

Каторжна праця Тихона призупиняється у неврожайний рік. І. Бунін показує господаря, який радіє від того, однак винуватить міністра фінансів і з насолодою скаржитися покупцям: «Прекарашаем-с, прекарашаем-с! <...> Как же-с! Монопо-

лия! Министру финансов самому захотелось поторговать!». Від неврожаю, міністра та «на всякий роток не накинешь платок» герой переходить до вражень від поля вночі: «И ржица-с радует! Имейте в виду: всех радует! Ночью-с — и то видать. Выйдешь на порог, глянешь по месяцу в поле: сквозит-с, как лысина! Выйдешь, глянешь: блистает!» [1, 52]. Після романтичного на-строю персонаж починає глибоко роздумувати про соціальні проблеми людини і суспільства: «Господи боже, что за край! Чернозем на полтора аршина, да какой! А пяти лет не проходит без голода. Город на всю Россию славен хлебной торговлей, — ест же этот хлеб досыта сто человек во всем городе ... Нищих, дурачков, слепых и калек, — да все таких, что смотреть страш-но и тошно, — прямо полк целый!» [1, 52].

Гостроту філософських і психологічних проблем дослідник повісті П. Забелін пояснював етичним підґрунтям [3, 14]. З цим складно не погодитись, а варто ще додати й естетичне підґрунтя. Наприклад, симбіоз різного роду філософії прихований у наступ-них діях і міркуваннях Тихона під час руху по кладовищу: «Он шел и глядел по сторонам... Как коротка и бестолкова жизнь! И какой мир и покой вокруг ... ничего страшного не было вокруг. Он шел, даже как бы с удовольствием замечая, что кладбище растет...

Царю он честно послужил,
Сердечно ближнего любил,
Был уважаем от людей...

Стихи эти показались Тихону Ильичу лживыми. Но — где правда? Вот в кустах валяется человеческая челюсть, точно сделанная из грязного воска, — все, что осталось от человека... Но все ли? Гниют цветы, ленты, кресты, гробы и кости в зем-ле, — все смерть и тлен! Но шел далее Тихон Ильич и читал: «Так и при воскресении мертвых: сеется в тлении, восстает в нетлении» [1, 56–57]. Іншого філософського значення набуває думка про своє подвійне «я»: «...лезли в голову кощунственные мысли: он все сравнивал себя с родителями святых, тоже долго не имевших детей. Это было не умно, но он давно заметил, что есть в нем еще кто-то — глупей его» [1, 51].

Настав момент, коли власне життя Тихін сприймає як «ка-торгу, петлю, золоту клітку». У зв'язку з таким життям конт-

растності надають події у світі, які припадають на «золоте життя» героя — війна з Японією і революція. Тема революції зумовлює інший розвиток життя й сприяє появі нового світо-розуміння Тихона. Після бунту мужиків у нього виникло відчуття злості, образи, страху й уже не було тієї впевненості від багатства і радості від невтомної праці. Вперше він подумав просити захисту у влади, вперше він робить висновок про те, що з усім господарством слід розпрощатись, адже «не те деньги, что у бабушки, а те, что в пазушке». Він частіше міркує про своє життя, котре як вода між пальцями промайнуло. Тихін пригадує рідних, зустрічі з різними людьми, вперше думає про дружину як про рідну людину («это поразило его: боже мой, да ведь он даже понятия не имеет, что она за человек! Чем она жила, что думала, что чувствовала все эти годы»). У пам'яті його нема світлих спогадів: «кошку чью-то опалил — высекли», «пьяный отец подозвал — и сгреб за волосы», «мать... гнутая старуха... навоз сушила, тайком пила... ворчала», «беспощадно-строг, холоден был с женой, чужд ей на редкость». Єдиним приємним спогадом була зустріч із молодим купцем Ростовцевим: «Какая дружба завязалась было... Как запомнился тот серый масляничный день» [1, 82].

Через образ Тихона письменник намагається зрозуміти людей із народу. Попередження думок закладено в авторських словах («непонятен был в своем молчании, в своих уклончивых речах народ») і думках Тихона («скрытен он стал, народ-то! Прямо жуть, как скрытен»), монолозі Кузьми («Дикий мы народ!»). З появою брата Кузьми у творі звучить інша філософія про народну сутність, вона здебільшого нагадує знищення всіх норм моралі, етики й естетики у народному середовищі, адже І. Бунін через свого героя піднімає багато складних питань, у тому числі й тих, про які не прийнято було писати у XIX столітті і які обходилися стороною письменниками-реалістами. У свідченнях Кузьми правда життя і намагання зрозуміти, чому так склалося: «... есть кто лютее нашего народа? В городе за воришкой, схватившим с лотка лепешку грошовую, весь обжорный ряд гонится, а нагонит, мылом его кормит. На пожар, на драку весь город бежит, да ведь как жалеет-то, что пожар али драка

скоро кончились! <...> А как наслаждаются, когда кто-нибудь жену бьет смертным боем, али мальчишку дерет как сидорову козу, али потешается над ним? Это-то уж самая что ни на есть веселая тема. <...> Травят нищих собаками! Для забавы голубей сшибают с крыш камнями!» [1, 73]. Про народ думає і Кузьма: «Странник — народ, а скопец и учитель — не народ? Рабство отменили всего сорок пять лет назад, — что ж и взыскивать с этого народа? Да, но кто виноват в этом? Сам же народ!» [1, 114]. Обурено Кузьма висловлюється про працю: «...пашут целую тысячу лет... а пахать путем... ни единая душа не умеет... не знают... когда надо сеять, когда косить <...> «Как люди, так и мы!» [1, 161].

Звернувся автор до фольклору, складність якого позначена у численних прикладах знищення одного казкового героя іншим. Здається, ця проблема вперше висвітлюється у художньому творі про народ: «Историю считаешь — волосы дыбом станут: брат на брата, сват на свата, сын на отца, вероломство да убийство, убийство да вероломство» [1, 74]. Згадує письменник приклади з билин («распорол ему груди белые», «выпускал черева на землю», «ступил на леву ногу и подернул за праву ногу»), пісень (про мачуху «лихую да алчную», свекра «лютого да придиричвого», дружини до чоловіка: «Встань, постылый, пробудися, вот тебе помой — умойся, вот тебе онучи — утрися, вот тебе обрывок — удавися»), прислів'їв («за битого двух небитых дают», «простота хуже воровства») [1, 74].

Приділив увагу автор питанню відмінностей між росіянином і не росіянином, міркування про це подані через Тихона, котрий роздумує, як в інших країнах живуть, спілкуються, який побут, розвиток, чим люди займаються, які стосунки створюють між собою. Згадує він купця Рукавишнікова, який бував у інших країнах і таких стосунків між людьми, які були у росіян, не бачив. Пригадав Тихін відомих йому російських німців і «жидів»: «...все ведут себя дельно, аккуратно, все друг друга знают, все приятели, — и не только по пьяному делу, — все помогают друг другу; если разъезжаются — переписываются, портреты отцов, матерей, знакомых из семьи в семью передают; детей учат, любят, гуляют с ними, разговаривают, как с

равными, — вот вспомнить-то ребенку и будет что» [1, 89 — 90]. Для порівняння подано інший розвиток і побут: «А у нас все враги друг другу, завистники, сплетники, друг у друга раз в год бывают, мечутся как угорелые, когда нечаянно заедет кто, кидаются комнаты прибираться... Да что! Ложки варенья жалеют гостю! Без упрасиваний гость лишнего стакана не выпьет...» [1, 90]. Так автор зображує рідний для нього народ. З одного боку ця суворая правда стосується не всього народу, це зрозуміло, однак з іншого — правдива суворість сприймається як неминучість дійсності, що існує поряд із гостинністю (якій автор також приділяє увагу у творі), сором'язливістю, совістю, добрими справами, щирістю душі, жалістю до інших.

Із роздумами Кузьми про народ пов'язані роздуми про долю відомих письменників: «Боже милостивый! Пушкина убили, Лермонтова убили, Писарева утопили, Рылеева удавили... Достоевского к расстрелу таскали, Гоголя с ума свели... А Шевченко? А Полежаев?» [1; 103]. Окреме питання постає у зв'язку з лейтмотивом творчості. У різних персонажів різне ставлення до творчих порухів. Прагматичний Тихін, дізнавшись, що брат видав книжку віршів, гордий від того. Однак це не змінює його життєве кредо, тому під час суперечки з Кузьмою він каже: «...имей в виду: зачитаешься — в кармане не досчитаешься» [1, 69]. Кузьма розуміє, що для того, щоб стати поетом, потрібна освіта, а його історія — «история всех русских самоучек. Он родился в стране, имеющей более ста миллионов безграмотных. Он рос в Черной Слободе, где... насмерть убивают в кулачных боях, среди великой дикости и глубочайшего невежества» [1, 101]. Грамоти його навчив чоботар Белкін, у кращу пору життя він вимушений був крамарювати і за щастя сприймав поїздки в місто, писав статті про хлібне діло, «отводя или, вернее, растравляя душу статьями Толстого, сатирами Щедрина», і «все томился неотступной думой, что пропадает, пропала его жизнь». Високі подуми бажань творчої реалізації автор спростовує звичайною іронією про мізерність людини, так під час бесіди про Шиллера Кузьма думав, як випросити у борг «ливенку», захоплюючись «Дымом» твердив «кто умен, да не учен, в том без ученья много света», на могилі Кольцова написав:

«Подсим памятником погребено тело мешанина и поэта воро- нежского алесея васильевича Калцова награжденного монар- шаю милостию просвещенного безнаук природою...» [1, 103]. Відомо, що запис на могилі О. Кольцова — це історичний факт. Під час візиту на могилу поета І. Бунін прочитав його, а вже своє враження засвідчив у повісті. Одна із реплік у творі під- креслює ставлення автора до такого народного слова: «Осли- ная челюсть! Что мелеш? Обдумал ли, что значит это наше «без наук просвещение?»» [1, 103]. Бажання творчої реалізації для Кузьми як головна недосяжна мета у житті, його трагедія і радість від можливості більше ніж інші відчувати, про нездій- сненність своїх бажань він думає: «Что стихи! Он только «ба- ловался». Ему хотелось рассказать, как погибал он, с небыва- лой беспощадностью изобразить свою нищету и тот страшный в своей обыденности быт, что калечил его, делал «бесплодной смоковницей» [1, 101]. Безплідністю свого життя терзається і Тихін: чекав часу, коли зможе щасливо жити, а воно промайну- ло й нічого не залишило в душі, тільки думки про те, що багато чого не здійснилося, багато що пройшло повз, а результат та- кий — «не здійснилося та зносилося».

У творі відчутна авторська іронія та своєрідні експери- менти зі словом, наприклад, розповідається історія про бика Бісмарка, згадується картина з надписом «Жан-Поль Рихтер, убитый молнией»; використовуються різні нові словоформи: «неутомимо гонял», «доконал потомка», «доктор похожий на дьякона», «лезешь в волки, а хвост собачий» (про революціо- нерів), «волосы мертвого цвета», «уютный квадрат строений». Однак не нове слововживання автора та іронічне ставлення до сюжетних колізій з життя своїх героїв становлять основу твору. Головними у повісті є роздуми, філософія поглядів, які пись- менник відтворює через монологічні та діалогічні форми опові- ді. В цьому помітна надзвичайна відвертість І. Буніна, який порушує закони літератури про зображення краси й добра, а оповідає про нову реальність, у якій існує життєва правда буття і людина без прикрас, реальна, дійсна і складна.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бунин И. А. Повести и рассказы / И. А. Бунин; [сост., предисл. и комм. А. Саакянц]. — М. : Правда, 1982. — 576 с.
2. Воровский В. В. Литературно-критические статьи / В. В. Воровский. — М. : Гос. изд-во художественной литературы, 1956. — 479 с.
3. Забелин П. В. Идеино-художественная проблематика и стиль повести И. А. Бунина «Деревня» / П. В. Забелин. — Иркутск : Восточ.-Сибир. книжное изд-во, 1965. — 54 с.
4. Колтоновская Е. А. О Бунине / Е. А. Колтоновская // Речь. — 1912. — 28 октября, № 296. — С. 2.
5. Бабореко А. К. И. А. Бунин. Материалы для биографии (с 1870 по 1917) / А. К. Бабореко. — М. : Художественная литература, 1967. — 303 с.
6. Woodward J. B. The evolution of Bunin's narrative technique / J. B. Woodward // Scando-slavica. — 1970. — Т. 16. — P. 5–23.

ГЕРОЇЧНИЙ ПАФОС І СИМВОЛІКА В ІСТОРИЧНИХ ВІРШОВАНИХ РОМАНАХ ЛЕОНІДА ГОРЛАЧА «МАМАЙ» І «МАЗЕПА»

Об'єктом аналізу в статті є два історичні романи — «Мамай» і «Мазепа» — сучасного поета Леоніда Горлача, спеціальне вивчення яких сприятиме комплексному дослідженню еволюції і особливостей розвитку жанрової моделі українського віршованого роману ХХ століття.

Ключові слова: віршований роман, поетика, еволюція, жанрова модель.

Объектом анализа в статье являются два исторических романа — «Мамай» и «Мазепа» — современного украинского поэта Леонида Горлача, специальное исследование которых послужит основанием для целостной картины эволюции и особенностей развития жанровой модели стихотворного романа в украинской литературе ХХ века.

Ключевые слова: стихотворный роман, поэтика, эволюция, жанровая модель.

The article studies two historic novels 'Mamay' and 'Mazepa' by the modern Ukrainian poet Leonid Gorchach. Special research of these two texts will form the base for the integral picture of evolution and development peculiarities of verse novel genre model in Ukrainian literature of the XXth century.

Key words: verse novel, poetics, evolution, genre model.

Наприкінці червня 2011 року в Києві урочисто вшанували лауреатів Міжнародної премії імені Володимира Винниченка, яка присуджується за творчі досягнення в галузі літератури і мистецтва та за благодійницьку діяльність. Серед лауреатів — автор низки історичних віршованих романів Леонід Горлач (Коваленко), котрий 2010 року випустив у світ два ліро-епічні твори, що, за визначенням критиків, стали своєрідним обрамленням епічного циклу, створеного поетом. Романи у віршах «Мамай» та «Мазепа» (останній раніше публікувався під назвою «Руїна») композиційно обрамлюють цикл віршованих романів, присвячених історії України, що вийшли друком упродовж 90-х років: «Ніч у Вишгороді», «Слов'янський острів», «Чисте поле», «Перст Аскольда».

Роман «Ніч у Вишгороді» присвячений діяльності великого князя Ярослава Мудрого; «Перст Аскольда» оповідає про

першу спробу хрещення київських русичів до Володимирового хрещення; у віршованому романі «Слов'янський острів» поет першим в українській літературі описав героїчну боротьбу чеських патріотів-гуситів проти римських хрестоносців; роман же «Чисте поле» написаний про діяльність кошового отамана Івана Сірка. Роман «Руїна» вперше побачив світ 2004 року, тоді як твір «Мамай» автор презентував навесні 2010 року і, хоч за часом створення це й роман у віршах став останнім у циклі історичних ліро-епічних полотен письменника, та тематично, очевидно, може служити одночасно і прологом, і епілогом до циклу, бо містить у собі філософське осмислення феномену національної пам'яті українства, уособленням якої є легендарний козак-характерник Мамай.

Про цикл історичних романів у віршах Леоніда Горлача Борис Олійник відгукнувся так: «Найпомітнішим в усій сучасній українській літературі є цикл епічних поетичних полотен Леоніда Горлача. Такі твори не лише тішать естетичною досконалістю, а й допомагають глибше пізнати історію України, де ще так рясно зяє білих плям та перекручень» (цит. за: [6]).

Народні легенди та казки стали основою для створення роману у віршах «Мамай», який окремі дослідники назвали квінтесенцією творчості Леоніда Горлача. Твір частково побудовано за зразком «Божественної комедії» А. Данте: ліричний герой роману разом з легендарним козаком відвідує пекло, рай та чистилище. Втім, сакральні подорожі не обмежуються раєм і пеклом: Мамай присутній в Єрусалимі під час в'їзду до міста Ісуса Христа (Син Божий розмовляє з Мамаєм і провіщає йому майбутнє), у цариці Катерини в Петербурзі, відвідує міста і села України, проводить чимало часу у філософських роздумах на пасіці та навідується до сучасних політичних діячів. Простір для творчої фантазії є цілком вільним, необмеженим будь-якими історичними фактами, адже образ загадкового козака Мамає живє лише у народних піснях, казках, легендах та на старовинних картинах, жодного ж достовірного історичного факту про цю постать дотепер не знайдено. А тому, використовуючи образ характерника, поет легко переноситься у часі й просторі,

створює різнобарвні картини різних епох, оглядаючи світ з висоти пташиного польоту.

Козак-характерник часто ставав джерелом натхнення для творчих людей — художників, народних майстрів, скульпторів, письменників. Химерний роман Олександра Ільченка «Козацькому роду нема переводу, або ж Козак Мамай та чужа молодиця», яки й вийшов друком 1958 року, за свідченнями очевидців, особливої популярності на той час набув серед студентської молоді. У часи незалежності України образ Мамай знайшов своє творче переосмислення у кінострічці Олесея Саніна «Мамай», піснях Олега Скрипки, гуртів «Кому вниз», «Мамай».

Поява в Україні терміна «химерний роман» синхронізувалася у часі з виходом у світ диалогії Василя Земляка «Лебедина згряя» та «Зелені Млини», назву ж літературно-художньому явищу дав роман Олександра Ільченка, котрий містив у підзаголовку авторське жанрове визначення «химерний роман із народних уст». За спостереженнями літературознавців, після публікації диалогії Василя Земляка в українській літературі виникла художня тенденція: подекуди йшлося навіть про «химерну» спеціалізацію українського роману. Нове художнє явище спричинило дискусію на сторінках журналу «Дніпро» упродовж 1980–1981 років, учасники якої розділилися на два табори: тих, хто вважав, що романи такого штибу є явищем епізодичним і не визначальним для української літератури (зокрема, В. Дончик), та тих, хто вбачав певну спорідненість у багатьох творах — тяжіння до міфологізму (М. Ільницький). Зрештою, попри суперечки щодо остаточної жанрової дефініції, більшість дослідників погоджуються, що найістотношою прикметою творів такого типу є відтворення фольклорного світовідчуття. Автори статті «Література і міфи» Ю. Лотман, Є. Мелетинський і З. Мінц, розміщеної у двотомній енциклопедії «Мифы народов мира», простежуючи складний шлях розвитку міфопоетики від античних часів до ХХ в., відзначають відродження інтересу до міфів у мистецтві минулого століття: «Прагнення вийти за соціально-історичні і просторово-часові рамки заради виявлення «загальнолюдського» змісту

(«вічні» руйнівні або творчі сили, що витікають із природи людини, із загальнолюдських психологічних і метафізичних початків) було одним із моментів переходу від реалізму ХІХ століття до мистецтва ХХ століття, а міфологія внаслідок своєї споконвічної символічності виявилася зручною мовою змалювання вічних моделей особистої та суспільної поведінки, певних сутнісних законів соціального і природного космосу» [9, 223].

Вияскравлює загальнолюдські цінності за допомогою образу козака-характерника і поет Леонід Горlach. На те, яку саме роль у романі відіграє образ Мамає, автор вказує за допомогою автоінтертекстуального епіграфу: *«Ти подумай: народ наш тому лише вічний, / що Мамає оживля його знову і знов»* [3, 8]. Козак Мамає у романі стає уособленням українського духу — вільного, сміливого (подекуди до легковажності), відданого власному народові і завжди готового на самопожертву. Власне, це — образ одвічного лицарства, за епохою якого так жалкував Дмитро Донцов, вважаючи, що лише лицарство здатне на великодушний вчинок і порятунок нації: *«Без відродження того духу нашої давнини... нація не вийде на ширшу, світову арену і політичної, і духово-мистецької творчости...»* [4, 576].

Складений з 8 розділів («Нічне видіння», «У Макара», «У Трахтемирові», «Чари молодиці», «У пеклі», «У раю», «На пацісі», «У саду»), віршований роман залучає до свого інтертекстуального поля дві поеми — «Божественну комедію» Данте Аліг'єрі та «Енеїду» Івана Котляревського. Головний герой роману у віршах — Мамає — подорожує крізь час та матерію, потрапляючи то в гості до сучасного читачеві розповідача, то відвідуючи рай і пекло. Сакральні образи вічного блаженства та вічного покарання за гріхи виписані не з такою філософською глибиною та математичною точністю, як у Данте, натомість за своєю травестійно-бурлескною природою наближається до «Енеїди» Івана Котляревського.

До пекла козак Мамає потрапляє за допомогою Басаврюка — цей алюзійний образ прокладає міцні паралелі зі світом нечистої сили, створеним Миколою Гоголем. У великого

письменника Басаврюк — це диявол у людській подобі, котрий допомагає людині знайти скарб, натомість віднімаючи її душу. За спостереженням ученого-тюрколога Валерія Бушакова, образ та ім'я загадкового Басаврюка мають паралелі у міфології інших народів, зокрема у тюркських, що й не дивно з огляду на досить тісні зв'язки українців з їх представниками: «Угорці вірять в існування відьом, яких називають босоркань (boszorkany) або босорка (boszorka)... Угорську назву відьми позичили словаки та карпатські українці... Українські босорка «ворожка, відьма, чарівниця» і босоркун «упир» є істотами, що об'єднують у собі дві сутності: людську і демонічну. В угорську мову слова boszorkany і boszorka потрапили з мови куманів-половців, які переселились до Угорщини з Північного Причорномор'я в XIII столітті... Тюркське походження терміна boszorkany підтверджують кримськотатарське бастырыкъ «домовий», «жахіття», «жахливе сновидіння» (див.: [1]). До українського фольклору, як стверджує дослідник, образ Басаврюка потрапив від золотоординських татар, які оселилися згодом на території Полтавщини — батьківщині Миколи Гоголя. Мамай у Леоніда Горлача, як справжній характерник, не лише знається з нечистою силою, а й вдало керує усілякою чортівнею, тож і примушує Басаврюка провести його до пекла. Там герой зустрічає чимало співвітчизників — від київських князів, з яких «один над братом поглумився,/ його тримавши при нозі» [3, 93], до нових панів, з яких «один упрягся у кравчучку,/ а інший кучмовоза пре./ За те, що люд звели до ручки,/ ніхто їх в мерси не бере» [3, 95]. Дуже схожу картину змальовує і великий попередник Леоніда Горлача Іван Котляревський: «Тут всякії були цехмістри,/ І ратмани, і бургомістри,/ Судді, підсудки, писарі,/ Які по правді не судили,/ Та тільки грошики лупили/ І одбирали хабарі» [8, 78]. Картина пекла у романі «Мамай» є гіперболічною картиною життя реального, в якій вади української нації, неначе у кривому дзеркалі, набувають гротескної опуклості. І в пеклі так само українці воюють щонайперше зі співвітчизниками, що викликає у головного героя твору скупі чоловічі сльози: «І тут ми самоїди перші,/ і тут нас підступи деруть./ Грize-

мось, яко раки в верші,/ а нас тим часом інші б'ють./ Отак ні розуму, ні клешні./ Нема нам місця на землі» [3, 104–105].

Наступний розділ віршованого роману має назву «У раю»: козак Мамай піднімається до раю конопляною драбиною. Символ драбини здавна означає перехід від одного буття до іншого, зв'язок землі з небесами в обох напрямках: у сакральних міфах багатьох народів говориться про сходження людини на небеса і сходження божества на землю. Як відзначає Джеймс Холл, сходи драбини мають значення світової осі, втілюють доступ до Абсолюту, до трансцендентного, переходячи від нереального до реального, від пітьми до світла, від смерті до безсмертя. Цей перехід є також шляхом в інший світ через смерть. «Широко відома «драбина Якова». Третью із великих патріархів Якову дорогою до Харрану наснилася драбина, яка доходила до самого неба, по ній вгору і вниз снували янголи. Очевидно, мусульманське уявлення про те, що правдиві піднімаються до раю драбиною, виникло не без впливу цієї легенди» [12, 333]. Бурлескний рай, у якому опиняється Мамай, виглядає як ідилічна картина українського села: *«Рояться бджоли понад цвітот,/ літають в сонячнім пилку,/ зігріті щедро вічним літом/ у вічнім райським сповитку» [3, 113].* Побачивши свого давнього приятеля Макара, Мамай з сумом оповідає про те, як живеться Україні: *«Спитав би краще про Китай./ У нас уб'ються за віхоть сіна./ За гріш, за землю — й не питай» [3, 115].* У цій сцені очевидна паралель з пророцтвом духа козака Небаби, викликаного вірною відьмою Богдана Хмельницького у віршованому романі Ліни Костенко «Берестечко»: *«— А ще скажи про долю України. —/ Козак сказав: — Я ще раз хочу вмерти» [7, 137].* Такі, не надто оптимістичні прогнози стосовно майбутнього України, притаманні багатьом творам української літератури, і особливо ХХ—ХХІ століть, причому герої мистецьких пророцтв, попри сумну перспективу, слідувать засадам екзистенціалістського абсурдизму, здійснюючи «стрибок у невідомість».

У розділі «На пасіці» топосом дії Мамай є сакральне місце. Упрутул зіткнувшись з сучасними реаліями — приватною власністю, озброєними автоматами охоронцями і зневагою

до духовних надбань, — характерник повертається на пасіку. Пильнує бджіл у райському саду і загиблий товариш Мамає — Макар, якому це відповідальне завдання дав сам апостол Петро: «*Ти бджоли не спускай із ока/ та про меду для ближніх дбай*» [3, 116]. Символ бджоли в українській культурі має чимало змістових граней, виступаючи здебільшого символом «душевної чистоти — побожності й святості; здавна комаха вважається «Божою пташкою»... або «Божою мушкою», тому знищувати її, за народними повір'ями, великий гріх; вона освячує і свій мед, що є необхідним у святочних обрядах, наприклад у різдвяній куті, а також у ритуалі похорону чи поминок (додають мед у коливо); бджолярство в народі вважалося святим заняттям, пасіка — святим місцем, а пасічник — Божою людиною; ця комаха виступає символом працьовитості» [5, 30]. У віршованому романі «Мамає» бджола, пасіка стають уособленням миру, злагоди, одвічного спокою, часткою небесного раю на землі.

Кільцева композиція роману є традиційною для творів-видінь, і роман Леоніда Горлача не став винятком. Одна з композиційних одиниць — діалог Мамає та ліричного героя — час од часу повторюється, їх розмова — то у вигляді діалогів, то риторичних звертань — триває впродовж усього віршованого роману. Сюжет роману розгортається по колу, а кожен новий розділ є цілком викінченим, що дає щоразу нову відповідь на головне питання твору: хто ми і яка наша доля? При цьому розділи можна міняти місцями, наче пісні у пісенному циклі, кожен із них щоразу додає до роману нову «картинку», нове скельце до філософсько-притчевого калейдоскопу. Кільцева композиція, як і народна мова з використанням як пісенних образів та староукраїнської лексики, так і цілком нових, сучасних, лексем, наближає роман до осучаснених фольклорних творів.

Перший та останній розділи — «Нічне видіння» і «У саду» — присвячені зустрічі Мамає і ліричного героя. Їх нічне філософування щодо долі українства отримує незвичне продовження у формі чи то уявної, ачи справжньої подорожі у часі, просторі та світових вимірах. Ліричний герой — поет

— ставить Мамаєві запитання, яке його найбільше хвилює: «— Чом Боже веління/ ти народу своєму у душу не вклав?/ Чом його побиває вороже каміння,/ а він спить, хоч за себе постояти б мав?» [3, 23]. На це поет дістає мудру, сповнену суму, відповідь характерника: «— Так у тому ж і скруха,/ що народ наш не-легко від сну розбудить./ Сам себе підставля під чужого обуха,/ а потому сусіда береться судить» [3, 23]. Побачивши Україну у різні часи, побувавши у раю та в пеклі, і навіть в Єрусалимі часів Ісуса Христа, ліричний герой в останньому розділі приходить до висновку: людську природу змінити він навряд чи зможе, і напевно не змінить української долі, тож усе, що йому лишається — це, як Сізіфу Камю, боротися, попри всю абсурдність ситуації хоча б за свою душу: «Тож із ким я душею ділитися буду?/ Хай вона при мені, як без рою бджола» [3, 142].

Віршований історичний роман «Мазепа» присвячено одній з найтаємничіших та найгероїчніших історичних постатей — гетьману Іванові Мазепі. Один із найпопулярніших героїв у творах європейського романтизму знову постає перед читачем у першому десятилітті ХХІ ст. як герой віршованого роману сучасного поета. Леонід Горlach так визначає свою мистецьку мету: «Як на мене, роль Івана Мазепи в українській історії потребує категоричного перегляду, якщо хочете, навіть на державному рівні. Чому ті ж росіяни возвели свого царя в сан великого реформатора, простивши йому і патологічний садизм, коли він власноручно розтросував голови московських стрільців палицею під час так званого бунту, і навіть убивство власного сина, що не вкладається в рамки здорового глузду, а маємо проклинати свого державного діяча лише за те, що він нарешті поклав край терпінню й виступив на захист інтересів рідного народу, погребувавши власними? Так що про помилки мимоволі не йдеться, йдеться про дві діаметрально протилежні позиції. І тут я залишаюся вірним одній: Мазепа був одним із найвидатніших державних діячів нашої минувшини, який поступився в поєдинку із сильнішим, підступнішим суперником» (див.: [6]). Віршований роман «Мазепа», таким чином, став ще одним творчим викликом у політико-соціальной дискусії, спробою розставити крапки над «і» та подати творчо

осмислений шлях історичного діяча, вступивши тим самим також у інтертекстуальну дискусію зі всіма попередниками.

Інтертекстуальне поле роману у віршах «Мазепа» вимірюється як величезною кількістю творів, так і їх видовими інваріантами. Наразі дослідники нараховують близько 17 літературних творів, 186 гравюр, 42 картини, 22 музичні твори та 6 скульптур, присвячених українському гетьманові, котрий є одним із найбільш популярних і знаних українців у світі. Європейці Вольтер, Францішак Госецький, Анрі Констан д'Орвіль, Генріх Бертуха, американець Джон Говард Пейн — ось тільки декілька авторів, які започаткували світову мазепіану наприкінці XVIII — поч. XIX ст. Із розквітом в Європі течії романтизму ім'я Івана Мазепи, оповите серпанком легендарності, все більше асоціюється із поняттями патріотизму, хоробрості, лицарства й романтичної відстороненості від довколишнього світу. У XIX ст. гетьманові присвячували опери, музичні симфонії, етюдн, романи, повісті, поеми, художні полотна. При цьому у більшості з них, можливо, під впливом відомих поем Дж. Байрона і В. Гюго, його образ потрактовується як героя-коханця, здатного як захистити кохану жінку та кинути сміливий виклик усьому суспільству, так і стати на оборону країни, зухвало повставши проти сильнішого й підступного противника.

Окремої уваги заслугоує зображення Івана Мазепи у російській літературі, адже саме з її інтерпретаціями переважно й полемізують українські автори, серед яких і Леонід Горлач. Як відомо, до написання поеми «Полтава» Олександра Пушкіна спонукали рядки поеми Кіндрата Рилєєва «Войнаровський», героєм якої є вірний соратник, небож гетьмана Андрій Войнаровський. Саме він був поряд із Іваном Мазепою під час поразки у Полтавській битві та пізніше потрапив на заслання до Сибіру. При цьому у поемі декабриста Кіндрата Рилєєва образ українського гетьмана постає як взірць борця за свободу своєї батьківщини: «Спокоен я в душе своей;/ И Петр, и я — мы оба правы:/ Как он, и я живу для славы,/ Для пользы Родины моей» [11, 142]. Олександр Пушкін натомість дотримується зовсім іншої точки зору: для автора поеми «Полтава» Іван Ма-

зепи однозначно був зрадником, ворогом і злочинцем, душу якого справедливо проклинає церква: *«Забит Мазепа с давних пор;/ Лишь в торжествующей святыне/ Раз в год анафемой донине,/ Грозя, гремит о нем собор»* [10, 205].

Своє творче завдання поет Леонід Горлач убачає у наступному: «...створити повнокровний образ реальної людини, яка діяла у конкретних умовах другої половини XVII століття та на самому початку XVIII, не погрішивши перед правдою факту, відстояти свою громадянську позицію, оскільки образ гетьмана донині викликає суперечки» (див.: [6]).

Як і у віршованому романі «Мамай», у творі про гетьмана Мазепу Леонід Горлач вдається до епіграфу, за який служить автоцитуння з цього ж таки роману: *«Якщо ж узявсь державний хрест нести,/ то будеш лиш тоді з добром у згоді,/ коли в тобі народ — не ти в народі,/ коли не він тобі — для нього ти»* [2, 144]. Сформульоване у лаконічній поетичній формі життєве кредо гетьмана надалі супроводжує весь роман, виконуючи функцію ключа до його вчинків та роздумів.

Роман у віршах складається з 11 розділів без назв, та ще інтродукції й епілогу, об'єднаних між собою анафоричним рядком: *«Горить стара душа на чужині»*. Кільцеве обрамлення роману, як і в творі «Мамай», увиразнює творчий задум поета, а також споріднює обидва твори з фольклорним епосом. В «Інтродукції» та «Епілозі» старий гетьман з гіркотою згадує свою поразку, осмислюючи її з вершин Вічності, позаяк перебуває на смертному ложі. Страшний відчай огортає Івана Мазепу, перед очима якого вихором пролітає його життя, нерозривно пов'язане з життям України: невже не зміг виконати своє призначення, не зміг уберегти Батьківщину від ката? І з боєм розуміє: ні, не зумів, хоч поклав на це все життя. І лише вірний союзник Карл як ніхто розуміє Мазепу: він теж зазнав нищівної поразки, його країна теж перебуває під страшною загрозою. Карл не втішає гетьмана, як його юні соратники Андрій Войнаровський та Пилип Орлик, у жилах яких вирує молодечий запал та спрага бою. Шведський король так розуміє Полтавську поразку: *«Мій гетьмане, не вас учить мені./ Та битий раз стає сильнішим двічі./ Іще не догоріли наші свічі/ у*

полиновім сизім тумані» [2, 348]. Кожному гетьманові — своя велика поразка і своє болісне прозріння, тож тема поразки — наскрізна і в історичному романі Ліни Костенко «Берестечко»: «...поразка — це наука./ Ніяка перемога так не вчить» [7, 150]. Осмислення життя з точки зору великої поразки — у цьому спільні обидва українські гетьмани, зображені сучасними поетами, що вкладають в уста Мазепи і Хмельницького віщі знання, здатність до пророцтв і бачення майбутнього, а воно, на жаль, не втішне.

Перший розділ розповідає про молодого Мазепу, який щойно залишив польський королівський двір та приїхав до батьківського дому, вирішивши карколомно змінити своє життя. У бажанні змінити Україну, здійснити відчайдушний ривок на волю Івана підтримує батько, котрий і дає йому сувору настанову-прохання: «*Прошу тебе, і просить вся земля/ з своїх глибин кривавих і голодних:/ щоб не було і ляха, й москаля./ склади життя аж по останній подих»* [2, 157].

Перший розділ закінчується сценою, в якій сповнений мрій про героїчні подвиги ще молодий Іван засинає у батьківському домі. Розділ другий розпочинається з діалогу Івана та сторожового козака: Мазепа з'являється у Чигирині. За таким кінематографічним принципом змонтовано весь роман: важливі сцени зображено докладно, з яскравою деталізацією, проміжки ж між подіями пропускаються, ніби вирізані уявними ножицями авторської фантазії, що нетерпляче лине далі — до головного, суттєвого.

Другий розділ також відрізняється від інших кількістю діалогів. Власне, слід говорити про потужний елемент драматичного роду, що переважає у сценах козацьких суперечок, їх роздумів та пропозицій щодо подальших дій. Із реплік складається наративний дискурс розділу, окремі ж зауваження щодо місця подій або зовнішності їх учасників виступають ремарками: «*Твердою дужою рукою/ підрізав гетьман буйний гвалт./ — Нема ні хвилі супокою./ Я сам собі і брат, і кат./ Дніпро розрізав давню славу./ і нам порізав жили теж»* [2, 161].

Третій і десятий розділи написані дворянським віршем, і обидва є визначальними для роману. У третьому йдеться про

місію писаря Івана Мазепи, згідно з якою він доправляє до татар українських бранців — ясир, а потім дивом рятується від покари співвітчизників завдяки добрій волі сотника Сірка. Так, згідно з творчою версією Леоніда Горлача, Мазепа стає на шлях остаточного розуміння того, що шлях України має лежати якнайдалі від шляху петровської Росії: «...і *марилась воля Мазепі, як хміль, / і з серця стікав негамований біль*» [2, 184]. Інший переламний момент у романі — криваве знищення князем Меншиковим гетьманської столиці Батурина. Десятий розділ також написано елегійним дистихом, речитативний ритм якого нагадує то неспішний мотив думи, то тужливе голосіння. Розмова двох воронів — одвічних вісників смерті в українській та європейській культурі — розпочинає цей розділ, у якому йдеться про криваве падіння Батурина. Кільцеве обрамлення розділу знову й знову повертає читача до думки про абсурдну жорстокість людини, яку не здатні зрозуміти інші живі істоти, що лише з гіркотою спостерігають за перебігом трагедії з верховіття: «*Горить Батурин, плавиться в огні. / У попелі два ворони сумні. / І той, що лише нині посівів, / розлітуне над кронами дубів*» [2, 318].

Мотиви гетьманських учинків автор розкриває у четвертому, полемічному, розділі, у контексті якого точиться незрима зовні суперечка з версією Олександра Пушкіна: хіба Мазепа зрадив Петра? У пушкінській «Полтаві» старий гетьман робить це через жадобу влади і грошей: «*Грозы не чуя между тем, / Не ужасаемый ничем, / Мазепа козни продолжает. / С ним полномощный езуит / Мятеж народный учреждает / И шаткий трон ему сулит. / Во тьме ночной они, как воры, / Ведут свои переговоры...*» [10, 173]. У Леоніда Горлача гетьман Мазепа заздалегідь планує звільнити Україну з-під влади Петра I і, власне, ніколи насправді не був йому відданим другом: «*Та він свою відразу переміг / і встиг Петрові впасти в дике око, / бо мріяв свій зорати переліг, / тому й стелив словами м'яко й тонко*» [2, 187].

Від п'ятистопного ямбу Леонід Горлач переходить до чотиристопного і навпаки: якщо четвертий розділ написано п'ятьма стопами, то п'ятий — чотиристопним ямбом, так само,

як і «Полтава» Олександра Пушкіна. Шостий розділ — знову п'ятистопний ямб, яким написано також сьомий, восьмий і дев'ятий розділи. Ці розміри, як відомо, одні з найпоширеніших в українській та російській поезії: за підрахунками російського поета-символіста Валерія Брюсова, чотиристопний ямб може мати до 100 000 ритмічних варіацій, завдяки чому може передавати різноманітні настрої й лірико-поетичні емоції. Постійна зміна ритмів, зміна інтонацій створюють відчуття руху, швидкої зміни подій, що виром пролітають перед зболевим поглядом помираючого на чужині гетьмана. Леоніда Горлача як поета, звісно, цікавлять не стільки події та рішення героя роману, скільки його внутрішні переживання, психологічні грані його образу — романтичного самотнього героя, не лише політика, а й поета-філософа, автора пісні «Ой горе тій чайці», що згодом стала народною: «*Та що те все, коли душа, мов чайка, / серед ночі кигиче в самоті, / коли життя — як недопита чарка, / і втіхи юні — у неворотті*» [2, 238]. Алюзія на пісню Івана Мазепи виконує функцію, схожу на вмонтовування кадрів документальної хроніки у сучасну кінострічку: гетьман стає ближчим до читача, його переживання — зрозумілішими, а кохання до Мотрі Кочубеївни — справжнім і болісним. У зображенні їх стосунків Леонід Горлач дотримується версії істориків, детально зображуючи втечу Мотрі до гетьманського палацу та порятунок гетьманом її честі: «*ох, ваша милосте, кохана, / цілую всю тебе, мов п'ю. / І догорає в серці рана, / мов куц калини у гаю*» [2, 254]. Любовні сцени відтіняються народнопісенними образами *вишень* і *солов'їв*: сьомий розділ розпочинається та завершується ними. Вишня, що є типовим деревом українських садків, у народних піснях зазвичай символізує дівочу красу, веселощі, кохання, тож і споглядання вишневого цвіту викликає у Мазепи думки про кохану Мотрю на початку розділу та безвихідний щем через нещасливе кохання наприкінці, визначаючи його будову за принципом паралелізму: «*Але цвіли там тільки пишні вишні / і про любов співали солов'ї*» [2, 255].

Доволі рідкісним чотиристопним амфібрахієм написано останній, одинадцятий, розділ віршованого роману Леоні-

да Горлача, в якому переможений Іван Мазепа прибуває до знищеного меншиковцями Батурина: «*І чувся Мазепа немов в домовині,/ хоч свічку вкладай до пергаментних рук*» [2, 327]. Розділений навпіл український народ, розчакнуте на два протилежні табори українське військо — ця поразка гетьмана зображується як найбільша і, щонайсумніше, як неминуча та споконвічна поразка українських лідерів: «*Усе, як колись, у часи стародавні./ Уму не навчила нас Київська Русь./ За що ж я так нищу себе у стражданні,/ за кого і духом, і тілом борюсь?*» [2, 329].

Смерть Мазепа в «Епілозі» є не остаточною смертю, а лише символом його вічного життя в свідомості його народу на відміну від пушкінського забуття. Як і козак Мамай, Іван Мазепа у Леоніда Горлача — вічний стовп чеснот у свідомості українства: «*...щоб між часами давніми і нами/ живий Мазепа свічкою світивсь*» [2, 364]. Як відзначив автор, метою написання його історичних віршованих романів було створення поетичної галереї провідників українства, а також поетико-героїчного епосу: «Отак я й замислив добрих три десятиліття назад створити галерею історичних полотен про добре відомих і мало відомих українських очільників народу, їхніх духівників... Іще одне завдання, яке я поставив перед собою, впливає із суто літературних канонів. Практика світової культури показує, що національна література може вважатися повноцінною лише в тому разі, коли вона має свій потужний поетичний епос» [(див.: [6]).

ЛІТЕРАТУРА

1. Бушаков В. А. Образ Басаврюка в повісті Н. В. Гоголя «Вечер накануне Ивана Купала» / В. А. Бушаков. — [електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://turkolog.narod.ru/info/I21.htm>
2. Горлач Л. Мазепа / Леонід Горлач // Горлач Л. Мамай. Мазепа: Історичні романи у віршах. — К.: Ярославів Вал, 2010. — С. 143–364.
3. Горлач Л. Мамай / Леонід Горлач // Горлач Л. Мамай. Мазепа: Історичні романи у віршах. — К.: Ярославів Вал, 2010. — С. 7–142.

4. Донцов Д. Лист до голови МУРу У. Самчука / Дмитро Донцов // Донцов Д. Літературна есеїстика. — Дрогобич: Відродження, 2009. — С. 564–577.
5. Жайворонок В. В. Знаки української етнокультури: Словник-довідник / В. В. Жайворонок. — К.: Довіра, 2006. — 704 с.
6. Коскін В. Леонід Горlach: «Пишу історію без гриму і декору» / Володимир Коскін // Українська літературна газета. — 2010. — № 18(24). — [електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.litgazeta.com.ua/node/950>
7. Костенко Л. Берестечко: Історичний роман у віршах / Ліна Костенко. — К.: Український письменник, 1999. — 157 с.
8. Котляревський І. П. Енеїда / І. П. Котляревський. — К.: Веселка, 2000. — С. 16–232.
9. Лотман Ю. М., Минц З. Г., Мелетинский Е. М. Литература и мифы / Ю. М. Лотман, З. Г. Минц, Е. М. Мелетинский // Мифы народов мира: Энциклопедия. — М., 1980. — Т. 1. — С. 220–226.
10. Пушкин А. С. Полтава // Пушкин А. С. Сочинения: В 3 т. — М.: Художественная литература, 1971. — Сочинения в трех томах. — Т. 2. — С. 166–208.
11. Рылеев К. Ф. Войнаровский / К. Ф. Рылеев // Избранное. — М.: Детская литература, 1975. — С. 121–153.
12. Холл Д. Словарь сюжетов и символов в искусстве / Джеймс Холл. — М.: КРОН-ПРЕСС, 1996. — 656 с.

ПРОБЛЕМИ КОМПАРАТИВІСТИКИ

УДК 821.161.2:82

Катерина Марчук

«ПОВІСТЬ ВРЕМ'ЯНИХ ЛІТ»: ДІАЛОГ ІЗ БІБЛІЄЮ

У статті йдеться про наявність літературного діалогу між «Повістю врем'яних літ» та Біблією. Простежується зв'язок між літописом та Святим Письмом, який проявляється у формах «прямого», «опосередкованого» та «прихованого» діалогів.

Ключові слова: літопис, Біблія, діалог, «прямий діалог», «опосередкований діалог», «прихований діалог».

В статье рассматривается присутствие литературного диалога между «Повестью временных лет» и Библией. Отслеживается связь между летописью и Святым Письмом, которая проявляется в формах «прямого», «опосредованного» и «скрытого» диалогов.

Ключевые слова: летопись, Библия, диалог, «прямой диалог», «опосредованный диалог».

The article is devoted to the literary dialogue between «Story of last years» and the Bible. It investigates the connection between the chronicle and Saint Letter, that manifests itself in the forms of «direct», «indirect» and «hidden» dialogues. gue, «hidden» dialogue.

Key words: chronicle, Bible, «direct» dialogue, «indirect» dialogue.

Діалог киеворуської літератури з Біблією був предметом зацікавлення багатьох українських науковців. У різні часи до цієї проблеми зверталися історики української літератури М. Грушевський, Д. Чижевський, М. Возняк та ін. Сучасне висвітлення цього питання пропонують В. Сулима, П. Білоус, О. Сліпущко, Л. Ярошенко. Однак ці дослідження стосуються переважно всієї літератури українського середньовіччя, а, отже, фіксують загальні тенденції впливу Святого Письма на давнє письменство. Натомість зв'язок «Повісті врем'яних літ» із Біблією досліджений лише принагідно, фрагментарно. Отже, існує потреба у спеціальному дослідженні цього питання.

Біблія як багате джерело літературних форм, художніх образів, мотивів, сюжетів, стилістичних прийомів була об'єктом

зацікавлення письменників у різні часи. Особливо глибоким вплив Святого Письма виявився у період Середньовіччя.

Щоб пояснити причини зацікавлення Біблією давніх книжників, слід окреслити специфіку функціонування та розвитку киеворуської літератури. Вагомою є думка Д. Наливайка про те, що «до окремого типу міжлітературних зносин Середньовіччя належать відносини між літературами, що мали за собою стадію античності, її розвинену культуру і виступали центрами культурно-історичних спільнот, і тими літературами, що такої стадії не знали й прилучалися до культури певних спільнот і через них до цивілізації загалом» [6, 40]. Такий тип відносин існував між візантійською та киеворуською літературами в XI — XIII ст. Причиною слугувало прийняття Київською Руссю нової релігії — християнства, що передбачало засвоєння культурного та літературного досвіду Візантії. Маючи абсолютно відмінний світогляд, східно-слов'янські етноси не могли засвоїти ці надбання в «чистому вигляді», без змін. Увібравши в себе численні набутки розвинутої і авторитетної візантійської культури, вони переосмислили їх і пристосували, наскільки це було можливо, до власного ґрунту. Це цілком виправдано, зважаючи на те, що до появи нового культурно-духовного джерела на території Русі тут уже існувала сформована самостійна культура, яка залишалася для Русі органічною.

Із прийняттям християнства «патріотизм, заснований на ідеї роду, рідної землі, перетворювався на почуття належності до однієї віри. Джерелом краси стали вважати не самодостатню природу, а її Творця. «Прекрасне» те, що одухотворене волею Божою, а «низьке» — побутове, іновірне, поганське» [2, 41]. Процес переймання культурного досвіду киеворуською літературою був цілком творчим та самодостатнім і не мав нічого спільного з наслідуванням чи копіюванням. Тут швидше йдеться про тісний діалог двох літератур, у результаті якого з'явилася ціла низка оригінальних художніх творів.

Разом із новим віросповіданням на територію Київської Русі потрапила Біблія. Переклади основних її частин, які використовувалися при богослужіннях, дуже швидко поширювалися серед руських міст, — будувалися храми, формувалися

бібліотеки, зростала кількість освічених людей. Так, біблійні книги стали доступними і для світського читання. Князі, бояри та інші заможні люди мали змогу замовляти книги для себе та своїх дітей. Відомо, що одразу після хрещення князь Володимир узявся за християнізацію Русі, а одним із засобів її впровадження була просвіта. Він наполягав на вивченні книжної справи дітьми заможних людей, оскільки бачив у них майбутніх правителів держави, які мають продовжувати розпочату ним політику об'єднання та контролю держави за допомогою єдиної віри, а також культурне зближення з іншими розвинутими країнами задля подальшого розвитку Русі.

Отже, книги Святого Письма набули широкого розповсюдження на території Київської Русі і справили неабиякий вплив на середньовічних книжників: «Святе Письмо формувало світоглядні засади письменних ченців, які не лише переймалися християнською філософією буття, засвоювали морально-етичні орієнтири Євангелій. Автори оригінальних руських пам'яток часто наслідували жанрові форми, художньо-образні засоби, стилістичні прийоми, притаманні авторитетним літературним зразкам» [10, 108]. Біблія становила собою ідеологічний, релігійний континуум, мала в своєму складі найрізноманітніші літературні форми. Тут представлено «міфи, легенди, епос, релігійно-ритуальні та юридичні кодекси, історичні хроніки, притчі, воїнські повісті, перекази, оповіді, життя, народні пісні, релігійні гімни, любовну лірику, віршовані молитви, філософські й морально-побутові афоризми, слова, казання, повчання, поеми, пророцтва, діалоги...» [10, 108]. Тому середньовічні книжники сприймали Святе Письмо ще й як потужне джерело різноманітних літературних жанрів та форм.

На той час Біблія була найавторитетнішою книгою в Київській Русі, а, отже, містила цінний художній матеріал, цитати з якого визнавалися авторитетними, тому давні автори вводили до своїх творів біблійний матеріал, чим надавали їм особливої значимості та урочистості. Середньовічні письменники не прагнули до індивідуального самовираження і перетворювали свій текст на плетиво з відомих цитат, переказів, готових словесних формул та авторського тексту. Таким способом вони

намагалися надати власним творам вагомості, величі та вишуканості. Крім цього, то був перевірений спосіб встановлення контакту з читачем, вихованим на засадах християнства. Твір, перейнятий християнськими ідеями, легко знаходив шлях до свідомості середньовічної людини.

Крім того, «письменники християнських традицій чули в голосах біблійних авторів голос Самого Бога, а своє призначення вбачали в тому, щоб Всевишній голос направив на дорого спасіння всі племена і роди, об'єднані навколо древнього Києва у велику державу» [10, 5]. Таке призначення давніх авторів було продиктоване не лише християнською філософією, а й політичними інтересами князів та держави, оскільки саме після прийняття нової віри виникла потреба писемного викладу історії цієї держави, розкриття її становлення, побудови династичної лінії руських князів. Слід сказати, що автор літопису пішов цілком логічним шляхом: щоб виконати таку важливу і складну місію, він звернувся за підтримкою до найбільш надійного та авторитетного джерела — Біблії.

Прослідкувавши зв'язок «Повісті врем'яних літ» із Біблією, можемо говорити про наявність між ними «прямого», «опосередкованого» та «прихованого» діалогів, залежно від ступеня оприявленості в тексті. Оскільки таке формулювання вживається лише в межах заявленого дослідження, варто детально розглянути особливості функціонування в тексті кожного з діалогів.

Під «прямим» діалогом маємо на увазі цитування Святого Письма авторами «Повісті врем'яних літ». Так, досить часто знаходимо в літописі вислови біблійних царів — Давида: «...язики своїми льщаху; суди имъ, Боже, да отпадуть отъ мыслей своихъ по множеству нечестья изърини я, яко прогнѣваша тя, Господи» [7, 126], Соломона: «...кажа злыя, приємлетъ себе досажение; обличья нечестивого, поречеть себе; обличения бо нечестивымъ мозолье имъ суть; не обличай злыхъ да не възненавидятъ тебе» [7, 100]. Такі цитати набули актуальності в тексті «Повісті врем'яних літ» оскільки містять глибокий філософський підтекст, авторське прочитання якого набуло значного поширення серед давніх книжників. Уведений в дав-

ньоукраїнський контекст, біблійний текст набуває іншого відтінку і звучить по-новому, відповідно до висловленої автором думки та загальної ідеї твору. Таким чином, автор має змогу впливати на свідомість читача, сформовану на засадах християнської філософії, передавати йому інформацію як достовірну і таку, що не підлягає сумніву. «Вплітаючи» біблійну інформацію у художнє полотно «Повісті врем'яних літ», автор не перестає по-своєму її інтерпретувати. Для нього важлива не сама подія, описана у Святому Письмі, а те, як вона перегукується з історією Київської Русі.

Основну увагу автор приділяє звеличенню історії свого народу та популяризації християнського віровчення, хоча йому не чужі й особистісні мотиви. Цитування Біблії дозволяє літописцеві тонко і ненав'язливо провадити процес морального оздоровлення нововернутих християн. З цією метою він складає цілісну характеристику особистого життя князя Володимира: «И бѣ несуть блуда, и приводя к себе мужьскыя жены и дѣвици растля я; бѣ бо женолюбець» [7, 134]. І хоча автор з осудом ставиться до такого способу життя, однак виправдовує князя, провівши паралель із мудрецем Соломоном: «бѣ бо [жень] у Соломона, рече, 700, а наложницъ 300» [7, 134]. Справа в тому, що біблійний цар ділив усіх жінок на чеснотних та блудниць. Блудниці нерозважливі, підступні й «отруйні», це вони спокушають праведного чоловіка на гріх, керують його думками та вчинками. Чеснотні ж жінки покірні, працьовиті, милостиві та розумні, їм має належати шана та хвала: «Жена бо разумлива благословенна есть, боязнь же Господню да хвалить; да дите ей отъ плода устѣну ея, да хвалятъ въ вратехъ мужа ея» [7, 134]. Отже, гріховна поведінка князя Володимира пояснюється потраплянням під вплив підступних блудниць, які «затуманили» його розум та почуття.

Цитуванням Соломонових слів літописець підкріплює власний заклик до праведного способу життя, дотримання християнських морально-етичних норм. Лише за такої умови сформується суспільство, сильне та здорове духом. Що ж до правителів цього суспільства, то вони мають набути ще й інтелектуального досвіду, книжної мудрості, щоб їхньою політикою керували не

особисті емоції, а раціональні думки про інтереси усієї держави. Автор знову звертається до біблійного тексту і знаходить там Соломонову оцінку мудрості: «Азь премудрость вселихъ; свѣтъ, и разумъ и смыслъ; азь призвахъ страхъ Господень; мой свѣтъ, моя мудрость, мое утвѣрженіе; мною вельможи величаються, мучители удержать землю; азь любящая люблю, ищущимъ мене обрящють» [7, 242]. Він розраховує на авторитет та впливовість тексту Святого Письма, які не лише підтверджують його думку, а й спонукатимуть читача до роздумів про справжні людські цінності, прищеплять йому любов та повагу до книжної мудрості.

«Опосередкований» діалог між «Повістю врем'яних літ» та Біблією досить широко представлений у літописному тексті. Він з'являється коли літописець береться переповідати текст Святого Письма, проводить паралелі між ним і подіями, що мали місце в історії Київської Русі. Л. Ярошенко стверджує, що разом із прийняттям християнства середньовічний люд відкриває для себе історію: «Уявлення про старовину як якусь єдину епоху, де відбувається все сезонно і щорічно, змінюється поглядом історичним, згідно з яким усе відбувається в певні роки від створення світу. Історія набуває певного світоглядного сенсу і об'єднує собою все людство. Історія тієї чи іншої країни стає частиною світової історії» [12, 8]. Усвідомивши це, давній книжник намагається «вписати» минуле і сьогодення свого народу у міжнародний контекст. Він ставить перед собою завдання: дослідити «откуда есть пошла Руская земля и хто в ней почаль пѣрвѣе княжити» [7, 6], детально вивчає історію свого народу, цікавиться походженням інших народів, знаходить найрізноманітніші точки перетину між ними. Однак, для відтворення цілісної картини походження і розвитку свого народу, книжник звертається до Святого Письма. Саме звідси він бере початки своєї історії, прив'язуючи її до історії світової.

Автор відтворює біблійну оповідь про всесвітній потоп, детально описує володіння кожного з Ноевих синів, акцентуючи увагу на єдності та спільному походженні усього людського племені. Далі він переповідає уривок із Святого Письма, де йдеться про спорудження Вавилонської вежі та розподілення мов і народів. Це дає йому змогу із всесвітнього контексту вивести

окрему історію слов'янського народу: «По разрушеніи же столпа и по раздѣлении языкъ, прияша сынове Симовы вѣсточныя страны, а Хамовы же сынове полуденныя страны; Афетовы же сынове западъ прияша и полунощныя страны. Ото сихъ же 70 и дву языку бысть языкъ Словенскъ отъ племени же Афетова, нарицаемѣи Норци, иже суть Словенъ» [7, 10].

Таким чином, автор не лише пояснює, як і звідки з'явилася Руська земля, а й за яких умов можливе її благополучне майбутнє. Він вписує її історію в історію людства, викладену у Святому Письмі. У «Повісті врем'яних літ» цю історію розповідає мудрий філософ. Його розповідь починається зі створення світу, а завершується діяннями Ісуса Христа, який дарує людству можливість досягти Царства Божого. Тут знаходимо обґрунтування біблійної історії, що звучить як відповідь на поставлене Володимиром запитання: «что ради отъ жены родися, и на дъревѣ распятыся, и водою крестися?» [7, 166]. Князь отримує вичерпну відповідь, сформульовану за всіма принципами християнського світогляду та у відповідності до тексту Святого Письма: «...понеже испѣрва родъ человекъскый женою съгрѣши, дьяволъ прельсти Евгою Адама и отпаде рая, також и Богъ отмѣстѣ створи дияволу: женою пѣрвѣ побѣженъ бысть дьяволу, женою бо пѣрвѣ испадеіе бысть Адаму изъ раа, отъ жены же паки выплѣтыся Богъ и повелѣ в рай ити вѣрнымъ. А еже на древе распяту быти, сего ради, яко отъ древа вкушь, и спаде породы; Богъ же на древѣ страсть пріать, да древом дьяволъ побѣженъ будетъ, и отъ древа праведного пріимуть праведни. А еже водою обновленіе; понеже преумножившимся грѣхомъ в человекъцехъ, и наведе Богъ потопъ на землю, и потопи человекы водою. Сего ради рече Богъ: понеже погубихъ водою человекы грѣха ради ихъ, нынѣ же паки водою очищу грѣхы человекомъ, обновленіемъ водою» [7, 166]. Це уже не переповідання історії, а її осмислення, аналіз та обґрунтування. Літописець робить власні висновки щодо діянь Ісуса Христа, покладаючись на власний життєвий та читацький досвід.

Наявність «опосередкованого» діалогу свідчить про самостійність та глибину авторського мислення, оскільки біблійний матеріал у «Повісті врем'яних літ» не лише цитується,

а й трансформується у цілком інший, новий, філософсько-художній текст, присвячений історії Київської Русі.

«Прямий» та «опосередкований» діалоги чітко виявляються в тексті «Повісті врем'яних літ» на тлі впізнаваності біблійного матеріалу (цитування, переказ). Однак існує ще один діалог, який характеризує зв'язок літопису з Біблією — «прихований». Він набагато глибший, пронизує увесь текст, впливає на зміст та структуру твору. Світоглядні засади давніх авторів формувалися під впливом християнського вчення, основною формою поширення якого були книги Святого Письма. Отже, перше знайомство середньовічного книжника з Богом, історією людства, поняттям «гріха», що містить у собі християнське розуміння добра і зла, відбулося саме через Біблію. Літописець, що взявся писати історію Київської Русі, дивився на події минулого та сучасності крізь призму біблійного тексту, який міцно вкоренився в його пам'яті та свідомості. Кожен епізод, уведений до тексту «Повісті врем'яних літ», оцінюється автором з погляду християнина: «Богъ же показа силу крестъную на показание земли Русѣй, да не преступають честнаго креста, цѣловавше его; аще лик то проступить, то и сдѣ приимуть казнь, и на преидущемъ вѣцѣ казнь вѣчную» [7, 272]. Тут поразка Ізяслава трактується як результат порушення клятви братерства, складеної на хресті, а порятунок Всеслава — як нагорода за віру в силу та можливість чесного хреста. Незважаючи на відсутність в епізоді прямих цитат, автор все ж звертається до тексту Святого Письма, знаходить там значення християнського символу, його роль у біблійних історіях, беззастережно вірить у його силу і відповідно до складених уявлень трактує причини та результат князівських міжусобиць.

Крім того, «Повість врем'яних літ» «перегукується» зі Святим Письмом за формою та стилем письма: «Це, як і Біблія, своєрідний збірник, до якого увійшли прямі цитати і перекази біблійного тексту, фрагменти богословських трактатів, життя святих, а також історичні оповідання, топонімічні легенди, військові повісті, прислів'я, приказки та ін.» [2, 59].

Уважно розглянувши художню структуру «Повісті врем'яних літ», дослідивши вплив Святого Письма на літературний про-

цес Середньовіччя, можемо говорити про наявність тісного діалогу між цими двома текстами, який, однак, по-різному проявляється в різних частинах літопису. Відповідно до ступеня оприявленості в тексті, розрізняємо «прямий», «опосередкований» та «прихований» діалоги.

«Прямий» діалог провадиться шляхом цитування автором «Повісті врем'яних літ» тексту Святого Письма з метою підкріплення власних слів авторитетним джерелом. Крім того, літописець інтерпретує біблійну філософію та застосовує її відповідно до поставленої мети — вивести руський народ із «язичницького мороку» і впустити в «світле християнство». У контексті давньоукраїнської історії біблійний текст починає звучати по-новому.

Про «опосередкований» діалог можемо говорити тоді, коли автор літопису вдається до переказу епізодів із книг Святого Письма, проводить паралелі між ним і подіями, що мали місце в історії Київської Русі. Наявність «опосередкованого» діалогу свідчить про самостійність та глибину авторського мислення, оскільки біблійний матеріал у «Повісті врем'яних літ» не лише цитується, а й трансформується у цілком інший, новий, філософсько-художній текст, присвячений історії Київської Русі.

«Прихований» діалог пронизує увесь літопис, впливає на його зміст та структуру. Оскільки перше знайомство середньовічного книжника з Богом, історією людства, поняттям «гріха» відбулося саме через Біблію, літописець дивиться на події минулого та сучасності крізь призму біблійного тексту, який міцно вкоренився в його пам'яті та свідомості. Кожен епізод, введений до тексту «Повісті врем'яних літ», оцінюється автором з погляду християнина.

Отже, «Повість врем'яних літ» із самого початку її створення і до сьогодні перебуває в тісному діалозі зі Святим Письмом. Давні автори засвоїли християнські настанови, закладені у Біблії, керувалися ними при написанні власних творів. Однак вони не обмежувалися проповідуванням біблійної філософії, а творчо її переосмислювали, інтерпретували відповідно до контексту. Таким чином, беззаперечність описаних в літописі

подій підкріплювалась авторитетом Святого Письма. «Повість врем'яних літ» набувала в очах християнського населення Русі особливої значимості та безапеляційності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Біблія: Книги священного писання Старого та Нового завіту / В українському перекладі. — К.: Видання Київської Патріархії Української Православної церкви Київського Патріархату, 2004. — 1407 с.
2. Білоус П. Актуальні питання української літературної медієвістики / Петро Білоус. — Житомир, 2009. — 248 с.
3. Білоус П. Зародження української літератури / Петро Білоус. — Житомир, 2001. — 96 с.
4. Білоус П. Історія української літератури XI — XVIII ст.: Навч. посібник / Петро Білоус. — К.: ВЦ «Академія», 2009. — 424 с.
5. Грушевський М. Історія української літератури: В 6 т., 9 кн./ Михайло Грушевський. — К.: Либідь, 1993. — Т. 2. — 264 с.
6. Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістика / Дмитро Наливайко. — К.: ВД «Києво-Могилянська академія», 2006. — 348 с.
7. Повість врем'яних літ: Літопис (За Іпатським списком) / Пер. з давньоруської, післяслово, комент. В. Яременка. — К.: Рад. письменник, 1990. — 558 с.
8. Сліпушко О. Література Києворуської держави (XI- XIII століття): Актуальні проблеми сучасних студій / Оксана Сліпушко // Слово і час. — 2007. — № 8. — С. 14–28.
9. Сліпушко О. Традиція руського літописання і «Повість врем'яних літ» / Оксана Сліпушко // Сліпушко О. Софія Київська: Українське літературне Середньовіччя: Доба Київської Русі (X–XIII ст.) / Оксана Сліпушко. — К., 2002. — С. 254–267.
10. Сулима В. Біблія і українська література / Віра Сулима. — К.: Освіта, 1998. — 399 с.
11. Фрай Н. Великий код: Біблія і література / Нортроп Фрай // Львів: Літопис, 2010. — 360 с.
12. Ярошенко Л. Соціально-філософський аналіз літописних джерел XI–XVI століть як чинника формування етнонаціональної свідомості / Л. Ярошенко. — [електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.filosof.com.ua>

ЧЕЛОВЕК И ИСКУССТВО В ТВОРЧЕСТВЕ В. Ф. ОДОЕВСКОГО И А. С. ПУШКИНА

В статье рассматривается концепция человека и искусства в творчестве А. С. Пушкина и В. Ф. Одоевского, анализируются взгляды двух писателей на место и роль художника-творца в жизни общества. Делается вывод о том, что появление в середине тридцатых годов XIX века целого ряда русских повестей о художниках свидетельствовало о стремлении писателей поставить вопросы, связанные с проблемами бытия человека.

Ключевые слова: романтическая повесть, концепция человека и искусства, вдохновение, дисгармония.

В статті розглядається концепція людини і мистецтва в творчості О. С. Пушкіна і В. Ф. Одоєвського, аналізуються погляди двох письменників на місце митця в житті суспільства. Робиться висновок, що поява в середині тридцятих років XIX століття цілої низки російських повістей про митця свідчить про прагнення письменників поставити запитання, що пов'язані з проблемами людського буття.

Ключові слова: романтична повість, концепція людини і мистецтва, натхнення, дисгармонія.

The article explores the concept of man and art in A. S. Pushkin and V. F. Odoievky creation; examines the views of two writers on the artist's role in the society; deduces that the certain interest in the subject in the mid-thirties of the XIX century (publication of quite a number of Russian novels about artists) reflects the desire of the writers to put questions related to the human existence problems.

Key words: romance, the concept of man and art, inspiration, disharmony.

Постановка проблемы. Важное место в творчестве А. С. Пушкина занимала тема художника-творца. С середины 1820-х годов она разрабатывалась в стихах, а с 1830 года Пушкин обращается к ней в драме («Моцарт и Сальери»), в прозаических произведениях. В «Египетских ночах» он делает двух поэтов центральными фигурами прозаической повести. В этом произведении трансформировались многие темы и образы пушкинских стихотворений о поэте. Все это приобретает особый смысл, если вспомнить, что тема человека искусства занимала одно из центральных мест в русской романтической повести начала 1830-х годов. И хотя интерпретация темы поэта Пуш-

киным в «Египетских ночах» была своеобразной, трудно предположить, чтобы, создавая образы Чарского и импровизатора, он не соотносил бы их в той или иной мере с образами современной ему русской повести о художнике.

Появление в середине тридцатых годов целого ряда русских «повестей о художниках» свидетельствовало о стремлении писателей поставить вопросы, особенно близкие литературной теории и практике немецкого романтизма. Исходя из своего представления об искусстве, немецкие писатели-романтики (Ваккенродер, Новалис и др.) утверждали мысль о надмирности художественного творчества, исключительности и избранности художника-творца, дар которого ниспослан свыше, благодаря чему его творчество имеет внеличный характер.

В связи с этим в художественных произведениях романтиков возникают образы художников как людей необыкновенных, исключительных, в силу своей избранности возвышающихся над обыкновенными людьми, толпой; часто поэтому в повестях романтиков художники изображаются гениальными безумцами, людьми одержимыми. Общество в силу своей низменности их не признает, смеется над ними, презирает и отвергает их. Художник, таким образом, — лицо трагическое, и трагичность его связана с духовной противопоставленностью обществу.

Тема поэта и поэзии была весьма важной и для В. Ф. Одоевского, она получила глубокое обоснование и развитие в цикле «Русские ночи», ранее именовавшемся «Домом сумасшедших». Постепенно эта тема становится одной из ключевых — и именно потому, что в ней для Одоевского включены не только вопросы, но и отчасти ответы, в ней есть элементы решения проблемы о путях человечества к истине и счастью.

Герои «Русских ночей» — самые разные люди, от Бетховена до импровизатора Киприяно. Их объединяет общая черта: неполнота жизни, дисгармоничность духовного развития.

Цель данного исследования — на основе изучения проблемы человека и искусства в творчестве А. С. Пушкина и В. Ф. Одоевского выявить черты типологического сходства, выяснить какие проблемы творческой личности волновали этих художников.

В «Opere del Cavaliere Giambattista Piranesi» размышления Одоевского о судьбе и назначении художника касаются нравственной природы таланта. Пиранези — это человек с «разорванным сознанием». Он одержим замыслами сооружений настолько грандиозных, что это делает их неосуществимыми. Безжизненность «прекрасных фантазий», безжизненность самого дара Пиранези таит в себе, по мысли Одоевского, разгадку природы «злого гения». Чудовищные изобретения архитектора мстят своему создателю, «с ужасным хохотом» они дают его «своею громадою» и просят жизни.

Романтики увлекались дисгармоничным гением Пиранези, особенно его знаменитыми офортами-видениями. Привлекала их и самобытная, полная причуд и авантюризма личность этого художника. В Пиранези Одоевским воплощены не только муки творчества, но и идея конца, гибели культуры, погребавшей под своими обломками человека и его недолговечные творения. Урок этой судьбы — наказание за безоглядный титанизм (Пиранези лишен чувства реальности), приведший гения к забвению человечества. Могучая личность потерпела здесь поучительное поражение.

Одоевский проводит своего «падшего» героя сквозь круги ада. Бессмысленное расточительство таланта, отпущенного человеку природой, является, по мысли писателя, тяжким грехом, с неизбежностью обращающим всякую деятельность в преступление. «За это и «наказывает» Одоевский (как отмечает М. А. Турьян) своего героя «космически»: он придает ему черты Вечного жида, осужденного Христом за безнравственный, немилосердный поступок на вечную муку» [6, 198]. Пиранези назначено вечно маяться на земле.

При всем различии творческих задач и несхожести поставленных проблем Одоевский согласен с Пушкиным в главной мысли: «Гений и злодейство — две вещи несовместные». Ведь Пиранези изобретает не только колоссальные здания, фонтаны, созданные из рек, но и темницы, бездонные пещеры.

Рассказ Одоевского параболичен. И за внешней, фабульной стороной существует другая, внутренняя. Она проявляется в словах «русского Фауста», который раскрывает смысл произ-

ведения: «Мне кажется, что в Пиранези плачет человеческое чувство о том, что оно потеряло, о том, что, может быть, составляло разгадку всех его внешних действий, что составляло украшение жизни, — о бесполезном...» [4, т. 1, 64]. Без поэзии жизнь человека была бы невозможна. Как отмечает герой, «...сохрани нас бог сосредоточить все умственные, нравственные и физические силы на одно материальное направление, как бы полезно оно ни было...» [4, т. 1, 65].

На примере Пиранези видно, как сложна роль романтической повести в «Русских ночах». Эта история перекликается с повестями о композиторах, с рассказом об обезумевшем поэте-импровизаторе. Явно ощущается тематическая перекличка между «Египетскими ночами» А. С. Пушкина и повестью В. Ф. Одоевского «Импровизатор».

Главным для героя повести «Импровизатор» является творческое вдохновение, неизбежные для всякого истинного художника муки творчества. «Фаустианский» мотив служит здесь решению важных проблем искусства: художника-творца и его высокого назначения, бескорыстного служения искусству, сущности искусства, основ творческого процесса, бывших программными для романтиков. В философии романтизма искусство рассматривалось как вершина творческой деятельности человека, а личность художника — как высший идеал личности вообще. Но вместе с тем проблематика «Импровизатора» определяется и напряженным интересом к нравственной, внутренней жизни личности, принадлежавшей миру искусства.

В основе повести Одоевского лежит недоверие к искусству импровизации как таковому. Писатель не мыслит искусство вне мук творчества, сопровождающих рождение замысла и поиски путей к его воплощению, поэтому относится к импровизации отрицательно. Кажущаяся легкость, с которой творит импровизатор, делает импровизацию в глазах автора «незаконным», ложным видом искусства, ловкой подделкой под него, где артистом движет расчет, а не вдохновение. Чудесный дар Сегелиеля — творчество без труда, вдохновения — лишил импровизатора «высокого наслаждения поэта, довольного своим творением», наделив вместо этого чувством

«простого самодовольства фокусника, проворством удивляющего толпу» [4, т. 1, 127].

Искусство Киприяно, проданное за деньги и славу, лишённое естественного творческого вдохновения и органичного рождения поэтической мысли и образа, мертво. Оно не воздействует на душу человека, не затрагивает его эстетические и нравственные чувства, а только изумляет, удивляет своей необычностью и виртуозной лёгкостью. В герое умирает «высокое» искусство.

Пушкинский импровизатор соединяет в себе творческий дар и порожденную «житейской необходимостью» «простодушную любовь к прибыли». В двух ликах выступает и герой Одоевского. Сеанс импровизации приносит Киприяно, спокойно и холодно властвующему над «стихиями поэтического сознания», полный успех. Другая же сторона его существа заявляет о себе по окончании импровизации. Степень его нравственного падения осознаётся читателем в сцене, когда Киприяно с жадностью пересчитывает деньги, полученные за концерт: «Ещё последний слушатель не вышел из зала, как импровизатор бросился к собиравшему деньги при входе и с жадностью Гарпагона принялся считать их. Сбор был весьма значителен. Импровизатор ещё от роду не видал столько монеты и был вне себя от радости» [4, т. 1, 127].

Однако дальше внешнего рисунка сходство между героями А. Пушкина и В. Одоевского не обнаруживается. Если у Пушкина импровизатор наделён свободным вдохновением художника, то в импровизациях Киприяно творческий гений подменен механическим искусством игрока.

Одоевскому зависимость импровизатора от воли слушателей, его выступление перед публикой в образе лицедея представляется изменой внутренней свободе художника. Как справедливо отмечает Н. И. Петрунина, «у Пушкина же искусство импровизации, при всем своеобразии и несхожести с другими видами искусства, так же неизъяснимо, как они. Всякий талант — поэта и импровизатора — имеет свои законы. Вот почему в «Египетских ночах» противоположность поэта и импровизатора, несмотря на все, разделяющее их, в конечном счёте снима-

ется. Остается лишь интерес поэта к носителю дара импровизации, одной творческой природы к специфике артистической жизни другой» [5, 61].

Импровизатор не только выступает за деньги, он и в выборе темы зависит от чужой воли. И все же артист может при этом сохранять творческую свободу. Именно здесь пролегает для Пушкина грань между истинным творцом и продажным рифмоплетом.

Если у Одоевского импровизатор Киприяно противопоставлен истинным художникам — Бетховену и Баху, то пушкинский импровизатор своим творчеством близок великим гениям. Он не только противопоставлен Чарскому как бедняк аристократу, но и сближен с ним как художник. В момент вдохновения и Чарский, и импровизатор — свободные творцы, слышащие «приближение бога».

В повести Одоевского искусство Киприяно, проданное за деньги и славу, лишнее естественного творческого вдохновения, мертво. Оно не воздействует на душу человека, не затрагивает его эстетические и нравственные чувства, а только изумляет своей необычностью и виртуозной легкостью. В герое умирает «высокое» искусство, и этим обусловлено стремительное разрушение личности.

Киприяно не знает процесса познания, ему является готовое знание. Следовательно, он не нуждался в интуиции. Она-то и сближает Чарского с итальянцем-импровизатором и определяет общность творческого акта у них.

Знание, которым Сегелиель наделяет Киприяно, является насильственным, поэтому оно неорганическое, одностороннее и мучительное: «...все: зрение, обоняние, вкус, осязание, все чувства, все нервы получили микроскопическую способность... он все видел, все понимал, но между ним и людьми, между ним и природой была вечная бездна; ничто в мире ему не сочувствовало» [4, т. 1, 136]. Все представлялось его взору механистически разъятым, разложенным на составные части, во всем отсутствовали гармония и естественный порядок. Перестали для него существовать и духовные ценности жизни: поэзия, музыка, философия, любовь. Отсюда — разрыв всех

связей с миром. Именно в этом трагизм повести Одоевского. Закономерен итог существования Киприяно — «фризовая мель» и дурацкий колпак.

Следует отметить, что рассказы о гениях в «Русских ночах» передают определенную иерархию вины. В этой схеме Пиранеци значительно менее «виновен», нежели Киприяно.

Согласно романтической концепции Одоевского, в музыке заключено самое высокое и самое полное знание. Она имеет дело не с внешним, а с внутренним. Закономерным представляется то, что в романтическом цикле «Русские ночи», посвященном проблемам и путям человеческого знания, последние новеллы — «Последний квартет Бетховена», «Себастьян Бах» — повествуют о музыке и музыкантах.

В повести «Последний квартет Бетховена» композитор изображен в конце своего жизненного пути. Болезнь до предела обострила его творческое беспокойство, а его разлад с обществом достиг апогея: не только публика, но и люди музыкального мира не понимают его последних произведений. Смысловый центр повести — монолог Бетховена. В нем раскрываются внутренний мир художника, свойственное ему острое сознание своего творческого предназначения, трагедия его земной жизни. «...Когда на меня приходит минута восторга, — говорит композитор, — ...я предупреждаю время и чувствую по внутренним законам природы, еще не замеченным простолюдными и мне самому в другую минуту непонятным... целый мир для меня превращается в гармонию, всякое чувство, всякая мысль звучит во мне, все силы природы делаются моими орудиями» [4, т. 1, 122–123]. В этом одновременно источник счастья и гордости художника, но и его мук: «бездна» отделяет его мысль от «выражения», творца — от внимающих ему и судящих его людей. Поэтому каждое творческое свершение для композитора является звеном в бесконечной цепи мыслей и страданий.

Бетховен у Одоевского — не просто гений, но гений романтический, страдающий, далекий от света и покоя, изнемогающий в вечной борьбе со своим великим даром, гибнущий от невозможности выразить все свои колоссальные замыслы на

языке музыки. Это своего рода трагический символ романтизма, его исканий и порывов к высокому.

«Гениальный безумец», Бетховен, — герой не только смятенный, но и не понятый. Его высшее, предсмертное творческое прозрение равносильно творческому «бунту» — оно и обеспечило ему славу «сумасшедшего», предопределив и его трагический конец.

Мастерство Одоевского-повествователя изменялось в его романтических повестях о художниках. О постепенном усложнении творческих задач, которые он перед собой ставил, и метода их разрешения свидетельствует в особенности последняя из повестей, вошедших в «Русские ночи», — «Себастьян Бах».

В Бахе нет бетховенской мятежности, нет и мистического раздвоения личности, как у Пиранези, позволившего увлечь себя «демону зла». В Бахе, в отличие от всех остальных героев произведений Одоевского о художниках, все — высшая гармония и покой: и дух, и творчество, и личность. Ему, как и Бетховену, открыты и подвластны самые высокие сферы духовной жизни, но он царит там величественно и спокойно, равнодушный к признанию, к мнению «толпы».

Прошлое и будущее искусства, которому служил Бах, в повести символически представляют разные типы людей искусства. Первый из них воплощен в старшем брате Баха — органисте Христофоре. Это благочестивый носитель старых традиций своего ремесла, которое он оберегает от вторжения любых новшеств. Противоположностью ему является органный мастер — «странный человек» Иоганн Альбрехт. В этом произведении именно ему принадлежит высокое имя «безумца». Именно он, а не Бах, мучим важными для всех персонажей «Дома сумасшедших» трагическими вопросами бытия. Встреча с Альбрехтом — решающее событие для самоопределения Баха. Бескорыстный художник, он видит в музыке стихию, приближающую человека к божеству, а во всяком «усовершенствовании орудий сего дивного искусства» — новую победу человеческого духа. Благодаря своему «безумию», острому творческому чутью, прозревает Альбрехт в своем исправном ученике великого музыканта. Он открывает Баху глаза на его истинное призвание. «На Баха

как бы ложится ответ... творческого «безумия», уловленного и воспринятого им, но гениальный ученик идет дальше своего талантливого учителя... Он осенен «религиозным вдохновением», чуждым мятежных страстей вдохновением, горевшим в нем ясным, незатухающим пламенем» [6, 261].

Себастьян становится великим музыкантом, но его гениальная музыка имеет и свой предел. И жизнь, и искусство Баха — «величественная мелодия», «тихая и безмолвная молитва», где нет места мятежным и грешным земным страстям. Новый тип искусства идет на смену музыке Баха. Обращенное не к Богу и вселенной, а к человеку и миру страстей, его представляет певец-итальянец, появление которого разрушает строгую гармонию жизни композитора.

В повести Одоевского о Бахе композитор страдает именно потому, что всю свою жизнь посвятил музыке, превратившись в церковный орган и забыв о простых чувствах, о человечности. Эта односторонность Баха является формой безумия. Писатель, всю жизнь чтивший великого композитора, осмелился тем не менее сказать, что в его гениальной музыке нет человека и что она напоминает библейскую легенду о величественном полете творящего духа над безжизненными водами. И в обеих повестях Одоевский подчеркивает роковую неполноту жизни своих персонажей. Одиноким, ослепшим, Бах смутно прозревает перед смертью истинный смысл человеческой жизни. Конец его воистину трагичен: «окруженный вечной тьмою, он сидел, сложив руки, опустив голову — без любви, без воспоминаний...» [4, т. 1, 181].

«Судилице», завершающее «Русские ночи», является тем общеполитическим аспектом, в свете которого великий Бетховен может быть поставлен рядом с шутком во фризской шинели. «Опыт жизни каждого из героев Судилице воспринимает как доказательство от противного», — отмечает М. А. Бенькович [1, 141]. Его приговоры опровергают «тезис жизни» каждого из подсудимых, вскрывая в то же время относительность всякого одностороннего решения. Бетховену, «изнемогшему недоговоренным чувством» [4, т. 1, 191], оно объясняет, что жизнь принадлежит ему, человеку, а не чувству. Импровизатор-

ру, отдавшему искусство на заклятие ради собственной жизни, заявляет: «Жизнь твоя принадлежала искусству, а не тебе!» [4, т. 1, 192].

Музыкальная тема, нашедшая свое развитие в «Последнем квартете Бетховена» и «Себастьяне Бахе» — двух замечательных новеллах В. Ф. Одоевского, была актуальна для того времени, о чем свидетельствует появление в те же годы хорошо известных «Маленьких трагедий» А. С. Пушкина. В трагедии «Моцарт и Сальери» затрагиваются вопросы гармонии и нравственного мира человека, которые были поставлены Одоевским в новеллах, посвященных судьбам композиторов Бетховена и Баха. Рационалистическая конструкция гармонии, подлежащей математическому расчету, у пушкинского Сальери созвучна математической выверенности и холодной отстраненности музыки Баха. Герой Одоевского не злодей, он далек от системы ценностей Сальери, который на всю жизнь оставляет за собой право весь мир «разять как труп», но Бах сам становится в душе наполовину трупом — и все это является следствием одной и той же причины — и Бах, и Сальери увлечены поиском гармонии мнимой.

Сальери противопоставлен Моцарт, который воплощает в своей музыке окружающую его жизнь, он выявляет красоту и стройность, присущую миру, а не изобретает ее при помощи ремесла и наук. К Моцарту в некоторой степени близок Бетховен в своей неумолимой жажде выразить в музыке жизнь. Искусство Бетховена так же не ищет выверенных формул, ему чуждо обожествление, привносимое в искусство путем изъятия из него всех черт реального мира. В Бетховене, как и в Моцарте, заложено гармонизирующее начало, свидетельством тому служит его симфония к «Эгмонту», являющаяся символом своеобразного возрождения человека и мира.

Появление в середине тридцатых годов целого ряда русских «повестей о художниках» свидетельствовало о стремлении писателей поставить вопросы, связанные с проблемами бытия человека, его взаимоотношений с самим собой, искусством, окружающим миром. Внутренний мир человека, интересующий и А. С. Пушкина, и В. Ф. Одоевского в произведениях о ху-

дожниках, становится неотъемлемой частью общей концепции гармонии, которая призвана соединить искусство с жизнью и доказать существование эстетического начала в человеке.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бенькович М. А. Автор и Фауст в «Русских ночах» В. Ф. Одоевского // Бенькович М. А. Из истории русского философского романа. — Кишинев, 1991. — С. 120–160.
2. Карташова И. В. Изучение романтизма в отечественном литературоведении. Гуляевская школа // Романтизм: грани и судьбы: Уч. Зап. НИУЛ ТвГУ / Науч. ред. доктор филол. наук, проф. ТвГУ И. В. Карташова. — Тверь: Твер. гос. ун-т, 1998. — С. 5–10.
3. Милюгина Е. Г. Дуализм эстетического сознания романтиков — опыт систематики дуалистических мотивов // Романтизм: вопросы эстетики и художественной практики. Сб. науч. трудов / Отв. ред. д-р филол. наук, проф. И. В. Карташова. — Тверь: Твер. гос. ун-т, 1992. — С. 125–131.
4. Одоевский В. Ф. Собр. соч.: В 2 т. — М., 1981. — Т. 1–2.
5. Петрунина Н. И. «Египетские ночи» и русская повесть 1830-х годов // Пушкин. Исследования и материалы. — Л., 1978. — Т. 8. — С. 53–66.
6. Турьян М. А. Странная моя судьба... — М., 1998. — 340 с.

ЛІРИКА ЛЕСІ УКРАЇНКИ Й ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКА СЕРЕДНЬОВІЧНА ЛІТЕРАТУРА: АСПЕКТИ МІЖТЕКСТОВОГО ДІАЛОГУ

У статті розглядаються різні види міжтекстового діалогу лірики Лесі Українки й літератури європейського середньовіччя. Особлива увага приділяється тематологічним зіставленням, котрі дозволяють виявити збіги на рівні концептів-ідей, мотивів і топосів. Генологічні зіставлення дозволяють окреслити коло стилізацій середньовічних жанрів романсової поезії, героїчного та куртуазного епосу, видіння й пророцтва.

Ключові слова: *Леся Українка, інтертекстуальність, тематологічні зіставлення, генологічні зіставлення, концепт, топос, мотив, жанр, стилізація.*

В статье рассматриваются разные виды междутекстового диалога лирики Леси Украинки и литературы европейского средневековья. Особенное внимание уделяется тематическим сопоставлениям, которые позволяют выявить совпадения на уровне концептов-идей, мотивов и топосов. Генологические сопоставления позволяют очертить круг стилизаций средневековых жанров романсовой поэзии, героического и куртуазного эпоса, видения и пророчества.

Ключевые слова: *Леся Украинка, интертекстуальность, тематические сопоставления, генологические сопоставления, концепт, топос, мотив, жанр, стилизация.*

The article deals with different types of intertextual dialogue between Lesya Ukrainka's lyrics and West Medieval European literature. There is a great attention to the thematological comparisons, which give an opportunity to make apparent the matches on the concept level and also the levels of motives and toposes. Genealogical comparisons let us to draw a circle of medieval romance poetry stylizations, the stylizations of heroic and courteous epos, visions and prophecies.

Key words: *Lesya Ukrainka, intertextuality, thematological comparisons, genealogical comparisons, concept, topos, motif, genre, stylization.*

Ідейно-тематичну подібність творчості Лесі Українки зі світовідчуттям епохи середньовіччя найпершим відзначив Дмитро Донцов у праці «Поетка-пророчиця», зауваживши, що «поетка — своїми смаками, пристрастями і вдачаю — була типова постать Середньовіччя» [4, 481]. Насамперед, на думку дослідника, їй властивий був принциповий діалектизм

художнього мислення: «Своїми думками наближається Леся Українка до того погляду на світ, що ми стрічаємо у Данте, а пізніше у Гете. Обидва останні, а з ними й Леся Українка, вірили в таємничу лучність двох бігунів: добра і зла, в їх взаємне доповнювання, їх містичну взаємну залежність» [4, 70]. Саме внутрішня потреба в діалектичному динамізмі спонукала поетесу до змалювання епох, які «мінялися непевним, червоним світлом «наче пурпур благородний від крові людей невинних», в тих страшних часах «стародавніх справедливості немає», але там були великі пристрасті» [4, 71]. Її художній світ перебуває в постійному процесі становлення і русі, бо саме рух зводить протилежності в одне ціле, породжуючи при цьому якусь нову динамічну якість. «Одною ідеєю охоплює вона, — пише Д. Донцов, — і смерть, і життя («Три хвилини»), теперішність і вічність («Магомет і Хадиджа»), можливе і неможливе («Contra spem spero»), правду й брехню («Кассандра»), ненависть і любов («Товарищі на спомин»), чесноту і гріх («Грішниця»), жаду крові і милосердя («Негода»), звичайних людей і святих («Свята ніч»), Бога й потвору («Сфінкс»). Для поетеси, що дивилася з динамічної точки погляду на світ душі, всі ці поняття обіймалися одною вищою ідеєю енергії і руху» [4, 82]. Інша характерна риса художнього світу Лесі Українки — утопізм: змодельований через призму «пророчої утопії» міфосвіт поетеси виявляє її ненастанне прагнення творити в мистецькому світі фікції, марево ілюзії, утопічні видива. Третє — ідеалізм: «Се було щось, як відблиск, як спомин Платонових ідей, як ті «довгі запальні розмови», які чула в дитинстві поетка, з яких тепер не пригадає й слова, але яких «барва... мелодія раптова, тепер, як і тоді (її) бунтує кров»; не дає зав'язнути в її душі «диким рожам» життєвого шалу... Саме щастя, сам світ, який би не був він гарний, — для поетки ніщо, коли не знаходить у нім сього свого бога» [4, 80].

Спостереження Д. Донцова були вдало підхоплені й розвинені сучасними дослідниками. Тамара Гундорова визначає творчість Лесі Українки як «модерну утопію нового слова», яку вона творить, використовуючи при цьому неоплатонічну концепцію порівняння до блакиті «ins Blau», де містяться ей-

детичні проформи слів. На тенденцію до утопізму художнього мислення поетеси звернули увагу також Ярослав Поліщук та Віра Агеєва. Комунікативні розриви, міфологізація художнього простору через часте вдавання до образів-символів, аісторизм в інтерпретації світових тем, апокаліптичні настрої й видіння, концепція фаталізму, принцип контрастивної образності й тяжіння до ритуалу, діалектика раціонального й містичного — це ті визначальні риси, якими Я. Поліщук характеризує художній світ драматургії Лесі Українки. Дослідник вказує на дуалізм цього світу, що виявляється в сакральному й профанному його вимірах, і розглядає поняття правди як проміжну ланку між цими світами. У книзі про Лесю Українку «Notre dame de Ukraine: Українка в конфлікті міфологій» Оксана Забужко розглядає творчість поетеси як альтернативний шлях формування індивідуальної гностичної системи віри [6]. Світлана Кочерга погоджується із твердженням О. Забужко про те, що структуротворчу генезу культурософської концепції зрілого етапу творчості Лесі Українки потрібно шукати серед гностичних і маніхейських джерел, і важає, що «авторський гностичний міф поетеси заслуговує на увагу як художнє віддзеркалення намагань письменниці не заперечити віру, зокрема християнську, а відкрити власне інтелігібельне просвітлення (за лексиконом інших дослідників — ересь, інакомислення), свій досвід пізнання сакрального без тиску ієрархічних догм і пастиря духу, а разом з тим — вироблення власного символу віри» [8, 196]. Дослідниця окреслює кілька моментів генези цієї альтернативної світоглядної позиції: вивчення з наймолодших літ різноманітних релігій і вірувань, увага до письмових документів цих різних релігійних систем і певне наслідування їх стилю, постійне читання Біблії, інтерес до гностичної й апокрифічної літератури.

Ці всі дослідницькі спостереження ґрунтуються, насамперед, на прочитанні драматургії Лесі Українки. Проте не менш яскраво середньовічні ідеї-концепти відобразилися також в образності, топіці та жанровому складі лірики поетеси. Саме ці аспекти й складуть предмет розгляду цієї статті. Ліричні тексти Лесі Українки щедро рясніють середньовічними то-

посами. Так, для прикладу, поетеса моделює у своїх творах вертикальну модель світу, вершину якого становлять утопічні видива зоряного неба, світляного шляху, гірських верхів'їв, незмінними атрибутами яких є світло, просторове віддалення й певна «замкнутість у собі», недосяжність, що нагадує Платонів образ світу ідей. Від ранніх поезій із циклу «Зоряне небо» та поезії «На човні» з циклу «Кримські спогади» до текстів, написаних у пізніший період «Нічка тиха і темна була», «Дивлюсь я на яснії зорі», «То була тиха ніч чарівниця» лірику поетеси пронизує мотив взаємодії серця ліричних героїв із зорями й місяцем. Поміж зірками закінчуються розпочаті на землі розмови в поезії «Свята ніч», до зірок линуть пісні поета у вірші «Поет під час облоги». Образ *Stella maris*, яка в циклі «Кримські спогади» постає зіркою провідною, в 1904 році у поезії «Спогад з Євпаторії» негативно переосмислюється, набуваючи відтінку недовіри до утопічних візій. Впадає у вічі незмінно мінорна емоційна тональність, через яку поетеса передає стан ліричних героїв згаданих поезій.

Смутна настроєвість цих творів стає зрозумілою в контексті уявлень про світ середньовічних християнських містиків та давньогрецьких філософів-ідеалістів. У сновидінні Сципіона Африканського, записаного Цицероном і прокоментованого згодом Макробієм (цей коментар належить до найвизначніших джерел неоплатонізму в середньовічній європейській культурі) людська душа порівнюється з небесними світилами. Макробій у своєму коментарі пише, що блаженні душі, вільні від щонайменшого впливу тіла, мешкають на небі, а спокушені «поцейбічним» (земним) життям, непомітно відводяться вниз. Земне життя трактується як царство смерті для душі. Зоряне небо нагадувало середньовічним мислителям про «справжню батьківщину» душі й ув'язнення її в матеріальності земного життя. У цьому контексті цілком виправданими виглядають переживання ліричної героїні Лесі Українки, котра в багатьох моментах репрезентує себе як людина середньовіччя і, споглядаючи далекі світила на нічному небі, почуває себе охопленою незбагненим смутком і тугою, а її серце рветься й раниться зоряним світлом. З цією тугою

пов'язане непереборне прагнення до піднесення, сходження на небо, як наприклад, у вірші «Зоря поезії»: «Раптом вирости в мене і сплеснули крила, /І понесли мене вгору шляхом променистим, /Вгору, все вгору, /В тую країну простору, /Де моя зірка зорить світлом рівним і чистим, /В тую країну, де щастя і горе однаково милі, /В ту країну, де чола підводять похилі, /Де не сльозами, а співом ридають нещасні. /... /І полинуть у ті небеса, /Де сіяє одвічна краса, /Там на їх обізветься луною /Пісня та, що не згине зі мною» [12, 222]. Сяючі одвічною красою небеса видаються алюзією на образ раю в «Божественній комедії» Данте Аліґ'єрі. Ненастанне прагнення ліричних героїв Лесі Українки линути у високість, переконує в тому, що вони глибоко перейняті «спогадами раю» чи «країни світла» — куди пристрасно прагнуть повернутися.

Однією з умов сходження до райських висот є оволодіння духовним вогнем. Мотив самоспалювання чи гартування ліричних героїв у вогні теж належить до наскрізних образів лірики Лесі Українки. Для прикладу — монологи ліричних героїв у поезіях «To be or not to be?» («Чи може, злинути орлицею високо, /Геть понад кручі, у простор безмежний, /Вхопити з хмари ясну блискавицю, /Зірвати з зірки золотий вінець /І запалати світлом опівночі?» [12, 194]) чи «О, знаю я, багато ще промчить...» («Не раз мій голос дико залуна, /Немов серед безлюдної пустині, /І я подумаю, що в світі все мана /І на землі ніде нема святині. /І, може, приведуть не раз прокляті дні /Лихої смерті грізную примару, /І знову прийдеться покинутій мені /Не жити, а нести життя своє, мов кару. /Я знаю се і жду страшних ночей, /І жду, що серед них вогонь той загориться, /Де жевріє залізо для мечей, /Гартується ясна і тверда криця. /Коли я крицею зроблюсь на тім вогні, /Скажіть тоді: нова людина народилась; /А як зломлюсь, не плачте по мені! /Пожалуйте, чому раніше не зломилась!» [12, 183]). Образ людини як запаленого гноту від вогню, котрий викресається поміж землею і небом, був одним із символів «філософського каменю», докази справжності й нетлінності якого «досягалися муками на вогні і без цього вважалися недійсними. Цей лейтмотив проходить через усю алхімію» [13, 339], — стверджує К. Г. Юнг. У цьому

процесі Юнг вбачав символ трансформації й осягнення вищих рівнів духовного буття, котрі здобуваються через відповідні «муки» й «жертви». Подекуди складається враження, що Лесині герої відчувають своєрідний поклик смерті, якому не мають сил чинити опір і ведені цим своїм вбивчим інстинктом з радістю, тріумфом, екстатично гинуть — незрідка зазнаючи такої смерті у вогні («Епілог», «Було се за часів святої Гармандиди»). Натяк на зачарованість смертю у стихії вогню прочитується також у поезії «Віче», у якій поетеса змальовує голівку дівчинки, «маленької Жанни д'Арк», наче охопленою полум'ям — в червоному вінці передзахідного сонця. Цей червоний вінець, як і язика полум'я над головами апостолів у Євангеліях є символом дії Святого Духу.

Духовне пробудження людини в Святому Письмі та й у всій християнській літературній традиції часто реалізується в образі вогню, котрий приймає людина. Так, наприклад, в Євангелії від Матвія Іван Хреститель, здійснюючи хрещення, говорить: «Я хрещу вас у воді на покаяння, а той, хто йде за мною, від мене потужніший, і я не гідний носити йому взуття. Він вас хреститиме Духом Святим і вогнем» [Мт. 3:11], а в Євангелії від Луки апостоли під час таємної вечери запитують один в одного: «Чи не палало наше серце в нас у грудях, коли він промовляв до нас у дорозі та вияснявав нам писання?» [Лк. 24:32], або ж яскравий образ зіслання Духа Святого у книзі «Діянь апостолів»: «І з'явилися їм поділені язика полум'я, і осіли на кожному з них. Усі вони сповнились Духом Святим і почали говорити іншими мовами, як Дух давав їм промовляти» [Ді. 2:1–4]. Німецький християнський містик Яків Беме у своєму творі «Аврора, або Ранкова зоря під час сходження» звертається до образу вогню в такому ж значенні: «Але коли душа буває запалена Святим Духом, вона радіє в тілі, наче наростає велика пожежа, так що серце й нирки охоплюються радісним трепетом: однак не до великого й глибокого пізнання в Бозі, своєму Отці, приходять тоді душа, але тільки любов до Бога, Отця її, тішитися так в огні Святого Духу» [2]. У пісні п'ятій змалювання раю у «Божественній комедії» Данте Батріче пояснює: «Коли моя у полум'ї любові / Не по-земному

сяє краса, /Аж очі в тебе знемогли готові, /То не дивуйся:
бачення зроста /На досконалості і, як відкриє, /То на відкрите
благо шлях верста» [3, 29]. З кожним наступним підняттям у
вище коло раю, Данте й Беатріче потрапляють у вогняне коло,
яке створюють навколо них палаючі душі-іскри, душі-зорі.

Вогняною й світловою природою лірична героїня Лесі
Українки прагне обдарувати свої слова: «Промінням ясним,
хвилями буйними, /пруджими іскрами, летючими зірками, /
палкими блискавицями, мечами /хотіла б я вас виховати, сло-
ва! /... /Вражайте, ріжте, навіть убивайте, /не будьте тільки до-
щиком осіннім, /палайте чи паліть, та не в'яліть!» [12, 236].
Характерний індивідуальній авторській картині світу Лесі
Українки концепт слова-зброї нагадує середньовічний топос
«меча духовного». Образ слів як «мечів двосічних» зринає та-
кож у поезії «Ой я постріляна, порубана словами...», з осяй-
ним мечем являється ліричній героїні ангел помсти в одно-
йменній поезії, у вірші «Якби вся кров моя уплинула отак...»
лірична героїня наче шкодує, що не може вбити себе власним
мечем і звільнитися від мук: «Хто наложив на мене обов'язок
/будити мертвих, тішити живих /калейдоскопом радощів і
горя? /Хто гордощі вложив мені у серце? /Хто дав мені одваги
меч двосічний? /Хто кликав брата святую орифламу /пісень і
мрій, і непокірних дум? /Хто наказав мені: не кидай зброї, /не
відступай, не падай, не томись? /Чому ж я мушу слухати на-
казу? /Чому втекти не смію з поля честі /або на власний меч
грудьми упасти?» [12, 240]. Образ серця, пробитого двосічним
мечем, є метафорою духовної трансформації, ініціального пе-
ретворення, преображення.

Крім утопічної «країни світла», зоряного неба й небесних
емпірей, в ліриці Лесі Українки є також образ профанного
нижнього світу — образ темниці світу. Структура лабіринтової
світової неволі досить детально оприявнюється в «Казці про
Оха-чудодія». Цей образ земного світу, як і в середньовічних
уявленнях, структурується як система вкладених одна в одну
темниць: у глобальному світі-темниці, в якому править цартьми
і провадять своє оспале напівіснування народи-невільники, є
невільна, відстала й стражденна країна — батьківщина лірич-

ного героя чи персонажа (причому ця країна досить відносно прив'язана до конкретного образу батьківщини поетеси — України, бо такою невеликою країною може поставати Шотландія, Ізраїль, Еллада чи якась інша абстрактна держава — об'єкт чужих зазіхань, — а отже, йдеться про універсальний символічний чи міфологічний образ); у цій великій темниці-країні знаходиться оточене ворогами місто — місто в облозі (хоч цей образ в ліриці зринає нечасто: у поемі «Давня казка», в поезіях «Поет під час облоги» й «Грішниця»); значно частіше зринає образ, умовно кажучи, «малої темниці» — і цей образ може втілювати будь-який елемент системи образів оселі в ліриці Лесі Українки: хата, палати, «божа оселя», вежа, в'язниця (модифікаціями цієї «малої оселі»-в'язниці видаються також образи труни, саркофага, гробниці, руїни, могили). У цій «малій оселі» ув'язнено (а то й закуто в кайдани) тіло ліричного героя (героїні); у невеликому, закутому в кайдани (чи хворому) «тілі-темниці» персонажа заховано «темницю-серце». І лише тут, у темниці серця, заховано екзистенційне й міфологічне царство свободи, у якому живуть летючі слова-іскри, вільні пісні-птахи, виростають квіти — символічні втілення «дерева життя». Основний конфлікт цього світу полягає в необхідності звільнення й повернення на духовну батьківщину, у «горне» царство, — щоб царство свободи у серці героя об'єдналося з осяйним сонячним раєм, а герой об'єднався зі своєю душею-зіркою. Для цього потрібно вивільнитися з лабіринту світових темниць, відімкнувши «сімдесят і сім замків», про які йдеться в поезії про Оха-чародія, і тільки після цього «скінчиться давня казка, і почнеться правда нова».

Позицію ліричних героїв і персонажів Лесі Українки — поміж «горнього» і «нижнього» царств певною мірою можна пояснити маніхейським уявленням про душу, згідно якого, вона має божественну або ангельську природу, і в земному житті постає полонянкою рукотворних форм та темряви матеріального світу, як мовиться про це в маніхейському гімні «Призначення Душі»: «Народжений від світла та богів, /Я опинився у вигнанні і розлучений з ними. /Я — бог, і богами народжений, /А тепер приречений на страждання» (цит. за: [11, 60]). Душа

закута в «ланцюги» Фізис і хоче «вийти за межі фізичної неминучості». «Захисник духу» повинен покликати її назад із тих матеріальних сфер світу, де вона «загубилася» [13, 45]. Саме ці глибинні трансформаційні процеси лягли в основу символічного конфлікту багатьох поезій Лесі Українки.

Поетеса використовує типові для середньовічної літератури образні конструкти — топоси — звучання дзвонів, готичні склепіння, образ пораненого лицаря серед бою чи поета-співця, королівни-ясної панни, пустелі, лісової пущі чи руїни, міста в облозі, замку, вежі, середньовічного храму. Для прикладу, в поезії «Сон» богиня фантазії приводить героїню до середньовічного католицького храму («Чи то свята будова, чи темниця? /Високеє і темнеє склепіння, /Одно віконце вузьке, мов стрільниця, — /Крізь нього сиплеться бліде проміння /І падає на стіну; височенний /Орган стоїть там...» [12, 56]), характерні для середньовіччя деталі хронотопу помітні у поезії «Завітання» («Із-за гори десь доносився гук від далекого дзвона...» [12, 64]), у поезії «To be or not to be?..» актуалізується середньовічний топос пущі.

Генологічні зіставлення дозволяють виявити стилізації жанрів середньовічної літератури. Стилізації жанру видіння в ліриці Лесі Українки були відзначені як першими критиками творчості Лесі Українки (М. Євшаном, Д. Донцовим), так і в працях сучасних літературознавців (В. Агеєвої, М. Моклиці, М. Вишняка, С. Чернюк). Видіння як епізод художнього твору знаний був іще в античній і старовірській літературі, а в середні віки набув ознак самостійного жанру. За визначенням Ігоря Качуровського, жанр видіння тісно пов'язаний із різними формами містичного досвіду, а живучість його дослідник пояснює універсальністю психофізичних чинників, які зумовлюють появу таких творів: летаргійним станом, галюцинаціями (в екстазі чи під час маячіння) та сновидіннями. Жанр видіння яскраво виявляє себе в віршах: «Сон», «Завітання», «Ангел помсти», «To be or not to be?..», «Errur ti tradiro». Попри те, що першу з цих поезій Леся Українка називає «сном», в композиційній будові усіх цих віршів є один прикметний елемент, типовий для жанру видіння — характерний персо-

наж провідника-супутника, не підвладного жодній злій силі: це богиня фантазії в поезії «Сон», два генії, котрі послідовно являються ліричній героїні в поезії «Завітання», ангел помсти в однойменній поезії, муза в поезії «To be or not to be?..», геній у поезії «Errur ti tradiro». У кожній з поезій-видінь Лесі Українки розкривається метафізичний вимір буття, ліричні герої символічно осягають нові ступені в своєму духовному становленні: в поезії «Сон» відбувається символічний «благовіст», лірична героїня доходить до розуміння свого величного покликання, в поезії «Завітання» зображено момент духовних вагань, «Ангел помсти» переконує в необхідності пересотворення світу — духовного преображення, символом чого постає осяйний меч. У поезії «To be or not to be?» — нова дилема: якою має бути позиція митця — романтичною з уявленням про поета як богонатхненного співця чи реалістична з уявленням про нього як про робітника.

У деяких віршах Леся Українка вдається до прийому пророцтва. У цьому жанрі втілюється телеологічний зміст кожної релігії, і лише особливим богонатхненим людям, пророкам, відкривається цей зміст — божественного проекту майбутнього. У поезії «Коли втомлюся я життям щоденним...» Леся Українка використовує пророцтво як художній засіб, котрий дозволяє ліричній героїні линути думкою у майбуття («Прийдешність бачу я, віки потоні...» [12, 38]) й із цієї часової перспективи моделювати бачення актуальних для неї історичних подій очима прийдешніх поколінь. Оскільки жанр пророцтва передбачає істинне й остаточно правдиве бачення подій, то він чинить можливим висловити сумну «правду» про свій час, окреслити підміну «справжніх» цінностей: «Убожеством там звали смерть голодну, /Багатством — нагробовані маєтки, /Простотою — темноту безпросвітну, /Ученістю — непевнеє блукання, /Бездушну помсту звано правосуддям, /А самоволю деспотичну — правом» [12, 39]. Але це пророцтво несе й позитивне знання, вказує на шлях до виходу й спасіння: «Загинув би напевно люд нещасний, /Якби погасла та маленька іскра /Любові братньої, що поміж людьми /У деяких серцях горіла тихо. /Та іскра тиха тліла, не вгасала, /І розгорілася багаттям ясним, /І освітила

темную темноту, — /На нашім світі влада світла стала!..» [12, с. 39]. Жанр пророцтва наче оголює дуалістичне ядро художнього міфосвіту поетеси: цей схожий на темницю світ, у якому всі лицемірять і маніпулюють найсвітлішими ідеалами задля матеріальних вигод, потребує рятунку, і врятувати цей світ можуть люди з «маленькою іскрою любові братньої» у серцях, яка розгорівшись встановить владу світла у глобальній світовій «темниці».

Вірші Лесі Українки, у яких вона вдається до теми лицарства, «Мрії», «Трагедія», «Королівна» — це стилізації середньовічних романсів. Як стверджує І. Качуровський, термін «романс» не є жанровим визначенням: спочатку це твір, писаний довгим, чотирнадцятискладовим (за нашим рахунком) віршем з асонансом, витриманим від початку до кінця твору. Пізніше довгий вірш поділився на два семискладові, де асонанс сполучає паристі вірші [7, 110]. На думку дослідника, Леся Українка запозичила романсову форму від Г. Гайне. Німецькі романтики адаптували романсову форму, відкинувши асонанси і замінивши силабічний семискладовик хореєм. Саме таким чином ритмічно організовує свої романсові стилізації Леся Українка. За змістом романси були досить різноманітні: історичні, мавританські, лицарські, пасторальні, любовні, сатиричні. У Лесиних стилізаціях на перше місце виходить лицарська тема: почуття власної гідності, вірність собі, сила волі, висота й благородство почуттів.

Три з дванадцяти поем Лесі Українки («Давня казка», «Роберт Брюс — король шотландський», «Ізольда Білорука») розробляють середньовічні лицарські сюжети. Поеми «Роберт Брюс — король шотландський» і «Давня казка» — стилізації середньовічного героїчного епосу. Поема «Ізольда Білорука» є авторською рецепцією середньовічного лицарсько-куртуазного роману про Трістана та Ізольду, на що вказує Леся Українка в примітці до твору. Ці стилізації — окрім зовнішніх формальних рис, зокрема й ритмічної будови — містять чимало типових для лицарської героїчної й куртуазної літератури мотивів: мотив чарівного «данья», образи фантастичних істот та подій, мотив метаморфози, мотив «помічання» чи своєрідного «об-

рання згори» героя, образ наділеного божественною одержимістю поета.

Таким чином, навіть такий досить побіжний огляд різних видів міжтекстової взаємодії ліричного метатексту Лесі Українки й літератури середньовіччя переконує в актуальності цієї теми і провокує до чіткішої деталізації цього діалогізму із творчістю Данте Аліґ'єрі, із літературою релігійною, куртуазно-лицарською, феодально-замковою на рівні ремінісценцій, цитат, жанрології, мікропоетики.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе / Михаил Бахтин [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.twirpx.com/file/172016/>
2. Беме Я. Аврора, или Утренняя заря в восхождении / Якоб Беме [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.lib.ru/INOOLD/BEME/aurora.txt>
3. Данте Аліґ'єрі. Божественна комедія. Рай / Аліґ'єрі Данте; [Переклав з італійської та склав примітки Євген Дроб'язко]. — К.: Дніпро, 1972. — 284 с.
4. Донцов Д. Літературна есеїстика / Дмитро Донцов. — Дрогобич: Видавнича фірма «Відродження», 2009. — 688 с.
5. Еліаде М. Священне і мирське; Міфи, сновидіння і містерії; Мефістофель і андрогін; Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання / Мірча Еліаде [Пер. з нім., фр., англ. Г. Кьорян, В. Сахно]. — К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. — 591 с.
6. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій / Оксана Забужко. — 2-е вид., виправл. — К.: Факт, 2007. — 640 с.
7. Качуровський І. Генерика і архітектоніка / Ігор Качуровський — К.: Вид. дім «Києво-Могилянська акад.», 2005. — Кн. I: Література європейського Середньовіччя. — 382 с.
8. Кочерга С. Культурософія Лесі Українки. Семіотичний аналіз текстів: Монографія / С. О. Кочерга. — Луцьк: ПВД «Твердиня», 2010. — 656 с.
9. Макробій А. Т. Коментарі до сновидіння Сципіона Африканського / А. Т. Макробій. — К.: Тандем, 2000. — 176 с.

10. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму: Монографія / Ярослав Поліщук. — [Видання друге, доповнене і перероблене]. — Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2002. — 392 с.
11. Ружмон Д. де. Любов і західна культура / Дені де Ружмон; [Пер. з франц. Ярина Тарасюк]. — Львів: Літопис, 2000. — С. 14–51.
12. Українка Леся. Твори: в 4 т. Т. 1. /Леся Українка; [Упоряд. Н. Вишневська; Передм. Л. Міщенко]. — К.: Дніпро, 1981. — 541 с.
13. Юнг К. Г. О природе психе. Сборник / Карл Гюстав Юнг; [Пер. с англ.]. — М.: Рефлбук; К.: Ваклер, 2002. — 414 с.

**АЛЮЗИЯ ЯК ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНИЙ ПРИЙОМ
(«КІТ У ЧОБОТЯХ»: ЕТЮД МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО
ТА КАЗКА ШАРЛЯ ПЕРРО)**

Стаття містить інтертекстуальний аналіз етюдю «Кіт у чоботях» Миколи Хвильового на рівні алюзії з однойменною літературною казкою Шарля Перро. Досліджено ідейно-естетичні особливості та засоби образотворення головних персонажів обраних за об'єкт дослідження текстів. Визначено функції заголовків творів з урахуванням їх жанрової специфіки.

Ключові слова: інтертекстуальність, алюзія, заголовок твору, міжтекстова взаємодія.

В статье осуществлён интертекстуальный анализ этюда «Кот в сапогах» М. Хвильового на уровне аллюзии с одноимённой сказкой Шарля Перро. Исследованы идейно-эстетические особенности, а также специфика создания образов-персонажей произведений, выбранных объектом исследования. Определены функции заголовков произведений с учётом их жанровой специфики.

Ключевые слова: интертекстуальность, аллюзия, заголовок произведения, межтекстовое взаимодействие.

The article contains the intertextual analysis of the essay «Puss in Boots» by M. Hvyleviy and similarly-named literary fairy tale by Ch. Perrault at allusion-level. Notionally-aesthetic peculiarities and the devices of image-making of the main characters, taken as the objects of the specific of the genre, are pointed out.

Key words: intertextuality, allusion, the title of the text, texts'interactions.

Осмысляючи феномен митця, І. Франко доходить висновку про те, що геніальний письменник «неначе дерево, що своїм корінням впивається якомога глибше і міцніше в свій національний ґрунт, намагається ввіссати в себе і переварити в собі якнайбільше його живих соків, а своїм пнем і короною поринає в інтернаціональній атмосфері ідейних інтересів, наукових, суспільних, естетичних і моральних змагань. Тільки той письменник, — продовжує дослідник, — може нині мати якесь значення, хто має і вміє цілій освідченій людськості сказати якесь своє слово в тих великих питаннях, що ворушать її душею, та разом сказати те слово в такій формі, яка б найбільше відповідала його національній вдачі» [16, 34–35].

О. Білецький у відомій статті «Про прозу взагалі та про нашу прозу 1925 року» назвав Хвильового «основоположником справжньої української прози» [2, 54]. А Д. Донцов у гострополемічній праці «Росія чи Європа? (До літературної суперечки)», емоційно визнаючи нашу українську літературу «хворою», зазначив, що «найбільш оригінальними і здоровими, з них [письменників] були якраз ті, які, передираючись через російський намул, веслували *ad fontes* західної культури: Шевченко, Кочубинський, Зеров, Черемшина, Леся Українка, Рильський, Хвильовий...» [4, 282].

Поруч із глибокою закоріненістю творчості Миколи Хвильового у фольклор та найкращі традиції українського красивого письменства, літературознавці наголошують і на інтертекстуальності як присутньому складнику поетики митця. Подібна діалогічність слова притаманна і Миколі Хвильовому-памфлетисту. Ю. Шевельов зазначив, що у памфлетах Хвильового наявна «ціла низка побіжних посилань на різні твори і авторів» (за приблизними підрахунками, 661 посилання на письменників, культурних діячів і твори), але автор не добирає їх у процесі наполегливої праці. «Це ті імена, що приходили спонтанно, в бігу асоціацій. Більше ніж свідомий добір, вони здатні виявити, чим саме інтелектуально живився і жив Хвильовий» [20, 336], — пише вчений, підкреслюючи високу освіченість і ерудованість письменника, його схильність до широкого міжетекстового і міждискурсивного полілогу.

М. Шаповал цілком слушно зауважила, що модернізм, не зводячи інтертекстуальність у конструктивний принцип, «живився на ґрунті попередньої культури, встановлював глибокий діалог з нею... у модернізмі інтертекстуальність є фільтром світосприйняття письменника, який відчуває світ, як потік культурних асоціацій. Тут вона функціонує ніби пасивна пам'ять тексту, не змушена бути явною, може лишатися латентною, несвідомою, автоматичною, як вільна рефлексія культурних кодів» [18, 50].

Що ж до художньої спадщини Хвильового, то у сучасному українському літературознавстві інтертекстуальний аспект був досліджений, зокрема, В. Агеєвою, Ю. Безхутрим, М. Наєн-

ком, І. Немченко. У мультипроблемній і найбільш ґрунтовній на сьогодні монографії Ю. Безхутрого «Хвильовий: проблеми інтерпретації» зацентовано увагу на тому, що вже у новелі «Життя», якою відкриваються «Сині етюди», а потім і перший том «Творів», «відчувається потужний хвильовиський розмах інтертекстуальних алюзій» [3, 118], а надалі «насиченість інтертекстуальними перегуками» [3, 119] у творчості письменника тільки зростала. В етюді «Кіт у чоботях» Ю. Безхутрий окреслює декілька рівнів функціонування різних як за генезою, так і за формою інтекстів, ми ж зупинимося більш детально на вивченні такого інтертекстуального прийому як алюзія.

Об'єктом нашого дослідження є однойменні твори Шарля Перро і Миколи Хвильового, предметом — міжтекстові взаємодії на рівні алюзії. Мета розвідки полягає у виявленні своєрідності функціонування алюзії у художньому світі Миколи Хвильового, що передбачає розв'язання таких завдань: проаналізувати паратекстуальний вияв міжтекстової взаємодії, з'ясувати специфіку репрезентації образу «кота у чоботях» у зв'язку із жанровою приналежністю творів.

Як відомо, книга починається із заголовку. Він може зацікавити, відштовхнути, залишити байдужим. За Н. Фатєєвою, заголовок «вміщує в собі програму літературного твору і ключ до його розуміння» [15, 138], а його смислова глибина «розкривається читачеві через виявлення різноманітних міжтекстових і внутрішньотекстових стосунків» [15, 17]. Формально виокремлюючись з основного корпусу тексту, заголовок може функціонувати як у складі повного тексту, так і незалежно — як його представник і замітник. У своїх зовнішніх проявах заголовок постає як метатекст відносно до тексту, у внутрішніх — як субтекст єдиного цілого тексту. Заголовок і епіграф художнього твору є найбільш змістонавантаженими.

Запозичений текст порівняно легко впізнається у так званих сильних позиціях, де маніфестується стратегія авторського розуміння світу і зосереджується увага читача: у заголовках, епіграфах, присвятах, рамкових компонентах. Заголовок етюду Миколи Хвильового містить у собі алюзію — натяк на казку Шарля Перро. У випадку алюзії на перше місце виходить

конструктивна інтертекстуальність, мета якої — «організувати запозичені елементи таким чином, щоб вони ставали вузлами зчеплення семантико-композиційної структури нового тексту» [15, 129].

Алюзії, які є власними назвами, володіють підвищеною впізнаваністю навіть без згадки імені їх автора. Казка Шарля Перро, з огляду на енергетичну концепцію, тексту, є так званим «сильним текстом» (термін М. Ямпольського) або ж хрестоматійним (Н. Кузьміна). Енергетично сильні тексти постійно віддають енергію, але як наслідок і отримують енергію читача. Таким чином вони збільшують загальну енергетичний об'єм прототексту. Отже, чим більшою є кількість метатекстів, в яких використана енергія прототексту, тим вищою є енергооб'єм останнього. Митець може інтуїтивно усвідомлювати, що адекватність сприйняття породжуваних ним текстів залежить від «об'єму спільної пам'яті» (Ю. Лотман) між ним і його читачем, адже художній текст надає читачеві інформацію залежно від його розуміння [8:35]. Як продукт акту читання тлумачить феномен інтертекстуальності М. Ріффатер: читач не лише набуває права впізнавати та ідентифікувати інтертекст, а й стає єдиним експертом наявності міжтекстових зв'язків саме завдяки рефлексіям своєї пам'яті та обізнаності у певній культурі. Н. Кузьміна підтримує ідею про наявність інтертекстуального тезаурусу мовця — «ІТ-тезаурус — це сукупність усіх тих елементів, які мовець вважає «чужими» у процесі сприйняття певного повідомлення / тексту і яким він надає статус цитатних під час породження власних висловлювань / текстів. Вміння користуватися ІТ-тезаурусом передбачає наявність особливої компетенції — інтертекстуальної» [6, 190]. На думку Н. Кузьміної, «способи вводу цитати в мовну тканину метатексту визначаються двома об'єктивно суперечливими і діалектично взаємопов'язаними намірами автора: «чуже слово» має неодмінно відчуватися як стороннє... і водночас органічно ввійти в новий текст, увібравши в себе нові індивідуальні смисли» [5, 129].

Хвильовий запозичує заголовок прецедентного тексту (термін Ю. Караулова), який конденсує його художній потенціал, і накладає на нього новий образний смисл. Автор тяжіє до «де-

монстративної міжтекстовості» [11, 159], яка є однією із прикметних рис постмодернізму. Алюзійним в етюді є лексичний рівень. Щодо атрибуції, то вона має певну специфіку. Однозначно стверджувати, що вона експліцитно маркована в тексті за допомогою вказівки на джерело, яке робить її упізнаваною, не можна. Натяк на твір Ш. Перро є, безумовним (образ Кота в чоботях міститься в активній пам'яті читачів), але водночас і опосередкованим, бо автор у тексті фактично згадує ілюстрації до вказаної казки (рівень інтермедіальності): «Це тип: «кіт у чоботях»? Знаєте малюнки за дитинства: «кіт у чоботях»? Він дуже комічний. Але він теплий і близький, як неньчина рука з синьою прожилкою» [17, 62]. Порушити текстову цілісність допомагає насамперед графіка, яка є звичним способом виділення інтертексту: лапки, курсив, підкреслення, інші шрифтові виділення, абзаци, обірвані рядки, текстові блоки експлікують міжтекстові співвідношення більшою чи меншою мірою [18, 72]. В етюді Хвильового аналізований нами семантичний маркер інтертексту мав би позначатися великою буквою, але натомість — лапки і маленька буква, чим виокремлено «чуже» слово, а також підкреслено іронічність, що «становить в інтертекстуальності дуже важливу категорію» [1, 367]. У цілому, «стримана іронічність» [13, 94] алюзії часто осмислюється дослідниками як визначальна її риса. Таким чином, не зважаючи на те, що етюд належить до ранньої творчості митця і пройнятий героїко-романтичним началом, взаємовідношення «заголовок — текст» в етюді задано у руслі іронії. Така тенденція, на думку М. Наєнка, згодом наростатиме «пафосна романтична барва в його палітрі» [10, 161] відчутно почне згасати, зате паралельно набрали сили іронія, сатира, сарказм.

Має рацію М. Рудницький, у раннього Хвильового романтика революційних зрушень посідала чільне місце: «Людина була для нього на мент однозначна з Революціонером — вона простує нові шляхи вогнем революційних полків і вогнем революційних ідей» [14, 267]. Митець «піддався чарам» міфу московсько-імперський в його найжорстокішій «іпостасі» — більшовицько-тоталітарній. В історіософському узагальненні Є. Маланюка вказано його основні підвалини існування:

по-перше, тотальне знищення всякої особовості, по-друге, тотальна заборона приватної власності, по-третє, всебічний, перманентно-модифікований і дозований терор» [9, 76]. Молодший сучасник М. Хвильового І. Сенченко зазначав, що у Хвильового була власна теорія про два типи революціонерів. Один тип — романтики. Історія їх «випихає» на перші місця в моменти, коли точаться бої, ревуть гармати, коли руху на-брали мільйонні маси народу. Ось колотнеча і є рідна стихія революціонера-романтика. До цієї групи Хвильовий зараховував і себе... Гармати стихають... настають пореволюційні будні. Дні мук, терзань і страждань для романтиків. Вони не знаходять місця в буденщині... Тоді історія висуває нові лави діячів-господарів буденного дня. «Хвильовий і його коло були оптимістами в тому сенсі, що вони безумно любили слово, життя й людину. Вони були песимістами в тому сенсі, що, бачивши трагізм і приреченість життя, вони не зрікалися його, не склали рук. Вони були песимістами в тому, що, вони не робили собі ілюзій, що, мовляв, колись ми оте і те збудуємо, всі стануть щасливі і життя перестане бути трагічним. Так хто вони, зрештою, були — оптимісти чи песимісти?... вони були людьми» [19, 280], — пише Ю. Шерех.

Жанр етюду («... у музиці, малярстві, графіці, скульптурі — твір, що дає поверхове, фрагментарне уявлення про зображувану митцем натуру, картину, настрій. У літературі — невеликий за обсягом, переважно безфабульний твір настроєвого характеру» [7, 358]) дав можливість Хвильовому створити ефект незавершеності, запропонувати читачеві самостійно розібратися у складній грі мозаїчних інтертекстуальних вкраплень. На поверхні звучить палка і наївна віра у початок нової ери, бо «зав'язка — Жовтень, а розв'язка — сонячний вік, і до нього йдемо» [17, 64], у підтексті, який прочитується через, як мінімум, подвійну семантику образу головної героїні — передчуття трагічного неспівпадіння світлого ідеалу з жорстокою дійсністю.

Головна героїня Гапка (вона же Жучок, вона же «кіт у чоботях») — учасник більшовицької революції початку ХХ століття, «вдмливий» і постійний читач брошури невідомого автора під

назвою «Что такое коммунизм». Автор у лірико-романтичному дусі показує, як героїня бореться разом з побратимами проти ворогів революції та врешті стає вимогливим і принциповим секретарем ком'ячейки. Але слід пам'ятати про трагічну роздвоєність персонажів Миколи Хвильового. Ця непохитна комуністка має приховану сутність (хоча у ній і є сенс жіночого існування): вона — жінка, зневажена і покинута, вона мала байстря, яке трагічно втратила, — «Усміхається: в їхнім селі були козаки. І чогось засмутніла, замислилась» [17, 66]; «Тоді мені кирпатенький носик розказав, що їй не 19, як ми думали, а цілих 25 літ, що в неї вже було байстря і це невеличке байстря — повісив на ліхтарі козак» [17, 73]. Читач переймається глибоким співчуттям до Гапки. Вона — жертва. Одягнувши одяг кольору червоного і хакі, вона як Кіт, що прикрасив себе гарним капелюхом і чоботами, обманує себе, адже змінивши зовнішній вигляд, можна сховати справжню свою суть не на завжди. В етюді є цікава деталь: у Гапки теж на голові капелюшок — шляхетний аксесуар з червоною зіркою. А під ним — голена голова — «не для моди, а для походу, для простору» [17, 64]. Мабуть, мотивація такої зачіски навмисно подана іронічно. Гарне волосся для жінки завжди було прикрасою і позбувалися такої розкоші за певних не досить сприятливих обставин, які, як правило, мали під собою морально-етичне підґрунтя. Образ Гапки можна трактувати як образ покритки, зневаженої і розчавленої і нещасної жінки, яка постійно грає роль, яку за неї визначено системою.

Кота Шарля Перро і Гапку об'єднує «існування» у хронотопі мандрів. Нагадаємо, у Шарля Перро Кота отримує у спадок один з трьох синів мірошника. Натомість інші два отримали відповідно млин і осла, порівняно з якими, користь від Кота можна було б уявити собі мізерною. Саме тому у відчай хазяїн вирішує його з'їсти. Кіт просить цього не робити, адже він може знадобитися новому господарю і навіть допомогти йому. Отже, Кіт залишається в живих і вирішує стати у нагоді хазяїну, який весь час перебуває у розпачі через нестатки. Кіт бере чоботи й інший одяг, йде на полювання і протягом певного часу пригощає короля і принцесу чудовими куріпками і кролями

від імені маркіза Карабаса. Далі, коли король вирішив прогулятися землями свого королівства, Кіт влаштував так, ніби на маркіза Карабаса напали і відібрали одяг, який Кіт насправді сховав під камінням. Маркізу дали розкішний одяг і він разом з королем і принцесою вирушили прогулятися у вигаданих володіннях маркіза. Потім Кіт потрапляє до замку справжнього господаря цих земель — страшного людоджера, який за допомогою кмітливості Кота був перетворений на мишу, яку Кіт з'їв. Після того у замку влаштували святковий бенкет, а «Кіт став дуже поважною особою і полював з того часу на мишей тільки задля розваги» [12, 36].

Отже, і казковий Кіт у чоботях, і Гапка — товариш Жучок — «кіт у чоботях» вирушають у мандри. Слід зазначити, що цілком закономірно у казці чітко окреслений сюжет, це передбачено епічним жанром казки. На відміну від казки, в етюді лише побіжно, за допомогою окремих деталей зазначено про переміщення Жучка. Про конкретну мету достеменно дізнатися важко, але вочевидь, мета — утопічна примарна ідея всесвітньої рівності, братерства і раю на землі, встановленого комуністами. «Кіт у чоботях» «зник у глухих нетрях революції» [17, 73]. У казці ж мотивація мандрів Кота цілком зрозуміла — він вдячний хазяїну за те, що залишився в живих і ладний віддячити за це, здобувши багатство і чарівну дружину-принцесу для сина мірошника. При цьому і сам не залишився обділеним. У Хвильового головна героїня залишається ні з чим. Вона «розтанула» серед інших «муралів революції», «гвинтиків» великої і нещадної тоталітарної системи.

Якщо казковий Кіт знав чітко свого господаря і усвідомлював мету своїх дій, то у Хвильового Гапка виконує певні дії також на догоду хазяїну, який не має персоніфікованого обличчя. Це — система. Можливо, автор, проводячи паралель з відомою казкою, натякає на те, що це порівняння жінки з казковим персонажем виявляє теплі асоціації з дитинством, з материнством, якого їй так просто і так жахливо позбавили. Тому у підтексті прочитується ідея про те, що жінці не місце серед війни. Вона має бути матір'ю, берегинею родинного вогнища.

Підсумовуючи сказане вище, зазначимо, що основу генерування смислу етюду М. Хвильового складає переключення з одного тексту на інший, відбувається модифікація семантики за рахунок асоціацій, пов'язаних із текстом-джерелом, що суттєво зміщує ідейно-естетичні акценти твору. Вважаємо доцільним подальше детальне вивчення інтертекстуального калейдоскопу текстів митця, адже ця розвідка є лише спробою наблизитися до «секретів поетичної творчості» М. Хвильового.

ЛІТЕРАТУРА

1. Арнольд И. В. Семантика. Стилистика. Интертекст / И. В. Арнольд. — СПб. : Изд-во С.-Петербур. университета, 1999. — 444 с.
2. Білецький О. І. Проза взагалі й наша проза 1925 року / О. І. Білецький // Білецький О. І. Літературно-критичні статті / Упор. М. Л. Гончарук. — К. : Дніпро, 1990. — С. 51–91.
3. Безхутрий Ю. М. Хвильовий: проблеми інтерпретації : монографія / Ю. М. Безхутрий. — Харків : Фоліо, 2003. — 459 с.
4. Донцов Д. Росія чи Європа? (До літературної суперечки) // Донцов Д. Літературна есеїстика / Д. Донцов. — Дрогобич : Видавнича фірма «ВІДРОДЖЕННЯ», 2009. — С. 265–284.
5. Кузьмина Н. А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка / Н. А. Кузьмина. — М. : КомКнига, 2007. — 272 с.
6. Кузьмина Н. А. Интертекст: тема с вариациями. Феномены языка и культуры в интертекстуальной интерпретации. — 2-е изд., испр. и доп. / Н. А. Кузьмина. — М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010. — 272 с.
7. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / автор-укладач Ю. І. Ковалів. — К. : ВЦ «Академія», 2007. — Т. 1. — 608 с.
8. Лотман Ю. Структура художественного текста / Ю. Лотман // Лотман Ю. Об искусстве. — СПб. : «Искусство — СПб», 1998. — С. 13–285.
9. Маланюк Є. Книга спостережень / Є. Маланюк // Київ. — 1991. — № 6. — С. 10 — 81.
10. Наєнко М. К. Романтичний епос: Ефект романтизму і українська література / М. К. Наєнко. — 2-е вид., зі змінами й доп. — К. : Вид. центр «Просвіта», 2000. — 382 с.

11. Переломова О. С. Лінгвокультурні коди інтертекстуальності українського художнього дискурсу: діахронічний аспект: монографія. — Суми : Видавництво СумДУ, 2008. — 208 с.
12. Перро Ш. Казки / Перро Ш.; пер. Р. Терещенка. — К. : Веселка, 2003. — 102 с.
13. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности / Н. Пьеге-Гро; пер. с фр. Г. К. Косикова, В. Ю. Лукасик, Б. П. Нарумова. — М. : Издательство ЛКИ, 2008. — 240 с.
14. Рудницький М. Від Мирного до Хвильового / М. Рудницький // Рудницький М. Від Мирного до Хвильового. Між ідеєю і формою. Що таке «Молода Муза»? — Дрогобич : Видавнича фірма «ВІДРОДЖЕННЯ», 2009. — С. 27–335.
15. Фатеева Н. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности / Н. А. Фатеева. — 2-е изд., испр. — М. : КомКнига, 2006. — 280 с.
16. Франко І. Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах / І. Франко // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. — К. : Наукова думка, 1981. — Т. 31 : Література і мистецтво / [ред. кол. Кирилюк Є. П. та ін.]. — С. 33–45.
17. Хвильовий М. Новели, оповідання, памфлети / М. Хвильовий. — К. : Наукова думка, 1995. — 816 с.
18. Шаповал М. Інтертекст у світлі рампи: міжтекстові та міжсуб'єктні реляції української драми: монографія / М. Шаповал. — К. : Аграф, 2009. — 352 с.
19. Шевельов Ю. Хвильовий без політики / Ю. Шевельов // Шевельов Ю. Вибрані праці : у 2 кн. — К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. — Кн. 2: Літературознавство. — С. 273 — 286.
20. Шевельов Ю. Літ Ікара (Памфлети Миколи Хвильового) / Ю. Шевельов // Шевельов Ю. Вибрані праці : у 2 кн. — К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. — Кн. 2: Літературознавство. — С. 287–343.

ОСОБЛИВОСТІ ЧАСУ І ПРОСТОРУ В НОВЕЛАХ О. ЛИШЕГИ ТА В. НАЗАРЕНКА

У статті досліджуються особливості часо-просторових відносин у новелах Олега Лишеги та Володимира Назаренка. Простежується зв'язок хронотопу зі свідомістю героїв-екзистентів.

Ключові слова: новела, час, простір, герой-екзистент.

В статье исследованы особенности временно-пространственных отношений в новеллах Олега Лишеги и Владимира Назаренко. Исследована связь хронотопа с сознанием героев-экзистентов.

Ключевые слова: новелла, время, пространство, герой-экзистент.

The article investigates features of time-spacialrelations in short stories by Oleg Lyshega and Volodymyr Nazarenko. The connection of chronotope and existential heroes' consciousness was traced.

Key words: short story, time, space, existential hero.

Наприкінці ХХ століття в українській літературі активізується жанр новели. Сучасна новелістика яскраво представлена творчістю Валерія Шевчука, Оксани Забужко, Олеса Ульяненка, Євгена Пашковського, Бориса Нечерди, Володимира Даниленка, Євгенії Кононенко, Юрія Винничука, Юрія Покальчука, В'ячеслава Медведя, Олега Лишеги, Володимира Назаренка та ін. Прагнення до розкнутості й новизни ситуацій та образів яскраво означено у прозі й есеїстиці цих авторів. Героями їхніх новел часто є персонажі-екзистенти, занурені у власний внутрішній стан, зосереджені на миттєвих переживаннях, герої, які здійснюють подорожі, обмежені у просторі та живуть ідилічним минулим або майбутнім часом більше, ніж теперішнім. Мета статті — дослідити просторово-часовий континуум героїв-екзистентів двох сучасних новел, які, на нашу думку, є показовими у плані жанрово-стильових особливостей; і, таким чином, побачити тенденції характеро- та образотворення у новелістиці 90-х років ХХ століття.

Літературний образ героя-екзистента, формально розгортаючись у часі, вибудовує просторово-часову картину світу, причому у символічному, ціннісному аспекті. Часопросторові зв'язки,

вибудовані у новелах, проектуються на свідомість персонажів. Слова-концепти на позначення просторово-часового континууму не завжди конкретизовані, перервні та умовні. Художній час, який проживають персонажі, залежить від його наповненості важливими подіями та їх просторовою осяжністю, а художній простір розмикається у широкий світ засобами ретроспекції (згадки, спогади, сни, марення). Поняття часу та простору «забезпечують цілісне сприйняття естетично моделюючої дійсності та організують композицію твору» [9, 60]. Новели Олега Лишеги «Квіти в темній кімнаті» та Володимира Назаренка «Повернення» мають яскраву часопросторову організацію, яка, трансформуючись крізь призму свідомості героїв-екзистентів, становить якісно нове утворення на композиційному рівні.

Щодо жанрової форми новел (і досліджуваних новел зокрема), то вони спрямовані на зображення миттєвого переживання в оповідному часі. Так, ліричне сприйняття письменника в новелі має вигляд власного враження від будь-якого явища, яке перебуває в постійному розвитку. Розподіливши всі події в «малій» прозі за їх важливістю, взаємозумовленістю на складові, що утворюють відому схему (експозиція, зав'язка, розвиток дії, кульмінація, розв'язка), спостерігаємо її недовість у безфабульних наративах. Концентрування уваги не на чомусь винятковому, не на особливій події, а на найбуденнішому, пересічному, що не викликає будь-яких змін, на збереженні деталей звичайного потоку життя або рефлексіях персонажа — особливість не тільки новелістики О. Лишеги та В. Назаренка, а й значного масиву текстів 80–90-х років. Текст розуміється адресатом не як константна цілісність, а як рухлива мозаїка, сенс якої — результат поєднання семантичних векторів, що виводять читача у широкий культурний контекст, забезпечуючи комунікативну ситуацію. Новели «Квіти в темній кімнаті» та «Повернення» — саме такі тексти. Оскільки герої новел Олега Лишеги та Володимира Назаренка володіють тілесним знанням, тобто знанням, що не є універсальним і обривається разом із чуттєвим горизонтом тіла, вони (герої) не мають і універсальних, тобто наперед визначених, заданих етичних цінностей. Їхні цінності народжуються у момент подорожі, якщо під нею розуміти рух без конкретної

мети, рух, побічним результатом якого є тимчасове оволодіння центром, що безперервно зміщується і вислизає. Подорож онтологічно обумовлена і вимушена, адже обмежене у просторі, локалізоване в певній точці тіло спроможне активізувати пізнання (і діяння) лише у русі, лише під час фізичного переміщення. Саме тому, можна сказати, етика героїв О. Лишеги та В. Назаренка — це етика непередбачуваних ситуацій, несподіваних відкриттів, раптових, миттєвих осяянь, етика зустрічі. Для них нестерпною і неприйнятною є відповідна нормі, регламентована, породжена культурною конвенцією дія. Їй протиставляється вчинок, що спирається на переживання, внутрішній стан. Невипадково однією з тем творчості Олега Лишеги, на думку Т. Головань, є відновлення необхідного для людського тіла (що є зосередженням внутрішнього стану) простору, переважно фізичного, природного простору, притаманного світові флори і фауни, але недоступного світові людської культури. Адже культура, на переконання автора, редукує фізичний простір, замінює його символічно-смысловим, знаково-віртуальним, тобто нефізичним (або частково-фізичним), який, хоч і є універсальним, однорідно-проникним, але водночас штучним, тиражованим, бездушно-декоративним, завмерло-громіздким, порожнім, мертвим (див. [2, 2]).

Новели «Квіти в темній кімнаті» та «Повернення» — це новели рефлексії або настроєві мініатюри (визначення І. Денисюка). Збережене основне правило побудови новели: «Автори прагнуть знайти такий критичний чи зламний момент у психологічному житті персонажа, розкривши який, вони мали б змогу розповісти про людину багато» [5, 6]. У зв'язку з цим час, поданий в новелах, розширюється за рахунок рефлексій, спогадів та сподівань. Таким чином час представлений у трьох проявах: час теперішній, минулий та майбутній, і всі три прояви зринають зі свідомості героїв у час їхніх психологічних зрушень. Наприклад, герой новели «Квіти в темній кімнаті», споглядаючи в'янучі троянди у темній кімнаті, приймає рішення, про яке давно думав: піти від дружини в гори, почати життя на самоті, аби спробувати відновити почуття. Виникає метафора негативного забарвлення: троянди у воді — «плавники якихось

невдоволених риб» [7, 286]. Ці троянди дружина купила собі сама. Натомість спогад з минулого (знайомство з майбутньою дружиною) теж пов'язаний з метафорою: сніп диких маків, які несла жінка. Невипадково обидві метафори «квіткові»; вони подібні і в той же час антитетичні. Образ диких маків характеризує кохання, яке зароджується (тендітність, «неприрученість»). Образ троянд — навпаки, уособлює в новелі втрату кохання, тому й виникає негативне забарвлення («розкошлані великі голови троянд»). Ця метафора «двочленна», вона варіативна у співвідношенні між елементами твору (див. [10, 218]). Так, троянда — символ кохання, пристрасті, у даній новелі має зворотнє значення. На думку М. Пашенка, саме метафора «як основна форма мовно-образного узагальнення та індивідуалізації у новелі, широко відтворює мікрообрази, деталі первинних образів, просторових і часових вимірів оточуючої дійсності» [10, 213]. Просторовий та часовий виміри дійсності у новелі розкриваються саме завдяки цим двом метафорам: в залежності від появи того чи іншого образу у житті героя змінювалось його ставлення до коханої:

Метафора	Маки	Троянди
Час	Минулий (ідилічний)	Теперішній (реальний)
Простір	Поле (відкритий простір, безмежний, звабливий)	Кімната (замкнений, обмежений, побутовий простір)

Специфіка художнього часу загалом полягає, за Бахтіним, у його художній видимості. Зникає та єдина спрямованість часу від минулого до майбутнього, плин часу може відбуватися навіть у зворотному напрямі (так у новелі герой рухається від теперішнього до минулого та від теперішнього до майбутнього). О. Лешезі властиво не обмежувати себе традиційними моделями, час у його новелах може рухатися швидко, непослідовно, уриватися. Оповідач примушує час тягтись, коли описує сон дружини на заході сонця, час уповільнюється. Немає у новелах і детально зображених топосів, вони символічні: такі традиційні просторові орієнтири, як «дім» (образ замкненого простору)

ру), «простір» (поле, гори — образ відкритого простору) здавна є точкою осмислення у культурних моделях світу. Якщо прослідкувати перетворення хронотопу у обох новелах, то бачимо, що простір у новелі «Квіти в темній кімнаті» варіюється в залежності від часу:

Час минулий	Теперішній	Майбутній
Простір ідилічний	Реальний	Ідилічний

У новелі «Повернення» герой втрачає дім, дружину, залишається лише велосипед та ілюзія дому («Повернення — це єдина цінність, що лишилась від домівки. Дому нема, але є повернення») [8, 384].

Час минулий	теперішній
Простір матеріалізований	Заміна матеріалізованого простору на ідеальний

Герой новели О. Лишеги у феномені часу вагоме місце приділяє майбутньому, звідси його прагнення до «звільнення», спробою якого є втеча в гори: «Тільки усвідомлення того, що в найсуттєвішому мене все ще немає, є організуючим началом мого життя... Я живу в глибині себе вічною вірою й надією на постійну можливість внутрішнього чуда нового народження. Я не можу ціннісно вкласти все своє життя у часі та у ньому завершити його сповна» [7, 286].

В обох новелах яскраво проявляється часопросторова динаміка на рівні світогляду головного героя: через час та простір виникає характеристика героїв. У творах присутній герой «напівтонів» — коли автор зображує людину, не прагнучи наблизити її до певного еталону, коли особистість взагалі перебуває поза системою оцінок. Це і є так звані герої-екзистенти. Екзистентами вважаються ті персонажі, які переживають духовну вичерпаність, байдужість, самотність, страждання, порожнечу, апатію, тугу, страх, нереалізованість творчого й емоційного потенціалу. Людина самотня в світі, вона сама повинна робити свій вибір. На думку В. Іванова, для подібних героїв духовний

світ є «немовби власним всесвітом, що в нім можна моделювати будь-які варіанти світопорядку й свого життя в нім» [4, 64]. Так у «Поверненні» життя героя у його духовному світі безмежно розширює простір, час і обставини його особистого буття. Йому не треба тікати, як героєві попередньої новели, оскільки «всі ми приходимо з небуття і в небуття відходимо: і в першому, і в другому випадку здійснюємо те, що називається одним словом — «повернення» [8, 384].

Герой новели О. Лишеги, навпаки, як і всі герої-екзистенти, намагається втекти, зачинитись від буденності, сподіваючись на збереження своєї індивідуальності. У обох новелах екзистенційні мотиви знаходять вираження переважно у виборі автором ситуацій для розкриття характеру героя. Ці ситуації відзначаються складністю і надзвичайним психологічним напруженням: герої прагнуть відновити час та простір (герой першої новели — через тимчасову втечу в гори, а герой другої — завдяки побудові ілюзорного простору). Герой новели «Квіти в темній кімнаті» збирається оселитись в горах, пояснюючи це тим, що «зір падає, а вухо ловить лише гулкий гул. Від часу до часу треба дивитись на воду і камінь...» [7, 287]. Герой сподівається повернутись оновленим, хоча розуміє реальність. У «Поверненні» герой здійснює втечу від / до себе, розуміє абсурдність втечі і тому повертається до дому, якого немає. В обох творах схожі алгоритми дій: розчарування в житті — спроба втекти від дійсності. Але герой «Повернення» розуміє марність втечі, оскільки від себе не втечеш. Новела «Квіти в темній кімнаті» закінчується відкритим фіналом, адже герой, зібравшись в гори, ще не втілив свого задуму, і якщо втілить, невідомо, чи повернеться до дружини. Новела «Повернення» закінчується переконаністю героя у неможливості втечі, оскільки завжди є повернення, навіть і з небуття. Таким чином спостерігаємо два різновиди хронотопу втечі — спроба втечі та відмова від втечі. Філософія екзистенціалізму містить в собі уявлення людини як екзистенції, що сама визначає своє існування: людина сама вирішує, як їй вчинити і сама відповідає за свої дії. Герой новели О. Лишеги — людина спонтанна, вирішує жити в горах самотником («я вже не можу. Ми занадто близько, і вже не ви-

тримуємо протистояння») [7, 287], тоді як герой новели В. Назаренка має мужність *бути*, це герой-філософ, який розуміє марність всього псевдовічного («Небуття — найфантастичніше місце, яке прагне засвоїти і колонізувати людина» [8, 384]). Для нього минулий час володіє більшою значущістю, ніж теперішній («жінка серед квітів, я біля хати збираю виноград» [8, 383]). Обидва герої є екзистентами, але для героя новели «Повернення» простір відновлюється завдяки осмисленню себе у світі реальному, тоді як герой іншої новели сподівається на світ ідеальний у відновленому просторі майбутнього часу.

Дослідження часопросторової функції у новелах (а саме хронотопу втечі та хронотопу повернення) дало змогу прослідкувати екзистенційну сутність головних героїв новел, яка полягає у двох вимірах буття: приреченому на втрати та буття, що втратило все, крім ілюзій. Герой новели «Квіти в темній кімнаті», маючи все (дім, дружину, доньку), прагне все втратити, аби здобути повноту життя (хоча, можливо, це ілюзія). Герой новели «Повернення» втрачає все (дім, дружину) і отримує розуміння минулості всього («Хай довколишній світ перетвориться на цілковиту ілюзію — тримайтесь повернення і ви спізнаєте повноту життя» [8, 384]). Але обидва герої усвідомлюють неможливість зберегти те, чого немає.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности / М. Бахтин // Эстетика словесного творчества. — М. : Искусство, 1979. — С. 7–162.
2. Головань Т. «Я би тримав таку ношу вічно...» / Головань Т. // Українська літературна газета. — 2009. — № 4 (20 листопада). — С. 3.
3. Денисюк І. О. Про специфіку новели / І. О. Денисюк // Розвиток української радянської новели: Тези доповідей до міжвузівської наукової конференції. Травень, 1966. — Ужгород, 1966. — С. 7–8.
4. Иванов В. Мироззренческая культура личности / В. Иванов // Художественное пространство и время : межвузовський сборник научных трудов / отв. ред. Ф. П. Федоров. — Даугавпилс, 1986. — С. 76–83.

5. Лесин В. М. Про жанрові ознаки новели / В. М. Лесин // Розвиток української радянської новели: Тези доповідей до міжвузівської наукової конференції. Травень, 1966. — Ужгород, 1966. — С. 3–6.
6. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / [автор-укл. Ю. І. Ковалів]. — К. : ВЦ «Академія», 2007. — Т. 2. — 624 с. — (Енциклопедія ерудита).
7. Лишега О. Квіти в темній кімнаті / Олег Лишега // Приватна колекція: Вибрана українська проза та есеїстика кінця ХХ століття / упоряд., вступне слово, бібліограф. відомості та приміт. В. Габора. — Львів: ЛА «Піраміда», 2002. — С. 286–287.
8. Назаренко В. Повернення / Володимир Назаренко // Приватна колекція: Вибрана українська проза та есеїстика кінця ХХ століття / Упоряд., вступне слово, бібліограф. відомості та приміт. В. Габора. — Львів : ЛА «Піраміда», 2002. — С. 383 — 384.
9. Новикова М. Хронотоп как остраненное единство художественного времени и пространства в языке художественного произведения / М. Новикова // Филологические науки . — 2003. — № 2. — С. 60–69.
10. Пашенко М. В. Метафорична природа новели (структура, рецепція, концептуалізація) : монографія / М. В. Пашенко. — Одеса: Астропринт, 2009. — 296 с.
11. Теоретическая поэтика: понятия и определения: хрестоматия для студентов / автор-состав. Н. Д. Тмарченко. — М. : РГГУ, 2001. — 467 с.

**ДІАЛОГІЗМ ТА ПОЛІЛОГІЗМ ЯК ЗАСАДНИЧІ
ПРИНЦИПИ СПРИЙНЯТТЯ «ЖАНРУ ГОЛОСІВ»
У «РОМАНІ-СВІДЧЕННІ» С. АЛЕКСІЄВИЧ
«ЧОРНОБИЛЬ: ХРОНІКА МАЙУТНЬОГО» ТА РОМАНІ
АЙРІН ЗАБИТКО «НЕВМИТЕ НЕБО»**

У даній статті відстежуються явища діалогізму та полілогізму у «романі-свідченні» С. Алексієвич «Чорнобиль: хроніка майбутнього» та романі Айрін Забитко «Невмите небо». Викладені спостереження над жанровими особливостями цих творів. Особливу увагу звернено на специфіку «жанру голосів» як одного з жанрових різновидів «епічно-хорової прози», сприйняттю якого сприяють принципи художнього діалогізму та полілогізму. Визначені типологічні збіги та розбіжності, генетичні спорідненості у них, які спричинилися необхідністю появи нових форм художнього зображення катастрофічного дискурсу у літературі ХХ та ХХІ століть.

Ключові слова: діалогізм, полілогізм, катастрофічний дискурс, жанрові особливості, типологічні збіги, генетична спорідненість, Айрін Забитко, С. Алексієвич.

В даній статті изложены наблюдения над явлениями диалогизма и полилогизма, которые прослеживаются в «романе-исповеди» С. Алексиевич «Чернобыль: хроника будущего» и повести Айрин Забитко «Неумытое небо». Особенное внимание обращено на специфику «жанра голосов» как одного из жанровых разновидностей «эпико-хоровой прозы». Определены типологические сходства и расхождения, генетическое родство в этих текстах, которые были обусловлены появлением новых форм художественного изображения катастрофического дискурса в литературе ХХ и ХХІ веков.

Ключевые слова: диалогизм, полилогизм, катастрофический дискурс, жанровые особенности, типологические сходства, генетическое родство, Айрин Забитко, С. Алексиевич.

The article considers the phenomena of dialogical and poly-logical types of interaction, analyzed in the «novel-confession» of S. Aleksievich «Chernobyl: Chronicle of the Future» and Irene Zabytko's novel «The Sky Unwashed». The observations about genre features of these works are stated. Particular attention is paid to the peculiarities of «genre of human voices» as one of genre varieties of «epic and choral literature», the perception of which is promoted by the principles of figurative dialogue and polylogue. Typological similarities and divergences, genetic cognation, which led to the necessity of appearance of new forms of artistic embodiment of catastrophic discourse in the literature of the ХХth and ХХIst centuries are examined.

Key words: dialogue, poly-logue, catastrophic discourse, genre modifications, typological similarities, genetic cognation, S. Aleksievich, Irene Zabytko.

Проблема діалогу в сучасному світі продукує глибоке зацікавлення філософів і вчених, представників різних напрямків соціальної думки. Причиною цього є той факт, що в кінці ХХ на початку ХХІ століть людство зіткнулося з низкою актуальних проблем, вирішення яких можливе виключно через діалог. Однією з таких є взаємодія цивілізацій, прірва між ціннісними орієнтаціями, яка сьогодні наскільки глибока, що може стати джерелом протистоянь, що здатні призвести до кінця існування людства. Усвідомлення катастрофічності людського існування і пов'язане з цим прагнення безпеки і продовження соціального буття робить актуальним розбудову нової світоглядної і практичної основи гармонійної людини, онтологія якої повинна будуватись на визнанні пріоритетності відкритості і діалогу. Стан сучасної цивілізації породжує низку проблем і для самої людини. Втрата довіри до промисловості, дегуманізація стали характерною рисою людського життя. Зміна цієї ситуації передбачає теоретичне переосмислення людського буття, звернення до комунікативного начала людини.

Оскільки ХХ століття — час, коли техніка набуває некерованих масштабів, диктує і модифікує життя людей, входячи в історію людства першими ядерними вибухами Хіросіми та Нагасакі, потім Чорнобильської АЕС, а сьогодні Фукусіми, суспільно-історичні події екстраполюються на жителів планети, посилюючи почуття відчуженості, внутрішньої еміграції. Не менш гострою є проблема екологічної кризи. Її масштаб і вплив на життя також містять загрозу для існування людства, що і вмотивовує необхідність нового ціннісно-морального кодексу відносин між людиною та природою через діалог.

Вивченням проблеми діалогу займалися представники нового напрямку у філософії, який виник в 10–20-х роках ХХ століття і отримав назву філософський діалогізм. Його засновниками були: Мартін Бубер, Ойген Розеншток-Хюссі, Михайло Михайлович Бахтін, Франц Розенцвейг та інші.

Проте, у формуванні та розвитку філософії діалогізму найсуттєвішими можна вважати наукові розвідки російського вченого М. М. Бахтіна. Його філософські праці, наукові дослідження в галузі лінгвістики і філології, естетики та етики,

риторики і педагогіки містять великий обсяг думок про діалог. Діалогічний підхід пронизує всю його творчість і може вважатися точкою відліку його методології. Так вчений стверджує, що все життя діалогічне, наголошуючи на тому, що «саме існування людини...є найглибше спілкування» [3, 312]. Діалог стає метафорою нашої цивілізації.

Варто зауважити, що широкого застосування набув бахтінський термін «нове мислення», конотація якого — неможливість існування будь-яких соціальних чи політичних зв'язків без діалогу. Слід також наголосити на актуальній для наших наукових пошуків бахтінській ідеї поліфонічності як основної засади великої прози. Як слушно зауважила відомий український літературознавець, перекладач праць Бахтіна Марія Зубрицька: «роман, за Бахтіним — це мовленнєве розмаїття різних соціальних груп (іноді навіть мовне розмаїття), розмаїття індивідуальних голосів, які художньо організовані в тексті. Двоголосе слово завжди включає перед-існування іншого голосу і дає змогу почути його відлуння як частину «архітектури дискурсу». Висловлювання так «запроектване», щоб бути почутим і сприйнятим» [4, 404].

Зупиняючись на катастрофічному аспекті нашого наукового пошуку, варто зауважити, що над загрозою технократичних катастроф для людства задумувалися ще філософи М. Бердяєв, Х. Ортега-і-Гассет, Ж. Еллюль та інші. Звичайно, література теж не стояла осторонь і долучалася до осмислення цих питань. Апокаліптичні мотиви звучали у творах Г. Сковороди, М. Гоґоля, М. Булгакова, Т. Тичини, Т. Осьмачки. Такі українські науковці як В. Моренець [11], О. Астаф'єв [2], О. Харлан [13] та інші досліджували висвітлення явищ катастрофізму в літературі.

Космічною за масштабами техногенною катастрофою другого тисячоліття для України та світу постала аварія на Чорнобильській АЕС. Ця трагічна подія викликала всесвітній відгук і знайшла втілення в літературі та інших формах культурної репродукції. Зосередившись на художньому осмисленні цієї трагедії в літературі, об'єктом нашого дослідження і компаративного зіставлення ми обрали «роман-свідчення» білоруської

письменниці С. Алексієвич «Чорнобиль: хроніка майбутнього» та роман українсько-американської письменниці Айрін Забит-ко «Невмите небо».

Цілком очевидним є той факт, що історія Чорнобильської катастрофи вступає в діалог з днем сьогоднішнім як ні з чим не співмірний фізичний біль, поєднаний із внутрішніми переживаннями очевидців трагедії, яка спонукала світ до постановки глибоких філософських проблем. Зважаючи на події сьогодення, які свідчать про цілковиту дисгармонію людини з екологічними законами довкілля і душі, загроза ядерного апокаліпсису стає дедалі ймовірнішою. Проте, як влучно зауважила відомий український літературознавець Т. Гундорова у монографії «Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодернізм», на щастя, атомна війна сьогодні продовжує залишатися типом дискурсу — «існує лише в тому, що про неї говориться, і там, де про неї говориться» [6, 14]. Однак «мирний» Чорнобиль показав лише невеликий відсоток тих наслідків, які чекають на людство, в разі реалізації божевілля атомної війни. Разом з тим, ця катастрофа спонукала небайдужу частину людства до філософського, культурологічного та онтологічного осмислення того, що сталося на ЧАЕС у 1986 році. «Чорнобиль, — розмірковує далі у своєму дослідженні Т. Гундорова, — означив час не як процес лінійний, контрольований, а звихнений і регресивний» [6, 17], акцентуючи цим на виникненні багатоаспектності та певною мірою хаотичності в усіх сферах людського існування, домінуючою складовою якого є його комунікативна сфера. І далі науковець робить важливий висновок, що «література після Чорнобиля стає діалогічною і навіть полілогічною, в ній присутнє різноманіття дискурсів, мовних форм і жаргонів, розмовна мова виконує роль свідчень, а мовний потік набуває форми тілесности» [6, 24]. Цілком очевидно, що цей плюралізм думок і поглядів, коли «правда» про ту чи іншу подію не постає як одна для всіх, спричинений звільненням від тягаря тоталітарного режиму. На наше переконання, слухним є акцентування Т. Гундорової на тому, що Чорнобиль відкрив Україну Заходу, а Захід Україні, оскільки заговорив про те, що в ній відбулося, пов'язавши єдиним страхом всю Європу. У такий спосіб

було знято протиставлення себе й «іншого» [6, 30]. Таким чином, можна підсумувати, що саме трагічні події Чорнобиля спонукали до започаткування політичного та культурного діалогу між країнами соціалістичного табору та Заходом.

Отже, обравши об'єктом нашого дослідження «роман-свідчення» білоруської письменниці С. Алексієвич «Чорнобиль: хроніка майбутнього» та роман американської письменниці українського походження Айрін Забитко «Невмите небо», ми поставили собі за мету виявити діалогічну складову цих літературних взірців та визначити типологічні збіги та розбіжності, генетичні спорідненості у цих творах, які спричинилися необхідністю появи нових форм художнього зображення катастрофічного дискурсу у літературі XX та XXI століть. Обраний літературний матеріал ми розглядаємо як приклад віддзеркалення технократичної та антропологічної кризи нашої доби, яка призвела до нових пошуків у літературі.

Оскільки теорія діалогізму зосереджується довкола категорії «Іншого», що свідчить про перенесення уваги з соціального підходу на розуміння людини як особистості, ми вважаємо, що обрані нами твори, як влучно зауважує Михайлина Коцюбинська, «орієнтовані не тільки на збереження пам'яті, а й на нове осмислення минулого, на «стереоскопічність» історичної картини внаслідок зіткнення різних точок зору, перетину й синтезу окремих індивідуальних «правд», а «спогади — це завжди певне відсторонення, щаслива можливість подивитись на себе збоку, розповісти про себе. Можливість самоочищення сповіддю, звільнення від тягаря минулого, вірніше — своєрідне «обрубання», залишення його поза собою» [9, 158].

Творчість С. Алексієвич, не випадково потрапила в поле наших наукових пошуків. Кожна повість білоруської письменниці ставала подією і в літературі, і в суспільному житті: спочатку «У війни — не жіноче обличчя», потім «Останні свідки», «Зачаровані смертю» і нарешті «Чорнобильська молитва». Як наголошувала сама авторка, «це книжка не про Чорнобиль, а про світ Чорнобиля. Реконструкція почуття, а не події» [1, 24]. Відмінною особливістю її творів є органічне входження факту в художній текст. В одному із своїх інтерв'ю С. Алексієвич

наголосила, що її стиль написання передбачає «документ в мистецтві», а не просто «суху журналістику» [15]. Й справді, жанрова дифузія, притаманна творам цієї авторки, — своєрідна діалектика взаємодії традиційних і нових жанрів, що супроводжується взаємопроникненням і взаємозбагаченням. Тобто, відбувається свого роду їх «діалог».

Так, для втілення катастрофічної ситуації, спричиненої Чорнобильським вибухом, письменниця обрала оригінальну жанрову форму — «жанр голосів» (термін С. Алексєвич). Текст твору складають розповіді людей, які гасили Чорнобиль, або були якимось чином дотичні до тих подій. Хор людських голосів відтворює грандіозну картину самої події та її вплив на подальші долі людей, які стали причетні до неї. Кожний героєм виливає автору особистий потік переживань: про втрату близьких, розставання з рідною домівкою, про чиновницьку безвідповідальність і «буденний» героїзм ліквідаторів. Оповідачі підібрані автором без будь-якого упередження — це люди, які належать до різних соціальних прошарків, віруючі, атеїсти, комуністи та безпартійні. Отже, роман — прямий комунікативний акт між автором та очевидцями трагедії, деколи між самими респондентами, який породжує вищий тип діалогу — з читачем, до якого звернений весь роман і його автор. Постать автора тут є надзвичайно важлива, адже формуючи текст, відтворюючи почуті інтерв'ю, автор кореспондує читачеві свою інтенцію: пропозицію подумати над минулим і майбутнім людства, яке перетнуло точку невороття.

Звичайно, напрошується питання: чому автор, та й ми називаємо твір романом, адже документальна складова переважає у ньому? Одним з доказів «романності» є композиція твору. Автор ретельно компонує розповіді-інтерв'ю, він продумує не тільки логічність розташування матеріалу, але й застосовує такі художні прийоми, як обрамлення, повтори, дзеркальна композиція. Роман починається і закінчується — сповідями жінок — «самотнім людським голосом». Ці монологи звучать як крик відчуженої людської душі, біль якої нічим не можна вгамувати. Опозиційним до одноголосих роздумів постає такий авторський прийом, як завершення кожного з розділів твору «хором» (солдатський

хор, народний хор, дитячий хор). Зважаючи на ту думку, що хор — це звучання не менше ніж двох голосів, а поліфонія — багатозвуччя з гармонійним поєднанням рівноправних мелодійних ліній, можна стверджувати про поліфонічність роману — цієї своєрідної «Чорнобильської молитви». Як відомо, цей термін отримав розповсюдження завдяки М. М. Бахтіну. В його тлумаченні поліфонія — це діалог, який передбачає незалежність героя від авторської позиції, саме діалогічне мовлення розцінюється як поліфонічне. Виходячи з цього, дозволимо собі припуститися думки, що С. Алексієвич зробила спробу застосування якісно нового поліфонізму в літературі. В розглянутому нами творі поліфонія утворює новий жанр — «жанр людських голосів». Так, щоразу промовляючи «я», розповідаючи про «свою» особисту «правду», кожний мовець у творі С. Алексієвич намагається налагодити контакт із співрозмовником, не інформувати, а виплеснути потік внутрішніх переживань. Слід взяти до уваги, що М. Бахтін вбачав значущість тексту не у його інформативній цінності, а в його внутрішній націленості на «почутість і розуміння». Загалом, висловлювання, на його думку, із самого початку постає з урахуванням потенційних реакцій-відповідей, що і є метою його створення [3, 145]. Таким чином, зупиняючись на специфіці жанру «голосів», ми бачимо її перш за все у своєрідному діалозі автора з читачем через співрозмовників. Відповіді на болючі запитання, презентовані очевидцями Чорнобильської трагедії, є правдою, яку С. Алексієвич прагне донести читацький аудиторії. З точки зору впливу на реципієнта можна вести мову про способи взаємодії автора і читача, героїв і читача. Поділяючи думку М. Павлишина про те, що «Чорнобиль не належить до тих тем, що їх можна літературно осмислювати, не заглибившись у характер стосунку між автором і темою» [12, 33], ми виснуємо, що вустами мовців білоруська письменниця дає собі і читачеві відповіді на численні філософські запитання, які бентежать її саму. Таким чином, вибудовується символічний полілогічний трикутник: автор — мовець — читач, в якому два перші є активними учасниками комунікативного акту, а останній із згаданих — «німим». Враховуючи цей аспект, ми спробуємо відстежити явище полілогізму в обраних для опрацювання творах.

Перш за все варто наголосити, що зазвичай полілогічним дискурсом вважається той, творцями якого є більше ніж два мовці. При цьому акцентція проводиться не тільки на вербальній комунікативній активності, але й невербальній, де чуттєво-образне багатоголосся створює інформаційний поліфонізм. Варто зауважити, що більшість науковців ототожнюють полілог з діалогом, класифікуючи його як «перетин кількох діалогів» [5, 121]. Проте можна виділити характерну рису полілогічного мовлення: наявність кількох тем у обговоренні, тоді як функціональне призначення діалога, як правило, полягає в розкритті лише однієї теми. Так, принцип полілогічності, вважаємо, може мати прямий стосунок до «Чорнобильської молитви», створеної в жанрі «епічно-хорової прози», яка першопочатково за авторським задумом мала бути презентована як особисті «правди» свідків аварії на ЧАЕС. На наш погляд, у символічному трикутнику «роману-сповіді» (автор — мовець — читач) свідчення мовця скеровані як на автора, так і читацьку аудиторію і є дійсними вказівками на полілогічність. Варто наголосити, що у творі Алексієвич можна прослідкувати значний сугестивний вплив на читача через свідчення очевидців. Отож, «письменник веде діалог із читачем, в якому дає зрозуміти, що під час читання людина отримує нове не ззовні, а відшуковує його в собі» [7, 57]. На наше переконання, ця думка є цілком слушною, оскільки «Чорнобильська молитва» насправді спонукає до плюралізму думок та почуттів, викликаючи в читача власні глибокі рефлексії. Важливим є те, що автор і читач знаходяться в паритетних стосунках — ніхто з них не обізнаний з «правдами», окрім очевидців.

Осягнути проблему Чорнобиля, зрозуміти тих, хто пережив катастрофу, намагаються і ті письменники, які знаходяться далеко від нас. «Невмите небо» — так назвала свій роман американська письменниця українського походження Айрін Забитко. Написаний англійською мовою, ще не перекладений в Україні роман можна вважати подією у англійській літературі. Авторка виявляє хорошу обізнаність з реаліями післячорнобильських подій перш за все тому, що неодноразово була в Україні, провідуючи своїх родичів, які живуть саме у чорно-

бильській зоні. Є декілька причин того, чому сучасна американка зацікавилася подіями тридцятирічної давності, але нам зараз важливо простежити, у чому дві авторки суголосні, розробляючи тему Чорнобиля.

Скажемо одразу, що хоча, на відміну від С. Алексієвич, А. Забитко пише роман, якому притаманні всі ознаки цього жанру, діалогізм є основною засадничою ознакою і цього твору. Роман починається з епіграфу: це уривок Шевченкової поезії «Небо невмите...». Можемо сказати, що авторка вступає в діалог з Т. Г. Шевченком про Україну, про нащадків поета, яких спіткала лиха доля. Поезія Великого Кобзаря виявилася суголосною сучасній ситуації, і авторка роману, підхоплюючи настрої, образи Шевченка, спонукає читача до асоціацій, підкреслюючи духовне спадкоємство творчості поета. Фактично, А. Забитко пише інший твір, але під тією ж назвою, що й Т. Г. Шевченко. Якщо ми згадаємо, що Айрін все ж таки позиціонує себе як американська письменниця, а роман «Невмите небо» існує у контексті сучасної американської прози, то, як слушно зауважила О. М. Куцевол, розглядаючи загальну проблему епіграфу як метонімічного знаку, вірш Шевченка у американському романі стає символом міжнародного спілкування національних літератур [10,] і включається у діалог культур.

Сюжет роману А. Забитко складають події, які відбуваються у житті головної героїні Марії Петренко. Після смерті сина Юрка — ліквідатора аварії на ЧАЕС, від'їзду до Москви невістки з онуками Марія, не знайшовши себе у Києві, повертається додому, у «зону відчуження», село Опачичі. Вона стане першим «самоселом», для якої «відчуження» стане справжньою мукою самотності. Марія виявиться позбавленою такої непомітної за звичних умов радості — комунікації з іншими людьми. До речі, тема самоселів присутня і у творі С. Алексієвич. Але там вони існують цілою громадою і їх турбуватимуть інші проблеми. А. Забитко відкриє новий аспект у проблемі діалогу — важливо, навіть будучи «самоу-саміському» не мовчати і тоді тебе почують. Марія Петренко буде розмовляти із землею, з будь-ким живим, хто з'явиться коло неї: котом, худобою, птахами. Але найголовнішим її співрозмовником буде Бог. Двічі на день вона буде дзвонити в

церковні дзвони, щоб бути почутою: «Боже, нехай якась жива душа почує мене, прошу Тебе!» [14, 150]. Пізніше, коли прибуде перша односельчанка, вона, переповнена невгамовної радості, вигукне: «Я така самотня тут. Я першою повернулась. Тільки я. Більш ніхто. А зараз ви тут, Слава Богу!» [14, 168]. Отже, думка М. Бахтіна про те, що діалог є скрізь, так своєрідно ілюструється романом Забитко. Діалог не тільки продукт обміну думками. Діалог можливий і на трансцендентному рівні, тільки б людина була відкрита для нього.

Тема всеохоплюючої присутності Всевишнього у свідомості героїв присутня і у творі С. Алексієвич. Молитва, як спосіб ведення діалогу з Богом є очевидним сюжетним елементом обох творів. Так, Марія Петренко, залишаючись єдиною мешканкою села, обирає своїми співрозмовниками двох християнських святих — Святого Георгія-переможця та Миколая-чудотворця. Перебуваючи наодинці зі своїми покровителями в порожній церкві, вона відчайдушно голосить: «Господи, згадай мене, оповиту гріхами, не залиш хоч би там, на небесах» [14, 105]. Один з мовців «Чорнобильської молитви» С. Алексієвич, переповнений відчаю, у своїй «сповіді» стверджує: «Я Бога не боюсь, я людей боюсь» [1, 105], — вбачаючи у Всевишньому всепрощаюче і світле начало, а в homo sapiens — небезпечне. Так в обидва твори проникає ще одна ідея — Чорнобиль як кара за самовпевнене ототожнення людини, що нібито «підкорила» атом, з Божественним, за безапеляційну атеїстичну «мораль». За твердженням відомого філософа С. Л. Франка, «діалогічні» підходи якого досліджував відомий український літературознавець М. М. Гіршман, до катастрофи «спонукає порушення балансу Бог, світ, людина» [16]. Саме в таких критичних обставинах, зауважує науковець, проявляються два полюси, між якими вибудовується діалогічний «міст» — Бог і людина, людина і світ, людина і людина. Саме тут, на наше переконання, можна вловити головний мотив діалогу. Власне, це ми можемо прослідкувати в обох романах, які досліджуються.

Отже, підводячи підсумки нашого компаративного аналізу, варто наголосити, що у обраних нами літературних взірцях прослідковується чітка типологічна спорідненість, яка виявля-

ється перш за все у спільних засадничих принципах творення цих текстів — діалогізмі. Діалог між автором і свідками Чорнобильської катастрофи став формою роману-свідчення С. Алексієвич. У свою чергу, цей діалог, у якому присутні різні точки зору на катастрофу і посткатастрофічну ситуацію, розрахований на присутність «третього», зумовив включення в осмислення теми причин і наслідків Чорнобиля читача. Таким чином діалог переріс у полілог, що й було, очевидно, головною метою автора. Щодо роману А. Забитко, на нашу думку, наскрізна діалогічність цього твору все ж таки має обмежений характер, що не виводить його на рівень полілогу. І герої роману, і автор, і читач ведуть діалог, але на одну тему, виступаючи при цьому одностайно. У цьому ми вбачаємо типологічну розбіжність між творами, які нами досліджуються. Проте обидва романи можуть підтвердити думку про те, що діалог не тільки «став метафорою нашої цивілізації» (М. Бахтін), але й її сутністю.

Результати дослідження можуть свідчити і про генетичну спорідненість обох творів, яка виявляється у поєднанні документального та епіко-художніх жанрів. Будемо вважати, що присутність ефекту документальності дає можливість авторам демонструвати відчуття особистої причетності до зображуваних подій. Через призму власних людських переживань їм вдалося висвітлити об'єктивну картину трагедії та на філософському рівні осмислити проблеми посткатастрофічного суспільства.

ЛІТЕРАТУРА

1. Алексієвич С. Чорнобиль: хроніка майбутнього / С. Алексієвич; пер.з рос. О. Забужко. — К.: Факт, 1998. — 196 с.
2. Астаф'єв О. Образ і знак: Українська емігрантська поезія в структурно-семіотичній перспективі: [монографія] / Олександр Астаф'єв. — К.: Наукова думка, 2000. — 268 с.
3. Бахтин М. Естетика словесного творчства / Михаил Бахтин. — М.: Искусство, 1986. — 424 с.
4. Зубрицька М. Теорія діалогізму М. Бахтіна / Марія Зубрицька // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. — Львів: Центр гуманітарних

- досліджень Львівського національного університету, 2002. — С. 404–405.
5. Брандес М. П. Стилистика текста. Теоретический курс: учебник: 3-е изд., перераб. и доп. — М.: Прогресс — Традиция, ИНФРА, — М., 2004. — 416 с.
 6. Гундорова Т. Післячоронобильська бібліотека: Український літературний постмодернізм / Тамара Гундорова. — К.: Критика, 2005. — 263 с.
 7. Жигун С. Стратегія спілкування з читачем як гра в прозовому тексті / С. Жигун // Слово і час. — 2008. — № 11. — С. 56–62.
 8. Ігнатенко Н. Є. Жанрові пошуки художньої документалістики 1970–90-х рр.: Автореф. дис. ... канд. філол. наук: Спец. 10.01.01 «Українська література» — Дніпропетровськ, 1998. — 18 с.
 9. Коцюбинська М. Література факту: між «великою» і «малою» зонами (Із циклу «Історія, оркестрована на людські голоси») / М. Коцюбинська // Березіль. — 2006. — № 9. — С. 157–173.
 10. Куцевол О. М. Епіграф художнього твору — метонімічний знак зв'язку та взаємодії різних культур / Ольга Куцевол // Язык и культура: Вып. 3. — К., 1994. — С. 185–187.
 11. Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща / В. Моренець. — К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. — 327 с.
 12. Павлишин М. Чорнобильська тема і проблема жанру / Марко Павлишин // Вісник АМ УРСР. — 1991. — № 4. — С. 30–35.
 13. Харлан О. Д. Моделі катастрофізму в українській і польській прозі міжвоєнного двадцятиліття: Автореф. дис. ... доктора філол. наук: Спец. 10.01.05 «Порівн. літературозн.» — К., 2008. — 20 с.
 14. Zabytko I. The Sky Unwashed: novel / Irene Zabytko. — Chapel Hill, North Carolina: Algonquin Books of Chapel Hill, 2000. — 263p.
 15. Аннинский Л. Оглянутися в слезах / Лев Аннинский. — [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://alexievich.info/artikl/Anninsky.pdf>
 16. Гиршман М. Еврейский диалогизм и русская литературно-философская традиция: их смысловые взаимосвязи у М. М. Бахтина / Михаил Гиршман. — [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/fd/2007_9/FI9_PDF/Girshman.pdf

ОБРАЗ ШЛЯХЕТНОГО РОЗБІЙНИКА В ПОВІСТІ О. СОМОВА «ГАЙДАМАК»: ВЗАЄМОДІЯ РОМАНТИЧНОЇ ТРАДИЦІЇ ТА УКРАЇНСЬКОГО ФОЛЬКЛОРУ

У статті проаналізовано джерела образу Гаркуші з повісті О. Сомова «Гайдамак». У своєму творі О. Сомов поєднав народні перекази з існуючою традицією романтизму, адже образ шляхетного розбійника є типовим для романтичної поезики. У статті здійснено типологічне зіставлення образів Карла Моора з драми Ф. Шіллера «Розбійники» та образу Гаркуші з повісті «Гайдамак». Надприродні здібності, якими наділяють Гаркушу герої твору, наближують його до інших «шляхетних розбійників» українського фольклору, Олекси Довбуша та Устима Кармалюка. На цьому рівні створення образу Гаркуші Сомов користується не конкретними переказами про цього розбійника, він звертається до узагальненого образу, що живе у народній уяві. Таким чином, ми можемо визначити три джерела образу Гаркуші: це власне існуючі перекази про цього розбійника, образ шляхетного розбійника у романтичній літературі, та образ легендарного розбійника з рисами чаклуна, який походить від міфологічного трікстера.

Ключові слова: Орест Сомов, благородний розбійник, трікстер, романтизм, український фольклор, фольклоризм, українська література XIX ст.

В статье проанализированы источники образа Гаркуши из повести О. Сомова «Гайдамак». В своем произведении О. Сомов объединил народные предания с традицией романтизма, ведь образ благородного разбойника является типичным для романтической поэтики. В статье сопоставлены образ Карла Моора из драмы Ф. Шиллера «Разбойники» и образ Гаркуши из повести «Гайдамак». Сверхъестественные способности, которые приписывают Гаркуше остальные герои, приближают его к другим «благородным разбойникам» украинского фольклора, Олексе Довбушу и Устиму Кармалюку. На этом уровне создания образа Гаркуши Сомов пользуется не конкретными преданиями об этом разбойнике, он обращается к обобщенному образу, который живет в народном сознании. Таким образом, мы можем назвать три источника образа Гаркуши: это существующие предания об этом разбойнике, образ благородного разбойника романтической литературы, а также образ легендарного разбойника с чертами колдуна, генетически связанного с трикстером.

Ключевые слова: Орест Сомов, благородный разбойник, трікстер, романтизм, украинский фольклор, фольклоризм, украинская литература XIX в.

The article analyzes the sources of image Garkusha from the story O. Somov «Haydamak.» In his book Orest Somov combined folk stories and tradition of Romanticism, because the image of the noble robber is a typical for romantic

poetics. The article presents typological comparisons of image of Karl Moor in Schiller F. drama «Robbers» and Garkusha's image of the story «Haydamaky.» Supernatural powers that vest Garkusha protagonists, consolidate Garkusha with the other «noble robbers» in Ukrainian folklore, Olexa Dovbush and Ustim Kar-maluk. At this level creating of image Garkusha Somov turns to a generalized im-age of «noble robber» that lives in the folk imagination. Therefore, we can identify three sources of Garkusha's image. This is the existing retelling of this robber, the image of the noble robber in romantic literature, and the image of the legendary robber who comes from the image of trickster.

Key words: Orest Somov, noble robber, trickster, Romanticism, Ukrainian literature of the first part of XIX century, Ukrainian folklore, Folklorism.

У своїй творчості Орест Сомов завжди користувався матеріалами з українського фольклору. Думка написати повість з українського життя виношувалася ним тривалий час. Першим його твором, написаним за матеріалами українських переказів, була бувальщина «Гайдамак». Вона мала широкий успіх у тогочасних читачів, і здобула багато схвальних відгуків. У подальшому Сомов прагнув написати велику повість, присвячену цій тематиці. Зінаїда Кирилюк зазначає: «Ідея створення великої повісті або романа про Гаркушу не полишала Сомова упродовж усього його життя. Періодично друком з'являлися окремі розділи повісті, кожна з яких носила завершений характер. Численні відгуки сучасників свідчать про те, що «Гайдамак» користувався великим успіхом. Сомов особливо цінував тих, кого він вважав знавцями життя та фольклору України» [2, 10].

О. Сомов зазначає, що при створенні образу Гаркуші він користувався народними переказами про цього розбійника. Автор змальовує Гаркушу як справедливого месника, що грабує багатих та наділяє бідних: «Да чего же смотрит гайдамак?.. Сказывают, что он проучивает злых панов, чуть только про которого прослышит худое» [7, 64]. І далі: «давно ли все жужжали, что Гаркуша на Украине обобрал до нитки тучную ростовщицу Цвинтаревичку и вдобавок сделал ей сильное поучение нагайками за то, что она прогнала из дому простака своего мужа?» [7, 40]; «Слух о нем было призамолк, с тех пор как он за Лубнами ограбил богатого и скупого пана Нехворощу и наделил одного бедного казака...» [7, 41]. Але дослідник цього питання, фольклорист В. Милорадович, повідомляє нам протилежне. В. Ми-

лорадович пише: «Нічого подібного не зустрічається в приведених нижче народних оповідях, записаних у місцевості, що прилягає до пограничного Миргородського села Ромодану або Бригадирівки, яку він ніби заснував, де одружився, залишив потомство, яке збереглося до сих пір, і звідки розвивалася його обширна діяльність» [4, 248]. У передмові до зібраних матеріалів В. Милорадович акцентується на розходженні народного матеріалу і літературного змалювання цього образу. В. Милорадович зазначає: у літературі він змальований як вродливий лицар на білому коні, і далі іронізує — у реальності Гаркуша був похилого віку, а захоплюватись ним панянкам заважало те, що в нього були вирвані ніздрі. Матеріали, зібрані В. Милорадовичем, повідомляють — Гаркуша не гребує добром звичайних селян: «Давай гроші, Явдохе, бо дивись!» — та в халяву руку, виволіка ніж, веде матір до ладанки, каже «заріжу»!...Кинули вони її додолу, забили кільком коси у діл» [4, 249]. Народні перекази одноставні: «Горкуша вор був» [4, 250].

Що ж зумовлює такі розбіжності між фольклорними переказами та прозою Сомова? Ми висловлюємо гіпотезу про те, що ідеалізація образу Гаркуші відбулася під впливом традиції романтизму. Адже Орест Сомов навчався у Харківському університеті, де пізніше виникла Харківська школа романтиків. Це вплинуло на його прозу і в ідеологічному, і в тематичному плані. У свою чергу, на виникнення Харківської романтичної школи значно вплинув німецький романтизм.

Як відомо, образ благородного розбійника був надзвичайно характерним для романтичної свідомості. Образ благородного розбійника у романтичній літературі вперше зустрічається у творі Ф. Шіллера «Розбійники», який також засновується на історичних переказах. Вплив німецького романтизму на українську літературу, можливо, став причиною значної популярності цього образу в українських письменників. Адже до образу Гаркуші звертаються В. Наріжний, Г. Квітка-Основ'яненко, О. Стороженко, Г. Данилевський, О. Сомов [6, 380].

Спробуємо здійснити типологічне зіставлення образів головного героя «Розбійників» Карла Моора та Гаркуші О. Сомова.

Карл Моор грабує заради здійснення справедливості. Його не цікавить сама нажива. Розбійники з банди Моора так говорять про свого отамана: «Він не вбиває, як ми, заради грабунку... про гроші він, видно, не дбає, відтоді як може їх мати до-схочу, і навіть ту третину здобичі, яка по праву йому належить, роздає сиротам або платить за навчання бідних, але талановитих юнаків» [9, 66].

Розбійник Гаркуша також мотивує свою діяльність не здохттю наживи. Для нього найбільше важить встановлення справедливості. Плануючи пограбувати багатого та гордовитого пана Гриценка, він зустрічає нещасливо закоханого шляхтича Кветчинського. І замість карати жорстокого пана, усіляко сприяє одруженню Кветчинського та доньки Гриценка. Гаркуша дарує Гриценку скриньку з коштовностями як весільний подарунок молодим. І, не дочекавшись подяки, зникає. Лише пізніше він направляє Гриценкові листа: «Прощай: люби дочку и зятя, надели их, как долг велит доброму отцу, береги мою шкатулку — она тебе пригодится, и будь милостив к своим служителям. Они такие же люди, как и ты. Если все это исполнишь по моему желанию, то можешь быть уверен, что никогда не встретишься с Гаркушей» [7, 60].

Коли Гаркуша карає пана Просечинського, то залишає в безпеці його доньку та зятя, а також усе їхнє майно. Гаркуша наголошує: «Пан Торицкий! — сказал он, войдя туда. — И ты, добрая панна Елена! Вам нечего бояться: вы никому не желали зла, а напротив того, сколько могли, делали добро. Вот вам рука Гаркуши, что ни он, ни его вольные казаки не возьмут ни одной нитки изо всего того, что вам принадлежит» [7, 74].

Обидва герої — харизматичні лідери, за якими інші розбійники підуть у вогонь і в воду. Так, гайдамаки жорстоко карають жида, що видав місцезнаходження Гаркуші повітовому судді. Під час призначення кари відбувається такий діалог: «Прежде всего, — подхватил Лемет, — поджарить его, как тарань, на тихом огне и допросить, где он упрятал дорогие вещи, данные ему атаманом на продажу. — Досуг толковать о такой безделице, когда дело идет о жизни Гаркуши! видно, ты и теперь еще такой же жид: у тебя все для золота... Товарищи! к голосам» [7, 32].

У «Розбійниках» Шіллера члени банди так само обожають свого ватажка. Заради нього вони готові віддати життя. Ось як характеризують розбійники свого ватажка: «Без Моора ми — тіло без душі» [9, 71]; «Отаманові повинен я дякувати за повітря, свободу і життя!» [9, 70]; «Веди нас, отамане! Ми підемо за тобою хоч би у пашеку до самої смерті!» [9, 74]; «Хоч би й пекло обступило нас дев'ятьма колами! Хто не собака — рятує отамана!» [9, 80].

І Моор, і Гаркуша — маргінальні особистості, що протиставляють себе суспільству. У них обох свій закон, своя справедливість, яку вони здійснюють наперекір соціальним нормам. Саме цей протест, відсторонення від маси зробило образ шляхетного розбійника таким популярним у літературі романтизму.

Очевидно, що образ шляхетного розбійника не був винаходом романтичної літератури. Він існував у кожній культурі, походючи від міфологічного трікстера, який краде дари в богів, щоб передати їх людям. Як зазначають дослідники: «За первіснообщинного ладу аналогом цього можна вважати міфологічний образ Трікстера, який на ранньому етапі міфопоетичного мислення був невіддільним від образу культурного героя» [5, 24–25]. Саме поняття «шляхетного розбійництва» виникло в національних культурах у феодальний період. Як зазначає Л. Мостова у своїй розвідці, присвяченій феномену «шляхетного розбійництва»: «Основними функціями «шляхетного розбійника» у літературі та фольклорі, на нашу думку, є крадіжка, пограбування з декларованою метою справедливого розподілу майна. Крадіжка є вчинком злодія, відтак основна відмінність «шляхетного» розбійника від простого злодія-розбійника полягає у розподілі отриманого шляхом крадіжки майна між тими, хто його потребує, а не лише між членами братства» [5, 27–28].

Очевидно, що у кожному національному варіанті «шляхетний розбійник» набував особливих рис. На українському ґрунті феномен «шляхетного розбійництва» представляли Устим Кармалюк та Олекса Довбуш. Як зазначає Л. Мостова: «Олекса Довбуш і Устим Кармалюк мають риси оборонців віри та традицій, які вдало поєднують із функціями відновників майнової

рівності («Ви багатих обдирайте та бідним давайте, і на мене, Кармалюка, всю надію майте»)» [5, 26]. Народна уява зображає їх як захисників бідняцтва, і виправдовує дії розбійників, що часто є досить жорстокими. Обидві постаті легендаризовані, адже: «Олекса Довбуш і Устим Кармалюк не лише володіють надприродними здібностями (надзвичайна сила, здатність виходити із будь-якого ув'язнення, не вразливість кулями), але й в окремих оповідях виявляють зв'язок із образом та іменем Велеса-Волоса, супротивника Громовержця» [5, 28].

Гаркуші також приписують надзвичайні здібності: «Да, гайдамак ужасный чернокнижник: дунет на воду — и вода загорится, махнет рукою на лес — и лес приляжет» [7, 42]. Крім того, з образом трікстера Гаркушу ріднить схильність до перевдягання. Уперше ми його бачимо як мирного чумака Кир'яка Романовича; у наступному сюжеті Гаркуша перетворюється на польського пана, балакучого та компанійського, а ще далі — на справжнього жebraка-каліку. Тут поневолі виникає асоціація з давнім володарем Гаруном-аль-Рашидом, що перебирався у чужий одяг і ходив дізнаватися, як живе люд у Багдаді.

Гаркуша вирізняється надзвичайною красномовністю: «Не прошло полчаса, как уже все гости были, так сказать, околдованы обходительностию и ловкостию польского пана, занимательностию его разговоров и приятностию поступков. С мужчинами был он вежлив и говорлив, с женщинами услужлив и вкрадчив. Знал, что не многие из собеседников его разумели по-польски, старался он говорить по-малороссийски, ломал довольно забавным образом наречие туземцев, и сам первый тому смеялся» [7, 49]. Як нам відомо, красномовність також часто супроводжує походеньки трікстера.

Риси трікстера можна побачити у образах «шляхетних розбійників». Так, Л. Мостова зазначає: «Образ «шляхетного розбійника» новітніх історичних часів є пізнішим варіантом давнього міфологічного образу культурного героя і першопредка, що мав певні риси трікстера, (...) що згодом, на нашу думку, трансформувався у розбійника зі здібностями чаклуна» [5, 29].

Без сумніву, Орест Сомов при написанні повісті користувався переказами про Гаркушу. Але у процесі роботи над текстом

він відходить від них. Орієнтуючись на загальний образ героїчного розбійника, що жив у народній уяві. Так поступово у творі ми бачимо легендаризацію розбійника Гаркуші. Відомості про його надприродні здібності — перший етап легендаризації цієї постаті. Автор пояснює нам — Гаркуша визволився з полону, дякуючи своїй красномовності. Але інші герої твору вже прикладаються до створення міфу про Гаркушу: «Только ненадолго его взяли при переправе через Клевень на пароме, он вдруг околдовал своих конвойных: все они, человек сорок, не могли тронуться ни руками, ни ногами» [7, 41–42].

Ще однією ознакою легендаризації постаті Гаркуші у творі є те, що кобзар складає про нього пісню, ставлячи цим Гаркушу в один ряд з історичними персонажами.

Таким чином, ми доходимо висновку, що при створенні образу Гаркуші Орест Сомов користувався кількома джерелами. В першу чергу це були народні перекази про Гаркушу, який, без сумніву, діяв на Україні в 70-х рр. XVIII ст. З другого боку, на формування образу Гаркуші вплинула існуюча традиція романтизму: герой-розбійник, що протиставляє себе суспільству, та впроваджує свою систему справедливості, був дуже близький романтизму. Третім джерелом формування образу Гаркуші був образ шляхетного розбійника, який виріс з образу трікстера. Як відомо, такі герої були в кожній культурі: Робін Гуд в англійській традиції, Ель Темпранільйо в іспанській [5]. Схильність Гаркуші до перевтілень та його надприродні здібності ріднять його з таким типом героя. Слід розрізнити два фольклорні пласти: власне перекази про розбійника Гаркушу, і його змалювання як напівлегендарного персонажа з надзвичайними здібностями. Тут він перебуває в одній площині з так само легендаризованими Олексю Довбушем та Устимом Кармалюком. Цей образ може розходитися з локальними переказами, але він перебуває на вищому рівні, являє собою певне узагальнення. Власне, Орест Сомов не міг взяти цей образ із фольклору, бо легендаризації образу Гаркуші не відбулося, він не став таким популярним, як інші захисники-розбійники. Тому Орест Сомов скористався формою, що існувала у народній свідомості, і вмів у неї образ Гаркуші, реально існуючого розбійника.

ЛІТЕРАТУРА

1. Зеров М. Лекції з історії української літератури / М. Зеров. — Торонто : Мозаїк пресс, 1977. — 271 с.
2. Кирилюк З. На пути к реализму. Орест Сомов и его роль в литературном движении начала XIX в. // Сомов О. М. Купалов вечер / О. М. Сомов — К., 1991. — С. 5—18.
3. Кирилюк З. В. Фольклор в творчестве Ореста Сомова // Научные доклады высшей школы. Филологические науки. — 1965. — № 4. — С. 40—50.
4. Милорадович В. Средняя Лубенщина // Киевская старина. — 1903. — Т. 82, № 9, отд. 1. — С. 245—296.
5. Мостова Л. «Шляхетні розбійники»: міфологічні джерела образу // Історико-літературний журнал. — Одеса, 2005. — Вип. 11. — С. 24—30.
6. Рашенко А. С. Образ бунтівної особистості у прозовій спадщині О. М. Сомова (за твором «Гайдамака») // Літературознавчі студії. — К. : Вид. дім Дмитра Бураго, 2009. — Випуск 24. — С. 38—385.
7. Сомов О. М. Купалов вечер / О. М. Сомов. — К., 1991. — 557 с.
8. Чижевський Д. Історія української літератури (від початків до доби реалізму) / Д. Чижевський; фахове редагування, передм. М. К. Навенка. — Тернопіль : Феміна, 1994. — 480 с.
9. Шіллер Ф. Драми. Лірика / Ф. Шіллер. — К. : Веселка, 2006. — 282 с.

Євген Черноіваненко

МІФ ЯК ІНСТРУМЕНТ ТЛУМАЧЕННЯ ХУДОЖНЬОГО СЛОВА

Рец.: монографія Драненко Г. Ф. Міф як форма сенсу та сенс форми. Міфокритичне прочитання творів Б.-М. Кольтеса : монографія / Г. Ф. Драненко. — Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2011. — 440 с.

Розмаїття компаративістських підходів до вивчення функціонування міфу в літературі постійно збагачується новими теоретичними та методологічними підходами, при цьому класичні літературознавчі школи виявляють творчу взаємодію та співпрацю з новітніми напрямками у своєму прагненні поповнити власний науковий інструментарій та у спробах розв'язати концептуальні теоретичні та методологічні проблеми. Якщо дослідження особливостей функціонування міфу як сюжетно-образного матеріалу покликані вмотивувати існування літературної традиції, то сучасні міфознавчі розвідки, значно розширивши рамки поняття «міф» (міф стає водночас і ознакою існування архаїчного безчасся, і сакральною оповіддю, і антропологічною реалією, і «ментальною настановою»), розглядають міф як інструмент тлумачення художнього твору.

Прикладом такого підходу до вивчення проблеми «міф і література» є монографія Галини Драненко «*Міф як форма сенсу та сенс форми. Міфокритичне прочитання творів Б.-М. Кольтеса*», яка застосовує теоретичний доробок французької міфокритичної школи. Французька міфокритика, як осібний напрямок порівняльного літературознавства, пропонує власний методологічний підхід до вивчення оприявлень міфу в художньому творі. При цьому виокремлення міфологічних структур здійснюються не стільки задля ілюстрації стійкості функціонування в межах певної культурно-історичної доби конкретного міфу

або групи міфів, а заради віднайдення значення твору шляхом зіставлення міфологічного простору, що бере участь у формуванні горизонту очікування читача та його розуміння твору, з міфологічним простором, який йому відкривається внаслідок читання цього твору. Міфокритика виявляє провідні міфи та їх значеннєві трансформації не лише в художньому творі певної епохи та середовища, але й у самій особі автора. Вона намагається показати, як та чи інша риса особистості автора впливає на трансформацію існуючої міфології або, навпаки, акцентує той чи інший провідний міф у його творчості.

Французька міфокритика, як міждисциплінарне вчення, якому притаманна ризомна форма зв'язків, знаходиться у продуктивному діалозі з іншими філологічними дисциплінами — зокрема, з теорією інтертекстуальності та теорією рецепції. Так само, як вивчення проблеми функціонування міфу-інтертексту неможливе без відкриттів рецептивних учень, так і дослідження сприйняття міфу-тексту не буде повним без уточнення способів оприявлення міфем. Міфема застосовується в міфокритиці в сенсі найменшої значеннєвої одиниці міфу й різниться від міфологеми, яка є стійким структурним елементом міфологічної оповіді. На відміну від усіх інших одиниць міфологічного дискурсу, в міфемі (явній або прихованій) дієслівна динаміка домінує над субстантивністю, оскільки міфема належить до системи частоти повторення, яка й визначає сутність міфу.

Окрім категорії міфемі, міфокритика оперує основними поняттями теорії Уявного — це поняття образу, символу, архетипу та схеми. Якщо уява є складовою антропологічного процесу, що мобілізує людину починаючи від її рефлексів до її культурних мотивацій, то походження образів пов'язується з діями та порухами людини. Закономірно, що образ стає ближчим до активності дієслова, ніж іменника, який створює лише застиглий в уяві образ. Отже, міфокритика висуває на перший план семантичну відкритість та пластичність образів. Символ у міфокритичному розумінні — це більше ніж просто знак, адже його функція виходить за межі позначування, полягаючи передусім у тлумаченні набуття певного напрямку розвитку значень.

Архетип у міфокритиці застосовується в юнгівському баченні, себто як константа людської психологічної системи, як місце перетину колективного та індивідуального, як утілення психофізичної цілісності. Уведення поняття «архетипу» в науковий обіг теорії Уявного дозволило порушити проблему походження процесів мислення. Існування архетипів встановлює зв'язок між тим, що сприймається, та тим, що уявляється. Іншими словами, архетипи — це значеннєві упорядники Уявного. Вони реалізуються в схемах, які позначаються в системі образів за допомогою дієслів, а архетипи-первообрази закріплюють схеми у формі субстантивальних або прикметникових архетипів. Схема є абстрактним планом, організуючим проектом дії.

Схема — це не форма, а правило для утворення форми, тобто вона має проміжний статус — між концептом та інтуїцією, між розумовим та чуттєвим. Зважаючи на це, міф є динамічною системою символів, архетипів та дієсхем, що від імпульсу однієї з дієсхем перетворюється на оповідь. Міфологічній оповіді притаманна *сакральність, архаїчність, достовірність / вимисел*. Міфокритичний метод шукає в будь-якому тексті міфологічну основу, а в міфі бачить вираз невинного процесу символізації. Однією з основних прикмет міфу є його внутрішня мобільність. Процеси внутрішніх трансформацій міфу (деміфізація / реміфізація), які виникли ще до функціонування міфу в літературі, зумовлюють існування міфу в часі. Отже, міф — глибоко пластична творча форма. Він є наративною цілісністю, яка викликає розвиток сенсу і його розкриття, які тут і тепер має втілити в життя його сприймач.

Міф є мисленневою схемою, архетипною формою, яка наповнюється численними його варіантами. При контакті з попередніми міфологічними ядрами мистець відкриває для себе непорушне впорядкування образів та дій, придатних для запозичення. Міф постачає творчий дух віртуальною інформацією. Міф функціонує у психології процесу художньої творчості як символічна структура образів, що є складовою Уявного мистецтва; він являє собою не лише точку відліку народження художнього твору, але й програмний код для творення твору. Міф у міфокритичному розумінні є також свідком психічного апа-

рату мистця, чинником повернення мистця до архаїчного як до джерела міфотворчості. Міф — це перехідне Уявне, передіснуючий текст створюваного твору.

Міфові властиві онтологічна й когнітивна функції. Зіставлення міфологічного дискурсу з науковим дискурсом показує, що міф та наука мають різні способи дискурсивного впорядкування: міф, на відміну від науки, ніколи не вдається до пояснення пояснень, а наука, на відміну від міфу, майже ніколи не використовує наративи. Самобутність міфу в тому, що він є рівночасно вмістищем об'єкта пізнання і формою пізнання: міф розпитує світ та є відповіддю на запитання. Спільним первнем міфологічного та наукового дискурсів є їх об'єкт — пізнання світу та людини: в разі, коли наука сумнівається, її заступає міф; там, де міф зазнає поразки, свою дію розгортає наука. І міф, і наука покликані дати відповідь на запитання, але тільки міф наділений інтродуктивною функцією («заспокоювати відповіддю»). Отже, можна говорити про взаємодоповнюваність міфу та науки. Різницею між науковим та міфологічним дискурсом є те, що наука прагне досягти точності, тоді як міф — вірогідності.

Відтак до когнітивного виміру знання додається вимір аксіологічний — міфові властива цінність відкриття істини та мудрості, міф стає для людини дороговказом життєвих цінностей. Особливо яскраво ця аксіологічна функція проявляється в міфі, який функціонує в літературі. Література «гармонізує» участь міфу та науки в процесах пізнання. Крім того, міф є своєрідною пам'яттю аксіологічної настанови, що життя є боротьбою передусім із плином часу. Отож, якщо «я мислю» наближає людину до смерті, то «я уявляю» віддаляє її від неї. Відтак стає закономірним, що умовність наукової істини, яка констатується в наші дні, змушує дедалі частіше звертатися до міфів — умістища універсального й самобутнього знання.

**ХУДОЖНЄ УЗАГАЛЬНЕННЯ ЯК ЛОГІЧНИЙ ПЕРЕХІД
«ВІД ПЕВНОЇ КОНКРЕТНОСТІ... ДО ВИРАЗНІШОЇ
КОНКРЕТИЗАЦІЇ ЇЇ СУТНОСТІ (Г. ВЯЗОВСЬКИЙ)»**

**Рец.: Шляхова Н. М. Еволюція форм художнього узагальнення :
навч. пос. / Н. М. Шляхова. — Вид. друге, доповн. — Одеса :
Астропринт, 2011. — 152 с.**

Досліджувати проблематику, пов'язану зі специфікою художнього узагальнення, неможливо без вивчення витоків та етапів розвитку його форм та видів. Цю прогалину у вітчизняному літературознавстві заповнює Н. Шляхова, причому у жанрі навчального посібника, перше видання якого побачило світ у 1996 році, друге — доповнене, можна сказати суттєво перероблене, вийшло друком у 2011 році.

Автор розпочинає виклад навчального матеріалу в розрізі історичної поетики. У цьому фрагменті під назвою «Ненаслідувальне наслідування» викладаються передумови розуміння специфіки мистецтва. Віддаючи належне праці М. Ігнатенка «Генезис художнього мислення», Н. Шляхова доповнює і уточнює його «поетику» стосовно цілого ряду аспектів. По-перше, вона звертає увагу на неоплатонівський принцип художнього пізнання (йти від зовнішньої форми до внутрішньої сутності, від позірності до істини, творячи «несхожі схожості», «неподібні подібності», «недійсні дійсності») як на визначальну умову досягнення художньої правди не лише в літературі середньовіччя, а й у наступні епохи.

В цілому ж, донесення змісту глибоких наукових істин до студента, завдяки індивідуальним акцентам і трактуванням, для автора посібника є принципово важливим підходом. Так, опираючись на проблематику давніх поетик і риторик, вона, безперечно, відслідковує процес вироблення в історичній поетиці понять і термінів, пов'язаних із закріпленням у мистецтві особливої якості — художньої правди. При цьому тлумачення праць Дідро та Ігнатенка є обов'язковою переду-

мовою розширення знань з питань поетики, теорії літератури, філософії, естетики. Вона констатує, що період в межах від Середньовіччя до епохи Просвітництва позначений переходом від уможливлених до життєвих уособлень певних якостей людини [9]. На її думку, саме Дідро («Парадокс про актора») зосереджує увагу на соціальній характерності літературного героя (а відтак він визнає типізацію як спосіб творення художнього образу), а Лессінг («Гамбурзька драматургія») урівноважує в художньому образі загальне і одиничне, закономірне та індивідуальне. З таким аспектом і складовою художнього образотворення, як «загальне» він пов'язує і відому Арістотелеву мотивацію («Поетика»): чому поезія філософічніша, ніж історія [10].

Крок за кроком Н. Шляхова спрямовує студента на осмислення специфіки мистецтва і етапів розвитку форм художнього узагальнення, на відміну не лише від життя, а й науки історії. У цьому сенсі важливим етапом розвитку науки про узагальнення вона називає розрізнення Г. Лессінгом двох способів художнього узагальнення — персоніфікації та індивідуалізації. Задля досягнення навчальної мети Н. Шляхова посилається на праці сучасних літературознавців, серед них М. Ігнатенко, Г. Сивокінь, Н. Денисюк, Л. Ушкалов, при цьому переважно зосередившись на виробленні літературознавством терміносистеми, пов'язаної з умовністю мистецтва.

Зазначу, що, порівняно з попереднім виданням посібника, Н. Шляхова розширює, а відтак і поглиблює текст за рахунок огляду історії дотичних понять. Це стосується поняття «fiction» (яке, між іншим, осмислює також Є. Черноіваненко в монографії «Літературний процес в историко-культурном контексте»), кваліфікуючи «усвідомлений художній вимисел» як «ефективний засіб узагальнення» [13]. Таким чином, навчити студента читати наукову літературу, а точніше інтерпретувати — основне завдання автора посібника. Зразком такого підходу є увага до історії питання про «ненаслідуювальне наслідування».

Сприйняття ж розділу другого «Форми художнього узагальнення», підготовленого попереднім розділом, націлює студента на важливіший аспект проблеми — розрізнення, диферен-

ціацію форм і видів узагальнення. За точку відліку у розкритті цього питання Н. Шляхова бере концептуальні засади праць О. Потебні, для якого узагальнення в «поетичних творах» (читай: в літературі — уточн. моє. — *М. П.*) мають бути наповнені «конкретними живими сприйняттями» [Теор. поэт., 94]. Власне узагальнення, на його думку, досягається у формах інакомовності.

Привертають увагу ще ряд концептуальних положень О. Потебні, на яких зосереджується Н. Шляхова, серед них: інакомовність є загальною властивістю «діяльності людської думки», процес цієї діяльності складається із двох прийомів: побудова узагальнення із випадковостей і розкладання цього узагальнення знову на випадковості; саме в процесі складання інакомовність набуває узагальнюючого значення, того синтезу, ледве помітні недоліки якого призводять до забуття дидактичні твори «за всієї інколи їм властивої глибини початкового задуму»[24]. Саме завдяки інакомовності у вузькому і широкому значенні терміна постає творчість як така, адже вона виражає думку людини, вона найповніше представляє «царство фантазії». Таким чином Н. Шляхова підводить студента до розуміння Потебнею процесу художнього образотворення і узагальнення, а саме: «митець, відтворюючи предмет у своїй уяві, знищує будь-яку рису, основу тільки на випадковості, кожному робить залежною від іншої, а всі — тільки від нього самого». Це той ключовий момент, який позначає потребу співвіднесеності загального і конкретно-індивідуального, об'єктивного і суб'єктивного у структурі образу.

Звичайно ж, більш детальне дослідження логіки і конкретики процесів художнього узагальнення (попри розрізнені спроби, присвячені структурі образу-типу і особливостям типізації) ще попереду і важливо це саме для навчальної літератури з її нормативністю, а відтак і однозначністю, яка так потрібна в якості відправної точки, з якої починається знання предмета. А поки що автор посібника вчить читати і розуміти класиків філологічної науки, зокрема звертає увагу на розділ із праці О. Потебні «Из записок по теории словесности» під назвою «Виды поэтического иносказания». Вона наголошує на

концепції, яка постає з аналогії слова і образу, слова і твору, водночас на неспівмірності слова з живим уявленням, з його значенням, а також художнього образу з тим же живим уявленням, його значенням, тому що він інтерпретується суб'єктом по-іншому, адже образ говорить йому (тому, хто сприймає і розуміє) дещо інше і більше, ніж те, що в ньому безпосередньо знаходиться [25].

Тим самим Н. Шляхова ще раз повертає студента до осягнення мистецтва слова як форми інакомовності, яка, будучи завжди важливішою властивістю образотворення в ліриці, має два різновиди (додам: два рівні, що співіснують і взаємодіють водночас в структурі кожного твору). Перший — інакомовність у буквальному значенні, власне форми метафоризації — перенесення властивостей одних предметів, явищ на інші, причому часто віддалені в просторі і часі, і що важливо — предметів, узятих із різних сфер і вимірів (часто неспівмірних!) життя і світу. Другий вид інакомовності Потебня називає художньою типовістю (синекдохічністю) образу. Звичайно ж, по-перше, структура і механізм породження художнього типу передбачають здійснення власне процесу розгортання типізації. І по-друге, така структура і процес є не що інше як форма і принцип синекдохи, що є різновидом метонімії, а опосередковано — і метафоризації.

Слід також додати, що саме другий вид інакомовності, який за Потебнею, є художньою типовістю, кваліфікується «теорією предикації» як образотворення на загальному рівні структури твору, як розширене застосування і трактування механізму метафоротворення. Опираючись на предикативну теорію, в т.ч. відповідну концепцію образності Потебні, Н. Шляхова зближує поняття інакомовності, з одного боку, і художньої типовості, з іншого, з художнім образом і твором. Вона також прагне у жанрі навчального посібника наблизити судження спеціалізованих теоретичних праць до фахових знань і потреб студента.

Н. Шляхова постійно долає стереотипи традиційного літературознавства, яке переважно відслідковує диференційні моменти, пов'язані зі своєрідним анатомуванням художнього твору і що є лише пропедевтичною основою знання про уза-

гальнення. Окрім того, мету, процес і результат образного узагальнення вона розглядає не лише в аспектах рецептивних, а й ширше — герменевтичних досліджень. Адже узагальнення, його етапи, процес і наслідок залежать від особливостей і можливостей метонімічного мислення. Це співвідносно, з одного боку, з поетичним чи прозовим текстом, з іншого — з мовним чи позамовним рівнем образності. І тут автору посібника знову в нагоді стає лінгвопсихологічна теорія образності Потебні, за якою розуміння залежить від «властивостей того, хто розуміє, ступеня розуміння, миттєвого настрою» [Теорет. поэт., 144].

Вона поділяє переважаючу в літературознавстві точку, що будь-який вид узагальнення в кінцевому рахунку тяжить до типізації (оскільки світ поетичних образів нерозривно пов'язаний з реальним світом), і вказує на закономірну суперечність між одиничністю образу і нескінченністю його обрисів, і водночас, посилаючись на Потебню, уточнює: ця нескінченність є ледь помітною, й у мові неможливо визначити, скільки і який смисл розвинеться в тому, хто розуміє [26].

Вводячи в орбіту і процес огляду літературознавчої думки питання про художню типізацію все нові і нові імена, автор посібника звертається, безперечно, до концептуальних засад праць М. Бахтіна, зокрема статті «Автор і герой в естетичній діяльності». При цьому наголошує на особливостях творчої реакції автора на соціологію і психологію героя, врахування якої вносить «строгий порядок у формально-змістове визначення видів героя». Зазначу, що після всього, що складає досить актуальну і вагому рецепцію Н. Шляхової з даного питання, виникає бажання отримати ще більш розширений екскурс в проблематику узагальнення за рахунок співвіднесення концептуальних суджень філософів у літературознавстві, спеціалістів зі психології творчості щодо поетики (історичний, теоретичний аспекти) та літературного процесу.

У продовження розмови про розмаїття форм, типів чи видів узагальнення Н. Шляхова вводить студентів у проблематику праць проф. Вязовського Г. А., зокрема його статті «Узагальнення і його види в художній літературі». [Істор.-літерат. журн. — 1997. — № 3], особливо — у частині суджень про творення ти-

пових характерів. Він розглядає «тип» як процес пізнання прикметної індивідуальності людини, зображення типових характерів, яке не обов'язково передбачає життєподібність «типових обставин». Створення типових образів-персонажів передбачає творчу/розуміючу читацьку рецепцію. Зокрема, в концепції узагальнення Г. Вязовського вона виділяє кілька ключових тез. По-перше, для нього узагальнення — це процедура (процес) логічного переходу від певної конкретності до все більшої та виразнішої конкретизації її сутності шляхом усунення нехарактерного, другорядного, того, що невиразно, а то й зовсім не вказує на спільність з іншими цього ж ряду конкретностями. Або: «в художньому узагальненні залишається, а не «вивірюється», як це бачимо в абстрагуванні, одиничне й особливе» [18]. Більше того, воно являє собою серцевину образу, яка навіть характерологічними деталями розкриває сутність загального, тобто властивого не лише йому (одиничному і особливому), а й ряду подібних явищ.

Г. Вязовський вважав, що творчому процесу письменника не протипоказане абстрагування і навіть словесне відтворення абстрактного в образній системі твору. Він переконливо доводить, що кількісне і якісне багатство життєво правдивих і переконливих образів-типів дала нам і продовжує створювати реалістична література. Однак реалізм — не застигла художньо-творча концепція чи метод, як звикли його називати. У структурі твору «кожен реалістичний художній образ, від найдрібнішого до монументального, є узагальненням», «найпростіший троп і розгорнута батальна картина, незважаючи на те, що друга виростає завдяки першій, однаково важливі в художній системі твору». Тут слід додати, що троп може нести функцію художньо виразної деталі. Цей фактор ще більше мотивує принцип «рівноправ'я» різнорівневих структур у художньому узагальненні. Слід також зазначити, що такий принцип особливо функціонально навантажує такі елементи у новелістичних формах епосу.

До концептуальних слід віднести і наступні судження Г. Вязовського і не лише із названої вище статті, а й із раніше оприлюдненої статті «Образне і абстрактне в художній літературі»

[Істор.-літер. журн. — 1995. — № 1]: «весь твір не позбавлений наукових абстракцій, і що цікаво й важливо, вони не становлять собою в ньому якесь «чужорідне тіло», «вони вживаються (взаємодіють — уточн. моє. — М. П.) ...коли образ-конкрет, що складається з ряду образів деталей і подробиць, потребує з точки зору автора скріплення у тривку єдність», «Таким чином, образна конкретика, поєднуючись із абстрактним узагальненням, набуває додаткової змістовності, а абстрактне узагальнення наповнюється образною конкретикою» [Вказ. ст., с. 17].

Н. Шляхова у зв'язку з концепцією узагальнення Г. Вязовського бачить вихід на обґрунтування інших видів (форм) узагальнення, що, звичайно ж, збагачує можливості художнього урізноманітнення можливостей художньо-образного пізнання, відображення його структури, процесу і наслідку, а відтак і теоретичного усвідомлення спільного і відмінного між типізацією та іншими видами узагальнення. Окрім того, диференціація термінів і понять, пов'язаних із узагальненням і його видами, є ознакою поглиблення теорії і методології дослідження. Так вона, вслід за Б. Сучковим, обґрунтовує розрізнення понять «тип» і «характер» (Розділ III. «Характер і тип у літературознавчій ретроспекції»). Відштовхуючись від судження Б. Сучкова, що тип — «це художнє узагальнення іншого рівня, ніж характер», проф. Шляхова Н. М. наголошує на висновку свого попередника, що у мистецтві реалізму «тип» обов'язково має бути одночасно і характером, а от далеко не кожен характер наділений ознаками типу» [43]. Після огляду концептуальних заasad праць І. Франка, Л. Виготського, М. Чудакової, Л. Гінзбург, А. Войтюка, М. Бахтіна та ін. автор посібника наголошує на тому, що тип — це пасивна позиція колективної особистості, а характер — масштабний та є ідейно активним.

Переосмислення проблематики, пов'язаної із видами узагальнення, складає зміст розділів із назвами «Щоб Я не було затертим МИ», «Завдання художника полягає зовсім не в життєвій правді: в художній», «Дотепність схоплює суперечність», а також «Антропологічна філософія М. Бахтіна». Це, власне, розділи посібника, в яких на неперевершених зразках творчості М. Коцюбинського, М. Хвильового, М. Гоголя, В. Земляка

автором пропонуються концептуальні судження про особливості і процеси, пов'язані з поступовим відходом цих митців від «архитопосності» у зображенні людини, і водночас (зі змінами світоглядних позицій) відтворення ними в художньо-образній формі шанобливого ставлення до її самобутності за рахунок застосування соціально-психологічного, філософського принципів, а також «проміжного» рівня типізації, який, на переконання Н. Шляхової, є дещо ширшим від першого і конкретнішим відносно другого [91]. Доповнює розмаїття типізуючих прийомів і такий художній принцип, як іронічне ставлення до загально визнаного. Тим самим стверджується множинність точок зору на світ, інакше кажучи, береться до уваги величезний спектр «сутнісних» властивостей людини, які так чи інакше узгоджуються і знаходять свій вияв у художньо-образному розмаїтті героїв — «полісутнісному homo», їх поглядах на світ та істинність буття [114].

Автор посібника готує тим самим студентів до сприйняття антропологічної філософії М. Бахтіна, суть якої полягає в тому, що діяльність митця як учасника естетичної події, полягає в зосередженості не на багатьох людях в межах однієї свідомості, а на визнанні багатьох рівноправних і рівновартісних свідомостей. З таким підходом викристалізовується ідея і феноменологія *іншої, інакшої* людини, а точніше — іншої повновартісної свідомості, а відтак і поетика і проблематика двосуб'єктності, діалогічності творчого процесу, в протизагаду визнанню лише авторської свідомості у цьому процесі, яка, однак, на думку філософа, залишається активною і водночас «позазнаходжуваною». Останнє уточнює і переосмислює розуміння об'єктно-суб'єктної природи образу і мистецтва в цілому (підрозд. «Образи Я в образах інших людей»).

Проблематика взаємовідношень автора і героя, вчинку і самозвіту-сповіді, автора і героя автобіографії і біографії, ліричного героя і автора, характеру як форми взаємин героя і автора, типу як форми взаємин героя і автора розкривається автором посібника у кількох наступних і водночас заключних фрагментах «з історії та теорії узагальнення». Власне вирішення проблеми «взаємовідношень» Н. Шляхова, як і Бахтін, ба-

чить у двох актах: «герой і автор ведуть боротьбу поміж собою, то наближаючись, то різко розходячись: «але повне завершення твору передбачає різке розходження і перемогу автора» [151].

Тут слід також додати, що цей діалог пронизує всі рівні структури художнього твору, всі етапи становлення висловлювання, його композиції, переходи від статичного предметного світу до взаємовідображення і взаємовираження предметів, понять і явищ, породжуючих поетичний світ, в якому світ автора структурно ширший, тяжить до абстрагування, до узагальнення, причому за рахунок форм метафоризації (в протизагальному автологічному як крайній формі вияву суб'єктивності).

Текст даної праці можна назвати посібником завдяки навчальному стилю викладу у більшості розділів, які включають історію питання, аспекти теоретичної поетики, які позначені нормативністю. Однак в них, поряд з навчальним матеріалом, висвітлюються питання сучасних пошуків літературознавства, що може зацікавити не лише студентів, а й викладачів та науковців.

**КОНЦЕПЦІЯ НЕОРЕАЛІЗМУ НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ
РОЗВИТКУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОЇ ДУМКИ**

Рец.: Рева Л. В. «Неореалізм: дискурс теорій та художніх ідей (на матеріалі української та російської літератури і критики) : монографія / Рева Л. В. — К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2011. — 344 с.

Неореалізм як напрям в художній літературі, що зародився в першій третині ХХ ст., став об'єктом активного дослідження лише останнім часом. Як зазначається в передмові рецензованої праці, «проблематику неореалізму першої третини ХХ століття не з'ясовано досі, але час від часу до неї звертаються дослідники у своїх намаганнях встановити істину». До наукових праць, присвячених неореалізму, належить і монографія Л. В. Реви, об'ємна за обсягом і глибока за змістом. Складається вона з чотирьох розділів, у яких є намагання всебічно дослідити це складне для літературознавства явище. Слід сказати, що дослідниця досягла вагомих результатів.

У першому розділі «Філософський контекст неореалізму» зроблено детальний аналіз українських та зарубіжних наукових праць, у яких досліджується філософський контекст художньої літератури першої третини ХХ століття. Представлені концептуальні теорії думки, згідно з якою суттєвим питанням філософії неореалізму є гносеологічна теорія пізнання. Саме вона посідає центральне місце. Належна увага приділена теоріям англійських й американських ідеалістів, які стали провідними у визначенні неореалізму як філософського напрямку (Дж. Е. Мур, Б. Рассел, А. Н. Уайтхед). Зокрема, розглянувши концептуальні теорії Дж. Мура про суб'єктно-об'єктні відношення, про пізнання, про ментальність, лінгвістичну філософію, Л. В. Рева дійшла висновку, що Дж. Е. Мур виступив як неореаліст. В основі його неореалізму закладено відображення світорозуміння через мовний, ментальний, суб'єктивно-об'єктивний компоненти особистого конструювання. Грун-

товно проаналізовано теорію «зовнішніх відношень» та інші концепції Б. Рассела, наукові концепції світу А. Н. Уайтхеда, неореалізм Гарвардського товариства. Підкреслено, що ідеї Б. Рассела широко вплинули на подальший розвиток лінгвістичної, математичної, наукової логіцистичної філософії. Расселівська теорія логічного аналізу разом з лінгвістичним аналізом Дж. Е. Мура створили лінгвістичний поворот у неореалізмі. Здійснено короткий, але переконливий аналіз розглянутих положень і концепцій А. Н. Уайтхеда, оснований на засадах неореалізму. Розглянувши і неореалізм Гарвардського товариства, Л. В. Рева стверджує, що американський неореалізм мав значний вплив на суспільний розвиток через багатосторонній механізм його наукових ідей. Підкреслюється, що в радянський період абсолютний пріоритет надавався соціалістичному реалізму. Неореалізм не визнавався, а дослідження його фактично були заборонені. Наприкінці розділу у світлі філософського відображення буття коротко розглянута творчість І. Буніна та В. Підмогильного і В. Винниченка та М. Горького. Загалом аналіз філософської проблеми неореалізму здійснено ґрунтовно і науково переконливо.

Другий розділ монографії «Шляхи розвитку неореалізму в літературознавстві» присвячений дослідженню історичного й теоретичного екскурсу розвитку неореалізму в українській художній літературі. Розглянута полеміка з приводу походження терміна неореалізм, здійснена спроба розмежувати неореалізм від інших модерністських напрямків. Запропоновано власне визначення й опис неореалізму як художнього напрямку і стилю та нового етапу розвитку стильової художності у літературі, який дав поштовх для появи екзистенціальної та постмодерністської літератури. Дослідниця переконана в тому, що неореалізм слід вважати напрямом і в російській, і в українській літературі. А неореалізм сягає корінням кінця XIX — початку XX століть і зв'язаний з іменами І. Франка, Лесі Українки, М. Вороного.

Оглядаючи перші критичні праці М. Вороного, О. Колтовської, М. Доленга, що появились в час становлення неореалізму, Л. В. Рева виявила спільність думок з приводу загальної характеристики та визначальних рис неореалізму. Разом з тим

вона зосереджує увагу на проблемі розмежування неореалізму і реалізму і вважає, що різниця між цими напрямками полягає в побудові сюжетів, конфліктів і мови. Якщо в реалізмі правила зображення диктує життя, то в неореалізмі до елементів правдивості й типовості приєднується прагнення до оновлення та пошук нових шляхів і способів зображення світу й людини. Взаємопроекції неореалізму на реалізм надають можливості по-новому прочитати національний культурний спадок і розширити коло наукових досліджень.

Актуальною проблемою є виявлення співвідношення між неореалізмом і модернізмом та неореалізмом і символізмом. В монографії здійснена вдала, на нашу думку, спроба розплутати цей клубок спільних і відмінних рис кожного напрямку. З цією метою проаналізована велика кількість критичної літератури багатьох авторитетних дослідників, в результаті чого встановлено, що в українському літературознавстві ще немає детального аналізу неореалізму і символізму.

У третьому розділі монографії на зразках малої прози російського письменника І. Буніна («Сын», «Игнат», «Роман горбуна» та ін.) й українського письменника В. Підмогильного («Син», «Проблема хліба», «Військовий літун», «Третя революція» та ін.) досліджуються спільні й індивідуальні особливості манери письма митців під впливом різних напрямків: реалізму, неореалізму, імпресіонізму і символізму. Глибоке осмислення й досконалий аналіз художніх творів обох письменників сприяли виявленню багатьох спільних рис у зображенні реального життя простого народу на початку ХХ століття. Змістовний пласт цього життя вибудовується письменниками через духовний світ та поняття добро — зло, кохання — ненависть, миттєве — вічне, життя — смерть. Розділ завершується всебічним аналізом повістей В. Підмогильного «Шаптала» і «Повісті без назви». Аналіз підкріплений яскравими ілюстраціями.

У заключному четвертому розділі «Художні моделі експериментального пізнання людини та її світу» досліджується творчість В. Винниченка у співставленні з творчістю М. Горького та І. Шмельова початку ХХ століття. Порівняльний аналіз здійснено в різних аспектах: з погляду неореалізму, людської

моралі, індивідуальної особистості і колективізму, гендерної проблеми, ідейно-тематичних критеріїв буття українця і росіянина. В результаті дослідження Л. В. Рева доходить висновку, що «ідейно-тематичні ознаки творів споріднюють художні задуми митців, у яких загальним світосприйняттям відбиваються соціальні протиріччя різних між собою українських і російських людей, приречених на нерівність, страждання, бідність, несправедливість». Загальні висновки у вигляді таблиці характерних особливостей реалізму і неореалізму аргументовані і переконливі.

В цілому ж монографія Л. В. Реви відповідає усім науковим критеріям, відзначається глибоким і переконливим аналізом досліджуваних явищ, написана доброю мовою, може бути надійним порадиником усім, хто цікавиться історією української художньої літератури.

НАШІ АВТОРИ

1. **Бернадська Ніна** — доктор філологічних наук, професор кафедри теорії літератури та компаративістики Інституту філології Київського національного університету імені Т. Шевченка.
2. **Буркова Євгенія** — аспірант кафедри світової літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
3. **Заровна Інна** — аспірант кафедри української літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
4. **Віват Ганна** — доктор філологічних наук, доцент кафедри українознавства та лінгводидактики Одеської національної академії харчових технологій.
5. **Жигун Сніжана** — доцент кафедри журналістики та видавничої справи КНУКіМ.
6. **Кара Тетяна** — аспірант кафедри української літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
7. **Кирилюк Світлана** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Чернівецького національного університету імені Ю. Федьковича.
8. **Кривопишина Анна** — аспірант кафедри російської мови, зарубіжної літератури та методики викладання Черкаського національного університету імені Б. Хмельницького.
9. **Раковська Ніна** — кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри світової літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
10. **Соколянський Марк** — доктор філологічних наук, професор (Любек, Німеччина).
11. **Сподарець Надія** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
12. **Нямцу Анатолій** — доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри слов'янської філології та порівняльного лі-

- тературознавства Чернівецького національного університету імені Ю. Федьковича.
13. **Чикур Лілія** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
 14. **Мусій Валентина** — доктор філологічних наук, професор кафедри світової літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
 15. **Малиновський Артур** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
 16. **Добробабіна Ольга** — викладач кафедри світової літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
 17. **Саснко Валентина** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
 18. **Фокіна Світлана** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
 19. **Блідченко-Найко Вікторія** — пошукувач кафедри новітньої української літератури Київського національного університету імені Т. Шевченка
 20. **Кривопишина Катерина** — аспірант кафедри української літератури та компаративістики Черкаського національного університету імені Б. Хмельницького.
 21. **Лихачова Олеся** — кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри української та зарубіжної літератур Одеського державного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського.
 22. **Скорина Людмила** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури та компаративістики Черкаського національного університету імені Б. Хмельницького.

23. **Хомова Олена** — пошукувач кафедри новітньої української літератури Київського національного університету імені Т. Шевченка
24. **Шеховцова Тетяна** — викладач кафедри української і зарубіжної літератури та методики навчання Переяслав-Хмельницького державного педагогічного університету імені Гр. Сковороди.
25. **Заїка Юлія** — аспірант кафедри української і зарубіжної літератури та методики навчання літератури ДВНЗ «Переяслав-Хмельницького державного педагогічного університету ім. Г. Сковороди.
26. **Юзьків Галина** — пошукувач кафедри новітньої української літератури Київського національного університету імені Т. Шевченка.
27. **Томбулатова Іраїда** — аспірант кафедри теорії літератури та компаративістики Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
28. **Рева Людмила** — докторант кафедри теорії літератури та компаративістики Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
29. **Генова Євгенія** — аспірант кафедри української літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
30. **Марчук Катерина** — аспірант кафедри українського літературознавства та компаративістики ННІ філології та журналістики Житомирського державного університету імені І. Франка.
31. **Морева Тамара** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
32. **Левченко Галина** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри українського літературознавства і компаративістики Житомирського державного університету ім. І. Франка.

33. **Коробкова Наталя** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та компаративістики Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
34. **Подлісецька Ольга** — кандидат філологічних наук, викладач кафедри теорії літератури та компаративістики Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
35. **Трухан Оксана** — аспірант кафедри світової літератури Прикарпатського національного університету імені В. Стефаника.
36. **Блик Ольга** — здобувач кафедри української літератури та компаративістики Черкаського національного університету.
37. **Черноіваненко Євген** — доктор філологічних наук, професор кафедри теорії літератури та компаративістики, декан філологічного факультету Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
38. **Пашенко Микола** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та компаративістики Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
39. **Зарудняк Олександр** — кандидат філологічних наук, доцент Ізмайльського державного гуманітарного університету.

П781 **Проблеми** сучасного літературознавства : збірник наукових праць / Відп. ред. Є. М. Черноіваненко. — Одеса : Астропринт, 2012. — Вип. 16. — 408 с.
ISBN 978-966-190-566-4

УДК 82.09(083)

ББК 83.00я43

Наукове видання

**ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОГО
ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА**

Збірник наукових праць

Випуск 16

Українською та російською мовами

Відповідальний редактор

Є. М. Черноіваненко

Завідувачка редакції *Т. М. Забанова*

Редактор *Н. Я. Рихтік*

Технічний редактор *Н. С. Жукова*

Дизайнер обкладинки *О. А. Кунтарас*

Здано у виробництво 12.03.2012. Підписано до друку 26.04.2012.
Формат 84x108/32. Папір офсетний. Гарнітура «Newton». Друк офсетний.
Ум. друк. арк. 21,42. Тираж 100 прим. Вид. № 70. Зам. № 131.

Видавництво і друкарня «Астропринт»
65091, м. Одеса, вул. Разумовська, 21
Тел.: (0482) 37-07-95, 37-14-25, 33-07-17, (048) 7-855-855
www.astroprint.odessa.ua

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 1373 від 28.05.2003 р.