

Тернопільський державний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка
Лабораторія славістичних і методологічних студій

STUDIA METHODOLOGICA

Випуск 12

Альманах видається з 1993 року

ТЕРНОПІЛЬ
2002

ЗМІСТ

МЕТОДОЛОГІЧНІ СТУДІЇ

А.Глотов (Тернополь). Литература и государство или Государство и литература?...3	
Л.Телиженко (Сумы). Мистический опыт духовной практики исихазма: синергетический подход.....12	12
М. Глотов (Тернопіль). Вибори 1927 року до органів місцевого самоврядування у східній Галичині: політико-правовий аналіз.....17	17

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ

М. Ткачук (Тернопіль). Естетичні пошуки українських поетів 20-х років ХХ ст.....26	26
І.Курант (Тернопіль). Художня модель світу в поезії Михайла Драй-хмари.....43	43
Г.Чумак (Тернопіль). Теорія літератури Т.С.Еліота: джерела і концепти.....49	49
Г. Деркач (Тернопіль). Оскар Уайльд про літературну критику.....64	64
О. Ткачук (Тернопіль). Наративна стратегія малої прози Михайла Яцківа.....68	68
В.Букачик (Тернопіль). Оповідна структура повісті Богдана Лепкого “Сотниківна”: наративна модальність.....76	76
М. Дем’янюк (Хмельницький). Внутрішній монолог як засіб відображення духовних пошуків в оповіданні А.П. Чехова “Чорний монах”.....81	81
О.Костецька (Тернопіль). До проблеми жанрового розмежування прози Б.Лепкого.....90	90
В. Мاستиляк (Тернопіль). Сучасні уявлення про фантастику як різновид літератури.....93	93
Л. Юрчишин-Біловус (Тернопіль). Ремінісценції як компонент інтертекстуальності тексту поезій Василя Стуса.....100	100
Б.Чуловський (Тернопіль). С. Гординський і В. Мисик: дві перекладних версії одного вірша Ф. Гельдерліна.....104	104
Н.Грицак (Тернопіль). З історії сприйняття художнього твору в російському літературознавстві.....108	108
М.Шимчишин (Тернопіль). Творчість Еліс Уолкер у контексті афро-американського феміністичного дискурсу.....114	114

ФОЛЬКЛОРИСТИЧНІ СТУДІЇ

Т.Цимбал (Львів). Локальні особливості лемківського весільного обряду.....117	117
---	-----

РЕЦЕНЗІЇ ТА ОГЛЯДИ

О.Папуша (Тернопіль). Дитяча література: на шляху теоретичного самоусвідомлення (Славова М. Попелюшка літератури. Теоретичні аспекти літератури для дітей - К., 2002. - 81 с.; Славова М. Волшебное зеркало детства. Статьи о детской литературе. - К., 2002. - 92 с.).....124	124
Л.Вашків (Тернопіль). „Місцин тут доволі для роздумів...” (Василь Махно „Плавник риби”. — Івано-Франківськ, 2002).....130	130

Альманах внесено до Переліку фахових видань
ВАК України №5 від 10.05.2000 за спеціальністю “філологія”.
Публікації в альманасу визнаються фаховими
ВАК України згідно наказу №2-01/10 від 13.12.2000 за спеціальностями
“філософія”, “соціологічні та політологічні науки”.
Друкується за рішенням Вченої ради ТДПУ ім. В. Гнатюка.

Науково-редакційна рада

Зд.С.Адамчик, М.Братасюк, С.Букчин, О.Глотов, Р.Гром'як, В.Зуєв, В.Кравець, Е.Касперський, М.Лабашук, О.Лещак (головний редактор),
І.Папуша (відповідальний редактор), І.Пасько, В.Сердюченко, Ю.Ситько, С.Ткачов, Г.Тиртова, І.Удварі, М.Чаркіч, Я.Ядацький, В.Ярошовець.
Адреса редакції: 282027, Тернопіль 27, а/с 554.

E-mail: narrator@tern.ukrpack.net; glotov@tspu.edu.ua

Редакція не завжди поділяє погляди авторів. Матеріали друкуються мовою оригіналу

**ТЕОРЕТИЧНІ ПРОБЛЕМИ
МЕТОДОЛОГІЧІ СТУДІЇ***Александр ГЛОТОВ*

©2002

**ЛИТЕРАТУРА И ГОСУДАРСТВО
ИЛИ ГОСУДАРСТВО И ЛИТЕРАТУРА?**

(Статья первая)

В начале было Слово
Евангелие от Иоанна 1, 1

Мой друг, Отчизне посвятим
Души прекрасные порывы
А.С. Пушкин

I.

Литература практически с самого начала своего существования была многофункциональной. Причём эстетический ее аспект большинством читателей, по сути, никогда не воспринимался. История литературы (да и всего искусства) знает массу примеров того, как эстетически неоправданные произведения бывали объектом возвеличивания, восхищения, подражания, заимствования, чем вызывали у последующих поколений исключительно недоумение. Читатель в момент восприятия литературного текста испытывает огромное количество объективно не учитываемых факторов воздействия на сознание, среди которых эстетический момент осознаётся незначительным количеством читателей профессиональных. Любой школьный учитель знает, что добиться внятного и эстетически предполагаемого ответа на вопрос «Чем вам понравилось это произведение?» бывает практически невозможно. Между тем вся наука о литературе, с древности и до наших дней, построена именно на базе того, что текст литературного произведения отличается от любого другого текста своей эстетической насыщенностью, что «литература мыслит образами», что художественный текст есть самодостаточный артефакт и тому подобном.

Отступления от этого правила достаточно редки. Так, например, выстраданным откровением звучит явно чужеродное для статьи академика Н.И. Конрада о древнекитайской литературе вкрапление, в котором литературовед размышляет о связях и противостояниях текста как такового и текста художественного: «*Материал у словесности и литературы один и тот же — человеческое слово. Произведение как словесности, так и литературы возникает тогда, когда слово становится искусством. В этом аспекте словесность и литература идентичны. Но они различны в своем общественном существовании: словесность возникает с того времени, как человек начинает создавать культуру и жить её жизнью; литература начинает существовать с того момента, когда словесные произведения превращаются в особую*

отрасль общественной жизни и деятельности, когда они начинают выполнять свою собственную общественную миссию, т.е. когда словесное творчество получает значение особой социальной категории. Видимо, знаком этого момента служит появление в языке понятия “литература”».[1] Воистину, sapere aude, осмелюсь быть мудрым, как предлагал Гораций. Хотя умудрённость эта, по сути — возвращение к первоначальному, не замутнённому избыточным знанием, представлению.

Литература как носитель исторической памяти, литература как воспитательное средство для формирования национального самосознания, литература как «учебник жизни» и тому подобное — вот, конечно, не все, но основные моменты, которые воспринимаются обыденным сознанием при попытке сформулировать своё отношение к литературе.

Каждый из них, несомненно, существует как функция литературы, каждый имеет своё воплощение в тех или иных точках соприкосновения художественного текста с читателем, каждый имеет свою рецепцию. Тут, разумеется, впору воскликнуть: «Пусть погибнут те, кто раньше нас высказал наши мысли!», поскольку всё это очевидно. Но очевидность эта диалектична. Речь идёт, в конечном счете, о выборе точки зрения на литературу. Перечень научных подходов к анализу литературного текста на сегодняшний день настолько обширен, что без специального намерения сделать это взглядом этот перечень не обшаришь.

Однако, есть одна очевидность, которая странным образом постоянно ускользает из поля зрения литературоведов. Хотя в частных случаях они то и дело вынуждены её касаться, но никто пока что даже не попытался эти частности обобщить. Ни в одном из известных нам справочных литературно-теоретических изданий не поднимался вопрос о взаимоотношениях литературы и государства². Эта проблема может быть названа и иначе: «художник и власть», «поэт и царь» и тому подобное.

Общественно-политические науки тоже не вникают в эту контroversию. Юриспруденция ограничивается общим абстрактным требованием к демократическому типу государства обеспечить свободу творчества как таковую и свободу творческих объединений граждан в частности³. Государствоведение, исходя из идеи первичности

¹ Конрад Н.И. Древнекитайская литература //История всемирной литературы. В 9 т. Т.1. — М.: Наука, 1983. — С. 151.

² Есть, правда, среди постструктуралистов некоторые авторы (Ж.Делез, Ф.Гваттари), которые «выдвинули понятие “шизофрения” как основное освободительное и революционное начало личности в ее противостоянии «больной цивилизации» капиталистического общества. “Подлинный” художник, по их представлению, неизбежно “шизоидная личность”, в своем неприятии общества он приобретает черты “социального извращенца” (*Современное зарубежное литературоведение. Страны Западной Европы и США: концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. — М.: Интрада — ИНИОН, 1999. — С.156*). То есть, только став сумасшедшим, можно в искусстве как-то противостоять государству. Такой вот безотрадный вывод. А составитель «Словаря культуры XX века» В.П.Руднев обратил внимание на эту проблему, только заговорив об анекдоте и его типичном герое-трикстере как необходимом посреднике между официозом власти, которая всё знает, и интеллигенцией, которая во всём сомневается (*Руднев В.П. Словарь культуры XX века. — М.: Аграф, 1999. — С.27-28*). Так литературоведение и балансирует: между безумием и кукишем в кармане.

³ Так, например, трактует понятие «культурные права» современная юридическая энциклопедия: «Свобода литературного, художественного, научного и технического творчества и право на результаты своей творческой деятельности имеют в виду создание условий для наиболее полного выявления своих творческих способностей и призваны обеспечить гражданам... : возможность проводить свободные, то есть неконтролируемые государством и другими структурами, научно-технические исследования, занятия литературной, художественной и какой-либо иной творческой деятельностью...» (*Юридична енциклопедія: В 6 т. — К.: “Укр.енцикл.”, 2001. — Т.3, С.431*). Любой бывший советский гражданин «с глубоким

значения государства для жизнеобеспечения его членов, утверждает, что «*в сферах экономических, социальных, политических отношений, духовной жизни общества в современных условиях ни в одной стране не существует такого общества, которое полностью независимо от государства*»[4], стало быть, и говорить тут не о чем: все мы живы только благодаря родному отечеству и должны соответственным образом это мироощущать. Появилась новая наука, наука о власти, или кратология, она вперила было свой взор в болезненный для нее участок (еще бы не болезненный, сколько крови попортили власть имущим все эти борзописцы), но тут же академически решила остаться «над схваткой»: «*Это — область так, пожалуй, и не получившая до сих пор глубокого всестороннего освещения и ждущая своих исследований*».[⁵] Что, впрочем, и верно: не получившая.

А может, и правы литературоведы, пусть литература будет сама по себе, таким себе *status in statu*⁶, а государство — само по себе. А встречаться они будут на какой-нибудь нейтральной территории. Но тут могут возразить собственно писатели: Данте Алигьери, вмешавшийся своим в общем-то вполне художественным произведением в актуальную политическую свару гвельфов и гибеллинов; Николай Некрасов, выдвинувший известный тезис «Поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан»; Евгений Евтушенко, возвестивший *urbi et orbi*, что «поэт в России — больше чем поэт» и многие другие.

II.

Литература как общественный феномен начиналась с идеи некоего противостояния автора произведения и общества. Автор стремился внедрить в общество свои мысли, мысли эти были новыми (а иначе — зачем они), общество, стремясь, в свою очередь, сохранить исторически сложившиеся устои, всячески противилось этим новациям. Иногда автор со временем убеждал общество, что его идеи правомерны — и тогда менялись устои. Иногда общество успешно противостояло и отстаивало свои устои.

Теоретически можно представить себе личность (творца), который задался целью быть полностью независимым от государства. Он пишет что хочет, но тогда, теоретически, он может написать и такое, что вступит в противоречие с действующими в данном государстве законами, например, с определенными ограничениями на пропаганду насилия, расизма, свержения существующего строя и т.п. Тогда государство может применить к данной личности как к гражданину этого государства (иностранцу, лицу без гражданства) меры по ограничению его личной свободы. И он уже будет не независим. Можно возразить, что такое государство, такой государственный строй, который позволяет себе посягать на личную свободу граждан (а особенно — в части их убеждений), не должен существовать и потому хотя бы только ради этого надо стремиться его изменить. Но тогда надо разрешить пропаганду любых взглядов. Любых. В том числе — в художественной форме.

Писатели, пережившие эпоху тоталитаризма, сокрушаются теперь, что они иногда поддавались конформизму, уступали существующему режиму для того, чтобы сохранить себя и физически, и идеологически. Но вместе с тем они признают, что это отнюдь их не украшает, что были и другие, негиббаемые, которые не шли на сделку с собственной совестью, заплатились за это жизнью, но остались в памяти потомков «призывом гордым к свободе, к свету». То есть, как бы признается, что в принципе идея полной духовной независимости может быть реализована. Реализована за счет отказа от

пониманием» отнесется к такого рода благим пожеланиям, особенно в части — «других структур».

⁴ Чиркин В.Е. Государствоведение. — М.: Юристъ, 1999. — С.71.

⁵ Халипов В.Ф. Введение в науку о власти. — М.: Технологическая школа бизнеса, 1995. — С.315.

⁶ Государство в государстве (лат.)

независимости физической. Академик Сахаров был заточён в Горький, но взглядов своих не изменил. Александр Солженицын был выслан за пределы родины, но продолжал бороться. Василь Стус был отправлен в мордовские лагеря, но антисоветские стихи писать не бросил. И тому подобное.

Нет резона углубляться в философские нюансы понятия «полной духовной независимости», где можно было бы порезонёрствовать на тему влияния данного государства, его понятий, устоев, идеологических постулатов на само содержание взглядов этих действительно негибких борцов. Речь идет о том, что эти борцы боролись против конкретного государства, предлагая его, именно это государство, видоизменить, но отнюдь не против идеи самого государства. Они мечтали о таком государстве, которое бы реализовывало их выстраданные понятия о социальной, национальной, политической справедливости.

Любое государство начинается с аппарата принуждения. Если в государстве нет армии, полиции, прокуратуры, суда, пенитенциарной системы, пограничной службы — государство просто перестаёт существовать. А если есть аппарат принуждения, то он используется против тех граждан, которые нарушают закон. А закон, в свою очередь, это — перечень того, что делать в этом государстве нельзя. Нет и не было ни одного государства, которое бы разрешало всё. Библейский Декалог — это десять запретов. Государство начинается с запрета. Самоё человечество, по Библии, началось с запрета. Пока нет запрета, нет закона — нет и преступления.

Либо надо признать, что государство не может быть идеальным, что это неизбежное зло, либо — стать на позиции анархии. Анархия, в общем-то, — такая же система философских взглядов, как и любая другая. Различие только в том, что государства, плохие или хорошие — реальны, а сколько-нибудь продолжительного периода существования организованной анархии история человечества не знает. Это всего лишь гипотеза. Такая же гипотеза, как и гипотеза о внемном разуме, например. Возможно, где-то и есть разумные цивилизации, но человечеству достоверно об этом пока ничего не известно. Возможно, человечество может существовать и без государства, но пока еще это никому не удавалось.

Правда, В.И. Ленин в 1917 году в брошюре «Государство и революция» высказывал убежденность в том, что *«чем демократичнее “государство”, состоящее из вооруженных рабочих и являющееся “уже не государством в собственном смысле слова”, тем быстрее начинает отмирать всякое государство»*, настаивая на том, что *«вооруженные рабочие — люди практической жизни, а не сентиментальные интеллигенты, и шутить с собой едва ли позволят»*, и поэтому под бдительным надзором этих вооруженных рабочих *«будет открыта настежь дверь ... к полному отмиранию государства»* [7]. Вооружённые рабочие довольно быстро оказались разоружены, что, вероятно, и послужило препятствием к воплощению такой замечательной идеи. Кроме того, как видим, вождь мирового пролетариата не жаловал «сентиментальных интеллигентов», к числу которых относил, за некоторыми исключениями, и писателей. Ленин, разумеется, выразил себя здесь сыном своего времени, продолжив мысль Ф. Энгельса о том, что государство должно будет переместиться в музей древностей вместе с прялкой и бронзовым топором, [8] а также Н. Бердяева, который в 1907 году трактовал государство как одно из искушений дьявола, утверждая, что в жертву государству приносится человеческая личность [9].

Так же гипотетически можно представить себе и государство, в котором вообще нет литературы, то есть, такой социум, который принципиально не нуждается в этой форме

⁷ Ленин В.И. Государство и революция. // ПСС, Т.33. — С.102.

⁸ Маркс К., Энгельс Ф. Избранные произведения. В 3 тт. Т.3. — М., 1983. — С.366.

⁹ Бердяев Н.А. Государство// Власть и право: Из истории русской правовой мысли. — Л., 1990. — С.282

общественного сознания. Тогда возникает вопрос: возможно ли такое государство или же пустующую нишу литературы обязательно займет что-то иное?

Начнём с того, что история земной цивилизации, в её доступном для анализа объёме, не знает случаев отсутствия литературы как явления. Дописьменные цивилизации имели свой фольклор, который можно считать явлением того же порядка, что и литература. Следовательно, по принципу аналогии установить что-либо не удастся. Но не будем падать духом и всё же попробуем вообразить себе такое сообщество.

Если нет литературы как феномена, то в этой воображаемой стране по логике вещей нет также и театра (поскольку нет пьес), нет кино (так как никто не пишет сценариев), нет песенной и разговорной эстрады (в связи с отсутствием стихотворных текстов и текстов реприз), нет оперы (по той же причине) — таким образом, вообще отсутствует аудио-искусство. Из развлечений остается только инструментальная музыка, балет, мимическое искусство и престижизитаторство.

Можно, конечно, сказать, что в наше время эпоха Гутенберга благополучно скончалась, книг никто не читает, началась эпоха видео. Больше того, с появлением Интернета сама необходимость изготовления печатной книги всё более становится анахронизмом, существует масса широко известных писателей, не издавших ни одной печатной книжки. Можно предположить наличие спектакля без предварительной пьесы, фильма — без сценария. Но всё равно это будут произведения словесного искусства. Человек говорящий непременно становится человеком рассказывающим. Тут надо либо представить себе мир глухонемых (которые всё равно пользуются языком), либо мир телепатов, которым не надо ничего друг другу рассказывать, — они и так всё видят и слышат внутренним взором.

Человеческое сообщество не может обойтись без литературы. Тогда, может быть, можно представить себе такое государство, которое вообще не обращает на литературу никакого внимания и не включает в круг своих обязанностей ничего с ней связанного. Не входят же в поле современного государственного правосознания, например, права коллекционеров, собирающих спичечные коробки. Эти коллекционеры могут быть достаточно многочисленны, иметь свою многовековую историю, разветвлённые организации, они могут гордиться своими достижениями в деле собирания спичечных коробков, награждать премиями наиболее выдающихся собирателей, создавать различные теории собирания, группироваться в разнообразные течения собирателей, иметь поклонников и почитателей среди простых не-собирателей — всё это может быть.

Но ни одному властителю и законодателю в мире пока что не пришло в голову каким-то образом определить себя по отношению к собирателям спичечных коробков и плодам их многотрудной деятельности — коллекциям. А ведь эту деятельность вполне, по классификационным признакам, можно отнести к форме творчества. Коллекционер творит свою, неповторимую коллекцию, которая может вызывать чувство эстетического удовлетворения как у него самого, так и у того, кто эту коллекцию рассматривает. Больше того, эту коллекцию можно растиражировать, расширив тем самым круг ее эстетического воздействия. Думаю, что разные коллекции будут иметь различное идейное направление. Каждая из них будет в достаточной степени отражать личность автора. Предполагаю, что может существовать талантливо, даже гениально собранная коллекция, оставшаяся в памяти народной, а может быть и чисто механический, «без божества, без вдохновенья», набор коробок. В общем, коллекционеры столетиями гнут спины, а государство их в упор не видит, прав их не блюдет, наиболее достойных к себе не приближает, чересчур зарвавшихся в ссылку не отправляет. Почему?

А потому что далеко не каждое из искусств в принципе может войти в конфликт с властью. Из престижизитаторов, насколько известно, только Моисей сумел своими магическими штучками настолько надоесть египетскому фараону, что он таки

депортировал евреев из страны. В славном цехе канатоходцев только литературный Тибул из «Трёх толстяков» Ю.Олеши добился известности как ниспровергатель государственных устоев, да и то отнюдь не благодаря своему выдающемуся вестибулярному аппарату.

Возникает вопрос: в какой вообще ситуации может возникнуть конфликт между властью и искусством? Ответ можно попробовать поискать в истории взаимоотношений творца и властителя.

В произведениях, например, русского фольклора, в частности, в богатырских былинах уже есть конфликт между киевским князем и богатырём. Причём, как отмечает исследователь, «в этом конфликте симпатии сказителя — на стороне богатыря» [10]. Аналогично выглядит ситуация и в других эпосах, где Ахилл спорит с Агамемноном, Сид — с Альфонсом, Марко Кралевич — с султаном и т.д. Причину этого конфликта история литературы видит в противоречии «между не желающей себя ничем ограничивать героической самостоятельностью и реализацией в индивидуальном подвиге общенародных эпических целей» [11]. То есть, фольклорный автор, в большинстве случаев — неизвестный, в значительной степени идентифицирующий себя с героем-богатырём, готов идти на конфликт, поскольку высоко ценит именно свою «героическую самостоятельность». Власть же, в свою очередь, стоит на страже «общенародных целей». И те, и другие намерения, в общем, достаточно благие. Поэтому эпическому богатырю, как правило, удаётся примирить свою строптивость с задачей защиты отечества, персонифицированного в лице властителя.

Трудно сказать, кого тут воспитывает автор. С одной стороны, он сам — такой же одинокий герой, как и его богатырь, и потому он не может ему не симпатизировать. Но с другой стороны — сказитель, создавая свой текст, имеет в виду глобальную задачу воспитания патриотических чувств у своих слушателей. В общем, вот такой получается социалистический реализм эпохи Древнего мира, где хорошее конфликтует с лучшим. Не случайно исследователь вынужден подытожить: «эпические конфликты носят неантагонистический характер и получают гармоническое разрешение» [12]. Автор как бы наступает здесь на горло собственной песне, идя на уступку той функции, которая предписана героическому эпосу.

Однако стоило искусству выйти из анонимного состояния, как оно тут же начало настаивать на своей сугубой автономности, суверенности от огосударвленного общества. Государство же в ответ приступило к включению искусства в сферу своего прямого влияния. И вот уже в Древнем Египте администрация фараона инспирирует написание литературных произведений, ставящих целью «укрепить и пропагандировать авторитет фараонов», «желая завоевать симпатии подданных», «воспеть фараона Рамсеса II как героя, как спасителя страны и народа от грозного врага — хеттов» [13].

Задачей шумерской литературы, насколько можно судить по сохранившимся образцам, также было «внушить читателю мысль о божественном происхождении власти III династии Ура и единой от начала мира преемственности этой власти по прямой линии» [14]. Аналогично всё это выглядело и в Древнем Вавилоне. Больше того, в этом государстве властитель не допускал, чтобы такое важное государственное дело как литература шло самотёком. Известно, что Ашшурбанипал, «возможно, сам

¹⁰ Мелетинский Е.М. Возникновение и ранние формы словесного искусства // История всемирной литературы. Т.1. — М.: Наука, 1983. — С.51.

¹¹ Там же.

¹² Там же. — С.52.

¹³ Коростовцев М.А. Литература древнего Египта // История всемирной литературы. Т.1. — М.: Наука, 1983. — С.69.

¹⁴ Афанасьева В.К. Литература древнего Двуречья // История всемирной литературы. Т.1. — М.: Наука, 1983. — С.85.

принимал участие в составлении собственных анналов или, по крайней мере, редактировал их» [15]. То есть, на самой заре цивилизации государственная власть включала литературу в арсенал средств и методов государственного управления. Начавшись однажды, это продолжалось во все времена и у всех народов.

Психологически это легко объяснимо. Некий абстрактный вожак такой же абстрактной компании становится таковым благодаря каким-то своим личным свершениям. И совершенно естественно, что у него возникает желание, чтобы об этих свершениях знало как можно больше людей, чтобы создавалась аура власти, которая поможет ему совершать новые подвиги, облегчит ему преодоление сопротивления новых врагов. Легенда о непобедимом вожаке будет идти впереди него и повергать в трепет противников. Само собой, если эти легенды будет рассказывать он сам, это будет иметь значительно меньший вес, нежели истории, передаваемые другими. И чем искуснее, живописнее будут эти истории сложены, тем больший авторитет создаётся у вожака. Особый смысл в этих легендах, как известно, имеют подробности. Они придают им художественную достоверность и убедительность. Так в «команде» возникает функциональная обязанность «сказителя». Схема эта легко транспонируется на любой уровень власти, вплоть до наивысшей государственной.

В этой же «команде» неминуемо появляется и оппозиция. Неважно, какова она по происхождению: идеологическая, когда оппозиционер в принципе не согласен с методами руководства лидера, или же властная, когда «теневик» просто хочет перехватить кормило власти, не предлагая ничего нового, но считая, что он лучше справится с руководством. Как следствие, этот «оппозиционер» может заручиться симпатиями «сказителя», который, в свою очередь, начнёт петь совсем иные песни. «Оппозиционер» ведь тоже понимает, насколько важно, чтобы в сознании «электората» возникла необходимая для него установка. Так возникает оппозиционная, протестная литература. И историк фиксирует, например, что в ассирийской, в целом вполне лояльной к власти, письменности «возникает литература, отразившая если не оппозиционные, то, во всяком случае, независимые устремления вавилонского общества, его не укладывающиеся ни в какие догмы духовные запросы» [16]. Это еще далеко не протест литератора против засилья власти, это всего лишь смена вектора. Она подтверждает, что литература прочно входит в комплекс рычагов государственного управления.

Никколо Макиавелли в своё время даже всячески рекомендовал властителям именно привлекать к себе писателей: «Государь должен также выказывать себя покровителем дарований, привечать одарённых людей, оказывать почёт тем, кто отличился в каком-либо ремесле или искусстве... более того, он должен располагать наградами для тех, кто заботится об украшении города или государства» [17]. Жан-Жак Руссо внешне как бы вторил Макиавелли, говоря: «Сильные мира сего, любите таланты и покровительствуйте их обладателям!» [18]. Однако лукавил хитрый француз. На самом деле он имел в виду совсем другое. «В то время как правительство и законы охраняют общественную безопасность и благосостояние сограждан, науки, литература и искусства — менее деспотичные, но, может быть, более могущественные — обвивают гирляндами цветов оковывающие людей железные цепи, заглушают в них естественное чувство свободы, для которой они, казалось бы, рождены, заставляют их любить свое рабство и создают так называемые цивилизованные народы. Необходимость воздвигла троны, науки и искусства их

¹⁵ Там же. — С.115.

¹⁶ Там же. — С.117.

¹⁷ Макиавелли Никколо. Государь. — М.: Планета, 1990. — С.69.

¹⁸ Руссо Ж.Ж. Рассуждения о науках и искусствах // Избранные сочинения: В 3 т. М., 1961. Т.1. // Цит. по: Мир философии. Ч.2. — М.: Политиздат, 1991. — С.322.

утвердили» [19]. Именно, что предостерегал Руссо сограждан от коварной силы искусства, способного покорить народы не огнём и мечом, а всего лишь силой слова.

Однако далеко не всегда литература «обвивала гирляндами железные цепи» власти. Например, уже в Древнем Китае появлялись авторы, которые стремились обличать правителей, «не заслуживших, как сказано в обращении к У-вану, “веру в царя у народа”» [20]. Писатели с упорством, достойным лучшего применения, хотели воспитать «хорошего царя», привить ему положительные качества. Г.Р.Державин, в частности, уделял просвещению российской царицы очень много внимания. М.В.Ломоносов то и дело отвлекался от занятий физикой и химией, чтобы напомнить властителям в художественной форме правила хорошего тона. Власти это далеко не всегда импонировало.

Трудно выявить закономерности, которые подвигали литератора вставать на скользкую стезю инакомыслия. Например, Гораций не блистал патрицианским происхождением, в миру был, как известно, в меру трусоват, чего, впрочем, не скрывал. На хлеб первоначально зарабатывал тяжким чиновничьим трудом, потом стал по бедности. То есть, особых личных побуждений к тому, чтобы воспевать Риму хвалы, у Горация, потрёпанного жизнью разночинца, просто не было. Но ведь именно Гораций стал придворным певцом римского императора Августа, всячески его убоготорил, в чем и усмотрел своё бессмертие в литературе, создав многократно перепетые другими поэтами «Eхegi monumentum». Причём оказался на диво способен, написал довольно большое количество гармоничных латинских стихов, от которых страдали впоследствии многие поколения школяров, заучивая их наизусть.

А вот Овидий, напротив, имел все предпосылки к тому, чтобы стать воплощением римской доблести: знатное происхождение, блестящее образование, раннее дарование. А чем кончил? А ссылкой на холодные берега мрачного Чёрного моря, где и умер, естественно, в тоске и печали. За что же? А чтоб не развращал добропорядочных римлянок эпохи императора Августа своей поэтической «Наукой любви». И вот уже в ссылке, в местах жутких и диких (территория нынешних румынских курортов), Овидий становится заядлым протестантом. Но поздно, раньше надо было воспевать императора, а не стройные ножки патрицианок.

По всем параметрам должно было бы быть совсем наоборот: Гораций должен был бы обличать своих угнетателей, а Овидий — восхвалять судьбу и мудрых правителей. Значит, не общественно-политические причины являются показателями, а какие-то другие. Может быть, вообще тут действуют поводы «с точностью до наоборот».

Мещанская среда Бальзака подталкивает его вырваться из неё, стать во что бы то ни стало дворянином, и вот он — Оноре де Бальзак. И уже с высоты своего дворянства он может себе позволить смотреть на мир и государство, этот мир воплощающее, как на «Человеческую комедию».

Если обозреть историю литературы, то писателей, решающихся на открытый конфликт с государством, собственно, не так уж и много. Это, в первую очередь, сатирики. И как раз у сатириков почему-то успешнее всего складывается государственная карьера. Уж им-то, казалось бы, на судьбу пенять совсем не резон. Джонатан Свифт, потомственный англиканский священник, декан собора Святого Патрика в Дублине, почётный гражданин этого города, вёл дружбу с известными политиками, причём — противоборствующих партий, как с вигами, так и с тори, в общем, 99 % населения Англии 17-18 веков могли только мечтать о таком общественном статусе. Но как он беспощаден к любимой родине в своих памфлетах!

¹⁹ Там же.

²⁰ Конрад Н.И. Древнекитайская литература// История всемирной литературы. В 9 т. Т.1. — М.: Наука, 1983. — С. 149.

Франсуа Рабле, личный врач кардинала дю Белле, лекарь и шпион короля Франциска I, в силу этого, естественно, далеко не бедствующий, выворачивает в своём пятитомном романе «Гаргантюа и Пантагрюэль» современное ему общество буквально наизнанку, вынудив Парижский университет публично возмутиться и осудить его.

Франсуа-Мари Вольтер был родом из семьи богатого нотариуса, окончил иезуитский коллеж Людовика XIV, школу правоведения, перед ним открывалась блестящая карьера юриста. И с чего он её начинает? С сатиры на регента Франции герцога Орлеанского. За что совершенно справедливо, в соответствии с действующим законодательством, только что им выученным, удаётся года Бастилии. Но урок молодому правоведу впрок не пошёл, и вся его последующая карьера, как известно, шла прямо поперёк тому, чему его учили.

Что касается Джованни Бокаччо, то он может служить блестящей иллюстрацией предлагаемого тезиса: сын богатейшего флорентийского купца, к торговле проявил полное отвращение, тогда любящий папа отправляет сынка в Неаполитанский университет слушать лекции по юриспруденции — и тут незадача, наука не пошла. Но юный Джованни не теряется, входит в доверие неаполитанского короля Роберта Анжуйского, очаровывает его дочку — живёт полной жизнью. И что же потом? А потом — как это водится у тех, кому эта самая жизнь особо улыбается — пишет «Декамерон», где входит с любящим отечеством в самые интимные отношения, во всех ипостасях и в разнообразнейших позициях.

Михаил Евграфович Салтыков-Щедрин, дослужившись на государственном поприще до штатского генерала, всё своё свободное от служения отечеству время посвящал, как известно, тому, чтобы это отечество как можно побольнее и посмешнее в своих литературных творениях уязвить.

Александр Галич был одним из самых плодовитых и удачливых советских писателей, но этот бонвиван и жуир решает огненным жалом сатиры выжечь родимые пятна отчизны, а заодно — и свою карьеру литератора. А времена были лихие, почему и оказывается Галич за пределами родины.

На кого из сатириков ни посмотрим, оказывается, что именно от хорошей жизни затевали они свои опасные игры. А ведь не будь этих государств, таких несовершенных, таких вполне заслуженно получавших от знаменитых сатириков звонкие оплеухи, мир не узнал бы всей их гениальности. Они просто не смогли бы реализовать свои возможности, если бы не существовало в современной им действительности всех тех безобразий, над которыми они так заразительно смеялись.

Но еще ни один сатирик не смог похвалиться, что он своими творениями излечил хотя бы одну социальную язву. Сатира вообще вечно актуальна, когда бы она ни была создана. Аристофан писал острозлободневные политические комедии, а их, спустя две с половиной тысячи лет, с успехом экранизируют современные режиссёры. «Ювеналов бич» сатиры в руках нашего современника Михаила Жванецкого не гнётся, не ломается несмотря ни на какие ультрарадикальные изменения в жизни общества.

(Продолжение следует)

ТЕОРЕТИЧНІ ПРОБЛЕМИ МЕТОДОЛОГІЧІ СТУДІЇ

Людмила ТЕЛИЖЕНКО

©2002

МИСТИЧЕСКИЙ ОПЫТ ДУХОВНОЙ ПРАКТИКИ ИСИХАЗМА: СИНЕРГЕТИЧЕСКИЙ ПОДХОД

Мистический опыт как уникальное антропологическое явление был известен всем народам и цивилизациям. Развиваемый религиозными традициями и отраженный в произведениях культуры этих народов, он представлен огромным количеством всевозможных практик, школ, учений и методик, которые в силу своей феноменальности, пространственно-временной обширности и разнообразия должно не осмысливались современной наукой, рациональной по своему характеру. В условиях глобального кризиса нашего общества, когда рушится образ мира и человека, мистический опыт привлекает к себе повышенный интерес и становится особо актуальным. Сегодня речь идет о массовом увлечении мистикой как «общей черте нашего времени» (В.М.Розин). Как заметил М.К.Мамардашвили, на смену «социально-политическому мистицизму» советского общества пришел «тотальный мистицизм со «здесь и теперь-психологией» [6:112]. Но одновременно с интеграцией мистического опыта в сегодняшний духовный, культурный и научный контекст связываются новые пути осмысления реальности, новые ресурсы человеческой природы и перспективы духовных поисков. Поэтому мистика и мистический опыт, прежде всего мировых духовных традиций, не может оставаться вне поля зрения наук о человеке и философской антропологии в том числе.

Однако философский подход к изучению проблемы мистического опыта имеет ряд сложностей, обусловленных, прежде всего, тем, что нет твердой базы или основоположной концепции, определявшей бы сущность и границы данного феномена. Диалектический материализм, усматривая в мистическом крайнюю форму иррационального, оставлял его за пределами научной картины мира. Рациональная форма мироориентации, в том числе и философская, не допускали самой возможности существования внутреннего мира человека. А отсутствие в науке соответствующих теорий и методов, невозможность его достижения в лабораторных условиях и познания теоретическим путем делали его ненаучным предметом. Поэтому мистика традиционно связывалась с религиозной системой верований, при том, что и к религии до недавнего времени отношение было весьма односторонним, не признающим самой возможности ее претензии на истину.

В итоге, во взглядах на мистику и мистический опыт нет единства ни в современной науке, ни тем более в религии. Что касается первой, то это полное противоречие: от признания мистического опыта как «высшего духовного состояния, в котором происходит выход на антропологическую межу» [8:41], до его определения как «состояния религиозной одержимости» и «религиозного фанатизма» [3:326]. В религии

понимание данного феномена и отношение к нему является, в частности, той проблемой, которая образует бездну непонимания как между самими религиями, так и внутри их.

В современной постнеклассической науке перспективы изучения мистики связываются с синергетикой как новой рациональностью, которая, как заметила Е.Н. Князева, пытается трансцендировать любые границы, показывая, что внутренние барьеры реальности искусственны и условны во многих отношениях [5:105]. Выработывая холистический подход к общим механизмам развития природы и человека, она открывает новую мистику, в основе которой холизм и «эволюционное чудо» (Е.Н. Князева). Основанная на идеях нелинейности, самоорганизации и необратимости, синергетика развивает новую методологическую парадигму. Ее методом является нелинейное мышление, позволяющее совершенно иначе оценивать описанный в соответствующих культурных текстах различных народов мистический опыт как событие действительности, в котором не противопоставляются материя и дух или материя и сознание. Применимый к проблемам философской антропологии как синергетический подход, этот метод является особым способом мышления, не подпадающим под разряд диалектической логики, так как человек рассматривается не всесторонне, а как единое целое, характеристика которого принципиально иные. В свете синергетического видения человеческой реальности и нелинейного способа ее моделирования человек является гиперсложной динамической диссипативной системой, образующей иерархическое единство подсистем и уровней, различных по своей природе. Как самоорганизующаяся система, он способен эволюционировать и реализовывать некие внутренние потенциальные структуры, обусловленные антропологической целостностью и влиянием аттрактора эволюции, где целое – синтез хаоса и порядка, единство внутреннего и внешнего, гармоническая взаимосвязь всех уровней антропоструктуры.

С точки зрения синергетического подхода к мистическому опыту как антропологическому модусу особый интерес вызывает духовная практика исихазма, вершина которой конституируется мистическим опытом. Имея своей целью духовное восхождение к Богу как абсолютной личности целостного человека, она представляется в ряду исторического разнообразия религиозной мистики в качестве наивысшей стратегии самореализации целостного человека и его духовного эволюционирования.

Мистический опыт, в свое время описанный в трудах Г. Синайского и Г. Паламы, с точки зрения философского уровня синергетического знания представляется как «богословское учение о самоорганизации», «учение о синергии как энергетическом взаимодействии Бога и человека» [1:109]. Рассматриваемый в исихазме синергийный процесс обожения, в котором принимают участие двуприродные и двуисточные энергии, с точки зрения современной синергетики видится как «своего рода синергетический процесс, становящаяся иерархия уровней самоорганизации динамических структур» [8:41].

Как известно, сущность исихастской мистики обожения заключается в идее антропологической целостности как синтезе всех энергий, представляющих собой принципиально новое качество, которое по своим характеристикам, в обычном понимании, выше, чем просто человеческое. Появление особой целостности Бого-человека, связываемой с мистическим соединением энергий человека и Бога, означало для практикующего появление и собственной внутренней целостности как «единства в себе» души, ума и тела.

Согласуемая с Писанием, в исихазме эта идея последовательно описывалась как два разных направления одного антропологического процесса: «падение» и «восстановление падшей природы». С точки зрения синергетики такой процесс перехода от обожения, благодати и энергийной целостности к антропологической сложности, лишенной высших энергий, представляется как переход от порядка к хаосу,

от качества к количеству. Синергетически примечательно «удаление» от целого, которое описано как движение сверху вниз, сопровождающееся определенной последовательностью «распадения» по принципу деиерархизации уровней антропоструктуры. Поэтому свойственные человеку разнообразные мысли, желания, эмоции в мистическом учении связывались с появившейся некой внутренней хаотизированностью, нецелостностью, разобщенностью всех антропологических уровней, прежде всего, мыслительного, чувственного и физического, не согласуемых между собой в едином целом, объемлющем их. Игнатий Брянчанинов о «разделении ума, души и тела, несогласном их действии, часто обращаемом в противодействие одно другому», писал как о противоположном целому состоянии [4:382]. При этом описанные как некогда имевшие место мистические события, что не важно для нас как бывшие ли действительно, согласуются и с двумя этапами процесса, которые происходят сразу как бы в двух плоскостях или двух уровнях: антропологическом, представляемом собственно человеческое бытие, и мета-антропологическом как сверх-человеческом.

Исходя из этого, мистический опыт представлялся результатом восстановления «утраченной» антропологической целостности, достигаемой на высших ступенях практики, как собственной целостности, единства ума, души и тела, и соединения с Божественными энергиями, соотносимыми с новой ступенью бытия. Соединение с Богом означало для человека внутреннее спокойствие как спасение, что в переводе с греческого: «я становлюсь Целостным, я достигаю полноты своего существования» (X. Яннарас). Поэтому быть целостным, прежде всего, и означало пребывание в состоянии покоя, максимальной уравновешенности, внутренней согласованности и порядка.

С позиций синергетики обращает внимание и переход с одного уровня процесса на другой, с антропологического на мета-антропологический. Как известно, между ними нет никакой грани, межи, за которую выходили бы в трансцендентный мир ум и душа человека. Обожение, являющееся следствием развития процесса самоорганизации антропологической целостности, в описаниях мистиков всецело связывалось с волей Бога, но не волей человека. При этом появление «нетварного света» или состояния экстаза всегда отмечались в практике своей неожиданностью, спонтанностью и непредсказуемостью. Однако это и означало достижение цели практики, вершины ее процесса и выхода на новый уровень, характеризующийся мгновенностью перехода.

Такая асимптотика достижения мистического ядра процесса как переход с одного уровня развития структуры на другой вполне согласуется с представлением о структурах-аттракторах эволюции. Как известно, иерархически организованная сложная структура, попадая в конус притяжения аттрактора, стремительно сворачивается, не забирая для диссипации энергетически не поддерживаемых систем никакого промежутка времени. То есть выход на аттрактор – это и есть мгновенное образование новой структуры на месте прежней, в которой затухают процессы переходной неравновесности.

В известной степени асимптотичность перехода в традиции нашла выражение в двуэтапности процесса и в самом принципе практики: путь к Богу – это путь к себе. В философии этот принцип всегда воспринимался несколько метафорично, особенно его вторая часть. С точки же зрения синергетики он лишается такой и образует явную параллель, выражающуюся в том, что появление в антропоструктуре принципиально иных, сверхчеловеческих качеств обусловлено мгновенным образованием ее целостности и условным переходом на мета-антропологический уровень развития как своеобразным эволюционным скачком. Но это и не связь двух целых или целого в целом. В исихазме «путь к себе» означает лишь аскетическую подготовку к целому, такую самоорганизацию уровней системы, которая оптимальна по своей упорядоченности и способна под воздействием Бога, а, точнее, случая-Бога ее образовать. Но одновременно с тем это и есть рождение целого: «Мистическое

погружение в себя есть всегда выход из себя, прорыв за грани. Всякая мистика учит, что глубь человека более чем человеческое, что в ней кроется таинственная связь с Богом и миром» [2:498].

Очевидно, не выделение временной сопряженности антропологического и мета-антропологического уровней одного процесса практики при одновременном разграничении его сущности как «путь к себе» и «путь к Богу» явилось основной причиной разногласий и непонимания между различными мистическими учениями, для которых вне всяких сомнений истиной была трансцендентность, но пренебрегалась имманентность. Однако, как оказывается с точки зрения синергетики, трансцендирование и выход в иную природу невозможны без самоорганизации уровней антропоструктуры как единого целого.

Совпадающие в мистической практике «нисхождение в себя» с «выходом из себя» с позиций синергетики означают бифуркационный «переход» гиперсложной антропоструктуры на мета-антропологический уровень развития как стремительное и мгновенное образование структуры-аттрактора эволюции, представляющей собой относительно простую структуру, соответствующую по своим качествам аттрактору. В исихастской практике им есть Бог как абсолютная личность, единство с которым не предполагает физического преодоления антропологических границ, но принципиально изменяющее способ бытия человека.

Как известно, процесс образования антропологической целостности имел поступательный характер и предполагал несколько этапов, направленных на образование структур все более высокого порядка. Соотнося образ Бога с блаженством, покоем, равновесием и целостностью как высшей целью, восхождение по ступеням духовной лестницы начиналось с переосмысления ценностей жизни и внутреннего отторжения того, что препятствовало обожению. Называемая покаянием, первая ступень процесса означала пребывание человека в крайне неравновесном состоянии, при котором происходило «разрушение» уже не поддерживаемых мыслью и чувством ранее устоявшихся энергетических структур, мыслеформ и образов. В состоянии покаяния, синергетически необходимом для процесса восхождения, осознанно «выжигалось» все то, что не соответствовало заданной цели-смыслу. Происходила своеобразная подготовка, «закладывание фундамента» для выстраивания иерархически иначе организованной антропологической системы, где чувства подчинены разуму и вместе синтезированные согласуются в теле и с телом человека в общем состоянии как духе.

Высшие ступени процесса, предполагающие собственно мистическое ядро практики и заключающие в себе суть христианской мистики, связывались с сердцем человека как тайным духовным центром его внутренней жизни. Энергетическое соединение «разумной души», а точнее чувств, лишенных всякого эгоизма и всецело направленных к Богу, с сердцем в мистической практике становилось своеобразным замыканием некоего круга в человеке, очерчиваемого высшей целью, достижением единства в нем всех уровней антропоструктуры, в. т. ч. и физического. С возникновением такой целостности и нового качества как единства энергий происходило обожение человека.

На образование целостности как особого синтеза всех уровней антропоструктуры, связанных как с материально выраженным физическим телом, так и материально непроявленными энергиями души и мысли человека, в духовной практике указывало явное смешение понятий, относящихся к наименованию возникаемого в итоге неоптического света в человеке и вне его. Как данность процесса образования антропологической целостности, внутренний свет назывался безразлично одним из понятий: «свет ума», «свет души», «свет сердца». Именно появление такого света связывалось с появлением света трансцендентного. Подобная параллель смешений в традиции относится и к органу мистического видения. В качестве такого «зрительного» органа называются «очи ума», «очи сердца» или «очи души». Этот же

“нематериальный”, “простой и безвидный, совершенно несложный, бестелесный, неделимый” свет Симеон Новый Богослов видел не физическими глазами, а “умными очами сердца”, “очами души”, “разумными очами души” (Гимн 13). Немаловажно и то, что возникшее соединение преображает не только разум, душу или сердце человека, но и все его естество, в том числе и тело. Преображение последнего было особенно важно в традиции, так как оно означало святость, «пробывание» Бога в их собственном теле, становящегося «одушевленным храмом Бога» (Иоанн Дамаскин).

Весьма примечательным с точки зрения синергетики является и то, что обожение как вершина процесса восхождения к Богу не означает его завершение. Даже в состоянии обожения он не прерывается и есть бесконечным движением вперед к новым качествам. «Совершенствование беспредельно, - писал Симеон Новый Богослов, - а это начало – опять же, предел» [4:427].

Таким образом, исходя из синергетических особенностей духовной практики исихазма и понимания ее холистической сущности, мистический опыт является особым энергичным состоянием человека как целостности, осознанно достигаемой в процессе самоорганизации жизнедеятельности, возникшие энергии которой имманентны трансцендентным. При этом образование антропологической целостности, характеризующейся появлением принципиально новых качеств как сверх-человеческих, является следствием процесса духовного эволюционирования и «выхода» на аттрактор эволюции, в котором открывается новый набор дальнейших путей развития.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аршинов В.И., Войцехович В.Э. Синергетическое знание: между сетью и принципами // Синергетическая парадигма: проблема поисков и подходов. – М.: Прогресс-Традиция, 2000. - С.107-119.
2. Бердяев Н.А. Философия свободы. Смысл творчества. – М.: Правда, 1989. – 548 с.
3. Волков Ю.Г., Поликарпов В.С. Человек: Энциклопедический словарь. – М.: Гардарики, 1999. – 520с.
4. Иеромонах Иларион (Алфеев). Преподобный Симеон Новый Богослов и Православное Предание. – М.: Крутицкое Патриаршее Подворье, 1998. - 675 с.
5. Князева Е.Н. Саморефлексивная синергетика // Вопросы философии. – 2001. - №10. – С. 99-113.
6. Мамардашвили М.К. Мысль под запретом. Беседы с А.Э. Эпельбуэн // Вопросы философии. – 1992. - №5. – С. 105-113.
7. Святитель Игнатий Брянчанинов. Творения: Аскетические опыты. Слово о человеке. – М.: Лепта, 2001. – 824 с.
8. Хоружий С.С. Подвиг как органон // Вопросы философии. - 1998. - №3. – С. 35-118.

ТЕОРЕТИЧНІ ПРОБЛЕМИ МЕТОДОЛОГІЧІ СТУДІЇ

Максим ГЛОТОВ

©2002

ВИБОРИ 1927 РОКУ ДО ОРГАНІВ МІСЦЕВОГО САМОВРЯДУВАННЯ У СХІДНІЙ ГАЛИЧИНІ: ПОЛІТИКО-ПРАВОВИЙ АНАЛІЗ

У сучасному правовому розумінні феномен місцевого самоврядування є вже досить чітко визначеним. Як свідчить дослідник, «Конституція України (ст. 140), визнаючи і закріплюючи ідею місцевого самоврядування та його відмежування від сфери державного управління, встановила, що місцеве самоврядування використовується для вирішення місцевих питань у територіальних громадах сіл, селищ і міст та є їх конституційним правом»¹. Це загальне формулювання є, на нашу думку, раціональним і вичерпним.

Але історія розвитку цієї суспільної інституції не була простою. «Без сумніву, — пише історик цього питання, — самоврядування є школою політичного життя і громадського вироблення. Воно може позитивно впливати на культурні, соціальні та економічні стосунки в суспільстві. Однак воно має бути зорганізованим так, щоб уможливити вибір людей фахових, вишколених у найширшому значенні цього слова, тобто людей авторитетних, які розуміють прояви людського життя і державно-правових інституцій»² Це з одного боку.

Але, з другого боку, той же автор змушений зазначити, що «під впливом різних чинників у широких масах утвердилося переконання, що правити є легким завданням, що не вимагає фахових здібностей і відомостей. В загальній opinio політично невиробленого суспільства кожна людина може бути послом до законодавчої влади або радним громади і виконувати відповідні функції державної влади, не маючи найменшого про них поняття»³.

Предметом аналізу цієї роботи є вибори до органів місцевого самоврядування, що відбулися 1927 року на території Східної Галичини, яка перебувала на той час у складі Польщі.

Статус українського населення у межах Речі Посполитої був неоднозначним. Суспільно-політична ситуація склалася таким чином, що після завершення Першої світової війни «державний суверенітет Сх. Галичини за ст.91 Сен-Жерменського договору належав Антанті»⁴, яка мала би надати цей суверенітет корінному, тобто — українському, населенню. Але «14 березня 1923 р. Рада послів країн Антанти у Парижі

¹ Гладун З.С. Поняття і зміст державного управління: адміністративно-правовий аналіз. — Львів, 1996, с.15.

² Панейко Ю. Теоретичні основи самоврядування — Мюнхен, 1963, с.162.

³ Там само, с.161.

⁴ Історія держави і права України За редакцією Настюка - Львів, 1996, с. 212.

на вимогу польського уряду, узаконила анексію західної України Польщею⁵. Наслідком цього акту стало ускладнення як соціальних взагалі, так і міжнародних зокрема стосунків, що викликало згодом у свою чергу появу саме на польській території українських націоналістичних організацій.

Політика польського уряду цього періоду у відношенні до українців відзначалася суперечливістю. Головним у ній, як відзначає історик, звичайно, було те, що «шовіністична правляча верхівка мала на меті впродовж кількох десятиліть повністю колонізувати захоплені землі, всіляко викоринювати національну самосвідомість населення, полонізувати його. Цій меті служила розгалужена система політичних, економічних, адміністративних і поліцейських заходів»⁶. Ця політика була послідовною, всеохоплюючою, а навіть часом жорстокою. Але у той же час, використовуючи українців як один з факторів у політичній грі, польські політики у певних межах надавали населенню «кресів» деякі можливості для самовизначення. Так, як зазначає автор підручника історії Польщі, «Piłsudski umacniając swą awtorytarną władzę, nie rezygnował z walki z sejmem... Starał się o pozyskiwanie ludności ukraińskiej, litewskiej i białoruskiej»⁷.

Та ці спроби «завоювання прихильності» місцевого населення були досить своєрідними, якщо не сказати — підступними. Влада цілком свідомо користувалася старим принципом «divide et impera». Сутність цього розподілу полягала у диференційованому підході до різних «кресових» провінцій. Так Волинь і Галичина опинилися у різних позиціях. «Метою дій Г.Юзефовського (волинського воєводи) — свідчить історик, — стало перетворення Волині на колыску польсько-українського порозуміння. «Сокальський кордон», що відділяв її від східно-галицьких провінцій, наочно розмежував двоїстий підхід Варшави до українського питання. Щодо останніх послідовно проводилася політика національної асиміляції, щодо Волині - лише «державної»⁸. Ці «хитромудрі калькуляції» «живилися розрахунками на поглиблення розходжень між українцями Волині, з одного боку, та східної Галичини - з другого»⁹.

Мета усіх цих дій була цілком прозорою. «У 1925 р. Польща спробувала домогтися укладання договору про гарантування східних кордонів»¹⁰. Отже, варшавські політики пробували переконати увесь світ: «назовні смілива «зміна курсу» має на меті настільки міцно зв'язати східні землі з Річчю Посполитою, аби навіть повстання української чи білоруської держави не призвело в майбутньому до зміни східного кордону Польщі.»¹¹.

Одним з аргументів, який мав би переконати недовірливих у дієвості такої політики, були вибори до органів місцевого самоврядування 1927 року.

Ця подія була настільки помітною, що залишилася у історії цього регіону як показовий факт, що свідчив про певні історичні тенденції. «На виборах до місцевих органів (літо 1927 р.), — пише історик, — найбільшу кількість голосів отримало українське селянсько-робітничє соціалістичне об'єднання «Сельроб»¹².

Загалом треба сказати, що у цій політичній перемозі лівих українських сил немає нічого дивного. По-перше, в українському менталітеті з козацьких ще часів поляк — це «пан», а українець — «хлоп», тобто від самого початку була закладена у цьому чисто,

⁵ Там само.

⁶ Історія держави і права України За редакцією Настюка - Львів, 1996, с. 212.

⁷ Jerzy Topolski. Historia Polski od czasów najdawniejszych do 1990 roku. — Warszawa-Kraków, 1992, s.296.

⁸ Історія України. Під загальною редакцією Смоля В.А. - К., 1997, с.302.

⁹ Там само.

¹⁰ Дюррозель Жан-Батіст. Історія дипломатії від 1919 року до наших днів. — К., 1995, с. 87.

¹¹ Історія України. Під загальною редакцією Смоля В.А. -К., 1997, с. 302.

¹² Там само.

здавалось би, національному протистоянню основа соціальна: поляк — гнобитель, українець — пригноблений. Ця конфронтація побутового мислення відображена навіть у багатьох творах класиків української літератури. А по-друге, у Західній Україні від кінця XIX - початку XX століття дуже міцними були завжди позиції ліво-революційних сил. «Вічний революціонер» та «Каменяр» Іван Франко не укривав своїх лівих, соціалістичних уподобань.

А «Сельроб» був типовим лівим об'єднанням рельєфно націоналістичного спрямування. «Енциклопедія українознавства» трактує його наступним чином: «На виразній ком. платформі стояла галицька група молодших москвофілів,... що об'єдналася в жовтні 1926 р. із сел.-соц. советофільською групою холмсько-волинського Сельсоюзу в Укр. Селянсько-Робітничє Соціалістичне Об'єднання (Сельроб)»¹³.

Вибори 1927 року ґрунтувалися на ще австрійській виборчій ординації, яка, в свою чергу, була побудована на Законі про повітові ради, про що історик оповідає наступним чином:

«Правительство предложило ввести между выдѣломъ и громадою посредствующій автономный органъ, такъ зовимый повѣтовый рады. Законъ о радахъ повѣтовыхъ былъ 16 марта 1866 г. 75 голосами против 50 рѣшень и подтвержденъ императоромъ 12 августа 1866 года. Каждый повѣтъ получили свою повѣтовую раду. Въ составъ ея вошли представители помѣщиковъ, дальше промышленниковъ и купцовъ, платящихъ высшія податки, затѣмъ городовъ и мѣстечокъ и наконецъ сельскихъ громадъ.

Въ случаѣ выборовъ и каждой политической акціи стались гром. начальники орудіями в рукахъ могущественныхъ стихій, руководящихъ выдѣломъ повѣтовымъ и политической державною властью»¹⁴.

Навіть у цій сухо об'єктивній розповіді історика відчувається його занепокоєння тим, що Закон може призвести до певних зловживань владою.

Що вже казати про лівих революціонерів галицько-волинського гатунку, які, завдяки політичним іграм Варшави несподівано для себе отримали шанс дійти до влади. Звичайно, у своїх друкованих органах вони розгорнули шалену пропагандистську роботу, розтлумачуючи робітникам та селянам усю несправедливість австрійської виборчої ординації, доповненої польськими вставками. «Вибори, які мають бути переведені на основі старої, реакційної австрійської ординації виборчої з 1866 р. та розпорядку польської комісії ліквідаційної з 10 грудня 1918 р. є незгідні з польською Конституцією і перечеркуючи загальність і рівність виборчого права, порушують в основі національні і соціальні інтереси українських селянських і робітничих мас»¹⁵.

Що ж саме бентежило сельробівців у виборчому законі? Звичайно ж, обмеження, що стосувалися майнового стану виборців. «Рівність політичних прав є паперова, — волають агітатори, — бо в житті, в живій дійсності її нема. Бо яка може бути бесіда про цю рівність, коли стара австрійська виборча ординація, на підставі якої мають бути проведені вибори до громадських рад, не визнає ні загальності ні рівності виборчого права.

Що тут говорити про рівність, коли в склад рад попадуть без виборів найбагатші (фабриканти, поміщики і т.д.) тільки тому, що вони оплачують 1/6 всіх податків у громаді. Нема чого надіятися, що вони будуть проводити таку соціальну, економічну та національну політику, яка б задовольнила громаду.

Де ж тут правда працюючих мас? Як можуть селянські і робітничі маси здобути при допомозі таких виборів право становити в громаді о своїх справах, потребах, інтересах?

¹³ Енциклопедія українознавства. — Київ, 1995, с. 559.

¹⁴ Свистун Ф.И. Прикарпатская Русь под владѣніемъ Австріи. — Connecticut, 1970, с. 257.

¹⁵ Воля народа - Львів, № 332 15 травня 1927 р.

Виборчий закон замикає їм дорогу до сього, бо жмінці найбагатших виборців в двох перших колах дає такі самі права, як соткам виборців в третім і четвертім колі... Загальний виборчий закон б'є в соціальні, економічні та національні інтереси українського працюючого люду»¹⁶.

А про що йдеться? Виборчий закон був вельми демократичним. От сухий перелік основних позицій цього закону у переказі самих лівих:

«Австрійський закон ділить усіх виборців (тих, що мають право вибирати) на три курії, підставою для цього є величина доходів, а конкретніше податок від маєтку. Члени громади, які живуть у ній не менше року, рахуючи від дня виборів, і платять податок (який-небудь державний) мають право брати участь у виборах. Списки виборців формуються слідуєчим чином: найпершим йде той, хто платить найбільший податок і т. д. Суму всіх податків ділять на три рівні частини. Перша третина (найбільш оподатковані) становлять першу курію (перше виборче коло), і т. д. Ті громади, які мають лише до 50 виборців, діляться на дві курії.

Польський закон вводить ще четверту виборчу курію. Виборці— усі повнолітні (21 рік) чоловіки та жінки, члени громади, які не платять ніякого податку і не позбавлені виборчого права.

Кількість вакантних місць. В громадах, в яких нема більше 50 виборців вибирають лише 8 радних; відповідно від 51 до 200 вибирають 12; від 201 до 400 — 18; 401 до 600 — 24; 601 до 1000 — 30 радних, а в громадах, які мають понад 1000 виборців—36. число заступників рівне половині к-ті радних.

Радним може бути— кожна особа, яка має 24 роки без огляду на стать. За радних не можуть бути вибрані особи, котрі несуть службу в поліції, представники політичних партій, бідаки, які живуть за чужий рахунок та представники суспільних організацій.

Голосування. Перед голосуванням голова комісії дає постанову. Кожне коло вибирає окремо і лише четверту частину числа радних. Голосувати можна усно або картками. Порядок, встановлений австрійським законом, був слідуєчий: насамперед вибирає третє коло і далі. Що ж до четвертого, то у польському законі про це не говориться. Тому можна припустити, що спочатку обирало четверте коло.

Агітація у місці виборів заборонена. Порушення цього пункту тягне за собою скасування результатів виборів.

Виборчого права не мають: військові на дійсній службі; покарані за звичайні неполітичні злочини і за проступки, кражі, обмани, коли наслідки кари ще не задавлені.

В першому колі голосують також особи, що не платять податків, але мають виборче право на підставі своєї кваліфікації (священники, вчителі, адвокати і т.д.)

Польський закон включив двірські посілости і людей, що до них належать до громад, чого не було за Австрії (податок не враховують, вносять до 1-го кола)

Списки виборців громадський уряд вивішує не менше, ніж за 4-и тижні до виборів.

День і місце виборів оголошує начальник громади найменше за 8 днів до виборів, точно вказуючи годину і місце, де кожне коло проводить вибори радних»¹⁷.

Кращого на ті часи годі було й чекати. Але був один рядок, який, власне, й викликав хвилю обурення. От він: «Поміщик, який платить 1/6 громадських податків, може бути радним без вибору».

Сучасний теоретик права, аналізуючи різні виборчі системи з точки зору їхньої раціональності та ефективності, приходять до певних висновків: «Проблема справедливого і раціонального унормування виборчого права взагалі є одною з найважливіших проблем сучасного політичного життя... Абсолютного застосування загальне право голосування не знайшло в жодній державі. Обмежувано його з уваги на молодий вік даних осіб, на різне розуміння виборчого права жінок і т.д. У бажанні

¹⁶ Воля народа - Львів, № 332 15 травня 1927 р.

¹⁷ Голос народа — Львів №18, 15 мая 1927 г.

знайти по змозі якнайкращу виборчу систему появилися з бігом часу намагання розчленувати вартість голосів. Насамперед знайшло це свій вияв у т. зв. маєтковому цензі, що полягав у позбавленні виборчого права найслабших з економічного погляду осіб, а згодом—у клясовім виборчій праві, спертім на станову засаду. Виборче право, залежне від маєткового цензу, є сьогодні непопулярне. Воно теж є несправедливе, бо відсуває від впливу на розвиток публічного життя великі маси одиниць, часто, може, й визначних з погляду індивідуальности та фаховости. Виявилась теж недоцільною сперта на демократичну ідею система загальних і рівних виборів, - тому що не виправдала себе та ж сама демократична ідея. Не заперечуючи високої етичної вартости чистої дем. ідеї, мусимо проте зазначити, що в практичному житті вона стає недосяжним ідеалом, бо базується на основах, які не відповідають дійсності і правам людської природи»¹⁸.

Отже, на виборах 1927 року до органів місцевого самоврядування у Східній Галичині перемогу одержали політичні сили, які використали етичну недосконалість виборчого закону, скерувавши соціальні потенції електорату у потрібному їм напрямку.

ЛІТЕРАТУРА

1. Topolski Jerzy. Historia Polski od czasów najdawniejszych do 1990 roku. — Warszawa-Kraków, 1992. — 344 s.
2. Воля народа - Львів, № 332 15 травня 1927 р.
3. Гладун З.С. Поняття і зміст державного управління: адміністративно-правовий аналіз. — Львів, 1996.
4. Голос народа — Львів №18, 15 мая 1927 г.
5. Дюррозель Жан-Батіст. Історія дипломатії від 1919 року до наших днів. — Київ, Основи, 1995.— 903 с.
6. Енциклопедія українознавства. — Київ, 1995.— 800 с.
7. Історія держави і права України За редакцією Настюка — Львів, «Світ», 1996.— 296 с.
8. Історія України. Під загальною редакцією Смоля В.А. — Київ, Альтернатива,1997.— 422 с.
9. Корнієнко М. Державна влада і місцеве самоврядування: актуальні питання теорії і практики.// Українське право, 1995, №1, с.68-77.
10. Панейко Ю. Теоретичні основи самоврядування — Мюнхен, Український вільний університет, 1963.— 193 с.
11. Свистун Ф.И. Прикарпатская Русь под владѣніемъ Австріи. — Connecticut, 1970.— 645 с.
12. Хрестоматія з історії держави і права зарубіжних країн. За редакцією Гончаренка В.Д.— Київ, Інюре, 1998, т.2.— 607 с.

¹⁸ Панейко Ю. Теоретичні основи самоврядування — Мюнхен,1963, с. 155.

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ

Микола ТКАЧУК

©2002

ЕСТЕТИЧНІ ПОШУКИ УКРАЇНСЬКИХ ПОЕТІВ
20-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Українська лірика доби була гетерогенічною, дивуючи багатством талантів, розмаїттям стильових течій і форм поетичного моделювання світу думок і почуттів людини. Паралельно й у складному поєднанні розвиваються імпресіонізм (В.Чумак, В.Еллан-Блакитний, М.Хвильовий), символізм (М.Філянський, Я.Савченко, П.Савченко, Д.Загул, Д.Ярошенко, М.Терещенко), експресіонізм (Т.Осьмачка), неоромантизм (В.Сосюра, Ю.Яновський, М.Йогансен, О.Влизько), неокласицизм, конструктивізм (В.Поліщук), футуризм та інші модерні течії.

На перших порах панують романтика, патетичні інтонації, гіперболізм, «космізм», узагальнений образ маси. З усіх граней людського «я» оспівувались його політичні запити, ідейні переконання, беззастережне служіння справі революції. Інші грані свідомості і життя людини, зокрема й інтимні почуття, естетичні сприйняття, вважались «гріхами» індивідуалізму. Але незабаром цей аскетизм, особливо притаманний «пролетарським» митцям, долався. Українська поезія доби охоплює естетично всі багатства світу, його суперечності, трагізм буття людини у складному вирі подій. Завдяки своїй мобільності поезія виступає на перше місце в українській літературі.

Проходив інтенсивний процес тематичного оновлення лірики і її жанрових форм. Передусім, поети зосереджують увагу на героїко-романтичному оспівуванні української національної революції, на внутрішніх процесах народження нової людини, свідомого українця, захисника незалежної вітчизни. Таким співцем став П.Тичина. В поезіях «На майдані», «Як упав же він...» змальовано хвилюючі картини національної революції, а не так званої «Великої жовтневої соціалістичної революції», як це твердилося радянськими літературознавцями. Його революціонер загинув, а воїни, прощаючись із побратимом, проголошують: «Слава! Слава!»¹ В поезії «Пам'яті тридцяти» з великою скорботою митець оспівав мужній подвиг студентів під Крутами, які загинули, обороняючи незалежність України. Тогочасний дослідник творчості поета В.Юринець писав: «Нещастя українського народу стали для нього емблемою й панацеєю. Поезії Тичини нагадують квиління рапсодів при руйнуванні Трої... Він іде по рівнинах історії, як серед могил. В його історичній концепції відіграють немаловажну роль біблійні, релігійні мотиви»².

Неповторний образно-емоційний сплав переживань людини в добу революції й громадянської війни відтворили І.Кулик, автор збірки «Мої коломийки», 1921;

¹ Тичина П. Як упав же він // Тичина П. Збір. тв.: У 20 т. — Т. 1. — К.: Наукова думка, 1983. — С. 93.

² Юринець В. Павло Тичина. — Харків, 1928 — С.83.

М.Йогансен («Д'гори», 1921), М.Бажан («17-й патруль», 1926), В.Сюсюра та ін. Зокрема, Є.Плужник (1898 —1936), автор збірок «Дні» (1926), «Рання осінь» (1927), «Рівновага» (1933), з глибокою художньою переконливістю відбив трагізм України в цей період. У нього немає захоплень революцією й війною, яку трактує як соціальне зло і трагедію народу, сини якого гинуть. Серед сюжетних колізій поезій — це розстріли, смерті, трагедія загибелі молодого людини («А він молодий-молодий...»). Як митець-гуманіст, він засуджує і червоний, і білий терор, спричинений тотальною жорстокістю, що принесла на своїх багнетах братовбивча війна.

Можна виділити декілька тенденцій у розвитку поезії: розвивається лірика психологічно поглибленого аналізу складних процесів духовного світу особистості, що виникають внаслідок бурхливих подій часу (П.Тичина, В.Сосюра, Є.Плужник, М.Бажан, В.Свідзинський, М.Рильський та ін.); функціонує лірика громадянського пафосу, відкритого політичного спрямування, що культивувалася пролетарськими поетами. Через свою засліпленість пролеткультівськими гаслами вони відмовилися змальовувати духовний світ героя і розчинили його в колективі, зосереджуючи увагу на психології маси (сумнозвісне «Ми»). Так створювався абстрактно-символічний образ класу, звісно робітничого. Пролеткультівці взагалі закликали знищити лірику. В.Еллан-Блакитний пропонував створити мистецтво «масового героїзму», «масового героя». Внаслідок таких уявлень, за словами О.Білецького, «на місце порізаних героїв висовується багатоголовий герой-протагоніст: спаяний єдиною психологією, прагненнями, волею — колектив, група»³.

Спираючись на традиції української та європейської поезії, інший шлях її розвитку утверджували П.Тичина, Є.Плужник, В.Свідзинський, Т.Осьмачка, неокласики, які звернулись до філософського осмислення буття людини. Тому розвивається жанр сонета, медитації, вірша-рефлексії, вірша-пейзажу, вірша-портрета, елегії, балади. У 20-х рр. ця лірика тяжіла до філософського трактування тих життєвих проблем, що мали вирішальне значення в історичній долі українського народу. Зокрема, порушуються вічні теми свободи й неволі, життя і смерті, людини і всесвіту, особи й колективу, й розв'язуються вони надзвичайно по-сучасному. У М.Рильського, наприклад, ширий ліризм поєднується з осмисленням духовної суті сучасника, у М.Бажана — інтелектуальна енергія з бароковою вигадливістю, а у В.Свідзинського природа трактується як невід'ємна іпостась гармонійного буття людини у всесвіті. Екзистенціальні мотиви буття, смерті-забуття, трагедію скепсису осмислював Є.Плужник.

Іntenсивно розвивається *урбаністична поезія*, у XIX ст. майже не розвинена в українській поезії. Її плекають не тільки футуристи, а й В.Сосюра, змальовуючи місто й індустріальний пейзаж («Знову місто моє», «Криворіжжя», «Дніпрельстан», 1926). Митцями оспівується індустріалізація України, зокрема поезії про Дніпрельстан створили П.Филипович, В.Мисик, А.Панів, М.Семенко та ін., відгомін грандіозного будівництва в країні відлунує в «Будівлях» М.Бажана, «Ніагарі» І.Кулика, «Геліополісі» Д.Загула. Але особливо естетично багатовимірною є урбаністична поезія неокласиків. У їхній картині світу образ міста експлікується через філософську опозицію «зодчество» — «руїна». Місто сприймається ними як символ культури. У їх візях Київ постає як вічне світове місто, як центр духовності й краси, місто-храм («Київ» М.Драй-Хмари, цикл «Київ» М.Зерова, «Київ» П.Филиповича). Архітектура цього міста окреслюється внутрішньо цілісною як символ культури, що буде промовляти про націю крізь віки й тисячоліття. Образ міста-чуда створив в однойменній поезії М.Драй-Хмара, що є відгомном ідеального античного полісу

³ Білецький О. Двадцять років нової української лірики // Білецький О. Літературно-критичні статті — К.: Дніпро, 1990. — С. 17 — 44.

«Держави» Платона, міста Сонця Т. Кампанелли, Нової Атлантиди Ф. Бекона. В цьому образі відбилися ідеальні уявлення неокласика про гармонію у світі. Для реалізації своєї моделі міста як особливого світу культури, де панує гармонія й рівновага, неокласики звертаються до філігранних форм дистиха, елегії, сонета.

Навіть пейзажна лірика, така традиційна для української поезії, зазнає оновлення, осмислюючи тему «людина і природа». Вона наповнюється натурфілософськими й космогонічними мотивами у творах П. Тичини, Є. Плужника, М. Зерова, П. Филиповича та ін. Розвивається *мариністична лірика*, в якій тема моря не просто символізує долю людини у складних хвилях часу, як це було у романтиків першої пол. XIX ст., а стає образом світобудови, лоном усьому живому («Синє море обгорнули тумани», «Ой гудуть, дзвонять міцні вітрила», «Ніч... а човен — як срібний птах» Є. Плужника). У 20-х рр. до теми моря зверталися М. Рильський («Коли полинуть бригантини на гребні пін»), М. Драй-Хмара (цикл «Море»), В. Поліщук («Прибій на морі», «Туман», «Мертва брижа», «Медуза актинія»), О. Влизько («Балада про честь матроса», «Балада про короткозоре Ельдорадо»). Звеличуючи морську стихію, вони не тільки милуються морем, а й по-філософськи осмислюють світ людини й моря, їх конфронтацію і гармонію.

Особливого розквіту на ґрунті української поезії досягає *верлібр* (франц. *vers libre* — вільний вірш) у творчості М. Семенка, В. Поліщука, Гео Шкурупія, О. Влизька та ін. Майже кожен поет 20-х рр. звертався до цієї форми, надзвичайно тоді популярної в Європі. Верлібрами написані авангардні поеми М. Семенка. Його драматична поема «Леліт» (1920) змальовує двобій двох індивідуумів — романтика й матеріаліста, в якому перший зазнає поразки. Леліт-поезія належатиме сильнішому, тобто футуризму, з яким поет пов'язував розвиток мистецтва. У «Поемі повстань» (1920) автор закликав митців: «Поети, зривайте метр! Ляжте під колеса революції». На сучасників особливе враження справляли його футуристичні поезії й поеми. В авангардному стилі (поезомалярство) були видані поеми «Каблепоема» (1920) М. Семенка, «Аерокоран», «Лікарєпопиніаду» (1922) Гео Шкурупія, «Поеми» (1923) О. Слісаренка, які виконані на рівні кращих досягнень тодішньої західноєвропейської поезії. Як і «ліві» німецькі авангардисти 20-х рр., Семенко у своїх поемах застосовує «поезомалярство», прагнучи наповнити слово додатковими смислами. Тому слово і фрази розташовував у графічні конструкції, вдавався до акростихів, різних комбінацій слів і графічних малюнків, бажаючи кольоромузику, барвами і звуками (які в свою чергу мають діяти як кольори) викликати певні суб'єктивні почуття й смисли.

Значних естетичних відкриттів досягає поема: виникає такий новий її жанровий різновид, як *лірична поема*, головним персонажем якої є ліричний герой і сюжет якої розгортається як потік суперечливих роздумів і переживань героя: «В електричний вік», «Поема моєї сестри» (1921), М. Хвильового, «Галілей» (1924), «Канів» (1925) Є. Плужника. У поемі «Галілей» порушується проблема вибору людиною місця в житті у світлі гуманістичних ідей. Герой твору задумується над питаннями: чи потрібно інтелігентові втручатися в складні суперечності доби, а чи краще перечекати, обрати тактику виживання, «моя хата скраю»; чи має право гуманіст пройти повз зло? Ліричний герой поеми Плужника — це новітній Галілей, а тому і займає активну позицію, утверджуючи добро як діяння. Поема будується як ліричний монолог, сповнений рефлексій, гірких роздумів над сучасністю, іронії й сарказму. Образи дуже умовні: ліричному героєві протиставляються «спокійні», міщани, «досвідчені». Це його опоненти. З цим антигуманним світом і вступає у бій герой.

Поеми 20-х рр. увібрали у себе тривожні ритми часу, лексику й фразеологію революційного міста, народну пісню, революційні гімни й марсельєзи; у них відкрито взаємодіють конкретно-реальний, умовний і романтично-символічні плани змалювання

героя й часу. Велике значення на характер шукань українських поетів мала поема «Золотий гомін» (1917) П.Тичини, яка увібрала у себе дві генеральні проблеми епосу революції: велич і трагізм української національної революції, утвердження державності України як вияву споконвічних прагнень її народу. Цю лінію продовжив у ліро-епічній поемі «Червона зима» (1921) В.Сосюра, активний учасник трагічних революційних подій в Україні. Побачене й пережите поетом лягло в сюжетну основу твору, визначило її пафос й стилістику. Поему проймають не тільки бадьорі інтонації ліричного оповідача, а й трагічні нотки. Назва твору символічна: від смертей, пролитої українцями крові зима стала червоною. Червона барва є наскрізною у творі. Як і колись, у добу козацтва, бійцям, які від'їжджають на війну, дівчата пришивають червоні стрічки — символ дівочої вірності й батьківщини. Національний колорит буквально проймає твір: біля ешелонів бійці співають «Чумака», українську народну пісню, а не революційні пісні більшовиків. Перу Сосюри належать такі поеми, як «Навколо» (1921), «Оксана» (1922), «Залізниця» (1923), «Сьогодні» (1924), в яких він прагнув відбити духовні та ідейні шукання людини у складному вирі подій революційної епохи. Помітних художніх відкриттів поет досяг в історичних поемах «Тарас Трясило» (1925), «Мазепа» (1928), в яких сміливо порушив проблему державотворчих змагань українського народу.

У літературному процесі доби особливо виділяються філософські поеми М.Бажана «Розмова сердець» (1928), «Гофманова ніч» (1929), «Гетто в Умані» (1929), «Сліпці» (1931), «Число» (1931), «Смерть Гамлета» (1932). Поет зумів знайти перегуки історії та сучасності, художньо побачити актуальне у змісті минулого. Ці твори відзначаються класичною довершеністю, високим інтелектуалізмом. Перша поема характеризується дискусійністю, викриттям відвічного російського месіанства, імперської ідеології. У цьому світлі Бажан розглядає гоголівський комплекс роздвоєння «двох душ», так звану українську меншовартість, типову для людини поневоленої нації. Відгріміла революція, впала ненависна імперія, але комплекс роздвоєної душі оживає знову: психологічно його важко подолати. Героя поеми переслідує ця тінь минулого, його рабський страх, його двійник, який повідомляє, що бере собі в супутники трьох спільників: злочинця, повію й продажного поета. Врешті, герой перемагає двійника в ім'я майбутнього України. Поема «Сліпці», оприлюднена в ж. «Життя й революція», згодом була забороненою. У ній Бажан з великим знанням історичного матеріалу змальовує побут цеху лірників ХУІІІ сторіччя. Незвичайно майстерно відтворено колорит епохи, психологію й дух часу, навіть специфічний словник лірників, їх жаргон. Справді, поет показав себе «майстром карбованого слова». Певними деталями автор натякає на національну поразку українців після знищення Запорозької Січі Катериною Другою. На цьому тлі й виводить митець постаті двох лірників — старого кобзаря й молодого, порушуючи тему митця і мистецтва, його заангажованість і функції в соціумі. Старого кобзаря прикрашують рани і всеохопна мудрість, але він не відзначається активною позицією, натомість молодий лірник протестує, хоче «здолати, пробитися, вийти як муж, а не мученик... Чуєш? Як муж!» Виникають прозорі алюзії до сучасної Бажанові дійсності: «незрячі жебраки», що «бачили багато» і грали на ярмарках натовпу й борцям за волю України, тепер грають сучасним Кочубеям й іншим перевертням. Це натяк на сучасних йому поетів. І хоча сам автор бачить більше за всіх, але й себе зараховує до прозорливих «сліпців», тобто Бажан пішов на компроміс із «модерними Кочубеями», що знайшло відбиття у наступних поемах цього геніального українського поета.

Імпресіонізм «перших хоробрих». Яскравим метеором на небосхилі новітньої поезії засіяла постать молодого й самобутнього поета **Василя Чумака** (1900 — 1919), розстріляного на 19-ому році життя денікінцями в Києві. Він увійшов в українську

літературу єдиною збіркою «Заспів» (1919), що побачила світ уже після його смерті. Ця книжка, за словами тодішнього критика Б.Якубовського, «назавжди залишиться в нашому письменстві першим квітом ранньої весни революції». Це був талановитий поет-імпресіоніст, хоча й не цурався символістської поетики, особливо тоді модної. Та й формувався як поет під впливом О.Олеся, поетичного короля сердець його покоління. Збірка складалася із чотирьох циклів: «З ранкових настроїв», «Мрійновтома», «Осінь», «Цикл соціального». Він писав «революційні вірші, ніжну лірику інтимних переживань» (О.Білецький). Його поезія пройнята космічними образами, героїзацією подвигу простої людини й мас, адже поет вірив в ідею світової революції й відродження України як держави: «Вдаримо гучно ми дзвонами, — / всесвіт обійде луна, — / кинемо вільно червоними: / — Володарі світу з кордонами, / вже не потрібні ви нам» («Червоний заспів»). Цей триптих відтворює атмосферу революційного підпілля, в якому перебував і сам поет як боротьбист, активний член Української соціально-революційної партії. Автор майстерно використовує алітерацію «**риємо — риємо — риємо** / землю, неначе **крти**», градацію образів, яскраві метафори: «сіємо — сіємо — сіємо / буйні червоні цвіти»⁴, тобто революційні ідеї визволення, які сіють борці і які зійдуть бурями, маками й червоними вогнями. Тодішній критик А. Хвиля так писав про цю поезію: «Коротко. Одрубко. Все сказано. Тут — непереможна сила, незламна воля. Чумак бурхливий, блискучий, як революція, в своїх поезіях, що оспівував «червоний терор» та «єднання братніх заліз». Ідеєю світової революції була наелектризована тодішня доба. Українську національну революцію В.Чумак прославив у віршах «Кобзареві», «Заклик», «Геть сумніви», «За кордони», «Пісні помсти», які сповнені закликів до дії. У Росії першим співцем світової революції був О.Блок, в Україні — В.Чумак, В.Еллан-Блакитний, І.Кулик, а трохи пізніше П.Тичина, В.Сосюра.

Чумак зумів відбити настрої й почуття тогочасного інтелігента, що живе в умовах жорстоких духовних й соціальних зрушень, змальовуючи його роздвоєність, хитання й сумніви у доцільності кровопролиття: «Дві душі: одна шукає бурі, / струн шалених на бандурі... А друга... друга — блакитний спокій / вдалині, де степ широкий, / танки мрій тремтячих, ніжних-ніжних, / в штатах білосніжних» («Дві душі»). У поезиї імпресіонізму написано вірш «Офіра», що його В.Еллан-Блакитний назвав «шедевром української поезії». Водночас вірш є своєрідним поетичним кредо В.Чумака. Тут суворо й ригористично окреслюється місце поета й мистецтва під час революції: писати й малювати потрібно не чорнилом, а власною кров'ю, віддаючи свій хист справі революції: «Кожну хвилю краплю крові місту; / скло вітрин і тротуари сповнить ярим змістом». Назва твору символічна: у християнстві «офіра» означає жертва. Боротьба за волю і прекрасне майбутнє вимагає жертвності власного «я» в ім'я загального. Так вчинив митець, герой твору, принісши в офіру своє життя й вірячи в поступ людства. За структурою вірш є триптихом, що складається з трьох катренів, що їх поет виділив як окремі частини, аби підкреслити безпосередні візуальні враження героя, просторову динаміку картин і настрою. Імпресіоністичними мазками змалювано психічний стан ліричного героя, хворого на сухоти. Його всюди переслідують власні краплі крові і червоний колір революції, які зливаються по всьому місті. Сум і безнадія охоплює хворого: чи не марними є жертви. Проте «Є надія. Ось, на цьому бруку. / Переможці. Піонери. Тисну вашу руку. / Що? Сухоти? Ще хвилина. Дотліває день. / Переможці. Піонери. Казка. Близько. Йде...» Яків Савченко влучно помітив, що поезія у Чумака «ллється надзвичайно легко, гармонійно, якимись срібними переливами». Його версифікація «досягає віртуозної сили. Метр надзвичайно юний, нестомлений, стихійний. Ритм шляхетний несилюваними алітераціями, з витонченою гамою звукових нюансувань. Діапазон і вокальна повнозвучність тем у Чумака вражають своїм

⁴ Чумак В. Червоний заспів. Твори. Передмова Д.Павличка. — К.: Молодь, 1982. — С. 45.

багатством, своєю тоною свіжістю, надзвичайним мелодійним інструментуванням» (ж. «Мистецтво», 1920, № 1).

Такою витонченістю почуттів і художньою майстерністю відзначається поезія «Сьогодні ходив на могилу матері», в якій оспівується ніжна синівська любов до матері. У творі немає автобіографізму: мама поета пережила його, але є передчуття близької власної смерті: «Матусю! Чекати лишилось недовго: весною — умерти». Поет майстерно застосовує епітети-прикладки («променем-шовком»), він ощадний у висловленні і не хоче витратити часу на розгорнуті порівняння. Так виникають подвійні епітети, що сприймаються як своєрідні метафори-символи: шепоти-жадання, тобто шепоти, немов жадання⁵. «Мрійновтома» — це неологізм поета. В цьому позначився вплив поезики символізму.

Для імпресіоністичного стилю Чумака характерними є лаконічність, стислість, або як у 20-х рр. говорили, «рубаність вислову», прості непоширені речення, за допомогою яких відтворюється мінливість вражень ліричного героя, окреслюючи світ, предмети, почуття легкими мазками, «цятками». Цим досягається й емоційність твору. Звідси — поетична стихія, злива метафор й порівнянь, густа конденсація думок і почуттів. Так написано поезії «Обніжок», «Травень»:

Йти. Мовчати. Нащо стежка? На узліссі. Яругами.
Стати-слухати: говорить захмелілий гай,
і самому захмеліти — й не словами, а рухами
говорити про зелене, безкордонне-безкордонне...
А розмай?!

Типово імпресіоністичними є такі поезії Чумака: «Ой у полі на обніжку», «Білим жалем вечір кинув тіні», «Ти — жаль», «Конвалії», «Погром», в яких кожне слово, речення — імпресія, миттєве враження, захоплення ліричного героя фарбами, звуками, красою. Поезія Чумака відзначається високою вольовою напругою, енергією, бойовими закличними гаслами, конденсованими образами й почуттями, чим і подобалась вона тодішнім читачам. Поезію «Більше надії» поклав на музику композитор В.Верховинець, яка вивчалася в школах на уроках співів у 20-х рр.

Василь Еллан-Блакитний (1894 — 1925) продовжив поетичну естафету В.Чумака, увійшов в українську лірику доби збіркою «Удари молота і серця» (1920), що принесла йому славу. Це був революціонер, активний партійний діяч УПСР, членів якої називали «боротьбистами» від газети «Боротьба», яку він редагував. То була партія виразного національного спрямування. Але у березні 1920 р. вона об'єдналася з більшовиками. Навчачись з П.Тичиною в Чернігівській духовній семінарії, відвідував знамениті суботи у М.Коцюбинського, на яких читав свої символістські поезії: «В житті горю... Життя люблю — / І лоскіт сміху й терпкі сльози, / І кожну радощинку п'ю, / Як сонце п'є ранкові роси»⁶ (1912). Символістськими були мотиви безпричинної журби, самоти, розбитого серця юнака, втечі від людського тлуму до природи. Поет навчився тонко через ритмомелодію передавати мінливі душевні стани, поєднати в цілісність образи-символи й евфонію вірша.

Після революції його лірику проймають мотиви боротьби, дії, життєствердження: «Ні слова про спокій! Ні слова про втому! / Хай марші лунають бадьорі й гучні...» Вірш «Вперед» будується на поетиці окличних речень, риторичних питань, що підсилює дію й розкриває рішучість ліричного героя змінити старий світ: «Вмремо, — а здобудем ключі від життя». У збірці «Удари молота і серця» ліричний герой окреслюється як полум'яний революціонер, максималіст, колективіст, що промовляє за всіх пролетарів,

⁵⁵ Крижанівський С. Василь Чумак. Літературно-критичний нарис. — К.: Рад. письменник, 1990. — С.56.

⁶ Василь Еллан-Блакитний. Твори: В 2 т. — Т. 1. — К., 1958. — С. 49.

поєднаних «плечем до плеча», чиї «очі горять, як вістря меча». Він гостро відчуває закріпленість і рутинність мислення поневоленої людини, рудименти міщанської психіки, що заважають скинути кайдани неволі, а тому гостро реагує на них. Його мовлення схвильоване, внутрішньо полемічне і будується як серія ударів по ворогові. Метафора «удари молота» історії в такт з «ударами серця» передає світорозуміння революціонера: «Муром зятято обрій. / Вдарте з розгону: р-раз... / Ми — тільки перші хоробрі, / Мільйон підпирає нас» («Удари молота»). Правда, в поезії В.Еллана-Блакитного індивіда, його неповторний духовний світ розчинено в масі, замість особи — соціальні типи. Це зумовило художні прорахунки у створенні образу окремого індивіда, творця революції: знеособленість, спрощення духовного багатства людини революції.

Поет творить поезії-марші, поезії-марсельєзи, поезії-гімни революції, в яких риторично й декларативно, але з афористичним напруженням відбито дух доби, соціальне й національне пробудження мас («Після «Крейцерової сонати», «Бастилія», «Канонада»). На очах ліричного героя розігрується велике дійство революції, і його душа озивається голосом сурми, барабаним боєм, багатоголосими хоралами. Втім, у системі символів й образів лірики В.Еллана-Блакитного трапляється й більшовицька риторика, характерні образи «червоних зір», «червоного жаху», який несла на своїх багнетях Червона армія. Такі поезії, як «На чатах», «В розгулі», «Удари молота», сповнені патетики й ліричної сугестії, прославляючи подвиг і самопожертву революціонера. Автобіографічна поезія «До берегів» (1918) була написана в Лук'янівській в'язниці, пройнята особистісними інтонаціями. Тут органічно сплелися неоромантика й імпресіонізм, традиційний образ човна й чайки. Поезія будується на антитезі: спокою, затишку протиставляється безупинне поривання героя вперед, неминучість боротьби. Як крещендо, звучить заключний рядок вірша: «Вперед! Завжди вперед несить мене, вітрила». Поетові імпує імпресіоністична стилістика, що передбачає безпосереднє відтворення мінливих вражень, коротка, «рубана» фраза, ритмомелодика, що базується на мінливості темпу, прийомі умовчування, застосуванням пауз, щоб у такий спосіб відбити психічні процеси, які протікають у душі ліричного героя. Цій же меті служить зіткнення барв, світла, звуків, мозаїчне, фрагментарне відбиття «скалок» життя й моментів душевних переживань героя.

Мотив подвигу і самопожертви відбито і в поезії «Повстання» (1918 — 1919), присвячену побратиму-боротьбистові письменнику Андрію Заливчому. Триптих звучить як героїчний реквієм полеглим борцям за свободу. Виразними, ємними образами й мужньо-трагічними штрихами відтворено перебіг повстання в Чернігові 1918 року проти гетьманців, коли Андрій один з наганом в руках захопив ворожий панцерник і потім загинув. Основним творчим чинником ліричного сюжету виступає антитеза. Автор змальовує тишу міста, яку порушує заклик революційного комітету до повстання. Він майстерно застосовує алітерацію звуків, прийом градації, що передають напруження, мужність й революційну дисциплінованість бійців:

Де оспіваний задуманим поетом
 Сивий морок звис над сонним містом, —
 Кинуто Революційним Комітетом,
 Наче іскру в порох терориста.
 Наказ дано (коротко й суворо):
 Вдарити й розбити ворогів.
 Спало тихе місто і не знало — скоро
 Звідкись грізний гримне стріл.

Використовуючи імпресіоністичну поетику, митець змальовує бій, героїчний подвиг бійця і його загибель, які особливо виразно відтінює елегійна картина засніженого надвечір'я, «заломлені у смертельній тузі руки» матері й коханої дівчини, жалібні

звуки музики Шопена: «А надвечір — все укрит туман. / Сніг лягав (так м'яко-м'яко танув...) / На заціплений в руках наган, / На червоно-чорну рану». Ідейний пафос твору виражено у таких рядках: «За життя розплата тільки кров'ю, / Тільки смертю переможеш смерть», які відбивають суворий дух доби.

В.Еллан-Блакитний був палким патріотом: «Тобі, Україно моя, і перший мій подих, і подих останній тобі!», — натхненно писав він у поезії в прозі «Україна» (1919). Його дочка Майя Вовчик-Блакитна залишила чудові спогади про батька, була прототипом образу Оксани в поемі «Політ крізь бурю» М.Бажана.

Лірика символістів. Могутньою хвилею розвивалася символістська стильова течія. Її репрезентували брати Павло і Яків Савченки, Дмитро Загул, Микола Терещенко, В.Кобилянський, О.Слісаренко (збірка «На березі Кастальському», 1919), М.Філянський та ін. Вони спиралися на досвід і європейських символістів (С.Малларме, М.Метерлінка, Б.Лесм'яна), і українських поетів-символістів (О.Олесь, М.Вороний, П.Карманський). Основним тропом був символ — стійка метафора. В українських ліриків саме символ став принципом узагальнення (причому дуже умовного); його призначення — відкрити сутність надчуттєвого світу, світу ідей і мрій. Образи-символи натякають на приховану, містичну сутність явища. Дійсність уявляється символістам тільки схожою на справжню, але надчуттєвою. Символ як засіб збагнути таємничу сутність речей приніс у поезію багато навіювань, рефлексій, інтуїтивних здогадів, гри на багатозначності слова. О.Білецький вважав, що український символізм розширив ідейний обсяг поезії, підніс на новий щабель техніку віршування.

М.Зеров назвав «зорею плеяди» **Якова Савченка** (1890 — 1937), автора збірок «Поезії» (1918), «Земля» (1921). Це типовий поет-символіст: у його творах фігурують абстрактні образи привидів, змії, дикої сили, почерпнуті з традиції романтиків, але у нього набувають символу і пишуться з великої літери. Його поезії надзвичайно мелодійні і художньо досконалі: «Він вночі прилетить на шаленім коні, / І в вікно він постука залізним мечем. / Ти останню казку докажеш мені — / І заллешся плачем. // Стане ясно тобі. Не спитаєш, як звать. / Чом вночі прилетів. І з якої землі. / Лиш засвітиш свічки — і освітиш нам путь, / Поки зникнеш у млі. // І назавше. Навік... Але міф по мені / Поховать, як мене, і йому не дано. / Будеш згадувать так: прилетів на коні — / І постукав в вікно... («Не дано»)⁷.

Естетична концепція дійсності Я.Савченка ірреальна: за світом явищ, які людина бачить, ховається справжній світ, невідомий і таємничий. Покликання поета — збагнути його й відкрити читачам. Савченкове Невідоме нагадує античний Фатум: людина — безсила перед невідомим, віддана на поталу космічним силам, але їй дано передчуття, внутрішній голос. Поезію Савченка породили передчуття катастрофи, Перша світова війна, що закінчилась революцією. Його поезія — передчуття й відлуння цієї катастрофи. А тому улюблений його колір — чорний, що покриває навіть стихію вогню і сонця: «Три кольори в житті було, / В трьох кольорах уся земля. / В двох кольорах горіло Зло, / А третій мій. А в третім — я. // І третій — чорний, як агат. / Я вмер уже — і ним свічусь. / І третій — блиск страшних Свічад, / Що мертвий я тепер дивлюсь» («Три кольори»).

Поезії Савченка відбивали сумні настрої мас, адже рідна Україна стікає кров'ю у вирі революції і громадянської війни. Йому вона здається пустинею, а тому хоче її пробудити «криком труб», «брязчанням арф». Революційний світ постає перед митцем як гігантський потік, як розщеплений Всесвіт, що нищить народи й людину. Трагізм доби особливо виразно передано у поезії «Христос отаву косив», яка перегукується із «Скорбною матір'ю» П.Тичини. У Савченка біблійний сюжет відтінює трагічну долю сучасної йому України. До селянина приходять Христос, допомагає йому косити, хоче

⁷ Савченко Я. Поезії — Житомир, 1918. — С.58.

замінити «русявого сина», який загинув «у боях революції». Цей образ символізує найвищу правду народу, що так жертвовно бореться за свободу:

Упав мужик на торішніх покосах:
Аж сто зірок цвіте!
Глянув: Христос отаву косить
І в копиці кладе.
Глянув прострелено: хто се?
Чи ти, мій синочку, чи ти, Христосе,
Обірваний, босий?
Хто се?
Ой, зацвіли в степах слова зоряно,
Ой, запалав смуток нив.
Давно вже людське поле зорано,
А ти й отави не скосив...

У поемі «Гуни» (1918) Савченко в образі стародавніх гунів змалював руйницьку діяльність більшовиків на Україні, розвінчав їх ідеологію й образ «світової революції». Похід Червоного Сатани постає як навала дикої орди, що знищує свободу і незалежність України: «Хай гине світ, проклятий світ — навік! / Ми йдемо! Ідем, останні гуни! / На цілий світ хрипить дикунський крик, / На цілий Всесвіт — громолуни».

Я.Сваченко став жертвою сталінського культу особи. 17 вересня 1937 р. його арештували органи НКВС, а 1 листопада поета розстріляли.

Талановитим поетом-символістом був **Дмитро Загул** (1890 — 1944), відомий перекладач, здійснив другий переклад «Фауста» Гете (перший виконав І.Франко), «Пісні пісень» Гайне, балад Ф.Шіллера. Формувався під впливом «Молодої музи», О.Луцького та О.Олеся, що позначилося на збірках «Мережка» (1913), «З зелених гір» (1918), «На грані» (1919), «Наш день» (1925), «Молитви» (1927), які створені в душі естетики символізму. Це поет-філософ, який прагнув збагнути трагізм людського буття й людства. У концепції Загула світ — це жахливий хаос. Все на землі недоцільне: революції, братовбивча війна. Єдиною цінністю є людина, її життя, творчість, праця. У його візях злі космічні сили, надземна воля нищать найкращі поривання людства, спонукаючи його до неправди і злочинів. Загул увійшов в українську поезію як митець, що європеїзував її. У 1933 р. він був репресований, а в 1944 загинув на Колимі.

Українські символісти розширили зображально-виражальні можливості мистецтва слова. У їх ліриці слово було не стільки поняттям, що безпосередньо називало річ, скільки образом, що будив якісь асоціації, бентежив своєю багатозначністю та прихованим змістом.

Лірика футуристів. Європеїзували українську літературу й футуристи, запевняючи, що творять мистецтво завтрашнього дня.

Найталановитішим поетом-футуристом був **Михайль Семенко** (1892 - 1937). Українські футуристи проголошували деструкцію (руйнування) форми, епатаж (скандальна витівка). Заслугою їх було звернення до урбаністичних мотивів. З цією метою вони творили алогічну (заумну) мову, вживали надмірно приголосні, що, мовляв, передає грюкіт і хаос індустріального міста. Класичним зразком такої поезії є вірш «Місто» М.Семенка: «Осте сте / бі бо / бу / візники — люди / трамваї — люди / автомобілібілі / бігорух рухобіги / рухливобіги / берсеус кару / селі / елі / лілі / пути велетні / диму сталь / палять / пах / пахка / пахітоска/ дим синій / чорний ди / м / пускають / бензин / чаду жить / чаду благать / кохать кахикать / життедать / життерух / життебе- /изин / авто / трам»⁸. Цей поет був найпопулярнішим митцем-футуристом, невгамовним руйнівником класичних форм вірша і поезики, запроваджуючи дисонанси й верлібр. У перших збірках «Прелюд» (1913), «Дерзання», «Кверофутуризм» (1914)

⁸ Семенко М. Поезії. — К.: Рад. письменник, 1985. — С. — 62 — 63.

(кверо — лат. шукати) переважає метафорична гра понять й образів, хоча наявні й сліди символістської поетики. Після революції поет здійснює футуристичну революцію в мистецтві, видає десятки книг: «П'єро здається», «П'єро кохає», «П'єро мертвопетлює», «Дев'ять поем» (1918 — 1919). Він заповзвся зруйнувати селянську основу української поезії, протиставляючи селянській тематиці урбаністичні мотиви. Замість споконвічної української мрійливості й лагідності Семенко запроваджує «голосну маніфестацію нервової душі»⁹, поетизуючи прозу щоденності, індустріальний пейзаж. Він стає співцем автомобілів та локомотивів, задимлених міст. Змальовуючи міський пейзаж, поет розсовує його простір, робить його рухливим, як він змінюється разом з пересуванням автомобіля, з якого його бачить герой. У циклі «Дев'ять поем» митець перегукується із Е.Верхарном (збірка «Міста — спрути», 1896), змальовуючи образ старого світу й народження світу нового. Монументальна постать ліричного героя втілює міць і силу народу, що визволяється. У 1937 р. М.Семенко був репресований і розстріляний.

Модернізували українську лірику поети-футуристи Аандрій Чужий¹⁰, Гео Шкурупій, львівський митець Ярослав Цурковський. «Королем футуропрерій» називали **Гео** (Григорія) **Шкурупія** (1903 — 1937), який брав жваву участь в естетичних боях того часу і був одним із організаторів футуристичних угруповань. Перша збірка «Психотези» (1922) наповнена модерністською урбаністичною лірикою. Поет залюбки використовував верлібр, не визнавав розділових знаків, застосовував дисонансні й несподівані рими, вважаючи це ознакою «революційності». У поезії «Семафори» Шкурупій змлював окривавлену й спалену рідну країну. Він персоніфікує семафори, що «руки простягнули до неба з одчаю». Його «я» зливається з колективним «ми», тобто тими, хто бачить майбутнє: «І тільки ми бадьорими руками, / зриваючи м'яту й руту / пісень / йдемо по залізних шляхах! // Тільки нам одкрито / семафори в майбутнє!..»

Друга збірка «Барабан» (1923) відбила сподівання митця на оновлення життя, його віру в духовну силу людини нової доби. Водночас це була маніфестація розриву з традиціями й канонами, навмисне, без естетичних потреб нагнітання прозаїзмів, епатаж читачів незвичним словом і ламанням класичних строф. У річищі цієї поетики й створені збірки «Жарини слів» (1925), «Для друзів, поетів, сучасників вічності» (1929), в яких особливо цікавою є маріністична лірика. Тут Шкурупій — неоромантик, що прославляє морські мандри і пригоди: «Е — гей! / Вітер співає в щоглах, / посвист / у ливвах застряг, / хвилює, / розпалює погляд / чорний / корсарський стяг. / Крізь ніч і туман, / крізь ніч і туман» («Пісня зарізаного капітана»).

Трагічною була доля поета, його було заарештовано 3 грудня 1934 р. і розстріляно 25 листопада 1937 на Соловках.

Традиції футуристів помітні в сучасній поезії, зокрема у збірках А.Мойсієнка «Шахопоезія» (1997), «Сонети і верлібри» (1998), «Сім струн» (1998), «Віче мечів» (1999), В.Гайди «Ефемериди» (1996) та ін.

Київська школа неокласиків. Цю школу творили Микола Зеров, Павло Филипович, Максим Рильський, Михайло Драй-Хмара, Освальд Бургардт, який у 30-х рр. виступав під псевдонімом Юрій Клен. Їх називають «п'ятикутним гроном». Це були по-європейськи освічені люди, тогочасна елітна українська інтелігенція. Неокласики, зокрема, закликали осягати вершини світової культури, трансформувати її форми та образну систему на рідному полі поезії, щоб піднести її до світового рівня. Тому розквітають сонетна форма, яку пролеткультівці оголошували «буржуазною», елегії,

⁹ Лавріненко Ю. Розстріляне Відродження. Антологія 1917 — 1933. — К.: Просвіта, 2001. — С. 102.

¹⁰ Чужий А. Твори. Упоряд., передмова В.Т.Поліщука. — Черкаси: Січ, 1997.

медитації, філософська лірика. Образи світової поезії, біблійна й антична міфологія органічно будують художній світ у їх творах. Утверджується неокласичний стиль «з його рівновагою й кларизмом, мальовничими епітетами, міцним логічним побудуванням і «строгою течією мислі».

Микола Зеров (1890 — 1937) — основоположник неокласичної школи поетів. Талановитий митець і неперевершений перекладач античної поезії, історик літератури, блискучий та ерудований критик і полеміст, педагог і палкий патріот, він мав свою концепцію відродження української літератури, яка базувалась на бережливому ставленні й засвоєнні культури минулого, без чого не уявляв дальшого розвитку мистецтва слова.

Народився М.Зеров 26 квітня 1890 р. в родині вчителя в мальовничому містечку Зінькові на Полтавщині. Його троє братів згодом стали відомими людьми: Дмитро був видатним ботаніком, академіком, Костянтин — гідробіологом, Михайло — поетом, що оприлюднював свої твори під псевдонімом Михайло Орест. Микола блискуче закінчив 1908 р. Першу Київську гімназію, а 1914 р. Київський університет, після якого вчителював у навчальних закладах України. У роки економічної розрухи М.Зеров разом з О.Бургартом, В.Петровим (Домонтовичем) працював у Баришівській соціально-економічній школі під Києвом (1920 — 1923), де зарплату видавали «натурою» (гас, паливо, харчі), що дозволило якось вижити родині у ці лихі роки. Але у Барашівці, яку поет дотепно назвав Лукрозою, бо українське «бариш» по-латині означає «lucrum», приходиться пора творчого натхнення до Зерова: тут було написано більшість поезій, що згодом увійшли в збірку «Камена», здійснено переклади поезій Овідія, Проперція, Катулла, Вергілія, Горація, відгомін другої еподи «Хвала сільському життю» якого наявний в олександрійському вірші «Під кровом сільських муз», присвяченого О.Бургарту:

Під кровом сільських муз, в болотяній Лукрозі,
Де розум і чуття — все спить в анабіозі,
Живем ми, кинувши не Київ — Баальбек,
Оподаль від розмов, людей, бібліотек.
Ми сіємо пашню на неродюче лоно.
Часами служимо владиці Аполлону,
І тліє ладан наш на вбогім олтарі.
Так в давній Ольвії захожі різьбярі
Серед буденних справ і шкурної громади
В душі плекали сон далекої Еллади
І для окружних орд, для скитів-дикунів
Різьбили з мармуру невиданих богів¹¹.

У поезії порушується тема долі митця, краси в грізну добу лихоліття, коли люди черствіють, забуваючи вічні духовні цінності. Твір будується на опозиції: високій культурі протиставляється дикість, варварство, які митець бачив не тільки у добу античності, а й у тогочасній дійсності. Тому радянська критика зрозуміла сонет як натяк на більшовиків, які окупували Україну й розбуджували в масах інстинкти руйнування, варварства. Це й стало причиною переслідувань поета.

У вересні 1923 р. М.Зерова запрошують на роботу професором української літератури Київського інституту народної освіти (так тоді називали університет). Друкуватися поет почав з 1918 р., оприлюднивши в «Літературно-науковому віснику» (№ 2 — 3) свій переклад — «Четверту еклогу» Вергілія. У перекладі Зерова вийшли з латинської мови «Антологія римської поезії» (1920), яка збагатила, за словами О.Білецького, не тільки виднокруг українського читача, а й саму літературу, удосконалюючи український гекзаметр, елегійний дистих, а також впровадженням

¹¹ Зеров М. Твори: В 2-х т. — Т. 1. — К.: Дніпро, 1990. — С.79.

нових розмірів («16-й епод» Горація)¹². Поет упорядкував антології «Нова українська поезія» (1920), «Слово» (1923). 1924 р. виходять збірка поезій «Камена», нариси «Леся Українка», «Нове українське письменство», а згодом збірник статей «Ad fontes» («До джерел», 1926), «Від Куліша до Винниченка» (1928) та ін. «Ad fontes!» («До джерел!») — це був девіз митця, що визначав головну передумову творення нового мистецтва і передбачав творче засвоєння здобутків минулих епох.

У поетичній творчості Зеров щасливо поєднав традицію українського й світового письменства, культивує жанр сонета та дванадцятистопні елегії, писані олександринами, й елегійні дистихи. *Шестистопний ямб з цезурою після третьої стопи і суміжним римунням називається олександрійським віршем. Таким розміром написана древня поема про Олександра Македонського. Розквітає у класицистів (П. Корнель, Ж. Расін). «Каменярі» Франка написані цим віршем. Класичний віршець цієї форми знаходимо у М. Зерова.* Сучасників дивувала симетрично зрівноважена версифікація поета, суворі дисциплінованість думки, але виняткова любов його до канонічних форм пояснюється його класичною освітою, характером творчих уподобань, зрівноваженістю почуттів і думок.

Збірка «Камена» — видатне явище української лірики доби національного відродження. Її «світова зорієнтованість», бережливе плекання української мови, інтелектуалізм, естетична досконалість у літературному процесі доби відігравали своєрідну роль *катарсису*, що підкреслив М. Рильський у рецензії на книгу побратима¹³. Збірка М. Зерова заповнювала у суспільному бутті духовну порожнечу, пропагувала ті гуманістичні цінності, які ним нищилися. Тут пропагувалися ідеали свободи, людинолюбства, краси, гармонії, громадянської мужності, розумної волі й самоорганізованості. Це була не більшовицька, жорстока й людиноненависницька, а гуманістична концепція буття, що в свій центр поставила Людину, цінність її життя, красу. Зеров для українства 20-х рр. найтонше відчув актуальність естетичного закону «калокагатії» (грец. — kalos — прекрасний, agathos — морально досконалий, добрий; в античній естетиці це поняття означало гармонію зовнішньої й внутрішньої, духовно-моральної краси індивіда) як перспективу для людини й суспільства в ХХ ст.

Назва збірки символічна: від латинського *Сapenaе* — у Давньому Римі так називали богинь, пророчиць, покровительок наук і мистецтв, муз. Камена — це муза-пророчиця, пісні якої бентежать серця. О. Білецький у рецензії на збірку (ж. «Червоний шлях», 1924. — № 6) захоплювався її «класичним стилем, високою майстерністю вірша, добірною мовою... прекрасною простотою. Це прекрасний зразок того, якої майстерної мови можна досягти, перейшовши школу античних майстрів слова»¹⁴. Композиційно збірка складалася з трьох розділів: «Самотній мед» (сонети), «*Media in barbaria*» (лат. посеред варварів, складається із олександрійських віршів), «Римляни» (переклади римських поетів). Тематичне поле поезії Зерова обертається навколо сюжетів з античного світу («Хірон», «Саломея», «Навсікая», «Тесей», «Вергілій»), з доби Київської Русі («Князь Ігор», «Сон Святослава», «Святослав на порогах») та епохи українського бароко, що полонило Східну Європу («Брама Заборовського», «Турчиновський», «Київ з лівого берега»). Митця хвилюють філософські проблеми життя і смерті, взаємин людини з природою, їх гармонія й дисгармонія («В степу», «Овідій», «В пралісі»), бентежать вічні тем мистецтва, творчості, культури, місця поета в суспільстві («Класики», «Арістарх», «Тягар робочих літ», «Аргонавти», «Безсмертність», «*Pro domo*»). У сонеті «**Pro domo**» (з лат. «На захист себе, в обороні») М. Зеров накреслив естетичну програму

¹² Білецький О. М. Зеров. Камена // Білецький О. І. Літературно-критичні статті — К.: Дніпро, 1990. — С. 46.

¹³ Рильський М. Про «Камену» Миколи Зерова // Рильський М. Збір. тв.: У 20 т. — Т. 13. — К.: Наукова думка, 1986. — С. 15 — 16.

¹⁴ Білецький О. Цит. праця — С. 46. .

національного відродження: «Класична пластика, і контур строгий, / І логіки залізна течія — / Оце твоя, поезіє, дорога». Перший варіант твору мав назву «Молода Україна», а у цьому терцеті останній рядок звучав так: «Оце твоя, Україно, дорога», що підкреслювало програму дій оновлення мистецтва. Автор негативно поставився до «старосвітчини», етнографічних стереотипів, архаїчних національних штампів, що культивувалися в українському письменстві. До «справжнього верхогір'я» виведе поезію класична гармонія, інтелектуалізм і сила почуттів митця, його зорієнтованість на світові мистецькі взірці.

Невід'ємною ознакою сонетів Зерова є їх широка культурологічна сфера, за що тодішня критика звинувачувала лідера неокласиків у «книжній тематиці», у «пасеїзмі», тобто у поверненні назад, його любові до давньоримської поезії та лірики французьких парнасців. Але коло літературних ремінісценцій, стилізацій, сонетів-портретів дуже широке: у його художньому світі живуть елітні митці світової класики — Шекспір, Діккенс, Теккерей, Ж.Верн, Марк Твен, Уелс, а також діячі української культури — Турчиновський, Зборовський, Куліш, Горленко, Вороний, Олесь, Філянський, Чупринка, Самійленко. Це не означає, що поет оминав буття сучасності, в чому його звинувачувала більшовицька критика. Насправді у його сонетах крізь шати античного світу нещадно проступає правдива характеристика сталінської доби, наближення якої відчув уже в 1922 р. в сонеті «Саломея»: «Там диким цвітом процвіла любов, / І все в крові — шоломи і тіари. / А з водозбору віщування кари / Гримлять громи нестриманих промов...» Образи залитих кров'ю шоломів і тіар, дитини, яка жадає помсти, знищена любов, що «диким цвітом» сіє жорстокість і ненависть, — все це деталі пореволюційної доби в Україні.

Юрій Шерех (Шевельов) передчуття М.Зеровим страшних репресій, концтаборів, невинних смертей, що запанують за сталінського режиму, назвав «комплексом Касандри»¹⁵. Справді, у багатьох сонетах митця звучать мотиви мимовільного пророцтва, приреченості людини, туги й передчуття неминучої смерті, сибірського заслання: «Навколо нас кати і кустодії, синедріон, і кесар, і претор», — закодував поет у культурософські образи гіркі реалії доби в сонеті «Чистий Четвер». А в сонеті «Чернишевський» він прозрів свою майбутню хресну дорогу: «Полярна ніч і волохатий сполох / Над безвістю засніжених долин, Як терпне серце! Скільки літ один / Німує він у нетрях захололих...»

Неокласицизм М.Зерова був органічним явищем української літератури, виростав з її національних потреб, із її прагнення посісти притаманне їй місце в світовому письменстві. В цьому аспекті поет продовжив традицію І.Франка, його шукання в жанрі сонета. Як і в Франка, сонети Зерова наповнені глибиною змісту, викінченою відточеною формою, а в той же час сміливим новаторством у цій канонічній структурі. Він оновлює версифікацію, зокрема активно впроваджує прийом *перенесення*, тобто **енжамбеман** (фран. enjambement), коли рядок у строфі не завершується синтаксично і речення продовжується у наступному рядку, проти чого різко виступав теоретик класицизму Н.Буало. Цей розрив синтагми прикінцевою паузою або переступ у вірші і називається перенесенням:

Сагою дивною, без демена й весла
Ми пропливли вдвох, як й чарівник Вергілій.
Як бронза він різьбивсь — і до далеких лілій
Ріка незнана нас гойдаючи несла. («Данте»)

Тут перенесення підкреслює й інтонаційно підсилює враження довгої подорожі. Автор зіставляє красу, створену людиною, з красою природи, яку втілює образ лілій. Цю красу збагнув великий творець Вергілій. Підсилює враження ритму подорожі й

¹⁵ Шерех Ю. Не для дітей. Літературно-критичні статті і есеї. — Нью-Йорк: Пролог, 1964. — С.127.

алітерація губних в, б, а також л. У багатьох випадках художній ефект перенесення полягає у тому, що синтаксична і просодична паузи не збігаються, що увиразнює емоційність твору: «Той час минув — і Рим, і цезарів діла / Рука історії до трун поволокла, / Де сплять усіх часів ілюзії й корони» («Вергілій»).

В образній структурі сонетів М.Зерова важлива роль відводиться *епітетам*, за допомогою яких митець окреслював предмет у всій своїй гнучкості. Його епітети дуже яскраві, кольористичні, що свідчить про класицистичні уподобання поета. Найчастіше прикметники-означення у його творах стоять в постпозиції, тобто вони інверсовані, що надає його поезії особливої неповторності: «Його повів геройства клич *принадний*, / Берло, і меч, і біг *прудкий* коліс, / І під вітрилом *чорним* він повіз / Всю душу і всю кров на подвиг *ратний*» («Тесеї»). За допомогою інверсії епітетів передається урочистість моменту, легендарність подвигу Тесея. Водночас семантико-кольористичні епітети відбивають українську ментальність Зерова: у його сонетах домінують кольори, що передають національну символіку: жовтий (золотий), блакитний (синій): «повітря з *синього* і *золотого* скла», «*золотоголового* Київ на *синіх* горах», «Живе життя, і силу ще таїть / Оця гора зелена і дрімлива, / Ця *золотом* *цвяхована* *блакить*» («Київ з лівого берега»).

Дивна майстерність сонетів Зерова і їх милозвучність досягається надзвичайно вдалою координацією рим, що утворюють фонетичне співзвуччя і надають особливої експресії творові. У сонеті «Брама Заборовського» римуються череватий — чарувати, широзлоте — турботи, панагія — літургія та ін. Автор використовує риму-антитезу гетьманат — меценат, яка підкреслює культуртрегерську діяльність київського митрополита Рафаїла Заборовського: «Ні, не бундючний, ситий гетьманат, / Не богатир — полковник череватий, — / Її поставив очі чарувати / Смирений рясофорний меценат».

М.Зеров, цей видатний речник українського національного відродження, зазнав від радянської влади політичного цькування, несправедливих гонінь та переслідувань. Його безпідставно було звільнено з роботи в Київському університеті, а 28 квітня 1935 р. репресивні органи його заарештували, звинуватили в терористичній діяльності. Дістав 10 років концтаборів на Соловках, проте 3 листопада 1937 р. поета було розстріляно.

Яскравим діячем доби розстріляного відродження був **Михайло Драй-Хмара** (1889 — 1939), поет, учений-філолог, славіст, перекладач П.Верлена, С.Малларме, М.Метерлінка, О.Пушкіна та інших видатних поетів. Це була людина виразно чіткої духовної й національно-державотворчої орієнтації.

Народився Михайло Драй-Хмара 10 жовтня 1889 р. в с. Малі Канівці (нині — Чорнобаївський район Черкаської обл.) в козацькій родині. Закінчив Черкаську гімназію, а 1906 р. вступив до знаменитої Колегії Павла Галагана в Києві. 1915 р. закінчив історико-філологічний факультет Київського університету, де й став працювати на кафедрі слов'янознавства. У 1918 — 1923 рр. викладав слов'янську філологію в Кам'янець-Подільському університеті, що його заснував уряд УНР. У 1923 — 1933 рр. жив у Києві, працював професором української мови і літератури та співробітником ВУАН, де й вийшла його монографія «Леся Українка» (1926), в якій висвітлено процес формування національно свідомого митця, людини і борця, роль української мови в цьому процесі. На погляд дослідника, Леся Українка майстерним опрацюванням світових сюжетів й мотивів розсовувала «межі переважно побутового українського письменства», але віддалені на кілька тисячоліть події у її драмах зазвучали злободенно. У її творах психологічний аналіз предмету переважає над описовим змалюванням зовнішніх його прикмет.

Вірші почав друкувати в кам'янець-подільському журналі «Нова думка» (1920). Увійшов в українську поезію як автор збірки «Проростень» (1926), у якій було поміщено надзвичайно зрілі вірші. Поет порушував декілька тем: тема мистецтва і його

роль у новій добі, національне відродження України в ХХ ст., екзистенціальні (лат. *existentia* — буття, існування) мотиви буття людини, її самотності, вибору, глибока віра в людину, заклики до героїчної боротьби зі антигуманною дійсністю. На думку Ю. Лавріненка, М.Драй-Хмара представляє типовий для передових людей 20-х рр. «волонтарний гуманізм культури й етики, що вміє битися за своє»¹⁶. Естетична природа поезії Драй-Хмари складна. Спочатку його художні шукання пов'язувались із поетикою символізму (С. Малларме, П.Верлен), з художнім світом П.Тичини. Далі він яскраво продемонстрував свій нахил до класицистичного карбування форми й образу, картинної гнучкості, багатій кольорової палітри, суворій симетрії й гармонії. Своє естетичне кредо митець висловив у поезії «Я світ увесь сприймаю оком», в якій задекларував неокласичну любов до лінії й кольору, свою прихильність до «мистецтва рівноваги» (М.Зеров) й гнучкості образу: «Я світ увесь сприймаю оком, / бо лінію і цвіт люблю, / бо рала промінні глибоко / урізались в мою ріллю. // Люблю слова ще повнодзвонні, / як мед пахучі та п'янкi, / слова, що в глибині бездонній, / пролежали глухі віки»¹⁷.

В естетиці неокласика нероздільно мислиться краса як чуттєве пізнання досконалого і краса як творення досконалого й довершене творіння, коли немає диспропорції між змістом і формою, оскільки у справжньому творі вони цілісно гармонійні. Тобто голос автора, його візії, суб'єктивне сприймання органічно зливаються з об'єктом, самим життям: «Я славлю злотокошу осінь, / де смуток мій — немов рубін, / у перстень впрвлений; ще й досі / не випав з мого серця він. // Дивлюся й слухаю: прозоро / співає струмисько биття, / і віриться, що скоро-скоро / так само заспіваю я». Митець плакає свій ідеал художності, особливий естетичний спосіб моделювання світу почуттів й думок, що споріднюється еллінському, — він бажає пахучими, повнодзвонними, тобто місткими словами творити свій світ, у якому природа й людина перебувають у гармонійній цілісності. І таким має бути мистецький твір — вивершена цілісність, гармонійна частинка космосу, як це ще розуміли древні греки.

Естетичну програму Драй-Хмара розкриває у поезії «Поетові», присвячену П.Тичині, в якій висловив своє захоплення творінням поета і вважає, що Тичина «Вкраїні, майбутній Гелладі, простилає всесвітній шлях». У сонеті «По клітці кованій, з залізними дверима» (1929) автор натякає на нову ситуацію, що утверджувалась сталінською системою, її тотальним наступом на свободу людини й творчості. Він порівнює митця із леопардом, закутим у клітці: «Поете, це — твоя така химерна доля: / пручатись, борсатись у путах суєти / і марити про рай, як Піко Мірандоля. // До синіх берегів, мов золота гандола, / пливе замріяна твоя журба... а ти... / а ти волочиш тут кайдани Атта Троя». Піко Мірандоля (1463 — 94) — італійський мислитель доби Відродження, у поезії М.Драй-Хмари символізує безупинний пошук краси, високого мистецтва. Атта Троль — це образ прирученого ведмедя, що танцює на людних площах перед натовпом з однойменної поеми Г.Гейне. Німецький поет висміяв псевдемократів і тупу міщанську ненависть до всього талановитого. У структурі сонета М.Драй-Хмари ці образи не випадкові, оскільки виразно відтінюють його час. Концепція поета в естетичній моделі світу М.Драй-Хмари розкривається в образах Сковороди як митця-мандрівника, вигнанця, самітника («Розлютувався лютий надаремне»), що перегукується з образом митця в «Овідії» М.Зерова, «Сковородою» Ю.Клена, в образі поета-провидця, пророка («І знов як перший чоловік»), вчителя, майстра: «Поете, поринай у вир буття, / у будні, в хащі днів, у твань життя, і ти здобудеш дивні самороди. // Шліфуй, обточуй райдужний опал, / вкладай всю душу в дорогі клейноди, / для людства — це найвищий ідеал» («Спустившись на саме дно копальні»). У цих творах

¹⁶ Лавріненко Ю. Розстріляне відродження. Антологія 1917 — 1933. — К.: Просвіта, 2001. — С. 227.

¹⁷ Драй-Хмара М. Вибране. Перед. С.Крижанівського. — К.: Рад.письменник, 1969. — С.25.

індивідуальність митця реалізується як художня сутність універсальної особистості, що перетворює поета в міфотворця.

Художній світ поета увібрав у себе мотиви самоти як необхідної умови душевної зосередженості й рівноваги. Ліричний герой — натура творча, духовно багата, прагне захистити суверенність свого «я», неповторність світобачення. Це не означає, що він байдужий до громадських проблем, суспільного буття, але він дивиться на них крізь призму своїх духовних горизонтів, намагається їх збагнути. Тоді в його лірику вриваються образи весни як символу нового життя («Під блакиттю весняною / сушить березень поля, / і співає підо мною / очервонена земля»), рідної землі, сплюндрованої й знищеної у вирі громадянської війни, що постає перед його зором ковчегом, що з Ноем після потопу опинився біля гори Арарат. Біблійні образи страшної катастрофи накладаються на образ України, яка пережила так само трагічні події. Завершує поезію «Під блакиттю весняною» образ біблійної голубки, що символізує інший простір, іншу землю й надії на воскресле життя.

Лірика М.Драй-Хмари набуває філософського звучання; поет порушує складні екзистенціальні проблеми буття: душа і космос, боротьба і страждання, горе і радість, віра і безнадія, трагізм долі й трагізм життя. Ці проблеми він підносить як кардинальні і як неминучі у ХХ ст. чинники, що висвітлюють долю митця й долю України.

Великий громадський резонанс мав сонет М.Драй-Хмари «Лебеді» (1928), присвячений поетам-неокласикам. У тодішній пресі почалася кампанія, організована компартією, цькування неокласиків, а тому твір прозвучав як сміливий протест проти переслідувань митців. Поет утверджує незалежність творчої особистості від кон'юнктурних запитів часу, вірить у правоту естетичної позиції, обраної побратимами, які утверджували гуманістичні ідеали, свободу, красу, гармонію. В сонеті в алегоричній формі в образах лебедів відтворено долю неокласиків. Це «гроно п'ятірне нездоланих співців» — Зеров, Рильський, Филипович, Бургардт і сам автор сонета. Наскрізно у творі є антитеза: величні красені-лебеді протиставляються закостенілому, приборканому, застрашеному середовищу своєю активною позицією. Взимку вони могутніми крилами ламають «крижані лани» озера і своїм співом розбивають у серцях людей розчарування й розпач, тобто рвуть пута духовної й національної неволі, покірності, пізнаючи щастя свободи, вчать своїм прикладом інших бути вільними. Особливо вибуховими, емоційно виразними є останні терцети сонета, в яких звучить рішучий опір національно-свідомої інтелігенції реґлементатції більшовиками ідейно-філософських, естетичних засад творчості:

О гроно п'ятірне нездоланих співців,
крізь бурю й сніг гримить твій переможний спів,
що розбиває лід одчаю і зневіри.

Держайте, лебеді: з неволі, з небуття
веде вас у світи ясне сузір'я Ліри,
де пінить океан кипучого життя.

Ортодоксальна критика злісно витлумачила сонет М.Драй-Хмари. 1933 р. він залишився без роботи, його було заарештовано, але тодішньому слідству забракло доказів і його випустили з Лук'янівської в'язниці. Вдруге поета було ув'язнено 5 вересня 1935 р., засуджено й вислано в концтабори на Колиму. У квітні 1939 р. М.Драй-Хмара під час одного з чергових розстрілів кожного п'ятого в шерензі став на місце смертника, врятувавши цією самопожертвою молоду людину.

У плеяді неокласиків так само видатним діячем національного відродження був **Павло Филипович** (1891 — 1937), тонкий знавець української та західноєвропейської літератур, обдарований перекладач з французької та латинської поезії, педагог, блискучий критик й літературознавець, талановитий поет, який зробив чимало для модернізації української поезії. У творчості він органічно синтезував класичне й

модерне, де «модерність» виражає насамперед епоху, що співвідносить себе з античним минулим. З класичної спадщини митець вичленював ряд філософських ідей, міфологем, які наповнював новим поетичним, але вже модерним змістом.

За життя встиг оприлюднити дві поетичні збірки «Земля і вітер» (1922), «Простір» (1925). Для його світобачення характерним є універсалізм, нахил до космічних візій і диких стихій, захопленість безмежним українським степом. Цей мотив апології степів і степової сили підкреслює невгамовну енергію народу, що прагне визволитися з-під віковичного ярма. Його концепція світу типowo неокласична: у ній світ постає як естетично організований, за законами класичної краси, життєвий простір. Через те поет своїм поглядом сягає минулого й сучасного, щоб прозріти майбутнє, по-філософськи осягаючи буття («Єдина воля світом», «Спартак», «З античних барельєфів», «Мономах», «Кампанеллове місто сонця»). Перша книжка деякими рисами позначена символістськими й неоромантичними стильовими шуканнями: образи високих могил, чорних воронів, усіяких потвор, символістська експресивність епітетів, милозвучність вірша. Але ці традиційні образи відбивають похмурі картини подій в Україні, охопленої громадянською війною (сонет «Дививсь, дививсь, безмежні перелогів»). Символічними є образи шаленого вітру, що несе по степу «виклики тривоги», безмежних перелогів, «кривавих днів». Автор створює трагічні візії: «Ніч не могла вже заснути — / Бачили очі безсилі: / Знову у полі ростуть / Чорні високі могили» («Ніч, як циганка стара»). Але Филипович-поет утверджувався саме як неокласик.

Передусім художня візія світу у Филиповича окреслюється як інтегральна структура певної культури, що постає як світоглядний комплекс, що передбачає як отологічні проблеми буття (як влаштований світ? Що в ньому первинне — добро чи зло? Чи існує у ньому гармонія й краса?), так аксіологічні (ціннісні) виміри: «І все колись з'єднається в просторі: / Людина, звір, і квітка, і блакить». Поет прославляє буття як діяння, життєдайні сили природи, які у нього персоніфіковані. На природу й людину він дивиться крізь призму ідеалів досконалості, краси. Звідси — його залюбленість мистецтвом, словом. Поетичне кредо митець відбив у поезії «Я — робітник в майстерні власних сил» (1922), що характеризує естетику усіх київських неокласиків з їх шанобливим ставленням до слова і творення:

Натхнення, втіху чую я тоді,
Коли учусь у давнього митця,
Але, безжурні, горді, молоді,
Лише майбутнім дихають серця.

З старої бронзи зброю владних слів
Переливаю радо на вогні.
Під невгамовним подихом вітрів
Безмежна праця, переможні дні!

Отже, поезія 20-х рр. ХХ ст. характеризується модерними художніми стильовими течіями й напрямками, новаторськими засобами змалювання духовного світу людини. Оновилася проблематика й жанровий репертуар лірики, застосовуються як традиційні прийоми моделювання життя, так і новітні, авангардні, що у своєму синтезі створили неперехідні явища культури. На жаль, цей розмах модерних художніх пошуків та естетичних відкриттів з наступом культу особи Сталіна були жорстоко зупинені, а твори митців українського Відродження заборонені й оголошені «шкідливими, класово ворожими».

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ

Ірина КУРАНТ

©2002

**ХУДОЖНЯ МОДЕЛЬ СВІТУ
В ПОЕЗІЇ МИХАЙЛА ДРАЙ-ХМАРИ**

Процес освоєння літератури “розстріляного відродження” набуває свого здійснення в найзагальніших історико-літературних проблемах: характеристики епохи, дослідження новаторства і традицій, тематики, жанрів і стильових течій, естетичних шукань. Одночасно, як зазначає Григорій Грабович, “у літературі ХХ століття її семіотична система значною мірою націлена на політичний момент, на більш або менш свідоме удержавлення і літератури і взагалі всієї культури” (Гр. с.21)

Значно менше уваги дослідники приділяють, по-перше, питанням секулярного характеру, по-друге, тому, що означив у ряді досліджень Юрій Шерех як людське начало в літературі та його художньо-естетичний вираз, сутність митців того часу саме як людей, що всупереч обставинам хотіли бачити, відчувати і художньо виразити повноту і красу людського життя. Про це говорить він зокрема в цілому ряді праць про літературу 20-30-х років, таких як “Непророслі зернята”, “Легенда про український неокласицизм”, “Хвильовий без політики” тощо”: “Вага літераторів і літератури того часу полягає насамперед у тому, - зазначає він, - що вони були повними людьми, що вони не боялися говорити правду і творили повну літературу” (9, с. 54)

Це ж стосується і літературної критики, її недостатньої уваги до секулярного освоєння художньої моделі людини і світу в творчості окремих письменників, особливо тих, чий спадок, як правило, розглядається в т. зв. “обоймі”, тобто в контексті певної течії, напрямку, коли індивідуальні особливості стилю митця ніби накладаються на сформований стереотип відповідного естетичного явища, окреслений творчістю більш талановитого (чи просто більш досліджених) представників даної течії чи певної мистецької групи.

Системне ж уявлення про літературу і культуру можливе при послідовній ліквідації лакун, повному і всебічному освоєнні всього художнього масиву, без уваги на стосунок до естетичних, суспільно-політичних, будь-яких інших об’єктивних чи суб’єктивних тенденцій, без огляду на усталені ранги і ступені виміру таланту. Проникнення в художню тканину мистецької спадщини художника, осягнення її з погляду не тільки індивідуального художнього виразу, але й сучасної читацької рецепції, важливе і тому, що разом з іншими видами мистецтва “література існує в комплексному культурно-естетичному коді. Не враховуючи цього, не зможемо зрозуміти ані літератури певної епохи, ані загального її тла. Це стосується й триваліших періодів, як от бароко, і коротших, скажімо, бурхливого відродження 20-х років цього століття” (2, с. 22)

Зауважимо тут ще одну тенденцію, котру необхідно подолати при глибшому і детальнішому освоєнні літератури минулої доби. По-перше, за образним висловом

Юрія Шереха, вона ніби непророслі зернята, “що пропустили свої терміни, а все таки тягнуться до майбутнього і тим майбутнім хочуть бути...належить до тієї країни поза часом і простором, країни, що народилася і не жила, похована, але не вмерла” (10, с. 49). Воскреснути може ця література, очевидно, лише в читацькій рецепції сучасників. Літературній критиці в цьому процесі належить особлива роль.

Однак існує тут така особливість, коли літературна критика, а також читацька рецепція кожної доби має свої “горизонти сподіваного”, свої способи і характер теоретичного мислення, свої навіть межі дозволеного, якщо говорити про порівняно недавні часи. Зрештою розширення цих меж відбувається повільно і не одразу, що відчутне навіть у працях таких поважних критиків, як Іван Дзюба.

Власне, йому належить блискуча передмова до “Вибраного” Драй-Хмари, де розкривається поетова творчість на широкому суспільному тогочасному тлі. Справедливості ради зауважимо, що одним із перших Іван Дзюба вказує на відмінність індивідуального стилю поета від інших неокласиків. “Його поезія, - пише він, - не така залізно дисциплінована думкою, як у М. Зерова, не така прозора й згармонізована, як, скажімо, у М. Рильського та й навіть у П. Филиповича. В ній порівняно більше “невпорядкованої” стихії, емоційно випадкового; більше таємничості – якогось позарационального залишку – того, що не почуєш за допомогою рацію” (4, с. 29)

Однак у передмові дещо відчутна і ота “міра можливого”, за котрою Драй-Хмара в його сприйманні і оцінці доби не надто дистанційований від її палких адептів, і вплив теоретичного шаблону, стосованого до неокласиків загалом, оскільки критик не піддає сумніву усталеного погляду про належність Драй-Хмари за характером стильових ознак до “п’ятірного грона” неокласиків.

Так серед іншого читаємо, наприклад: “Попри всі свої сумніви, болі й вагання Драй-Хмара й далі щиро прагне перейнятися пафосом віри у світле майбутнє, пафосом благодатного руху вперед – бодай у найзагальнішій формі (конкретизувати свою поетичну мову тут йому не вдавалося”(4,с.34). На наш погляд, це типовий зразок такого собі “кесареві – кесареви”, адже писалася рецензія ще в підімперські часи. Далі спостерігаємо своєрідне явище, коли автор ніби змагається сам із собою: в цілому дуже тонке прочитання поезій намагається вкласти в прокрустове ложе означень, характерних для неокласиків. Програє і Драй-Хмара, але й сам критик раз-по-раз опиняється в двозначному становищі.

Саме тому останнім часом усе більше з’являється спроб переосмислити індивідуальний стиль Драй-Хмари поза контекстом поезики неокласиків, як самодостатнє явище. Рішуче і однозначно пише про це, наприклад, Юрій Шерех, підкреслюючи, що М. Драй-Хмара “належить до поетів, недооцінених щодо сили й значности свого таланту і неправильно оцінений щодо його місця в літературному процесі” (9, с.96)

Дослідник вважає поета одним із найвидатніших символістів свого часу, “що має право на своє окреме місце поруч інших помітних представників нашого символізму”. До неокласиків, на думку Юрія Шереха, поета зараховано з огляду на спілкування з представниками означеної групи в ситуативній сфері наукових зацікавлень та людських симпатій. Згодом ця теза не піддавалася переглядові, а твори не перепрочитувалися, вилучені на тривалий час із поля читацької та суспільно-наукової уваги.

В континіумі достатньо пререконливо і професійно сформульованого означення набуває зовсім іншого виразу характер поетичного світосприймання Михайла Драй-Хмари, разом із тим розкриваються нові можливості ширших досліджень поезики віршів Михайла Драй-Хмари. Тому й набуває особливого значення і потреби незаангажоване секулярне прочитання індивідуального стилю поета, способів художнього сприймання дійсності цим своєрідним і так мало відомим поетом. І вже при першому ближчому знайомстві видаються слухними і обґрунтованими міркування Юрія Шереха.

Світ вабить поета, як зазначає дослідник, “не своїм об’єктивним буттям, а заломленням у поетовій психіці, врізаністю в ріллю його душі, себто стороною суб’єктивною (9, с. 98). Задеклароване означення Юрія Шереха однак не знайшло ще свого продовження в ширших і глибших дослідженнях поетового слова. Між тим коли наважитися з такої позиції на детальніше прочитання поезій Драй-Хмари, розглянути їх не в площині суспільно-реальній, а в ірраціонально-суб’єктивістській, не в штучно запрограмованому естетичному континіумі неокласицизму, а в художній самодостатності виразу, вони починають звучати надзвичайно оригінально і самобутньо-повноголосо. А головне – художня модель світу набуває органічної єдності з життям і долею поета.

Повне перепрочитання поезії Михайла Драй-Хмари в естетичному ключі символізму, з’ясування в цьому дискурсі принаєвності європейських та національних традицій і поетового новаторства вимагає ширших досліджень. Зупинимося тут на окремих деталях індивідуальних художніх прийомів розкриття духовного світу ліричного героя віршів Драй-Хмари в єдності з його світобаченням і світовідчуттям, у контексті нових підходів.

Насамперед бачимо взаємопроникнення зримого світу і почуттів, переживань ліричного героя. Звуки, кольори, лінії, як і події, реалії, виповнюють душу ліричного героя, знаходять там відгуки, родять слова, часто несподівані, іноді химерні, але завжди при всій своїй адекватності, точності – неоднозначні, багатопланові. Вони залишають читачеві багато простору для власної уяви, викликають у нього свою гаму почуттів, іманентних власному досвідові, отже провокують до співтворчості. Виникає особливий читацько-авторський світ: тонкий, настроєвий, дуже шляхетний, інтелектуальний, до кінця не усвідомлений, мінливий, багатоплановий, завжди добрий, ніжний, чистий, майже дитинний.

Світ ліричного героя в рецепції читача постає через багатство образів, алюзій, інтонацій і нюансів у своєрідній єдності декількох взаємопроникних компонентів: кольору, простору, музики, відчуттів. “Враження від дійсності, - як зазначає І. Дзюба, - в нього опосередковані особливим типом сприймання та образного відтворення”(4, с. 31) Не випадково, хоч іноді інтуїтивно, майже всі критики починають аналіз поетичного стилю Драй-Хмари з перших рядків, що репрезентують авторське *profession de foi*: “Я світ увесь сприймаю оком, бо лінію і цвіт люблю”(5, с.51)

Особливістю поетового світосприймання бачиться те, що воно не насамперед вмотивоване суспільними реаліями. Подекуди, щоправда, жорстокий час проступає то сюжетом, образом, то настроєм чи просто багряним кольором, то своєрідними візіями тривожно-похмурого характеру. Але загалом ні тип сприймання реалій, ні загалом художня модель світу не залежать від тогочасної страшної епохи, визначаються насамперед характером обдарування митця і є самодостатніми, самовизначальними. В тих декількох віршах та поемах, де автор змальовує страшну йому сучасність, міняється стиль, форми набувають епічного характеру, а образи стають конкретними і точними. Це насамперед вірш “Кошмар”, поема “Медвідь-Гора” чи розповідь про матір-убивцю в поемі “Поворот”, де порушена тема голодомору на Україні.

Не будемо постулювати сказане вище про самодостатність поетичного художнього світосприймання як висновок ширшого масштабу, але він очевидно стосується Драй-Хмари як митця, оскільки виразно характеризує ліричного героя його поезій. Саме тому так хибить критика там, де намагається екстраполювати художні вияви сприймання ним дійсності на характер доби. Саме тому блідшими є ті вірші, де це намагається робити сам автор під тиском пануючих настроїв та суспільно-політичних реалій. Ці вірші, на жаль, впадають першими в око критика, що має свій горизонт сподівань, і це фатально ставить Михайла Драй-Хмару то в ряд молодих, ще не сформованих поетів, котрі не усвідомили, бач, величі революційної доби, то в ряд слабших поетів з угруповання, естетичну платформу котрого приписувалося поетові.

Чого коштували самому Драй-Хмарі такі уступки, можна судити з того, яким був цей чоловік. За оцінкою Віктора Петрова – одного з найбільших ерудитів, знавців тогочасного світу і тонких психологів-дослідників своєї доби -- був Драй-Хмара людиною безкомпромісно правдивою, здатною до останку не здавати своїх позицій, “був схильний “дерзати”, не зважаючи ні на що, коли він вважає себе правим. В умовах радянської дійсності він обстоював право людини на індивідуальну правду. Химерна позиція!”(7, с.62). Дальші означення Віктора Петрова ще більше розкривають характер цієї людини виняткової лицарської шляхетності, своєрідного Дон-Кіхота, але без іронічно-смішного Сервантесового флеру:

“Він твердо стояв на тому, що всі слова і поняття мають свій прямий і безпосередній сенс. Він протестував проти спроб вносити в конкретні уявлення й звичні людські взаємини побічний сенс і двозначний зміст. Він протестував проти діалектичного зміщення понять, проти розкладу граней, зрушення меж світу, який він звик вважати реальним”(7,с.62).Сказане, зрозуміло, стосується поведінки митця в реальному житті, а не світу його поетичних уявлень. Однак власне розуміння такого Драй-Хмари як людини прокладає місток і заповнює лауну між ним і ліричним героєм його поезії, допомагає зрозуміти, чому в ній все дихає таким простором, волею, чому тут так багато неба, хмар, вітру, так шляхетно поєднується золото з голубим і синім, рокочуть бандурами слова, так дитинно-чисто дзвенить мелодія сприймання світу. Йдеться очевидно про єдність духовно гармонійної людини з досконалістю і гармонією всесвіту як індивідуальну особливість творчості поета.

В контексті сказаного яскравіше проступає розуміння характеру кольорів, звуків і настроїв як головніших способів вираження настроїв ліричного героя поезій Драй-Хмари, зокрема домінанту голубого та синього кольору, поєднання його з золотом, порфіром. Це простежується в більшості поезій від перших віршів збірки “Проростень”, де “під блакиттю весняною сушить березень поля” (“Під блакиттю весняною”, 5, с.42), де в серці поета “блакитніє новий, осяйний, безсмертний день” (“Розлітувався лютий”, с.43) і хвилює його “синій обрій” (“Мене хвилює”, с.49), і “синявою молодою сповняється ущерть душа” там же), а “синьо-золоті грімниці” дражнять “відгульнякня” (“Стогнала ніч”, 5, с.53).

Подібних прикладів можна навести безліч. Синій колір зринає то в конкретному слові, то в образі, то в дії (“Засинив волохатий сон яри” (“Ой, колом сонце, 5, с. 70). Поступово наповнюючи весь поетичний світ, він створює уяву особливо широкого простору, а далі екстраполюється в своєрідний настрій – дуже лагідний, дитинний, погідний, врівноважений, настрої гармонії і злагоди зі світом і людьми, хоч якими б недосконалими вони не були.

І знов, як перший чоловік,
Усім тваринам дав я ймення,
Я зорі сестрами нарік,
А місяць – побратим у мене
(“І знов...” 5, с. 57)

І далі читаємо:

Мить – як безвік. Безгоміння.
Ось прислухайсь, не диши...
Чуєш радісне квиління
Несамотньої душі?
(“На смерканні”, 6, с.67)

Якщо колір поетичного світу має визначену домінанту, то звуки як спосіб світосприймання і відображення характеризуються надзвичайно багатогою гамою відтінків і розмаїттям виразу. Насамперед часто вживаються слова на позначення співу, музики, музичних інструментів, звуконаслідувань голосу людей і тварин. Наведемо характерні рядки:

Розлив свій гнів і стих.
Струмки рокотять яром,
І райдуга стожаром
Дзвенить у стих.
Ах, сон той – віщій дзвін:
курить, мете сніжниця,
а він у пісні сниться –
мов навздогін

(“Розлив свій гнів”, 5, с.73)

В пісні цикади вчувається автору “немов сопілки звук тремтячо-металевий” (“Кримські цикади” с.75). У вірші “На побережжі” чуємо, як “жайворонить високий крилас” (с.74). В інших – “за річкою співають десь півні” (“На проу стає холодний ранок”, с.76); “щебече десь жайворонок угорі” (“Бреду обніжками...” с.77); “дзвенить над ухом жук” (“Мені сниться”, с.78); навіть “п’яне сонце диктує ще яркі слова” (“Ласкавий серпень”, с.79). Тому органічно сприймається авторове зізнання світові:

Я з землею зрісся – не вирну,
тільки чую під спів бджоли,
Як ремигають сумирно
десь на стерні воли

(“Мені сниться...” с. 78)

Особливо багатий у віршах Драй-Хмари звукопис. Тут по-особливому виявляється народнопісенна традиція. За багатством і красою поєднання звуків можна порівняти його вірші також із народною казкою. Здається, використав автор всі засоби милозвучності української мови. Прикладів навіть не особливо треба добирати. Ними служить кожен рядок, як ось один із них:

Білі вишні, ще й білі морелі:
Здрастуй, золота Харито! –
Розплітає хмарам джерегелі
пустотливий вітер

(“Білі вишні”, с. 87)

В окремих віршах звукописом надзвичайно повно розкривається зміст, як це маємо в поезії “Перед грозою”:

Перший проїхав фургон –
загуркотали колеса
на позахмарнім мосту....
Загуркотали – і стихло (с. 92).

Як і колір, звуки допомагають не тільки авторові творити певні настрої, але й читачеві ними перейматися. Йдеться власне і головним, найпершим чином про настрої, а не конкретні поняття чи навіть образи, хоча й образна система віршів поета дуже багата. І це не тільки надає поезії Михайла Драй-Хмари особливого чару, але й розвиває, збагачує читацьке сприймання і бачення світу, робить його багатогранним, многоплановим, дає змогу власних прочитань на різних рівнях і в різних площинах, в інваріантних візіях, образах і настроях. Адже і сам поет, відчувається, за названим, висловленим розуміє і відчуває “щось дальше й вище, але незбагненне, позарозумове, мінливе в своїй безконечній многозначності”(9,с.101).

Характеризуючи цю особливість художньої моделі світу Михайла Драй-Хмари, Юрій Шерех пише: “У поетовому світі зникають грані снів і дійсності, як і природи, - коли поет вслухається в безгоміння навколишньої природи і чує “радісне квиління” своєї “несамотної душі”; тож не дивно, що найзвичайніші явища сповнюються лун далеких сутей...”(9, с.100). Це наповнює вірші Драй-Хмари особливим багатством настроїв, почуттів, за котрими не тільки цікаво спостерігати, їх приємно переживати,

вони збагачують обрії почуттєво-естетичної сфери читача, формують духовну модель людини за високими зразками.

Шкала відчуттів і настроїв ліричного героя надзвичайно багата. Їх викликає все, до чого торкнеться оком чи внутрішнім зором поет. Це насамперед закоханість у світ і людей, в Україну. В порівняно невеликій добірці оригінальних поезій “Вибраного” (К., 1989) бачимо Галичину і Донбас, Чернігів і Кам’янець-Подільський, Медобори і Хортицю, Крим і маленьке забуте село Круті на Поділлі. Постають у віршах портрети Шевченка і Руданського, Тичини і Єсеніна. Звертається поет з любов’ю до донечки Оксани, бачить себе маленьким хлопчиком то поруч теплої батькової уваги, то біля прощальної маминої домовини.

Та при всій конкретиці адресатів – мінімум конкретики змісту чи образів. Автор творить насамперед настрої, уяву, відчуття. І такий спосіб художньої передачі світосприймання наближає його до традиції символістів. Заповнюється, таким чином, ще одна лакуна в творчій біографії митця – його стосунок і особлива увага до творчості французьких символістів, котрих він багато і з любов’ю перекладав. Адже традиційно критика пояснювала цей інтерес Драй-Хмари як своєрідний опосередкований шлях до освоєння ним норм класичної поезії. Тепер такий поріг стає непотрібним. Модель світосприймання поета і художні прийоми зображення ним дійсності безпосередньо наближають його до французьких символістів. Зокрема, як відомо, Стефан Малларме вважав, що назвати предмет – значить на три чверті зруйнувати насолоду від твору, що полягає в самому процесі вгадування. “Мета символіста – не тільки в тому, щоб висловити все до кінця, скільки в тому, щоб заронити думку і дати читачеві самому додумати і завершити написане” (8, с. 33).

Таким чином, художня модель світу в творчості Михайла Драй-Хмари характеризується відповідністю природи і людської душі. Як відомо – це є одним із класичних постулатів символістського світовідчуття. Світ – це стан душі, а душа – своєрідне інобуття світу. Між душею і природою, душею і речами встановлюється своєрідне відношення тотожності. Душа не намагається передати образ світу. Вона розчиняється в ньому, проникає в нього, стає його голосом. “Вони так легко розчиняються один в одному, що стають відчутні як два прояви одного і того ж начала” (8, с. 34). Естетика поетичного слова Драй-Хмари вписана в контекст символістського моделювання світу. Слово поета розширює при цьому свої можливості, одночасно збагачуючи світосприйняття та естетичну культуру читача.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Астаф’єв О. Стилї української еміграції: естетика тотожності // Українська мова та література. – ч. 17(177). – травень 2000
2. Грабович Г. Питання кризи й перелому в самоусвідомленні української літератури // До історії української літератури. – К., 1997. – с. 34 – 45
3. 20-і роки: літературні дискусії, полеміки. – К., 1991
4. Дзюба І. Він хотів “жити, творити на своїй землі...” // Михайло Драй-Хмара. Вибране. – К., 1989. – с. 5 – 39
5. Драй-Хмара Михайло. Вибране. – К., 1989
6. Ковбасенко Ю. Михайло Драй-Хмара // Гроно нездоланих співців. – К., 1997. – с. 61 – 72
7. Петров В. Діячі української культури – жертви більшовицького терору. – Нью – Йорк. – 1959
8. Ставицька Л. Естетика слова в українській поезії 10 – 30 рр. ХХ ст. – К., 2000-08-07
9. Шерех Ю. Поезія Михайла Драй-Хмари // Вибрані праці: В 3-х т. – Т.1: Пороги і запоріжжя. – Харків: Фоліо, 1998
10. Шудря М. Неокласики або “гроно п”ятірне нездоланих співців” // Українська мова та література. – ч. 7(119). – лютий 1999.

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ

Галина ЧУМАК

©2002

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ Т.С.ЕЛІОТА:
ДЖЕРЕЛА І КОНЦЕПТИ

Вступні уваги

Літературний модернізм в багатьох аспектах теорії і практики зобов'язаний засадничим ідеям Еліота. Його концепції безособовості в поезії, деперсоналізації поетичного образу, співвідношення літературної традиції та творчої індивідуальності митця, переоцінка ролі літературної критики відчутно вплинули на формування багатьох теоретичних концепцій ХХ ст., зокрема, школи нової критики.

Ідейними попередниками та однодумцями Еліота вважаються передусім його професори у Гарвардському університеті Джордж Сантаяна та Ірвін Беббіт, а згодом – Анрі Бергсон, чий лекції Еліот мав нагоду слухати в Сорбонні 1911 року. У формуванні теоретичних концепцій Еліота вагомим є значення Томаса Г'юма та Езри Паунда, що ввів поета в літературні кола Лондона і довгий час був його першим критиком і наставником. Сам Еліот не раз підкреслював також значення для себе книги Артура Саймонса "*Symbolist Movement in Literature*" у формування його основних літературно-критичних доктрин [2,17].

Епістемологічною основою поглядів Т.С. Еліота стали філософські концепції Френсіса Герберта Бредлі (1846 – 1924), які були предметом еліотової докторської дисертації "*Experience and the Object of Knowledge in the Philosophy of Francis H. Bradley*", виконаної в Гарварді 1916 року [3,13].

Учителі і попередники

Праця Джорджа Сантаяни "Основи і призначення поезії", що була опублікована 1900 року, дає всеохопну характеристику поетичної творчості та ролі поета і всебічно аналізує поетичний процес. Деякі ідеї, висунуті Сантаяною, знайшли розвиток у ранніх критичних творах Еліота, таких як "*Music of Poetry*" а "*Tradition and the Individual Talent*". Сантаяна і Еліот значною мірою суголосні у визначенні поетичної особистості. Згідно з Сантаяною, "поет від природи наділений неупередженістю погляду, тому що легко здобуває її; він розщеплює функції звичайних уявлень на їх чуттєві елементи, знову поєднує їх у випадковій утворення... він проникає в хаос, що ховається під раціональною оболонкою світу, і видобуває звідти той нетривкий образ, випадкове почуття і проектує їх на реальний об'єкт; він стверджує в правах необхідне, визначає незмінне, він повертає природі відтінки, яким інтелект дозволив зблякнути" [4, 109]. Таким чином, поет відрізняється від пересічної людини своєю винятковою чутливістю, аналітичними здібностями та об'єктивністю. Схожу тезу знаходимо і у Еліота: "Поет

має бути, як скульптор, вірний своєму матеріалові, витворюючи з навколишніх звуків власну мелодію і гармонію” [5, 77].

Мета поезії, на думку Сантаяни, — це “...завершене вираження того методу, за допомогою якого слова і образи перетворюються у вірш” [4, 120]. Про це йдеться і у Еліота: “... поезія, намагаючись виповісти більше, ніж це може зробити проза, зберігає за собою зокрема і функцію спілкування однієї людини з іншою” [5, 76].

Як Сантаяна так і Еліот одностайні в тому, що римована організація тексту не є визначальною характеристикою поезії. Бо ж “вершин поезії... досягають не версифікатори, а пророки, або ті поети, які передають у слові видіння... в той момент, коли поезія від елементарних і зовнішніх своїх виявів – ритми, тропи, характеристика, композиція – підноситься до усвідомлення свого вищого призначення, що полягає у фіксації ідеалу, досвіду і долі, поет усвідомлює себе пророком...” [4, 127-128]. Т.С. Еліот у статті “*Music of Poetry*” зазначав, що “знання поетичних розмірів і законів версифікації може бути корисним на початку — наче спрощена схема топографічно складеної ділянки. Але вишколити наше чуття може лише студювання самих віршів, а не техніки віршування” [5, 74].

Прикметно, що обидва критики використовують поняття “музики” і “гармонії” для характеристики досконалих зразків поезії. Еліот наголошував на необхідності максимальної наближеності поетичної мови до розмовної. Сліпе наслідування кращих зразків класичної поезії і нехтування живою мовою призводить до непорозуміння та втрати змісту поетичного образу: “Тип поезії, що випадає на нашу долю, визначається впливом тієї чи іншої іншомовної літератури, іноді – внутрішніми обставинами, які роблять певний період нашої історії ближчим до інших, а іноді й просто панівними тенденціями у світі. Існує закон, сильніший за будь-які тенденції і впливи, як чужоземні, так і історичні, закон цей стверджує, що поезія не має права надто далеко відступати від повсякденної мови... вона ніяк не повинна втрачати зв’язків із мовою щоденного спілкування, з постійними і неперервними змінами, яких вона зазнає” [5, 75].

Значення мови для поетичної гармонії підкреслював і Сантаяна, говорячи про слово як першоеlement мови і констатуючи те, що мова вибирає такі форми звучання, що несуть у собі природну красу, властиву будь-якому звукові чи відчуттю [4, 110].

Обидва автори погоджувалися і в тому, що для поезії найважливіше – це гармонія звукового вираження та образного символу, які завдяки поетичній уяві створюють ту “музику поезії”, яка відчувається у найкращих творах.

Деперсоналізація і дегуманізація

Найвидатнішими ідеологами-попередниками нової критики в англо-американському літературному дискурсі вважаються Ірвінг Беббіт та Томас Г’юм. Їх концепції безпосередньо чи опосередковано сприяли подоланню ліберального вікторіанського підходу в літературознавстві. Проте вплив їх естетичних і культурологічних концепцій на світогляд Паунда і Еліота багатьма критиками не вважається визначальним. Як твердить Р.Вейман, вони були предтечами “нової критики”. Оскільки у своїй творчості вони узагальнили і синтезували вже існуючі розрізнені концепції та розвинули популярні в Європі антиліберальні мотиви, зробивши їх надбанням широкого читачького загалу [6, 61]. Проведена Беббітом і Г’юмом ревізія вікторіанських історичних і літературознавчих концепцій тяжіє до французького неокласицизму. Беббіт, котрий базував свій підхід на античній літературі і романістиці, був не надто радикальний і послідовний у відмові від антропоцентризму Відродження і раціоналізму Просвітництва на відміну від Г’юма, який стояв на платформі європейських неокласицистів. Проте вони обидва відмовилися від гасел та ідеалів буржуазної революції. Засудження індивідуалізму та ворожість до механістичного позитивізму

разом з критикою романтизму і лібералізму є характерними ознаками нових літературних тенденцій, виразниками яких стали Беббіт і Г'юм.

Криза старого світогляду була діагностована ще Фрідріхом Ніцше [7, 11]. Спираючись на свою величезну ерудицію, Беббіт здійснив ревізію ліберальної культурної традиції, що в свою чергу спонукало Еліота, Паунда і М.Меррі до авангарду і бунту в літературній критиці. Початком помилкового шляху розвитку європейської цивілізації Беббіт вважає епоху Відродження. Саме тоді почався прогрес "натуралістичного руху", який через природознавче мислення Бекона і вчення Руссо привів до панування романтико-індивідуалістичних ідей. Якщо Ренесанс був лише першим поштовхом до індивідуалізму, то епоха просвітництва і романтизму стала часом розквіту натуралізму. Ці ідеї співзвучні з критикою романтизму і гуманізму, яка була висловлена Ортегою-і-Гассетом у "Дегуманізації мистецтва". Романтизм, переобтяжений суб'єктивними емоціями, вже більше не задовольняє молодих митців, бо романтичний твір "приносить задоволення, яке навряд чи пов'язане якимось з його змістом" [8, 149].

Еліот також рішуче відкидає суб'єктивізм у мистецтві і літературі. Наголошуючи на важливості деперсоніфікованого сприйняття світу та висуваючи концепцію "безособовості" в поезії у статті "*Tradition and the Individual Talent*", він порівнює свідомість митця з каталізатором у хімічній реакції думки та слова [9, 15]. Теорія безособовості пов'язана з ідеєю традиції, бо значення і вартісність поезії можна визначити тільки стосовно минулого. Антиромантична концепція Еліота проголошує, що чим "талановитіший поет, тим більше в ньому виокремлюється людина, яка страждає і розум, який творить" [9, 19]. Поезія є не *вираженням* особистості, а *втечею* від неї. Пізніше ця ідея була використана Еліотом як основа для перегляду канонів англійської літератури, зокрема переоцінки ролі метафізичної поезії XVIII ст., що засвідчує його стаття "*The Metaphysical Poets*" (1921) [10, 2213-2220].

У боротьбі проти літературної критики минулого Беббіт схиляється до естетичної програми Г'юма, який став одним з перших пристрасних апологетів абстрактного мистецтва. Основною тезою його критичних праць стало гасло: "Гуманізм помирає, починається нова епоха" [11, 10]. Альтернативою гуманістичної ідеології на думку Г'юма може бути дуалізм, в основі якого лежить заперечення будь-яких традиційних зв'язків; він постулює "розрив між живими людськими поняттями і абсолютним значенням етики і релігії" [11, 32]. Цей різкий розрив співзвучний з ідеями Бергсона. З одного боку, унеможливує пояснення "абсолютних критеріїв" за допомогою натуралістичних та історичних методів, а з іншого – приводить до висновку про перевагу "абсолютного" над "життєвим". Напад Г'юма на суб'єктивізм став наслідком реакції на романтичний культ "ego" та індивідуалістичний принцип *laissez faire*.

Дихотомія гуманістичного і антигуманістичного світоглядів (або дегуманізації) для Г'юма є не лише філософською і політичною, а й естетичною проблемою. "Основне положення романтизму полягає в тому, що людина, індивід розглядається як бездонне джерело можливостей; якщо вам вдасться реформувати суспільство, знищити гнітючий соціальний устрій, тоді ці можливості отримають шанс і прискорять прогрес. Класицизм можна визначити як пряму протилежність вищезгаданому. Людина – на диво застигла і обмежена форма життя, її природа абсолютно незмінна... . Очікувати від людини чогось визначного можна лише завдяки традиції і організації. Для одних людина – бездонне джерело, а для інших – мілка цеберка. Тих, хто вважає людину джерелом, резервуаром, сповненим різноманітних можливостей, я називаю романтиками; тих, хто трактує особистість як обмежене і застигле створіння я називаю класицистами" [11, 47].

Г'юм рішуче виступає на захист класичності. Цілком умотивовано критикуючи романтичне епігонство пізньовікторіанської епохи, він вимагає "нової техніки, нових методів", основні риси яких він сформулював у наступній тезі: "Необхідно показати,

що краса може бути і в сухості та стислості. Дуже важлива мета – дати влучний, чіткий і вичерпний опис” [6, 69].

Подібні ідеї знаходимо і в Еліота. Він не раз наголошував на важливості для поета Дантівської сили створювати “чіткі візуальні образи”. Еліот був переконаний, що справжньою метою поета є не просте збудження емоцій, а утвердження певної ідеї [2, 56]. Співзвучну концепцію зустрічаємо і в Езри Паунда, який намагався віднайти точні, свіжі слова-символи [6, 67]. Всі ці методологічні пошуки зумовлені візуальними відкриттями художників авангардного образотворчого мистецтва від Сезанна до Пікассо. Еліот робить свої описи такими стислими, що окремі фрагменти вимагають неодноразового вдумливого прочитування для того, щоб вловити авторську імплікацію. Найхарактернішим прикладом може бути його поема “Спустошена земля” на основі інтерпретації якої виникла окрема літературознавча школа. Яскравою ілюстрацією може бути наступний уривок з “Вогненної проповіді”:

The river's tene is broken: the lost fingers of leaf
Clutch and sink into the wet bank. The wind
Crosses the brown land, unheard [12, 62]¹

Так само як Бєббіт, Г'юм будує свій антиромантичний і дегуманізований літературний ідеал літературної творчості. Швидко поширення подібних ідей було зумовлене їх актуальністю та загальною атмосферою, що панувала в тогочасній культурі Європи. На зламі епох, коли старі ідеали впали, а Ніцше звістив про смерть Бога, необхідно було шукати нові способи вираження модерних тенденцій в мистецтві та літературі. Таким новим ідеалом на думку Бєббіта та Г'юма, а за ними і Паунда та Еліота могло стати класичне мистецтво, по-новому переосмислене і збагачене авангардним літературним досвідом.

У цьому контексті необхідно врахувати ідеї ще одного критика романтизму – американського літературознавця Джорджа Спінгарна. Він вперше незалежно від Бєббіта та Г'юма здійснив переоцінку як імпресіоністичного, так і позитивістського академічного методів. Свою основну працю Спінгарн пророче назвав “Новий критицизм”. Ця робота вперше була опублікована ще у 1911 році, але так і залишилася теоретичним маніфестом, оскільки автор не застосовував свої принципи в прикладному літературознавстві. Парадокс полягає в тому, що Спінгарн одночасно був автором академічної “Історії літературної критики епохи Ренесансу” та укладачем тритомного збірника “Літературно-критичні нариси XVIII ст.” Те, що він повстав проти спадщини минулого, яку довгий час вивчав і пропагував, дещо знижувало ефективність його критики. Але одночасно ця обставина підсилила принципове значення бунту Спінгарна, що став симптомом глибокої кризи. За визначенням Р.Веймана, Спінгарн став зв'язковим між пізньовікторіанським естетичним методом вивчення літератури і текстуально-аналітичним методом нової критики [6, 78]. Хоча творчість Спінгарна і була потім оцінена літературними наступниками як “великий символ” нової критики, вона не набула такої ваги, яку мали праці Т.С. Еліота. Спінгарну вдалося лише розхитати основи вікторіанської критики і підготувати ґрунт для майбутнього розвитку нової школи, але йому не вдалося виробити нової методології. За визначенням самого Спінгарна, літературній критиці нової епохи бракувало інструментарію та чіткої понятійної бази. У 1921 році він зазначив, що “... американська критика, так само, як і англійська страждає від неточних дефініцій і відсутності філософського підходу. Перед

¹ У перекладі Івана Драча:

Намет ріки роздерто; останні пальці листя
В підмоклій глині берега втонули. Вітер
Бєзголосий перетинає землю буру [13, 75].

нами будь-яка проблема критики постає ніби відокремленою проблемою в умовах філософського вакууму” [6, 81].

Функції поетичної фантазії

В такій атмосфері в 1920 році вийшла друком перша збірка критичних есе Т.С. Еліота “*Sacred Woods*”. Статті, що входили до неї, за твердженням Маттіссена “ознаменували, особливо в очах молодого літературного покоління, кінець епохи вікторіанських літературних стандартів” [2, 25]. Еліот розпочав критику традиційного ліберального літературознавства разом з Езрою Паундом та іншими авторами, які згуртувалися навколо журналів “*The Egoist*”, “*Little Review*”, “*Daily*”. В есеях Еліота одразу помітний крок вперед порівняно з попередніми його викладами. “Сама по собі критика, — писав він, аналізуючи англійський літературний дискурс від часів Арнольда, — настільки бідна на ідеї і настільки нечутлива, що люди, котрим слід застосувати свої критичні здібності для довершення власних творів, часто виступають у ролі критиків чужих літературних праць” [14, 84]. Виходячи з тих самих естетичних засад, що і Спінгарн і Г’юм, Еліот зробив певні висновки із занепаду романтизму та імпресіонізму: “Я пропоную позбавитися критиків, які оперують надто загальними і нечіткими поняттями”, – підтримував Еліота його однодумець і наставник Паунд [6, 68]. Еліот не приховував свого захоплення ідеями та поетичним новаторством Паунда і поділяв його зневагу до цінностей буржуазного лібералізму та вікторіанського романтичного епігонства. Обидва поети вважалися виразниками настроїв нової епохи, обидва усвідомлювали, що цінності ліберальної буржуазії, а з ними колишні літературно-критичні еталони вже давно дискредитовані. Для обох єдиною можливою формою протесту став естетичний бунт. “Традиція і творча індивідуальність” є, можливо, найвідомішим і найбільш цитованим критичним твором Еліота. У своєму дослідженні “*The Achievements of T.S. Eliot*” Маттіссен порівнює цю роботу Еліота з критичними працями Арнольда і ставить “Священний ліс” в один ряд з творами таких визначних теоретиків англійської літератури, як Бен Джонсон, Драйден, Семюел Джосон і Колрідж [2, 11]. Особливу вагу критиці Еліота додавало і те, що він доводив правдивість своїх теоретичних постулатів на практиці. Всі вищезазначені попередники Еліота були не лише теоретиками, а й визначними майстрами поетичного слова. Коли Драйден писав про Чосера, Колрідж аналізував творчість Вордсворта, а Еліот заново відкривав метафізичну поезію Донна, ми можемо не погоджуватися з ними в певних аспектах, але сприймаємо таку критику серйозно, тому що у ній відчувається глибоке розуміння предмету аналізу та щире зацікавлення поетичними прийомами.

У Еліота ми знаходимо нове визначення ролі поета, функції поезії та літературної критики, значення літературної традиції та визначення нових концепцій “безособовості в поезії” і “деперсоналізації поетичного образу”. За Еліотом, поет – це людина з надзвичайно об’єктивним та інтенсивним мисленням, поєднаним з гострою інтуїцією для всебічного пізнання реальності. Поет повинен сягати за межі реальності, тому що “...людський рід не може знести нічого, що надто реальне” [15, 14]. Поет має бути чутливішим та уважнішим, ніж звичайний читач, він глибше проникає в природу речей, володіючи природнім даром вираження думок та емоцій таким чином, що впливає на читачів [16, 95]. Усі ці функції поет виконує за допомогою уяви, яка є необхідним інструментом поетичної творчості. Визначення уяви ми знаходимо в есе Еліота про Колріджа: “Сила уяви виявляє себе у балансі чи примиренні протилежних і гетерогенних якостей подібності і розбіжності, загального і конкретного, ідеї та образу, індивідуального та репрезентативного, почуття новизни і свіжості, поєданого із старими знайомими об’єктами; це більш ніж звичайний стан емоцій у більш ніж звичайному порядку. Це завжди актуальне судження та чітке самоусвідомлення, поєдане з ентузіазмом і надзвичайною силою емоцій” [17, 298]. В іншій критичній праці про Ендрю Мервела Еліот дає чітку дефініцію функції уяви у поетичній

творчості: “Автор фікційного твору намагається свідомо чи несвідомо вплинути на нас, як на цілісні людські особистості; ми зазнаємо цього впливу, хочемо ми цього чи ні” [16, 17]. Таким чином, роль поета, за визначенням Еліота, є специфічною. Він повинен не стільки виявляти своє неповторне мислення чи оригінальні філософські концепції, скільки бути виразником величезної емоційної напруги свого часу, відповідно до домінуючих ідей та панівних теорій своєї доби” [16, 38]. Зміст поезії, виходячи з провідної ролі творчої уяви, не повинен бути надто складним. Еліот неодноразово наголошував, що для розуміння його творів читач не обов’язково має бути обізнаним з історією, філософією та літературою в такому обсязі, як сам автор. Інтенсивність емоцій – ось що є головним у поезії; вираження напружених емоцій свідчить про інтенсивність творчого процесу. Поезія специфікована царина людської творчості, бо вона, за Еліотом, ”не є заміником філософії чи богослов’я. Її функція є не інтелектуальною, а емоційною” [5, 78]. Звичайно, чим більше обізнаний поет, тим краще, оскільки він несе відповідальність за збереження і підтримання літературної традиції, проте поет не повинен марно вихвалитися своєю ерудицією. Інтелектуальний зміст поезії повинен бути врівноваженим і вивіреним порівняно з інтенсивністю емоційного виразу в процесі злиття усіх компонентів твору [9, 15]. Еліот наголошує на необхідності інтенсивного емоційного вираження для написання справді якісного поетичного твору. Поезія повинна бути емоційно насиченою і мати змогу викликати у читача такі самі інтенсивні почуття і переживання і таким чином поглиблювати його досвід у розумінні поетичного контексту. Ця теза видається особливо важливою, оскільки Еліота неодноразово звинувачували в надмірній інтелектуалізації його поезії, у переобтяженні творів літературними та філософськими алюзіями та ремінісценціями. Але навіть публікуючи поширені коментарі до поеми “Спустошена земля”, Еліот зазначав, що читач зможе зрозуміти її і без попереднього ознайомлення з творами з антропології чи із змістом індійських “Упанішад”.

Процес поетичної творчості

Елемент емоційної напруги виявляється ще у поезіях романтиків, які зробили емоції основною рисою своїх творів, а Бернард Беренсон був переконаний, що “інтенсивність – це проникнення у стан буття, чи стан мислення, що дозволяє нам почувати не тільки фізичну екзистенцію, але і бути морально свідомими у досягненні вершин наших можливостей” [6, 110].

Почуття є складовою будь-якого досвіду, за характеристикою Еліота думка не може бути відділена від почуттів, її так само необхідно відчуті і пережити. І лише великі поети “... відчують свої думки так безпосередньо, як запах троянди... вони можуть виразити емоційний еквівалент думки, тому їх поезія не виражає розладу чуттєвості” [10, 2217-18]. Еліот неодноразово наголошував на єдності думки і почуттів, це було для нього “прямым чуттєвим сприйняттям мислення, чи відтворення ідеї у почуттях” [10, 2219]. Ми не повинні недооцінювати важливість чуттєвого досвіду для літературної практики; можливо, що людина стає зрілою саме завдяки досвіду, який одночасно є чуттєвим та інтелектуальним, проте багато хто відмітить, що найцінніші ідеї прийшли до них з чуттєвого сприйняття, “так ніби саме тіло здатне мислити” [10, 2220]. Відсутність здатності поєднувати думки і почуття Еліот назвав “розладом чуттєвості”. Таким чином, чуттєвість займає важливу позицію серед епістемологічних ідей Еліота, вона вказує на спосіб реагування на досвід, що є спонтанним відчуттям думки. Еліот постулює, що думка, розглянута у такому контексті, і становить основу емпіричного пізнання світу. Однак досвід поета кардинальним чином відрізняється від досвіду пересічної людини. “Досвід звичайної людини є хаотичним, нерегулярним і фрагментарним. Людина закохується чи читає Спінозу, і ці два окремих епізоди досвіду ніяк не поєднуються один з одним, так само, як стукіт друкарської машинки не пов’язується із запахом їжі; але у голові поета всі ці окремі емпіричні фрагменти

завжди формують нову цілісність” [10, 2220]. Завдяки інтенсивній чуттєвості поет володіє особливим способом сприйняття і асоціації своїх відчуттів, що виявляється у злитті очевидно розрізнених уламків досвіду, де певні елементи зазнають взаємного впливу; водночас ці непов’язані елементи зберігають свою цілісність, тому що “справжній поет здатний аналізувати свій досвід і підтримувати численні його рівні у взаємній інтеграції” [17, 254]. Це твердження підводить нас до проблеми відношення поета до його особистого досвіду. Поет повинен керувати власними почуттями, думками та емоціями так само, як і своїм усвідомленням минулого. Особливо важливим є те, щоб він оволодівав досвідом таким чином, щоб використовувати його в новому контексті поетичної практики. Аналіз особливостей поетичної творчості виступає дуже важливим фактором у літературознавчих концепціях Т.С. Еліота. Поет повинен бути здатним на постійний самоаналіз та рефлексію, вміти розрізнити численні рівні чуттєвого досвіду. І лише завдяки такому аналізу поет зможе досягнути можливості подолання своїх суб’єктивних обмежених емоцій і почуттів і досягнути рівня узагальнюючої об’єктивності. Еліот наголошує на важливості розділення поетичного та особистісного “я” так само як суб’єктивної реальності і мистецтва [3, 10]. Процес поетичної творчості описаний як “постійна і неперервна самопожертва, постійне і неперервне знищення індивідуальності” [9, 17]. Таким є визначення поняття “безособовості” в поезії. Справжнім поетом є лише той, хто приховує своє “я”, той, хто залишається безособовим у потоці образів, сцен і думок, постійно стоїть осторонь і не виявляє суб’єктивного відношення у своїх творах так, як це намагався робити сам Еліот. Читач не повинен усвідомлювати присутність автора і поезія не повинна нести відбиток автобіографічності. Поет є лише своєрідним медіумом, через який передається емпіричний і інтелектуальний і досвід особливим і несподіваним способом за допомогою поетичних символів [9, 18].

Таким чином, поетична діяльність відбувається на двох рівнях. Перший — підсвідоме накопичення емоцій, другий – їх свідоме вираження. Для адекватного поетичного вираження поет повинен володіти високою технікою віршування. І якщо ці два рівні поетичної творчості сягають свого піку, тоді лише створюється справжній шедевр. Тобто, “...накопичення досвіду викристалізувалося у матеріалі мистецтва, а роки вдосконалення техніки підготували адекватний медіум; і те, що є результатом вираження матеріалу і формує зміст, який є неподільним і цілісним” [9, 19]. Таким має бути, на думку Еліота, довершене поєднання форми і змісту. Поема – це фікція, що представляє враження, емоції та думки, які зовсім необов’язково повинні мати суб’єктивний характер. Фактично, зміст поезії має бути безвідносним певної людської особистості, і є важливим лише в певному поетичному контексті. Роль поета не полягає в передачі суб’єктивних почуттів, а в тому, щоб в деперсоналізованій манері відтворити об’єктивну дійсність. Особливо яскравим тут видається порівняння поета з каталізатором у хімічній реакції, який сам не бере в ній участі, але отримана речовина утворюється завдяки його присутності в той час, як він залишається незмінним, нейтральним та інертним [9, 16]. Хоча поезія є емоційною за своєю суттю, проте вона є не вираженням особистості, а втечею від неї. Ця нова концепція “безособовості” в поезії повною мірою знайшла втілення в таких програмних творах Еліота як поеми “Пісня кохання Дж. Альфреда Пруфрока” і “Спустошена земля”. Лише завдяки техніці “безособової поезії” авторові вдалося досягнути такого високого рівня узагальнення та уніфікації людського досвіду в умовах зміни історичних та літературних епох.

Проблеми літературної традиції

Не менш важливою для розуміння новаторства Еліота є його концепція літературної традиції. На його думку, письменник повинен володіти особливим чуттям, яке “заставляє його писати не лише з усвідомленням сучасної йому традиції, але й з відчуттям, що вся література його країни одночасно існує і складає впорядковану

послідовність” [18, 24]. Традиція виявляється не лише в розумінні вірувань, звичок та звичаїв, притаманних певній культурі, що існували у віддаленому часі. Це не є спадком, щедро переданим нам від попередніх поколінь без будь-яких наших зусиль. Традиція, за Еліотом, — це щось зовсім інше, це те, що ми дізналися і вивчили з минулого: “Її неможливо успадкувати, її можна отримати лише завдяки важкій праці” [9, 13]. Отже, традиція в даному контексті швидше пов’язана з теперішнім, аніж з минулим. Це те, що присутнє у нашій свідомості. Тому для того, щоб подібна традиція знайшла застосування у літературній творчості, автор повинен свідомо засвоювати усі її елементи. Розкриття повного змісту традиції вимагає подальшої деталізації. Кожен новий літературний твір є наступним елементом літературної традиції; він зазнає впливу традиції і одночасно сам впливає на неї, змінюючи та диференціюючи її. Тобто, як було сказано в праці “Традиція і творча індивідуальність”: “Той зв’язок, якому підпорядковується і який продовжує поет не є одностороннім; коли створено новий художній твір, то ця подія одночасно стосується усіх творів, які йому передували. Існуючі літературні пам’ятки утворюють ідеальну підпорядкованість, яка змінюється з появою справді нового твору мистецтва, який долучається до неї. Існуюча підпорядкованість є довершеною доти, доки в неї входить нове творіння, і щоб ця ієрархія збереглася з кожним таким новим вторгненням, увесь існуючий ряд повинен бути хоча б мінімально зміненим. Тому по-новому будуються співвідношення, пропорції, значення будь-якого твору в його зв’язках з минулим; це і є гармонією старого і нового” [9,13].

Трактування цього твердження може бути двояким. З одного боку, “Ідеальний порядок” творів мистецтва пропонує органічну структуру у поетичному мисленні, постійне співвідношення між теперішнім і минулим. Поява кожного нового твору коригує критерії оцінки літературних творів минулого; вона розширює досвід читача і змінює спосіб його літературної рецепції. Іншими словами, усвідомлення історії і традиції підсилює літературну інтуїцію та розширює поетичне бачення. Але з іншого боку, “ідеальний порядок” має авторську імплікацію функції об’єктивного буття щодо цього порядку, а таке трактування заводить нас у царину метафізики. Ця концепція Еліота перебуває в опозиції до чистого суб’єктивізму романтиків і є спробою запобігти ізоляції митця у “башті зі слонової кістки” та його соціальному ескейпізму. Тому неможливо оцінювати певного автора лише за індивідуальними критеріями, оскільки це означатиме виокремлення його з дискурсу літературної традиції: “...ви не можете оцінити його окремо; ви повинні розглянути його у контрасті і порівнянні з давно померлими авторами” [9, 14]. Тому митець має бути свідомим своїх потенційних можливостей змінювати традицію і повинен добровільно прийняти цю велику відповідальність. Відповідальність за підтримання літературної традиції підлегла трьом обставинам: відповідальність перед собою – необхідність усіма можливими способами набувати знання про минуле; відповідальність перед літературними попередниками; відповідальність перед читачами.

Як уже було зазначено вище, функція поета полягає у перекладі суб’єктивної природи почуттів на об’єктивну поетичну мову за допомогою образів та символів. Таке безособове відношення до поезії не повинне перериватися і його можна застосувати до того літературного матеріалу, який поет використовує в межах традиції та оперує ним задля поетичних цілей. Тому поет повинен пройти процес “деперсоналізації” для “постійної самопожертви і втечі від особистості”. Поет не обмежується ні теперішнім рівнем дискурсу ні рамками власної особистості; він повинен бути здатним переступити через власне “ego”. Егоцентризм, який притаманний кожному митцю, Еліот вважає слабкістю, ознакою пересічної людини, а не справжнього поета. Так само кожен автор має трактувати і поняття “традиції”, абстрагуючись від власного “я”, деперсоніфікуючись задля праці на благо майбутнього. Для адекватного вираження узагальненого досвіду в певний момент розвитку цивілізації поетові необхідно постійно

поновлювати знання про літературний дискурс попередніх епох. Лише тоді він стане подібний до так званого творчого каталізатора у реакції слова та думки. Поет є джерелом змісту і творцем форми, але для читача він повинен залишатися “деперсоналізованим”, відчуженим і нейтральним. Єдиним виправданням таких високих критеріїв може бути сама поезія Т.С. Еліота. Володіючи блискучою технікою віршування, характеризуючись багатою образністю та парадоксальністю символів, чіткою і виразною мовою, Еліот у найкращих зразках своєї поезії зумів досягнути тої модерністської довершеності, яку пропагував у своїх критичних працях.

Гносеологічні основи творчості

Зараз ми підійшли до останнього і, можливо, найважливішого аспекту в аналізі літературознавчих концепцій Еліота. Він стосується гносеологічних основ поетичної творчості. На формування філософських ідей значною мірою вплинула творчість Френсіса Герберта Бредлі (1846 – 1924), якій була присвячена докторська дисертація Еліота “Досвід і об’єкт пізнання у філософії Френсіса Г. Бредлі”. Еліот стоїть на позиціях Бредлі щодо багатьох гносеологічних аспектів. Як і для філософа, так і для поета особистість – внутрішнє “я” – складається з бажань, емоцій, думок і спогадів, які становлять єдине ціле. Елементи цієї єдності настільки переплетені і взаємопов’язані, що їх неможливо розглядати як окремі складові свідомості. У процесі пізнання і мислення наші думки не повністю зайняті теперішнім моментом, але й забарвлені спогадами про минуле, разом із передчуттям майбутнього та іншими сподіваннями. Бредлі стверджує: “В будь-який час наших страждань, діяльності і буття формується одна фізична єдність. Вона переживається як маса співіснуючого, а не пізнається як щось розрізнене, а потім об’єднане навіть узами співіснування. Ця сукупність містить всі відносини і відмінності. І кожен ідеальний об’єкт, що існує в нашій свідомості на даний момент часу” [16, 42-43]. Ця фізична єдність є тим, що Бредлі називає “безпосереднім досвідом” (*immediate experience*).

У прагматичному ХХ столітті, в епоху інтенсивно розвинутих емпіричних наук, у час об’єктивізації реальності люди схильні чітко поділяти і диференціювати “я” і “те, що я відчуваю і переживаю”, тобто між суб’єктом і об’єктом. Процес пізнання, який є суб’єктивним за своєю суттю, уявляється як відображення реального світу, зовнішньої реальності, яка складає “не я”. Люди часто переконані, що оскільки зовнішній світ настільки відрізняється від них самих, то він повинен існувати незалежно від їх свідомості і тому протиставляється до суб’єктивного характеру їх особистого досвіду.

Зовнішній світ складається з об’єктів, які підпорядковуються певним правилам чи принципам, незалежним від волі людини та її свідомості, так само як і від способу пізнання. Тому речі зазвичай відділені від суб’єктивного, тривалого досвіду про них.

Однак Бредлі та Еліот дотримувалися зовсім іншої концепції. Згідно з теорією Бредлі, неможливо строго диференціювати суб’єкта і об’єкта. Для обох елементів досвід і його субстрат складають основу особистості (*self*). Бредлі, а за ним і Еліот, заперечують дихотомію суб’єкта і об’єкта; вони не роблять різниці між спостерігачем і предметом, тому що в процесі пізнання спостерігач і предмет об’єднуються: ми є тим, що набуваємо в процесі сприйняття і пізнання. В ту мить, коли ми сприймаємо якусь річ, ми ідентифікуємо себе з нею і вона стає частиною нашої особистості. Усі окремі процеси сприйняття і досвіду проходять у певній зоні свідомості людини, яку Бредлі називає “означеним центром” (*the finite centre*) та ідентифікує її з тим, що індивід насправді переживає, відчуває і сприймає, тобто з “безпосереднім досвідом”. Таким чином, людина – це “означений центр” свого власного “безпосереднього досвіду”, а її свідомість – це єдине місце, де об’єкти і поняття можуть співіснувати. Бредлі переконаний, що природа такого співіснування в основі своїй не є релятивістською. “У кожному мить мій стан, яким би він не був, складає цілісність, яку я безпосередньо усвідомлюю. Це не релятивістська єдність досвіду багатьох в одному” [16, 82].

Мало того, будь-яка спроба визначити співвідношення у змісті нашого досвіду приводить нас до висновку про нераціональну природу нашого “безпосереднього досвіду”. Тобто, “кожен момент існування, яким би відносним не був його зміст, врешті решт є безвідносним, нерелятивістським. Ніякий аналіз відносин і визначень не може вичерпати його природи чи визначити його сутність” [16, 53]. Серйозний і глибокий аналіз одразу вказує на нерелятивістську природу “безпосереднього досвіду” для будь-якого окремого об’єкту чи процесу, включно з основою його існування; тому такий аналіз виявляє глибинні рівні досвіду і описує обширні взаємозамкнуті цикли. Застосовуючи поняття “безпосереднього досвіду” до проблеми гносеологічного аналізу, Бредлі вказує: “ Те, що виявляє аналіз навіть для пересічних особистостей не є просто наслідком, а важливою умовою самого аналізу. Все, що існує у формі об’єкту, включає основу відчуттів, звідки походить не лише об’єкт, але і цілісний досвід відчуття об’єкту як нерелятивістської безпосередньо відчутної єдності” [16, 45].

Ця безпосередньо відчута єдність об’єкту і основи іде за безпосередньо відчутною єдністю об’єкту і відчуттів і згодом вказує не те, що загальний досвід і свідомість мають нерелятивістську природу і що “у відчуттях об’єкт і суб’єкт єдині”. Оскільки неможливо розділити об’єкт і суб’єкт, спостерігача і предмет, так само неможливо відділити почуття від відчутного, бажання від бажаного і думку від мислення. Субстрат наших думок, почуттів і бажань невід’ємно пов’язаний з досвідом. Ми не можемо судити про нього об’єктивно: саме припущення про можливість об’єктивного мислення у даному випадку є хибним.

Наші знання про минуле, наше усвідомлення його є частиною теперішнього досвіду – частиною нашого “означеного центру”, тобто нас самих. Оскільки завжди існує певний ступінь усвідомлення минулого кожним окремим суб’єктом, яке здійснюється через пам’ять, ми не можемо виключно зосередитися на власне теперішньому стані речей. Минуле постійно присутнє у нашому теперішньому, тому минуле не сприймається як щось віддалене, закінчене і відмерле, але, швидше, як щось живе і теперішнє, те, що становить складову частину “безпосереднього досвіду”. Те, що не існує безпосередньо у нашій свідомості, не існує взагалі.

Суб’єкт і об’єкт в поетичній творчості

Тепер ми можемо повернутися до проблеми поета і його місця у дискурсі літературної традиції, яка, за визначенням Еліота, є постійно змінюваним минулим, присутнім у нашій свідомості. Як вже зазначалося вище, наше знання минулого і усвідомлення того, що відбулося, модифікує наш досвід і робить його несхожим на досвід інших людей і на наш попередній досвід, який ми набули перед теперішнім станом знань про минуле. Книжка, наприклад, є неживим предметом пізнання, набором фраз, позбавлених значення самих по собі. І лише читач оживляє усі її елементи, наповнює їх змістом і надає їм значення. Книжка оживає завдяки читачеві, інтегрує в авторський зміст читацькі суб’єктивні концепції і асоціації. Автор, сучасник, чи уже попередник читача, не зможе допомогти в тому, щоб його твір став об’єктивно існуючою річчю у формі певного типу універсального об’єкту поза свідомістю людини як певний вид загальної істини. Поняття автора про минуле є неповним і відрізняється від концепції минулого його наступників. З цієї точки зору, читачі-сучасники, мають перевагу у знаннях і в той же час наша чутливість і уявлення про минуле відрізняється від чутливості і уявлення наших предків. Автор чи автори “Беовульфу” (*Beowulf*) не був ознайомлений з творами Шекспіра, Данте, Мільтона чи Донна. Маючи знання про літературний дискурс, наступний за Беовульфом, ми не можемо сприймати цей епос так само, як сприймав його автор і його сучасники. Для нас неможливо і неважливо досягнути такого рівня обізнаності, сприйняття і свідомості.

Історія людства знаходиться у постійному русі та зміні; кожна епоха має свої критерії, своє закінчення і переходить в іншу. Г’ю Кеннер виразив цю думку таким

чином: “Нас не повинен вводити в оману вигляд Августинської реальності чи зручна класифікація істориками літературних періодів і напрямків минулих епох. Шекспір по відношенню до елізаветинської драми не є чимось фіксованим, тому що Шекспір як автор “Ромео і Джульєти” не був автором нашого уявлення, а був тим Шекспіром, який ще не написав “Гамлета”. Якщо б Шекспір в будь-який момент думав, що він нарешті досяг вершини своєї творчості, він би помилявся” [16, 51]. Справді, не можливо об’єднати в цілісній масі такі гетерогенні фізичні змісти. Або ми приймаємо історичну особистість і називаємо її єдністю, або ми ділимо її на етапи розвитку, де не існує окремої особистості. Як можна було переконатися, важко дати дефініцію нашій теперішній особистості, а минула особистість ще менше піддається ідентифікації. Вона протиставляється до нашого теперішнього “я” і як зазначає Бредлі, “...Моє власне минуле неможливо порівняти з моїм теперішнім, так само, як моє теперішнє з теперішнім іншої людини... Я можу сприймати його навіть із почуттям ворожості і ненависті. Воно може бути моїм у сенсі нагальної необхідності, обов’язкового додатку, пов’язаного у тривалості і невід’ємного у визначенні” [16, 51]. Проблема минулого “я”, минулої особистості подібна до проблеми взаємодії особистостей окремих людей. Зовнішній світ та інші “означені центри” існують для нас лише завдяки нашому сприйняттю та об’єктивізації їх, тобто у “безпосередньому досвіді”, формуючи частину нашої свідомості. Тому кожен “означений центр” є абсолютно ізольованим і залишається у межах суб’єктивної точки зору, в ізольованій сфері свого “безпосереднього досвіду”. Ця повна ізоляція є дійсною для внутрішнього світу, такого, як думки чи відчуття, оскільки вони теж перебувають у зоні нашої власної свідомості і є винятково суб’єктивними. Тому Бредлі наголошує на тому, що “...мої зовнішні відчуття не менш особистісні, ніж мої думки та емоції. У будь-якому випадку мій досвід обмежується моїм власним замкнутим колом поза зовнішнім світом. Коротше, по відношенню до існування в певній душі цілий світ для кожного є особистісним і неповторним для цієї певної душі” [16, 52].

Не існує способу подолання цього бар’єру суб’єктивного досвіду по відношенню до чистої об’єктивності, чи по відношенню до досвіду рече-в-собі. Тому кожен твір, який ми вивчаємо, відрізняється від авторської концепції так само, як існує стільки його варіантів, скільки суб’єктивних читацьких досвідів.

Кожен об’єкт, який розглядається кількома суб’єктами, відмінний у кожному окремому випадку; в результаті ми маємо кілька окремих “безпосередніх досвідів”. А, з іншого боку, якщо сприйняття кількох суб’єктів направлене на один і той самий об’єкт, то їх досвід до певної міри подібний за своїм змістом; об’єкт можна вичленити із кількох окремих “безпосередніх досвідів” та різних контекстів. Звичайно, ця філософська конструкція видається дещо штучною і надуманою, але вона дає нам змогу відтворити картину світу як об’єктивної реальності поза об’єктом і суб’єктом. Вона є істинною до тої міри, до якої наш особистий досвід не залежить від інших суб’єктів; індивідуальна картина світу формується на основі взаємозалежних змістів особистого “безпосереднього досвіду” інших людей і базується на тому, що інші повідомлять мені і є істинною саме для них. За словами Еліота, “...з одного боку, мій досвід в принципі має публічний характер. Мої емоції краще зрозуміють інші люди, ніж я сам, подібно до того, як мій окуліст знає краще за мене усі вади моїх очей”. Але, з іншого боку, увесь світ належить тільки мені у формі моєї особистої концепції” [17, 152-53].

Кожне окреме “я” є центром окремого всесвіту – джерелом індивідуального досвіду – тим означеним центром, у межах якого існує індивідуальний суб’єктивний світ. Інші “означені центри” належать до сфери об’єктів, які є інтелектуальними конструкціями у просторі і часі. Існуючи у дійсному світі. Кожна людина, кожен “означений центр” зазнає труднощів у визначенні своєї цілісності; для іншої людини є неможливим формування судження про себе, яке б було істинним і прийнятним для інших. Звичайно, кожна людина формує картину реальності, що є істинною саме для неї. Тому

в кожному випадку взаємин між людьми особистість спрощується, обмежується і вульгаризується іншими суб'єктами що її ідентифікують за допомогою диференціації між своїм та чужим "я", подібно до різниці між об'єктивною дійсністю та її суб'єктивним сприйняттям. Будь-яка спроба ідентифікації особистості виливається у розщеплення "ego". *"We die to each other daily"* — "ми щоденно помираємо один для одного" відзначає Еліот у п'єсі *"The Cocktail Party"*. Кожна інша особа існує для нас лише у формі вражень чи завдяки почуттям, якими ми її наділяємо. Вона є частиною нашого "безпосереднього досвіду" і не більше.

Знання цієї досить складної філософської теорії дає нам змогу краще зрозуміти і пояснити численні смислові парадокси та семантичні відтінки значень, які ми зустрічаємо під час прочитання поетичних творів Еліота і вона одночасно є основою багатьох технічних прийомів та смислових рівнів його поезії.

Т.С. Еліот часто застосовує сформовану під впливом Бредлі теорію пізнання як основу поетичних прийомів. Фактично, багато його поем написані від імені наратора і відтворюють його безпосередній досвід до найменших деталей. Такі твори як "Пісня кохання Дж. Альфреда Пруфрока", "Геронтіон", "Портрет дами" по суті є фрагментами "безпосереднього досвіду" відповідних нараторів, відтвореного за допомогою методу "потoku свідомості" і розкривають їх "означений центр", зафіксований у певний момент "безпосереднього досвіду". Усі події, подані у фокалізації наратора, а їх нехронологічна послідовність є суттєвою для авторської презентації думок і вражень оповідача, які є визначальними для окреслення характеру кожного окремого героя. У поезії Еліота теперішнє і минуле постійно переплітаються у потоці свідомості нараторів, існуючи у неподільній єдності. Поет постулює, що у процесі пізнання зовнішній світ постає у вигляді злиття об'єкту з суб'єктом. Ось чому багато поем Еліота мають особливо невизначену форму і метричний розмір, тому що саме така структура є єдиним способом відтворення складної природи "безпосереднього досвіду". Відтворюючи "безпосередній досвід" і зображуючи "означений центр" поет сподівається розкрити "ego" наратора у постійному процесі його становлення. Так, у "Пісні кохання..." ми сприймаємо думки як елементи потоку свідомості наратора Пруфрока у час його вирішальної життєвої зміни – він збирається освідчитися коханій жінці [3, 18]. Наратор мимоволі помічає вузькі вулички, якими він проходить через огорнуте осіннім туманом місто. Власне, він сам є частиною цих вулиць, так що вони змінюють вигляд величезного міста доти, доки всі елементи опису не стають частиною безпосереднього досвіду наратора, а отже його "означеного центру". Пруфрок усвідомлює всю важливість цього моменту у його житті і наперед уявляє собі сцену, яка могла б відбутися у домі, куди він прямує. Ми відзначаємо ретельний перелік найдрібніших деталей гіпотетичного прийому, опис певних предметів інтер'єру, моментальні характеристики гостей, яких наратор напевно зустріне, фрагменти рухів і дій разом з уривками розмов. Одночасно Пруфрок дещо екзальтовано виражає власні емоції та сподівання, що робить його очікування особливо напруженим, а деколи і гротескним. Пруфрок зміг окреслити картину майбутнього візиту так чітко завдяки своїм спогадам про численні попередні відвідування того місця. Спогади оживають у його свідомості у момент найбільшої емоційної напруги і одразу стають частиною "безпосереднього досвіду", тобто частиною його "ego".

Подібну картину ми спостерігаємо у "Портреті дами". Під час Відтворення "безпосереднього досвіду за допомогою "потoku свідомості" наратора ми сприймаємо поетичний образ дами і її кімнати, відчуваємо задушливу атмосферу. Уривки діалогу скомпоновані таким чином, що всі названі елементи зафіксовані у момент поглинання свідомістю і одразу приєднуються до "означеного центру".

Наративні аспекти літератури

Згідно з концепцією Еліота, Пруфрок і наратор з поеми “Портрет дами” є типовими зразками еліотівських характерів. За словами Г'ю Кеннера “...вулиці, жовтий туман, стічні канами, кавові чашки складають особистість Пруфрока так само, як і вечори, ранки та інша часові проміжки і входять у структуру його образу разом з уривками рефлексій та інтроспекцій, на зразок “I have known them all already, known them all” [16, 42]. Тон ранніх поем Еліота здебільшого повсякденний, звичний і в той же час дивний. Лексика взята переважно з розмовного варіанту англійської і розкриває справжній, або дуже наближений до справжнього безпосередній досвід, на який має адекватно реагувати читач. Застосування автором усіх цих знайомих фраз настільки сміливе, що часто викликає шок у читача, звиклого до традиційно піднесеного звучання поезії. Розмір віршування є непостійним, часто змінюється, характеризуючи тим самим героїв. Метрична структура часто переобтяжена складними і незвичними синтаксичними конструкціями та надто швидкими змінами ідей та асоціацій, тому прочитання такої поезії вимагає надзвичайної концентрації та неабиякої літературної обізнаності. Вживання автором різноманітних культурних та історичних асоціацій ускладнює розуміння можливих семантичних відтінків, що породжує численні варіанти інтерпретації одного твору. Численні технічні прийоми дозволяють Еліоту досягнути якомога більшої достовірності і подібності до реальних думок і почуттів, оскільки вони є невід'ємною частиною людської свідомості і утворюють так-званий “означений центр”.

За допомогою елементів безпосереднього досвіду автор спонукає читача постійно відчувати особистість наратора та його безпосередній досвід, перекладений на поетичну мову. При цьому чітко дотримується принцип “безособовості” в поезії і автор повністю деперсоніфікований, тому при поверхневому аналізі неможливо віднайти докази авторської присутності. Лише спроби глибинного аналізу методом “*close reading*” та розшифрування усіх рівнів змісту дає змогу відчути особистість автора. Вона поступово проступає на тлі усіх семантичних нашарувань, ми пізнаємо його можливий особистий досвід, думки, почуття, образи - все, що йому вдалося абсорбувати і синтезувати протягом життя, все, що зберігалось в його підсвідомості до моменту поетичного творення. Мало того, емпіричний та інтелектуальний досвід Еліота був збагачений його оригінальною концепцією літературної традиції. Усі ці складові компоненти присутні у формі безпосереднього досвіду в межах творчого процесу (через означений центр нараторів поезії) і мають за мету індукувати безпосередній досвід читача та його реакцію на таку поезію. Особистість автора постійно ховається за семантичними нашаруваннями і синтаксичними конструкціями, покликаними розкривати характери його героїв. Тому складається враження, що центральні персонажі в творах Еліота діють не як людські характери, але як віртуальні зразки людської свідомості, невизначені субстанції власного минулого і теперішнього, захоплені в момент тривалості їх “безпосереднього досвіду”. Таким чином автор звільняється від егоцентризму, який часто обмежує творчість митця. Поезія Т.С. Еліота набула “найбільш узагальненого стилю в англійській літературі, здатному... підсумувати усі можливі фактичні історії до фікційного стану” [16, 37].

Об'єктивний корелят поетичної творчості

Суб'єктивні почуття в поезії Еліот передає за допомогою об'єктів та узагальнених символів. Для індукції в читача емоційної реакції без номінації конкретної емоції він ефективно використовує певний набір об'єктів, дій, історичних подій, життєвих ситуацій, які можуть спровокувати бажану реакцію. Цей технічний прийом Еліот називає “об'єктивний корелят” і вважає єдиним способом передачі емоцій за допомогою мистецтва” [2, 58]. Сам Еліот дав таке визначення свого методу : “...набір об'єктів, ситуацій, ланцюги подій, які можуть бути формулою певної окремої емоції

таким чином, що коли наводяться зовнішні факти, визначальні для сенсорного досвіду, то емоція відразу пробуджується”. [17, 173].

Ідея об’єктивного кореляту матеріалізується у поезії Еліота шляхом постійного використання символічних образів. Ф.О. Маттіссен проаналізувавши мету використання такого прийому в своїй монографії “Досягнення Т. С. Еліота” прийшов до висновку, що мотивацією такої поетичної практики стало “його парадоксальне бажання точності і узагальненості водночас”, тобто поет “намагається виконати точний опис об’єкта, а потім спровокувати невизначені асоціації у свідомості різних читачів” [2, 116]. Тому автор наводить найменші конкретні дбайливо підібрані деталі, не коментуючи їх значення, і впливає на рецепцію читача за допомогою образів, в яких уважний інтерпретатор знаходить більше, ніж конотацію. Завдяки застосуванню такого прийому досягається вплив образу на читача та збудження його емоцій. Образ у такому контексті повинен сприйматися, згідно визначення Паунда, як те, що “презентує інтелектуальний досвід і емоційний комплекс у певний момент часу”. Мається на увазі, що образи є “свідомо визначеними”, але обов’язково стають “підсвідомо узагальненими” [2, 61-63]. Образи Еліота, як інтелектуального так і емоційного походження, є цілісною єдністю, елементами “безпосереднього досвіду”. Тому на перший погляд його поезія здається надто сухою, винятково точною і конкретною завдяки його переконанню, що єдиним можливим способом передачі емоцій в поезії є пробудження їх за допомогою прийомів зовнішньої об’єктивізації. При цьому необхідний певний лексичний мінімум, де всі одиниці ретельно відібрані і розміщені в належному порядку, щоб викликати сильну емоційну реакцію читача. Сам Еліот охарактеризував свій спосіб віршування у лекції про поетику “Улісса” Джойса : “ У певних свідомостях певні спогади, як і викликані читанням, так і спровоковані життєвим досвідом, заряджаються емоційно. Все це використовується таким чином, що інтенсивність досягається за рахунок чіткості” [17, 75].

На звинувачення в надмірній інтелектуалізації його творів Еліот завжди відповідав, що справою поета є не думки, а знаходження емоційного еквіваленту думок і що “основною функцією поезії є не інтелект, а емоції; справою Данте і Шекспіра було вираження величезної емоційної напруги їх часу, базованої на домінуючих ідеях їх епох” [2, 55]. Еліот вірить, що “фундаментальна праця інтелекту” повинна цінуватися читачем ще особливо тому, що “наша цивілізація у теперішньому стані передбачає величезну різноманітність і складність, і ця різноманітність і складність, впливаючи на рафіновану чутливість, повинна викликати гетерогенні і комплексні наслідки” [18, 57].

Висновки

Такою є загальна художня і поетична картина, яка вимальовується після аналізу теоретичних концепцій і поетичних методів і прийомів Еліота, його теорії пізнання і способу сприйняття і переживання реальності. Базова ідея полягає в уніфікації об’єкта і суб’єкта, злитті спостерігача і предмету в момент пізнання. Разом з Бредлі Еліот вводить поняття “безпосереднього досвіду” і застосовує його до аналізу змісту людської свідомості. Безпосередній досвід охоплює теперішні відчуття, емоції і думки разом із знанням про минуле, яке постійно присутнє у теперішньому завдяки оновленій традиції. Необхідно пам’ятати, що природа безпосереднього досвіду в основі своїй не є релятивістською, оскільки неможливо чітко розділити і розрізнити усі її елементи, бо вони є взаємозалежними і зберігаються в свідомості людини у формі різноманітних асоціацій. Тому безпосередній досвід постає як уніфікація почуттів, думок і спогадів. Суб’єкт безпосереднього досвіду, визначений Бредлі як “означений центр”, в межах якого існує персональний світ людини через який ідентифікується її безпосередній досвід.

Така філософська концепція допомагає визначити поетичну техніку Еліота. Згідно з високою оцінкою ролі поета він застосовує теоретичні положення на практиці і у своїй

поезії майстерно використовує увесь цей матеріал. Свої поетичні образи Еліот створює на основі власного досвіду, оригінальної концепції літературної традиції та глибокого знання людської природи. Основна мета поета – розкриття проблем, пов'язаних із станом людської свідомості та всебічне поетичне втілення їх у своїх творах. За характеристикою самого поета, його творчість має на меті “час від часу робити нас трохи більше обізнаними з глибокими, ще невизначеними почуттями, які формують субстрат нашого буття, і яких ми зрідка досягаємо; через те, що наше життя є постійним уникненням нас самих і уникненням нашого видимого і раціонального світу” [2, 108].

ЛІТЕРАТУРА

1. Тарнавський О. Т.С. Еліот і Павло Тичина// Тарнавський О. Відоме і позавідоме. – Київ: Час, 1999. – С. 48-171.
2. Matthissen F.O. The Achievements of T. S. Eliot. – London: Oxford University Press, 1935. – 160p.
3. Sienicka Marta. Dimensions of Man as Seen by T.S Eliot in his Early Poetry. – Poznan, 1970. – 89 p.
4. Сантаяна Джордж. Основы и предназначение поэзии// Писатели США о литературе. – М.: Прогресс, 1974. – С. 109-130.
5. Еліот Т.С. Музика поезії// Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів: Літопис, 1996. – С. 73-81.
6. Вейман Р. Новая критика и развитие буржуазного литературоведения. – М.: Прогресс, 1965. – 428с.
7. Рюс Жаклін. Поступ сучасних ідей. Панорама сучасної науки. – К.: Основи, 1998. – 669с.
8. Ортега-і-Гассет Хосе. Дегуманізація мистецтва// Всесвіт, 1992. - № 3-4. – С. 144-166.
9. Элиот Т. С. Традиция и творческая индивидуальность// Писатели США о литературе. – М.: Прогресс, 1982. – С. 12-20.
10. Eliot T.S. The Metaphysical Poets// Norton Antology of American Literature. – New-York, 1997. – 2213-2220/
11. Hulm T. Speculations: Essays on Humanism and the Philosophy of Art. – London – New-York, 1924. – 265p.
12. Eliot T.S. The Waste Land// Eliot T.S. Selected Poems. – London: Faber and Faber, 1986. – P. 53-68.
13. Еліот Т.С. Спустошена земля// ЕліотТ.С. Вибране. – К.: Дніпро, 1990. – С. 70-86.
14. Еліот Т.С. Функція літературної критики// Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів: Літопис, 1996. – С. 81-97.
15. Eliot T.S. Burnt Norton. Four Quartets. – London: Faber and Faber, 1977. – 49p.
16. Kenner Hugh. The Invisible Poet: T.S. Eliot. – London: W.H. Allen Publishing, 1959. – 195p.
17. Eliot T.S. Selected Essays. – London: Faber and Faber, 1951. – 356p.
18. Eliot T.S. Points of View. – London, 1942. – 117p.
19. Williamson G. A Reader's Guide to T.S. Eliot. – New-York, 1953.
20. Eliot T.S. The Love Song of J. Alfred Prufrock// Eliot T.S. Selected Poems. – London: faber and Faber, 1986. – P. 11-15.
21. Eliot T.S. Portrait of a Lady// Eliot T.S. Selected Poems. – London: Faber and Faber, 1986. – P. 53-68.

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ

Галина ДЕРКАЧ

©2002

ОСКАР УАЙЛЬД ПРО ЛІТЕРАТУРНУ КРИТИКУ

Хвала мистецтва, пов'язана з романтичною абсолютизацією творчості, зумовила тематику критичних есе, написаних Оскаром Уайльдом раніше і зібраних в 1891 році до книги "Intentions" ("Роздуми").

До "Intentions" ввійшли два критичні трактати у формі діалогу "The Decay of Lying" ("Занепад мистецтва брехні") та "The Critic as Artist" ("Критик як художник"), сатирична біографія фальсифікатора "Pen, Pencil and Poison" ("Перо, олівець та отрута") та есе про сценічний реалізм "The Truth of Masks" ("Істина масок").

До проблеми про місце і роль критика і критики зверталися як зарубіжні так і вітчизняні літератори: Метью Арнольд, Уолтер Пейтер, Іван Франко та інші.

Есе "Критик як художник" містить безліч продуманих скандальних тверджень на тему мистецтва, літератури та критики. Основними дійовими особами є співрозмовники Гілберт та Ернст. Есе написане у формі діалогу, і, як зазначає Гілберт - представник і виразник поглядів Уайльда, цю чудову літературну форму вживали всі - "від Платона до Лукіяна, від Лукіяна до Джордано Бруно, від Джордано Бруно до великого язичника, яким захоплювався Карлейл". Саме за допомогою діалогу мислитель може "відкрити і приховати себе, дати втілення кожній фантазії, кожному настрою дати реальність..., показати нам предмет з різних точок зору", дискутуючи з "вигаганим суперником". [1, 254]

"Критик як художник" вперше був надрукований в 1890 році в журналі "The Nineteenth Century" під титулом "The True Function and Value of Criticism" ("Правдива Функція і Цінність Критики"). Ця назва була взята з лекції Оксфордського професора Метью Арнольда "The Function of Criticism at the Present Time" (1865), де автор висловив думку, що метою критики є бачення об'єкту таким, яким він реально є. Характерною особливістю критики має бути "незацікавлена цікавість". Арнольд мав на меті поставити критика на коліна перед твором, що обговорюється. Таку думку Арнольда поділяли не всі.

Уолтер Пейтер, який мав неабиякий вплив на творчість Уайльда, у передмові до своєї праці "The Renaissance" розглядає це питання з іншої точки зору. З одного боку він вдає, що приймає визначення Арнольда щодо мети критики - цитує початок цього твердження, додаючи, що "першим кроком до бачення об'єкту таким, яким він дійсно є, є знати чийсь враження від нього, яким воно дійсно є." Пейтер легко змінив оригінальну пропозицію, переносючи центр уваги з об'єкту на його сприйняття. Внаслідок цього праця критика стає більш важливою і суб'єктивною, він зосереджує увагу і на об'єкті, і на те, що є поза його межами.

Як пише Вендель В. Гаріс, рух від об'єкта до суб'єкта, від стабільного і знаного до завжди мінливого сприймача вражень є найбільш контраверсійним кроком в русі від

Вікторіанської епохи до модерну. Бачення предмета таким, яким він дійсно є, вважалося традицією критики. [6, 733-734].

Отже, за Арнольдом, критик, що є “незацікавленим” і не бажає потрапити під вплив об’єкта, ані вплинути на нього, повинен “інтелектуально вознестися, щоби під певним кутом перцепції сприймати цей об’єкт” [2,83]. За Пейтером, реально об’єкт є таким, яким є перше враження від нього. Уайльд, за допомогою творчого суб’єктивізму, схоплює об’єкт з точки зору його несприйняття:

“Вищим видом критики є та, яка розглядає не індивідуальні художні твори, а саму красу, і наповнює чудесами форму, котру художник міг залишити порожньою... Вища критика є більш творчою, ніж сама творчість, і першою її метою є бачити предмет не таким, яким він є насправді. Для критика, художній твір – просто поштовх до нового власного твору, котрий не повинен носити ознак подібності з тим, що розглядається. Головною ознакою чудової форми є те, що в неї можна вкласти будь-що і бачити в ній власне те – що маєш намір побачити. Краса, що надає твору всезагальне та естетичне начало перетворює і критика в творця і нашіптує йому тисячі речей, що не приходили до голови тому, хто витісував статую, чи розмальовував фрески, чи вирізав каменем”. [1,234]

Отже, Уайльд через Гілберта стверджує, що метою критики є “бачити предмет таким, яким він насправді не є”.

З цього можна зробити висновок, що краще бути творцем, аніж наслідувачем. Саме це ставить Уайльда вище “незацікавленості” Арнольда та імпресіонізму Пейтера. Уайльдів критик не знає світу, а лише створює його.

Уайльд мав на меті усправедливити високо-особистісну критику творів, про які писали Арнольд і Пейтер, взявши їх за приклад. Звільнити критика від залежності, надати йому більше прав в літературі – ось чого домагався письменник. Якщо Уайльдів критик не прагне пояснювати твір мистецтва, він може поглибити його зміст. Це твердження цікаве, але й двояке. З одного боку, текст критика не буде мати нічого спільного з текстом автора книги, про яку він пише. Якщо автор проголошує незалежність досвіду (згадаймо, “Мистецтво – це те, що не є природою” Пікассо), то критик проголошує незалежність книги про яку він пише. Але ж Уайльду належать і наступні слова, що “критик повинен мати всі літератури в своїй голові і не бачити певної праці окремо, ... бо тільки тоді ми зможемо усвідомити наше особисте життя, але й колективний дух раси і таким чином зробитися сучасним у справжньому сенсі цього слова. Щоб брати до уваги ХІХ століття, потрібно пам’ятати кожне попереднє століття, котре буде використане у його праці”. [1,264]

Професор Г.Р.Капентер назвав “Intentions” Уайльда працею з теоретичної критики. Він розмежовує “теоретичну критику” Уайльда з індивідуальною критикою Мура (Impressions and Options). Піднесення Уайльдом критики у ранг “чіткої і незалежної діяльності” робить його працю предвісником ідей, ще й досі дискусійних в теорії модерну та постмодерну. Уайльдовий “критик як митець”, що проклав дорогу іншим теоретикам, живе в царстві, де “слова будують світ, а суспільство – це текст, який мусить бути переписаним” [2, 86]. Він зневажає виважену щирість і серйозність на користь мінливого враження і настрою, і як теоретики, що йдуть по його шляху “заперечує поверховість психології тих, хто вважає Его людини за річ просту, постійну, надійну і однієї сутності”. [3,571].

Спробуймо накреслити портрет критика, прислухаючись до порад Гілберта-Уайльда. Зазначмо, що Уайльдів критик не відповідає загальноприйнятим критеріям.

“Критик не може бути справедливим у звичному розумінні цього слова”. Ми можемо виразити своє неупереджене враження про об’єкт тільки тоді, коли він нас абсолютно не зацікавлює, але тоді це враження нічого не варте. Людина, яка бачить обидва боки питання, також нічого особливого не бачить. А мистецтво – це “пристрасть, і думки про мистецтво неминуче забарвлені емоційно... Вони рухливі, і залежать від невловимих

настроїв і витончених миттевостей, і не можуть бути звужені до строгості наукової формули.” [1, 255]. В мистецтві кожен мусить мати свої симпатії, а де є симпатії, там немає справедливості, отже, критик теж має свої симпатії і не може бути справедливим. Справедливість не лише не властива справжньому критикові, вона, за словами Гілберта, йому взагалі не потрібна, бо “кожна форма мистецтва, з якою ми маємо справу, на мить опановує нами, так, що всі інші форми виключаються”. Для того, щоб осягнути таємниці твору мистецтва, “потрібно цілковито у нього зануритися, і протягом деякого часу ми ні про що не зможемо і не будемо думати”.

Чи повинен критик бути раціоналістичним? Гілберт пояснює, що є два способи не любити мистецтво: один – просто його не любити, а другий – не любити його раціоналістично. За Платоном, мистецтво породжує і в глядача, і в слухача свого роду божественне божевілля. Далі Уайльд виражає сумнівне твердження, що мистецтво не повинно витікати із натхнення, але повинно надихати інших. Мистецтво не звертається до глузду. Якщо ми любимо мистецтво, то ми повинні любити його понад усе на світі, чому спротивився б глузд. І тому критик не повинен бути раціоналістичним. В поклонінню прекрасному немає нічого розумного. Ті, для кого ця любов є сутністю життя, – будуть здаватися світу тільки мрійниками. А суспільство “часто вибачає злочинцям, але ніколи не вибачає мрійникам”.

Чи повинен критик бути щирим? Правдивий критик завжди буде щиро преклонятися законам прекрасного, але буде шукати його всюди, а воно виявить себе у різних формах і різними шляхами. Критику завжди будуть потрібні нові відчуття для свіжої точки зору. Знайшовши свою істинну цільність, шляхом постійних змін він не схоче стати рабом своєї власної думки. “Бо що ж є дух, якщо не рух в сфері інтелектуальній? Сутність думки, як і сутність життя - є ріст”. [1, 256]. Нещирість – це можливість і спосіб зробити себе багатоліким.

Щирість і справедливість межують з мораллю, а першою умовою критики є усвідомлення, що мистецтво та етика є різні та окремі сфери, а при їх змішанні виникає безладдя.

Отже, справжній критик є нераціоналістичним, нещирим та несправедливим. Але ж які ж художні якості необхідні справжньому критикові?

“Перш за все – темперамент” – мовить Гілберт. Темперамент, надзвичайно реагуючий на мистецтво. Відчуття прекрасного існує в нас відмежовано від інших почуттів, і, піднімаючись над ними, веде одних людей до творчості, а інших до споглядання. Споглядання є місією естетичного руху - “творчість обмежує наш кругозір, а споглядання розширює”. Як і Платон, Уайльд переконує: щоб це відчуття прекрасного не загинуло, його потрібно очистити та облагородити не без допомоги надзвичайно вишуканого середовища, де це відчуття розвивається належним чином, “віддаючи перевагу добра над злом, відкидаючи вульгарність, слідуючи за красою і грацією”. Коли це відчуття чи смак дійде до апогею у своєму розвитку, він стане критичним і свідомим, але, спершу це культурний інстинкт, і той, “хто отримає цю справжню внутрішню культуру, буде ясно і чітко сприймати вади і недоліки в мистецтві, природі...” В самому факті існування такого критика буде закладений його вплив, цей критик буде ідеальним створінням, в якому культура його епохи побачить свої втілення”, а самовдосконалення буде єдиною його метою.

Культивуючи в собі інтелектуальний критицизм, ми зможемо стати вище расових пережитків, критика зробить нас космополітами. Інтелектуальна критика об’єднає Європу набагато сильніше, ніж “купець чи людина сентиментальна”. Критика дасть нам мир, що виріс із зрозуміння.

Трансволюція критики Уайльдом у найвищу форму творчості слідує за його несприйняттям об’єктивної правди, незалежно, чи вона йде в ім’я історії, культури чи природи. “Критика визначає, що заключних принципів не існує, і створює ясний

філософський темперамент, що любить істину заради її самої”. Гілберт зазначає, що у Англії так мало таких необхідних темпераментів, а єдиним гріхом тут є дурість.

Якщо брати до уваги той факт, що стиль письменника є барвистим оформленням пересічної думки, то можна виявити різницю в рецепції Уайльда періоду кінця XIX століття і рецепцією XX століття, котра все ще триває.

Перша точка зору, що утотожнює “Короля життя” і “Майстра парадоксу” зі сміхом типу “цей Уайльд є занадто потішним, щоб його сприймати серйозно, але його потішність робить його вартим сприйняття”, все рідше з’являється на сторінках англійських критичних видань. Сучасна критика висуває свою альтернативу: “стилістичний ексцес Уайльда є нічим іншим, як викликом вікторіанському сприйняттю” і пояснює цей тріумф: “відмова Уайльда бути “поважним” і “розсудливим” є ляпасом в обличчя Вікторіанській серйозності”. [7,14]. “Критик як художник” є тільки пробою в жанрі, відомому як “шокування буржуазії”.

Твердження, які становили стандарт Вікторіанського переконання про мистецтво і життя, Уайльд “знищує” одне за одним. Він доводить, що мистецтво є аморальним (мистецтво та етика є речі різні), не спонтанним, існує, щоб захистити нас від убогої реальності, а не відобразити її, і значення твору мистецтва є цілком незалежним від того, що автор мав на меті. Критика є такою ж творчою, як мистецтво - власним суб’єктивним дослідженням. Другої правильної інтерпретації факту не існує, і чим більш відхилення від цієї інтерпретації, тим правдивішою вона є. Найвища критика має справу з мистецтвом як з враженням, а не вираженням.

Голоси Гілберта та Ернста не є єдиними у діалозі. Як вже згадувалося, тут можна почути думки Метью Арнольда, Уолтера Пейтера, Джеймса Уіслера, Ньюмена, представників французької критичної школи. Рухаючись від класичних прикладів – Гомера, Платона і Арістотеля - до Данте, Уайльд демонструє силу сучасної критики.

Стиль Уайльда був названий “антологічним”, тобто автор “запрошував” до діалогу багатьох відомих і знаних теоретиків. Слово “плагіат” також не раз переслідувало письменника, і вже від того, котре з них ми оберемо, залежить, чи приймаємо ми аргумент Уайльда, що “будь-яка об’єктивна форма може бути покладена до нового і різного суб’єктивного використання”.

“Критик як художник” містить досить питань, які впливають з невідповідності і непослідовності практикованої Уайльдом, що знаходить підтвердження в його американських лекціях, есе “Істина Масок”, романі “Портрет Доріана Грея”.

Не випадково Уайльд послуговується есе - жанром, де він не нав’язує комусь своєї думки, а лише показує своє ставлення до проблеми, дає конкретній темі своє вільне суб’єктивне тлумачення, жанром, для якого характерними є вільна композиція і парадоксальна манера мислення. Парадоксальна афористичність мислення і поведінки є невід’ємною рисою Уайльда – теоретика англійського естетизму, для котрого любов до мистецтва була сутністю життя, мрійника, котрому суспільство не вибачило, і який, як сказав Гілберт “в місячному сяйві знаходить свій шлях”, і його кара і нагорода в тому, що “він перший побачить світанок”. [1,269].

ЛІТЕРАТУРА

1. Уайльд Оскар. Критик как Художник. (пер. А.Тырковой). Полное собрание сочинений под ред. К.И.Чуковского. С.-Петербург, - 1912. – т.4, 188с.
2. The Cambridge Companion to Oscar Wilde. Ed. Peter Paby. Cambridge University Press. 1997. 305с.
3. Carpenter G.R. Three Critics: Mr. Howells, Mr. Moore, and Mr. Wilde. // Andover Review 16 (1891);
4. Wellek Rene. Destroying Literary Studies. // New Criterion 2. 1983. – 1-8.
5. Ellmann Richard. Oscar Wilde, Penguin Books, 1987. 567с
6. V.Harris Wendell. Arnold, Pater, Wilde and the Object as in Themselves They See it. Studies in English Literature 1500-1900 (1971), 747с.
7. Dollimore Jonathan Sexual Dissidence: Augustine to Wilde, Freud to Foucault. Oxford, Clarendon Press, 1991, 112с.

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ

Олександр ТКАЧУК

©2002

НАРАТИВНА СТРАТЕГІЯ МАЛОЇ ПРОЗИ
МИХАЙЛА ЯЦКІВА

Іван Франко влучно відзначив: «У новелі найлегше авторові виявити найрізніші сторони свого таланту, блиснути іронією, зворушити нас впливом сконцентрованого чуття, очарувати майстерною формою»¹. Ці особливості жанру сприяли широкому розквітові новели на початку ХХ ст. Поряд з нею розвивались інші форми малої прози: етюд, поезія в прозі, ліричні мініатюри, нарис, образок, шкiц. Дослідники вказують на появу в цей час різноманітних сюжетно-композиційних утворень. Гнучкість жанру зумовила багатогранну структуру творів, цікавих поєднань композиційних одиниць, щоб у такий спiсiб найповніше представити читачеві фiкційну картину світу. Структура художнього твору включає також й *оповiдний рiвень* тексту. Неможливо розглядати побудову твору без з'ясування питання «хто говорить?». Адже наративна організація твору відіграє не менш важливу роль, ніж, скажімо, композиція, бо вона визначає центр читацьких орієнтацій, співвідношення описових (статичних) і оповідних (динамічних) фрагментів у тексті, що впливає і на його хронотоп. Звичайно, оповідна система окремого твору індивідуальна, але має і щось спільне з подібними текстами, тому її особливості потрібно розглядати з урахуванням своєрідності літературного напрямку, стильової манери письменника. Для цього вводиться поняття наративної стратегії — сукупності всіх наративних прийомів і засобів, які використовуються для досягнення художньої мети.

Українська проза кінця ХІХ — поч. ХХ ст. була модерною, культивує новітні способи моделювання життя, стилі й напрями, самодостатність мистецтва слова, духовний аристократизм. Проте відійти від реальної дійсності в українських умовах модерністам не вдавалось. Звідси у доробку М.Яцківа, митця яскраво модерністського за духом і поетикою, наявні твори, позначені поетикою реалізму в змалюванні світу. Це ряд оповідань і новел про службу галицьких селян у цісарському війську: «Під обухом», «В казармі», «Дитяча забавка», «На діброві». У них автор відбиває взаємостосунки між вояками та військовим начальством, відтворює задушливу атмосферу, яка панувала в австро-угорській армії. У творах багато епізодичних персонажів, які часто кидають репліку (своєрідні голоси), виконують дію і таким чином служать тлом для основного конфлікту й сюжетної дії. Так, в оповіданні «Під обухом» діють єфрейтор, старшина, капрал, полковник, безіменні рекрути, Іван Мотуз, Антонюк. Тільки один персонаж Савчук присутній протягом дії всього твору. Така система

¹ Франко І. З останніх десятиліть ХІХ віку // Франко І. Зiбр. тв. У 50-ти т. — Т.41. — К., 1984. — С.524.

образів створює загальну картину життя, цьому ж сприяє поділ твору на частини, в яких зображено епізоди життя солдатів: 1) збиткування капрала, єфрейтора над підопічними; 2) огляд війська; 3) вояки на відпочинку, зустріч Савчука з матір'ю. Тут наявні імпліцитні еліпси²: між першою і другою частинами немає хронологічної узгодженості, в тексті не вказується час, що пройшов між цими подіями, а третя частина датується після огляду війська.

Подібну побудову має оповідання «Віднова на порохні», в якому дієгетичною основою є життя Гжеся, а події змальовуються в часовій послідовності, але не відомо, який проміжок часу між ними. В цьому творі ітеративне повіствування про героя поєднано зі змалюванням окремих сцен його життя. Розповідач повідомляє на початку, що персонажа мучить «дихавиця», що кожен рік у нього народжується дитина. Використовується недоконаний вид дієслів минулого часу: глумилися, старалася, промовляв, приступав та ін. Лише одна подія розглядається як окремий випадок, коли померла дитина і приходив Микита, щоб зафіксувати факт смерті. Завершує ж новелу епізод зустрічі персонажа з паннами, яким Гжесь повідомляє, що в нього народилися близнята, що є своєрідним обрамленням.

У такий спосіб проявляється фрагментарність структури оповідання, оповідач вихоплює окремі епізоди й майже не пов'язує їх один з одним. Однак вони характеризують у загальних рисах життя людини, виділяючи, як в оповіданні «Віднова на порохні», ті події, що повторюються і є найбільш значимими в представлені зображуваного явища. Така структурна особливість набуває поширення і в М.Яцківа, і в інших прозаїків початку ХХ ст. Це зумовлено намаганням митців не вихоплювати одиничну подію, а зображувати різноманітні аспекти одного й того ж явища у взаємозв'язку.

В оповіданні «Дитяча забавка» гетеродієгетичний наратор³ не намагається вивести якогось персонажа на перший план, а змальовує узагальнений образ війська, яке перебуває на маневрах: «Військо посувалося, як синій змії на тисячі ногах, стогнало під тяжкими горбами з рудою шерстю, їжило залізя серед спеки і хмари копотів, від нього парила задуха, капало змучення»⁴. Тут поряд з розповіддю наратора лунають голоси рекрутів, які скаржаться на тяжкі умови, на нелюдяне ставлення офіцерів до солдатів (як до худоби), характеризують і висвітлюють події, дають їм оцінку. Однак переважає виразне й емоційно багате мовлення наратора, який робить огляд того, що відбувається. Наратор охоплює все навколо, немов з висоти пташиного польоту, все помічає і пояснює: колону вояків, події у штабі, випадок при стрільбі. Трагічна розв'язка — смерть одного з вояків через фізичне виснаження. При цьому розповідач не вказує причину смерті, навіть не говорить, що той помер, про це сповіщає фельдшер евфемізмом: «Капітана пірвала скаженість:

— Фельдфебель! Марш сюди! До рапорту сего драба!

Лікар скочив з коня, взяв вояка за руку — по хвилі сказав:

— Він вже при рапорті...»⁵.

Функціональна значимість репліки зростає, якщо вона знаходиться у сильній позиції тексту (абсолютний кінець або початок оповідання)⁶. Таким чином, сюжетна лінія страждань людей поєднується з висміюванням безглуздості дій командирів, показом абсурдності того, що відбувається. Відсутність подальшого тексту означає, що такий

² Женетт Ж. Фигуры: В 2-х томах. Т.2. — М.: Изд-во Сабашниковых, 1998. — С.135-136.

³ Женетт Ж. Фигуры. В 2-х томах. Т.2. — М.: Изд-во Сабашниковых, 1998. — С.253.

⁴ Яцків М. Муза на чорному коні — К., 1989. — С.125.(Далі цитуємо за цим виданням).

⁵ Яцків М. Цит. видання. — С.125.

⁶ Заика В.И. Поэтика рассказа (языковые средства актуализации смысла). — Новгород: Изд-во НГПИ, 1993. — С. 64.

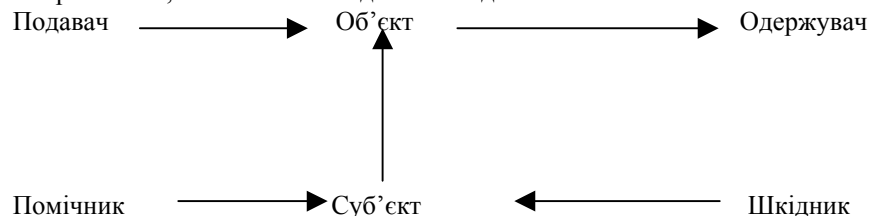
розвиток фабули прямує до нещасливої деноуметивної розв'язки, а тому змальовані дії достатні для репрезентації теми.

Військо на маневрах — це тема ще одного оповідання, а саме: «На діброві». Наратор у ньому надає слово персонажам, які не тільки спілкуються між собою, а й згадують події з свого життя. Передача функції оповідача героям має неповний характер, бо вояки кидають репліки про своє минуле життя, але обширної метадієгетичної історії у творі немає. До того ж частина промов солдатів передаються наративізованим або переказуваним дискурсом. Розповідач бере на себе комунікативну функцію і дистанція між ним та персонажами постійно зберігається.

Нарація розповідача відіграє в новелах важливу роль, бо висловлює ставлення до описуваних подій і в такому випадку виконує поряд з іншими, за словами Ж.Женетта, ідеологічну функцію. Інколи оцінні елементи приховані за метонімією: «Все робиться на сполох, аж казарма двигить, бо пан капрал канчуком додає охоти»; або порівнянням: «Вояки сновигали і бовваніли над своєю роботою, мов під обухом» («Під обухом»). Іноді прямо висловлюється: «Аби вмирав, то нездержав би ся від сміху, якби видів ту роботу» («На діброві»).

«У казармі» має іншу сюжетно-композиційну організацію. Це новела акції, як її розуміє І.Денисюк. Така новела будується за схемою: герой — його антагоніст — конфлікт між ними та несподіваний поворот⁷. Сень Макітра (герой) стикається з утисками від капрала (конфлікт), повстає проти порядків у казармі, береться за зброю і вбиває капрала (антагоніста). У пізнішій новелі «Гермес Праксітеля» автору пощастило зробити більш несподівану розв'язку. У цьому творі основну роль відіграє діалог, суперечка між вояком, захисником миру та паном, апологетом війни. Отож завдяки діалогу модернізується жанр новели, який тепер вступає в інтертекстуальні зв'язки з античною традицією. Однак розв'язка суперечки відбувається на іншому рівні — не у аргументах опонентів, а в фізичному зіткненні, коли висвітлюються нові характеристики персонажів. Панок брутально накидається на молодого солдата, в якого, як з'ясувалось, ампутовані руки.

У ряді творів на перше місце виходить мотив пошуку героєм свого місця у світі. Це такі оповідання, як «З монастиря», «Ой не ходи Грицю...». Наративні рівні таких творів цікаві з погляду структурної моделі актантів і модальних відношень, що їх пов'язують. За А.Греймасом, загалом така модель виглядає таким чином:



Персонаж у творі, за класифікацією А.Ж. Греймаса⁸, знаходиться на осі бажання (пошуку), а тому реалізується протягом всієї оповіді як Суб'єкт. В оповіданні «Ой не ходи, Грицю» головний герой Чижик прагне здобути слави (об'єкт): «В уяві Чижика світло театру зілляло в ярку повінь, мережану рожевими личками, ясними строями, розхвильовану ураганом оплесків та окликів «Славно!». Так буде він виступати в геройських ролях, переймеся ними всею душею, заволодіє публікою, а що найважливіше

⁷ Денисюк І.О. Розвиток української малої прози XIX — поч. XX ст. — К.: Вища школа, 1981. — С.113.

⁸ Greimas A.-J. *Sémantique structurale: recherche de méthode*. — Paris: Librairie Larousse, 1966. — P. 180.

— очарує дівоче серце і здобуде слави»⁹. Цікаво, що рушійною силою фабули є не здобуття героєм омріяного об'єкту, а його зміна. Чижик розчаровується у театральному житті. Під час гастролів він помічає працю коваля, що відкриває йому нове бачення людського призначення: «Наш юнак видів в тим образі прометейську боротьбу з чорними ідолами і шептав до такту: До праці! До праці! Могучо до праці, гей!»¹⁰. У творі дескриптивні композиційні одиниці поєднуються з душевними монологами, самоаналізом, еманациєю душі персонажа. Детальне зображення побуту розвінчує ідеалізацію життя, професії, стану, всього, що роблять дійові особи. Гетеродієгетичний оповідач іронізує над своїми персонажами, в тому числі над Чижиком.

Структура твору характеризується тим, що значне місце в ньому посідає нарація-резюме (загально-оповідні епізоди), яка збірно, без надмірної деталізації, дещо сумарно висвітлює події, котрі відбуваються як у теперішньому сюжетному часі, так і у минулому (резюмуючий аналепис). Невеликий обсяг твору змушує наратора лише побіжно експлікувати події у житті героя, які є суттєвими в мотивації його характеру і виступають експозицією до важливих перипетій, що моделюються у сценічному епізоді, діалозі й концентрують у собі змістове навантаження. Зокрема, у подібному до попереднього оповіданні «З монастиря», герой перебуває у стані пошуку свого місця в житті, а тому гомодієгетичний наратор характеризує своє перебування в монастирі в загально-описовому епізоді: «Я силкувався говорити так, щоб і тіні приводу не дати чимось двозначним у відношенні до хитрих товаришів. Помалу я закопував себе живцем, товариші не звертали на мене уваги, я замовк, як би і не було мене на світі. Рухаюся машинально. Клякають інші, клякаю і я. Бовваніють над книгами, бовванію і я»¹¹. У конкретно-оповідних епізодах або сценах зображено прихід персонажа в монастир, окремі випадки з життя та сцена біля вмираючого пріора. Значне місце займають монологи, які поряд із зовнішніми подіями визначають розвиток дії у творі. Такий різновид наративної інстанції Ж.Женетт назвав автодієгетичною. Вона характерна для творів, у яких гомодієгетичний оповідач, який знаходиться в художньому світі й виступає головною дійовою особою. У цій новелі провідну роль відіграє суб'єктивно-чуттєве переломлення безпосередніх явищ світу крізь призму відчуттів, що свідчить про модерністську поетику прозаїка.

Якщо в оповіданні «Ой не ходи, Грицю...» нарація ведеться від третьої особи, то в подібному творі «В монастирі» використано першоособову форму оповіді. Насправді, наративна ситуація, як і в попередньому творі, є подібною. За Р.Бартом, позначення займенником від 1-ої особи чи 3-ої не є визначальним для характеристики оповідного рівня тексту. Якщо можна текст чи абзац «переписати», підставивши замість займенника 3-ої особи («він» або ім'я персонажа), то суб'єктом є перша особа, а тому оповідь залишається у межах особистісної системи¹². Окрім того, у новелі «Дівчина на чорному коні» взагалі оповідна ситуація відзначається відсутністю особової форми: «Зжився з самотою». Як бачимо, особові форми оповіді не є достатніми для характеристики наративних особливостей тексту. Тому в наратології використовуються додаткові категорії. Це оповідна перспектива: зовнішня чи внутрішня, наратор знаходиться у фіктивному світі чи поза ним. Саме цей критерій став визначальним для французького наратолога Ж.Женетта, який використовував поділ на гетеродієгетичний та гомодієгетичний тип оповіді. Гетеродієгетичний оповідач в оповіданні «Ой не ходи, Грицю» розповідає про головного героя, тобто тут наявна внутрішня фокалізація.

⁹ Яцків М. Плазом меча. — Львів: Молода Муза, 1908. — С.19.

¹⁰ Яцків М. Цит. вид. — С.44.

¹¹ Яцків М. Цит. вид. — С.82.

¹² Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX — XX вв. Трактаты, статьи, эссе. — М., 1987. — С.412.

Відбір матеріалу й точка зору пов'язана з Чижиком. За такої наративної конструкції увагу привертає спосіб передачі думок персонажа. М.Яцків використовує і найбільш міметичну форму — цитатний дискурс (наприклад: «Перша частина мого сну здійснилася, а друга — нецікава», — подумав Чижик»¹³), і найменш міметичну — наративізований дискурс, прикладом якого є наведений вище фрагмент роздумів героя («В уяві Чижика...»). Водночас цікавим є використання розповідачем невластиво прямої мови. На думку Ж.Женетта, суттєвою відмінністю від названих типів дискурсу цей тип мовлення характеризується відсутністю дієслова мовлення, що «може породжувати (якщо нема визначених сигналів через контекст) неоднозначність і подвійність інтерпретацій»¹⁴. У таких ситуаціях виникає неможливість віднести висловлювання до внутрішнього чи зовнішнього дискурсу, а також нерозрізнення дискурсів наратора й персонажа. В останньому випадку невизначеність має значне функціональне значення, бо судження розповідача можна віднести до міркувань персонажа, а в світлі того, що нарація має ідеологічну функцію, це є важливим. Так, в оповіданні «Ой не ходи, Грицю» та в інших новелах М.Яцків саме таким чином подає оцінні конструкції. Наприклад, висловлювання: «Все це, звичайно, сучасна хвороба — молодеча істерія. Але буває і інша причина, її ім'я — філософія голодного шлунку»¹⁵.

Як бачимо, компетенція оповідача займає значне місце в наративній структурі твору. Недаремно німецький наратолог В.Фюгер запровадив таку категорію, як глибина оповідної перспективи, що стосується рівня знання наратора щодо описуваних явищ, подій стосовно обізнаності персонажів. Якщо досвідченість оповідача перевищує досвідченість дійових осіб, то це класичний випадок всезнаючого автора (медіума), однак обізнаність наратора може дорівнювати або бути меншою, ніж у персонажа¹⁶.

Розглянуті вище твори, тематика яких присвячена службі у війську, є прикладом традиційної нейтрально-олімпійської форми оповіді (зовнішня перспектива, безособова форма оповіді, знання наратора перевищує знання персонажів). М.Яцків використовував так само особову форму оповіді, і при цьому глибина оповідної перспективи у різних творах змінюється. Оригінально-ретроспективна форма повіствування характеризується, за В.Фюгером, внутрішньою перспективою та рівнем знань вищим, ніж у персонажів. За цим принципом написана новела «Поганство юрби». Заразом для ряду творів характерною є оригінально-симультативна форма оповіді. У таких новелах наратор, який діє в художньому світі, знає стільки ж, як інші актанти. Тому оповідь часто синхронізується в часі з ходом подій («Боротьба з головою», «З монастиря», «Білі вівці»).

Психологізація малої прози у Яцківа проявилась і на оповідному рівні, коли події описує наратор, який має обмежений рівень порівняно з учасником подій, антагоністом, спостерігає збоку і висловлює припущення про те, що йому невідомо (оригінально-загадкова форма оповіді): «Щось їй Микола доп'як. Чи Варці це тільки так здавалося, чи, може, на правду він забагато кидав оком на Оленку. А як ні, то нащо став поруч з нею ?...»¹⁷. Суб'єктивне сприйняття дійсності позначаються ознаками, які стосуються відчуттів оповідача: «Я хотів крикнути, та горлянку мені стиснуло так, що не міг голосу добути»¹⁸.

¹³ Яцків М. Плазом меча. — Львів, 1908. — С.32.

¹⁴ Женетт Ж. Фигуры. В 2-х томах. Т.2. — М.: Изд-во Сабашниковых, 1998. — С.189-190.

¹⁵ Яцків М. Плазом меча. — Львів, 1908. — С.22.

¹⁶ Ильин И.П. Нарративная типология // Современное зарубежное литературоведение. Энциклопедический справочник. — М.: Интрада, 1996. — С.63-74.

¹⁷ Яцків І. — С.93.

¹⁸ Там само. — С.95.

Використання внутрішнього монологу в митця-модерніста стало найадекватнішою формою для зображення складних психологічних явищ. Звичайно, у М.Яцківа він знайшов широке застосування. Вплив монологу на композицію твору визначається мірою його участі в тексті. Правда, в Яцківа не знайдемо новел, побудованих на суцільному монолозі (окрім поезій у прозі та інших мініатюр) Письменник використовував оповідь від першої особи, що давало змогу розкрити переживання персонажа, але втручання гетеродієгетичного розповідача постійно присутнє. Тому в його творах наявні зовнішні події, описи дійсності, хоча є ознаки, які характерні для новел з суцільним внутрішнім монологом: відсутність експозиції, інші персонажі виступають у контексті героя¹⁹.

Монолог може займати основне місце у тексті, та не витісняє інші форми зображення, а підпорядковує собі, перетворюючи на контекст. «Монологу зовсім не потрібно охоплювати весь текст твору, щоб бути сприйнятим як безпосередній дискурс: яка б не була його протяжність, достатньо, щоб він розвивався сам по собі без якогось посередництва наративної інстанції, яка в такому випадку замовкає, а її функції бере на себе монолог»²⁰. Зокрема, у новелі «Повернення» чоловік везе жінку з шпиталю, яка через журбу захворіла на очі. Ці події є фоном, на якому розгортається мовлення жінки, що не вимагає відповіді. Такий монолог розрахований на співрозмовника, він є зовнішнім і виражає переживання людини. Оповідання «Псярня» побудоване як розмова двох людей, але репліки співрозмовників розлогі: у них узагальнюються явища життя, промовець то веде діалог зі своїм колегою, то виражає наболіле — таким чином реалізується акторіальний гомодієгетичний оповідач. Однак в Яцківа через монологи відтворюються думки людини, здійснюється самоаналіз душевного світу, висвітлюється потаємне, підсвідоме, а також здійснюється самохарактеристика.

У М.Яцківа монолог завжди є закінчене формулювання, логічно оформлене. Переважання цього типу є домінуючим, незважаючи на те, чи монолог спрямований на комунікацію («Повернення», «Поема долин»), чи є суто внутрішнім мовленням («У наймах», «У милосердної богині з кам'яним серцем», «Митець»). У деяких творах сукупність монологів, що розкидані в тексті, становлять єдиний комплекс. Це своєрідний діалог, дискусія. Така форма моральних пошуків персонажа відіграє сюжетотворчу роль. Кожен елемент роздумів є частинкою сюжетного розвитку. Таким робом, монолог є функцією персонажа. В.Я.Пропп визначив функцію як вчинок діючої особи з точки зору її значення для розвитку подій²¹. У новелі монолог мотивує поведінку персонажа (виконує роль ознаки) та спрямовує діяльність особи (функція). Якщо ж висловлювання персонажа імпліцитно не передбачає продовження (друге висловлення), тобто не має здатності вступати в корелятивні зв'язки з іншими частинами тексту, то така одиниця не виконує функцію, а є ознакою²².

Як бачимо, більшості творів М.Яцківа притаманний гетеродієгетичний оповідач. Авторський дискурс переплітається з оповіддю, несучи в собі оціночні характеристики дієгезису (історії). Мовлення персонажів відіграє значну роль у структурі малої прози митця. Воно впливає на часову побудову, оскільки часто є аналептичним, висвітлюючи події з минулого життя персонажа. Нерідко в новелах наявна видозміна авторського тексту чужим словом²³. Слово персонажа часто маркується іноземною мовою: « — Habt Acht!... Marschieren Zug, marsch!» («На діброві»), якщо промінь зору належить

¹⁹ Денисюк І. Цит. праця. — С.141.

²⁰ Женетт Ж. Фигуры. В 2-х т. — Т.2. — М.: Изд-во Сабашниковых, 1998. — С.192.

²¹ Пропп В.Я. Морфология сказки. — М., 1969. — С. 25.

²² Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Там само. — С.394.

²³ Успенский Б.А. Семиотика искусства. Поэтика композиции. Семантика иконы. Статьи об искусстве. — М., 1995. — С.48.

персонажу іншої національності Австро-Угорської імперії. Використання діалектизмів, просторічних слів, професіоналізмів, слів іншомовного походження вказує на фокалізацію й висвітлює внутрішній світ і спосіб мислення селянина, інтелігента, жовніра, служить мовною характеристикою персонажів. Наратор вдається до різноманіття конструкцій, змінюючи роль мовлення другорядних персонажів у структурі нарації, виводячи на перший план слова одної дійової особи, вставляючи полілог або діалог персонажів в оповідь.

В цьому аспекті цікавим є оповідання «Смерть бога», яке увійшло до однойменної збірки. Велике за обсягом, воно є прикладом ампліфікації і відзначається оригінальністю побудови. Тему цього твору М.Євшан у рецензії на збірку М.Яцківа «Чорні крила» охарактеризував таким чином: «Герой тої студії — артист-маляр Корній Борсук, а властиво, опис всіх його старань, аби спричинити шкоду і знищити кожного, хто йому на дорозі або не подобається»²⁴. При цьому більшу частину твору займає уявна полеміка героя твору Данили Юрти з Корнієм Борсука, яка реалізована досить оригінально. Данило, читаючи рецензію на свої твори, викладає думки з цього приводу. Автор вдався до розлогого цитування, яке, зазначає М.Євшан, взяте з «Діла», «Будучности» та «Артистичного Вісника». М.Євшан вказав, що цитати взяті із статей Івана Труша і тому Борсук — це Труш²⁵. Виклад позиції критиків, зосібно Борсука, в оповіданні здійснюється двома способами: наративізованим та цитатним дискурсами. Часто вони тісно пов'язані, наприклад: «В «Душпастирі» зачав о.Садівник довгу проповідь тим, що *случайно впав йому у руки* (виділено М.Яцківим) твір Юрти і каже, що «письменники пишуть, щоби читачі читали, образувалися та їх творами одушевлялися». Та й відзначає пророчим тоном, що «так все було, є і на віки буде», а потім, що «у нас передовсім молодіж читає найбільш такі твори»²⁶. Як бачимо, гетеродієгетичний-аукторіальний розповідач передає дискурс критика і водночас спрямовує читацьке сприйняття. Це виявляється не тільки імпліцитно в наративізованому дискурсі, а й у коментарях, відступах, які спрямовані проти ворожих мистецтву сил. Окрім того, слово надається Юрти, судження якого є ще більш заангажовані й емоційно насичені. Хоча у творі наявне поодинокі змішання дискурсу наратора і персонажа, але воно не відіграє значної ролі, оскільки все-таки домінує аукторіальний розповідач, який бере на себе оцінку зображуваних подій. Характеристика негативного персонажа подається виключно в оцінці Юрти та розповідача. Недаремно М.Євшан пропонував «краще було б трактувати цю тему з боку гумористичного чи сатиричного, тоді станути можна *понад* тим всім, що автор б'є молотом, і спокійно, а певніше ударяти»²⁷.

Мозаїчна будова оповідання, яка ґрунтується різними типами дискурсів, вказує на специфічну конструкцію твору. Як ми вже згадували, відбулося розширення дії за рахунок ампліфікації. Частина критичних статей опонента Юрти є вставними елементами, незважаючи на те, що вони часто не є завершеними, оскільки перериваються для подачі оцінних суджень, а отже, є прийомом ампліфікації. Ще одним засобом уповільнення та розширення дії стають роздуми героя, викликані спогляданням картини. Виникає описова пауза, коли час розповіді розростається за рахунок скорочення часу «дієгезису». Саме оповідання загалом є так само прикладом розгортання роздумів, оцінок, полеміки та суджень про мистецтво, місце творчої особистості в суспільстві, природу критики.

²⁴ Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. — К.: Основи, 1998. — С.601.

²⁵ Там же. — С.601.

²⁶ Яцків М. Смерть бога. — Львів, 1913. — С.50.

²⁷ Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. — К.: Основи, 1998. — С.601.

Наратор змішує дискурси персонажа та розповідача. З цим прийомом тісно пов'язане використання новелістом альтерації, зміни кута зору. Яскравим прикладом альтерації в Яцківа є модерністична новела «Дівчина на чорному коні». У ній використана безособова форма нарації, яка переходить у фіксовану фокалізацію, коли розповідається про події з погляду Даріана, а далі — нейтральна фокалізація, виступає гетеродієгетичний розповідач, який у наступних частинах твору посідає домінуюче становище. У новелі «Будівля кораблів» у дискурсі гетеродієгетичного-аукторіального оповідача вклинюється особова форма: «Але з рідного краю виніс я серце народа...». Відбувся перехід від нейтральної фокалізації на фіксовану, тобто, за теорією Фюгера, змінилася глибина оповідної перспективи. Використання альтерації пов'язане з функціями наратора. Це насамперед ідеологічна функція, яка впливає на використання дискурсів персонажів, хоча у випадку новели «Будівля кораблів» зміна оповідача викликана емотивною функцією розповіді.

Слід відзначити, що пряма мова персонажів і мова автора, як вказує Ж.Женетт, протиставлялись ще в античних авторів Платона та Арістотеля. Так, проста оповідь (дієгесис) і власне наслідування (мімесис) оцінювались ними протилежно. Платон надавав перевагу дієгесису і засуджував поетів як наслідувачів, а Арістотель ставив на перше місце мімесис, віддаючи першість трагедії²⁸. Зауважимо, що для модернізму характерне приглушення голосу автора. Зокрема, Генрі Джеймс у своїй відомій естетиці безособовості надавав перевагу мімесису над дієгесисом, показу над розповіддю²⁹. Однак, на думку Ж.Женетта, література має тільки одну модальність — оповідь, яка зображує невербальні (дієгесис) та вербальні події (мімесис). Звідси наративна стратегія митця: не коментувати подій від свого імені, а використовувати для цього фокалізовану оповідь та систематично відтворювати мовлення персонажів і таким чином об'єктивізувати зображення події, створити «чисту» оповідь, великий пласт якої — це розповідь про слова. Проте це злиття дискурсу персонажа з авторським дискурсом не завжди дає бажаний результат і в читача виникає враження авторського втручання в дієгезис. М.Яцків використовував і гетеродієгетичного розповідача, і гомодієгетичного, все-таки переважає аукторіальний тип, коли дискурс наратора визначає сприйняття читачем твору.

²⁸ Женетт Ж. *Фигуры*. В 2-х т. — М.: Изд.-во им. Сабашниковых, 1998. — Т.1. — С.286.

²⁹ *Encyclopedia of contemporary literary theory. Approaches, Scholars, Terms*. Compiled and edited by Irena R. Makaryk. — Toronto: U of Toronto P, 1997. — P.533.

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ

Віра БУКАЧИК

©2002

ОПОВІДНА СТРУКТУРА ПОВІСТІ БОГДАНА ЛЕПКОГО
“СОТНИКІВНА”: НАРАТИВНА МОДАЛЬНІСТЬ

Серед прозових жанрів художньої спадщини Богдана Лепкого виділяються його історичні повісті, хоча в художньому плані нерівновартісні, та, безумовно, цікаві своїм змістом. До досконалих творів, що відтворюють історичну добу, відому в Україні під назвою “Руїна”, слід віднести повість “Сотниківна: Історична картина з часів Івана Виговського”, яка нагадує вальтерскоттівський жанровий тип, в якому відображено атмосферу часу в елементах побуту та психології персонажів.

Зображення мрій, думок та ідеалів героїв вимагає від автора майстерно володіти психологічним аналізом, який, по суті, є повіствуванням думок героїв, світу настроїв, почуттів, переживань, любові і ненависті, розважливості чи емоційних піднесень і падінь. У такому випадку оповідач має прийняти точку зору персонажа, щоб адекватно відтворювати внутрішній дискурс. Жерар Женетт виділив три можливих стани дискурсу персонажа: транспонований, цитатний та наративізований. Цей аспект наративної структури тексту відомий вчений назвав наративною модальністю [3, 180-185].

Центральним персонажем повісті є сотниківна Олеся, яка вирізняється своєю самостійністю суджень, вчинків і прикметними рисами характеру. Олеся втілює в собі риси гордої, волелюбної українки: “Я ж козачка, сотниківна. Батько мій під булавою Богданою бився, а дідо з милицею всякому пригадує, що він лицар.” [1, 396]. Вона уособлює ідеал української дівчини: неповторно вродливої, привабливої, виповненої внутрішнім багатством, що опромінює своєю шляхетністю: “Коли б її в цей момент, владувану й рум’яну, побачив був київський спудей, а хоч би й бакалавр, так повірив би, що очам його явилася українська Псіхе, а це, бач, донька сотника Шелеста, його одиначка, Олеся...” [1, 354], — так поетично характеризує її оповідач. Образ сотниківни моделюється багатогранно: через самохарактеристику й оцінки інших персонажів, поведінку, уподобання, інтимний світ, її почуття, любов до рідної землі: “Та й люблю ж бо я всіх от сих поміщиків, що їх Москва до нас понасилала, щоб народові всяку доуку творили...” [359], — каже вона іронічно.

На перший погляд, цей твір міг би бути театральною п’єсою, адже все, що не є діалогом, являє собою своєрідне розширення сценічної ремарки, яка надає діалогу того ефекту виразності, який могла б йому дати гра на сцені. Австрійський літературознавець Ф.К.Штанцель вважає, що це є нейтральний наративний тип, в якому “центр орієнтації читача знаходиться в сценічному відображенні” [2, 18]. Наприклад, у п’ятому розділі показано суперечку між сотником Шелестом та Кирилом Івановичем, яка нагадує епізод з п’єси “Наталка Полтавка” Івана Котляревського:

“Добра донька за того віддається, за кого батько каже.”

“Добрый батько своєї доньки неволити не стане...”

І коли би ви, Кириле Івановичу, були це інакше зробили, то не потребував би я був казати, а ви слухати такого прикрого, бо відмовного слова.”

“Його світлість, може сватів до пана сотника післати” <...>

“Його світлість! Вашому воеводі до моєї доньки зась! Від моєї сім’ї і гетьманові пара! Мій дім, моя твердиня, насильством не відчинити її!” [381, 382]. Такий тип мовлення Жерар Женетт вважає найбільш міметичним, звідси і назва його — цитатний дискурс [3, 190]. Цей різновид дискурсу споріднений з драматичною формою викладу, де визначальними є діалоги, монологи дійових осіб. Однак, незважаючи на таке домінування цитатного дискурсу, особливо в перших розділах, повість Богдана Лепкого не належить до тих творів, в яких міметичність зведена до абсолюту. Зокрема, далі оповідач розкриває перед читачем переконання самої дівчини: “Пригадала собі його товсті, засалені губи, його вузькі очі, широку бороду, його руді вуса, котрі він язиком лизав або зубами прикусував” [403]. Такий сегмент тексту є наративізованим дискурсом, в якому оповідач переказує думки й почування персонажа [3, 189]. Слід зазначити, що наративізований внутрішній дискурс вимагає не безстороннього наратора, а фокалізатора. Тільки приймаючи точку зору героя, оповідач може висловлювати погляд персонажа на події, здійснювати внутрішню фокалізацію [3, 205].

Звернемо увагу на опис дідуся Олесі: “Очі йому світилися, чуприна піднімалася, брови їжилися. Він скидався більш на духа якогось лицаря давнього, ніж на живого козака.” [379]. В цьому випадку описовий аспект наративу здійснюється за допомогою метафор та порівняння, завдяки якому наратор оцінює старого козака. Це сліди аукторіального дискурсу, коли “центром орієнтації читача в “фіктивному світі” художнього твору є судження, оцінки й зауваження оповідача” [2, 17]. Водночас аукторіальний дискурс не виступає домінуючим й повноцінним “господарем” у тексті. Оцінні висловлювання є лише маркерами наратора, які вказують на його наявність, а отже, протистоять “чистому” міметичному наративу.

Рельєфно змальовується повсякденний світ українця з його радощами і тривогами, з високими природними потенціями, з органічною схильністю до пісенно-емоційного саморозкриття, до жарту над лихими обставинами і над собою. Реалізується такий наратив через повісткування з деякої точки зору (найчастіше з погляду персонажа), яке Жерар Женетт назвав фокалізацією [3, 205]. Голос розповідача непомітно проникає в психіку героїв, сприймає події через одного із них, а потім непомітно виходить: “Уся його поява нагадувала радше запорозьке завзяття, його очі мали щось із степового вірла, а щось із рися, і цілий він був неначе образ того народу, котрий виведено із спокійної рівноваги та доведено до безтямної злоти, — це був нащадок скитів — орачів, що перемінився в сармата, сина скита — войовника й амазонки. [440]. Слід зазначити, що фокальним персонажем виступають більшість персонажів: то сотниківна Олеся, то сотенний осавул Петро, то Магдалина. Часто внутрішні фокалізації служать для характеристики іншого персонажа. “Пригадала собі зустріч у заїзному дворі, як він її чарку, приговорюючи, наливав і хустку з землі підніс та ще, вручаючи, ручку поцілував, пригадала, як учорашнього вечора, попоївши сито і попивши смачно, в її очі вдивлявся і носом свого чобота її сап’янець торкав, все собі пригадала тітка Магдалина і мало крикнула в голос: “зрадник, віроломник, зводник!” [414].

Хоча персонажна наративна ситуація в основному пов’язана з мешканцями хутора Запорожцева Гірка, можна знайти в тексті приклади застосування фокалізованої оповіді стосовно інших персонажів. Зокрема, це і їхній антагоніст Кирило Іванович: “Ідучи до Запорожцевої Гірки, він дожидав другого прийому. Уявляв собі, що сотник Шелест, почувши його пропозиції, просіє, обхопить його за коліна і зі слізьми в очах стане дякувати за честь і за ласку, що донька його бояринею стане. Це ж нечувана річ, щоб козачка доступила такої честі!” [382-383].

Цитатний дискурс використовується оповідачем не тільки у своїй безпосередній — наративній функції. Зокрема наратор пропонує читачеві репліки епізодичних персонажів для більш об'єктивного відтворення духу епохи та цільності народних характерів. Як правило, це думки з приводу політичних подій, як і пророчі слова старця: “Власть чужа силою потужною на ваші голови гряде, а ви наче й не бачите того, бо ваші задивлені во зло. <...>. Сlišіте слово Господне, люди мої, і уготовляйтеся на брань между собою по нехайте, бо сили ваші потрібні на оборону землі вашої, щоб не сталося з нею отсе, що проповідують вам уста мої” [389].

Водночас такі ідеї переважно органічно вводяться в сюжетно-композиційну структуру твору, можуть набувати сценічного характеру як, наприклад, репліки козаків.

“Весь світ проти Москви. ”

“Бо Москва всьому світові ворог. Всі народи хотіла б у свої шлей вбрати.”

“Сильно прикрий народ. ”

“І несправедливий. ”

“Нахабний, а дереуни! “

“Прямо живодери. ”

Наріканням не було кінця. [454].

По суті, оповідач у цих випадках виразно не виявляє себе, усовується від коментарів, описів, своїх суджень.

Часто наратор вдається до внутрішньої ретроспекції в оповіді, поєднує картини ліричні і громадські. Часова дистанція між історією і наративною інстанцією породжує неопосередкованість, реалізацією якої є спогад. Як зазначав Богдан Лепкий, “спомини мають якийсь магічний вплив, що лежать на споді людської душі” [5, 193]. Саме за допомогою спогадів оповідач панорамно подає життєві перипетії тітки Магдалини, яка вимальована, хоч і в гумористичному плані, але з мірою поваги до жінки: “Тітці Магдалині не спалося. Надто різкий був перехід від хуторного до таборового життя <...>.

Щоправда, дівчиною десятилітньою, підхопнем неопіреним їй не раз хотілося бачити війну <...>.

Але були це забаганки діточі. Виросла, розуму набралось, явилися інші хотіння” [455]. Завдяки внутрішній фокалізації спогади сповнені драматизму і напруженого психологізму. Оповідач подає аналіз еволюції духовного зростання цієї особи, детально досліджує її внутрішній світ. Так, у XXI розділі оповідається, що “незчулася тітка Магдалина, коли душа її перестроїлася на іншу нуту. Вивітрила з неї спізнені любові з чужинцем <...>. Тітка Магдалена ставала козачкою, якою була її мати, якою і вона була колись, заки вигідне хуторянське життя розніжило її” [443].

Не менш інтригуючим виявляється і заключний фрагмент любовного роману Магдалини і Кирила Івановича. Мовлення персонажів набуває природної виразності й експресії. Герої оцінюють свої думки, вчинки, фіксують свої почуття, переживання і настрої. При цьому вони осмислюють своє становище “тоді”, коли проходили події, щодо “тепер”, коли ведуться спостереження за тими внутрішніми змінами, які відбулися протягом кількох днів:

“невмоготу, Магдалино Якимівно! <...>. Гадки про законне подружжя з вами все ж до віку я не кину.”

“А все ж таки вам треба примиритися з гадкою, що воно неможливе.”

“чому?” – спитався голосом, в котрім почувалося здивування, змішане зі злістю. – (“Що собі тая хахлячка гадає? Змало чести їй?”).

“тому, — цідила крізь зуби Магдалина, — що тепер війна. Не пора на женихання. Вороги ми для себе. Ви москаль, а я — українка <...>. Краще на Україні козачка, ніж у Московщині бурлячка.”[458]. На цьому фоні конфлікт інтимного плану набуває політичного характеру.

Оповідач зливається зі своїм світом і хоча залишається постороннім екстрадієгетичним наратором, приймає погляд персонажів, а то й народу, його

розповідь наближається до колективної фокалізації: “Москалі нашим на карках сидять... Щораз більше летить їх на наздогін. Щораз дальше й глибше вдираються в долину, відбиваючися від мосту і від тих позицій, які після переходу зайняли були...”

А гетьман утікає!

Боже ти мій, це ж сором, це зневага доброго імені козацького!” [479]. Оповідач описує та осмислює події як історик, який досліджує витоки подій, порівнює теперішнє з минулим. Сутність такої історичної інверсії, за Михайлом Бахтіним, полягає в тому, що “міфологічне і художнє мислення локалізує в минулому такі категорії, як мета, ідеал, справедливість, досконалість, гармонійний стан людини і суспільства” [4, 7]. Наратор прагне усвідомити дієгезис як історичну подію: “Ніколи ще сонце не заходило над Конотопом так криво, як у вівторок 27 червня ст. ст. 1659 року.

Широка долина між Сеймом і Соснівкою кров’ю сплила.

Такої кривої купелі з роду-віку не бачила тутешня земля” [484].

Історичні особи в творі описуються епізодично, із живою конкретизацією окремих фактів їхнього життя. Наприклад, згадка про Богдана Хмельницького: “Польща не те, що Москва під Жовтими Водами, під Корсунем і під Пилявцями” [387].

Богдан Лепкий не пішов шляхом фактографічного документалізму, а спрямував оповідь у річище героїчного епосу, в якому знайшлося місце і реальній конкретиці факту, і яскравим панорамним епізодам, і героїчним вчинкам, пошукам персонажами свого місця в народному потоці життя. Звідси поєднання у повісті двох наративних ритмотемпів. Якщо перипетії, пов’язані з головними персонажами, зображені, як правило, у сценах з розлогими діалогами, то історичні події моделюються у розповіді-резюме: “Шуміла Україна, як схвильоване море <...>. Колишній писар, а теперішній гетьман Іван Виговський ніяк тієї хуртовини втихомирити не може <...>. Україна у вулкан перетворюється [464]. Саме тут яскраво проявляється наратор. Саме в фрагментах з внутрішньою фокалізацією, коли оповідач осмислює історичні події, зустрічаються ліричні відступи. Прикладів такого дискурсу багато в XXVI розділі: “Боже ти мій, якого то лицарського чуда козацький народ не докаже, що перед ним нічого третього й бути не може, а тільки смерть або перемога!” [465].

Ліричні відступи не можна віднести на адресу екстрадієгетичного наратора через те, що в тексті часто зустрічаються речення-маркери, які маніфестують приналежність суджень тому чи іншому персонажу, по суті, вказують, хто з дійових осіб виступає фокальним персонажем: “Такою гадкою потішалася Олеся...” [465]; “Дворецький похилився на ворота і думкам своїм дав волю” [407].

Саме роздуми персонажів, передані транспонованим дискурсом або невластиво прямою мовою [3, 189], творять ідейну перспективу повісті. Вони насичені звертаннями до абстрактного адресата. Такий акт нарації загалом приховано містить звертання до уявного читача: “З-над гаю викочувався місяць срібногорий і щедро обсіпував землю мерехтливими самоцвітами. Лиш горни!

Чого ви журитеся, бідні люди? Дивіть, яке багатство на ваших хатах і садах та на ваших нивах! Гадаєте, краще мерехтять жемчуги дорожчі у княжих діадемах? От мана! От, людське самодурство!...” [407]. Ця лірична стихія пов’язана з рефлексією гетеродієгетичного оповідача над історичними подіями, надає наративу повісті добре вираженого центробіжного характеру, формує твір логічно укомплектованим, композиційно струнким і природно завершеним.

Варто зауважити, що вся творчість Богдана Лепкого, позначена, говорячи словами Івана Франка “м’якістю колориту і ніжністю почуття” [7, 158]. Підтвердженням цього є різноманіття ліричних відступів, які нерідко розвивають просторову семіосферу повісті, доповнюють новими гранями епоху, вводять нові мотиви: “Щастя! Якже довго треба ждати на тебе і як коротко іноді триваєш! Химерне людське щастя!” [436]. Вони насичують наратив повісті додатковими дискурсами: оцінювальним, пояснювальним. Саме завдяки постійному використанню внутрішньої фокалізації, з її невластиво прямою

мовою, роздумами героїв ніби “вголос”, вклинення чужого слова в мисленеву роботу персонажа, наратор творить “особисту форму вираження авторської позиції” [6, 454].

Таким чином, наративна стратегія повісті “Сотниківна” твориться поєднанням нейтрального типу дискурсу, на який накладається персонажна наративна ситуація. В результаті вдале вживання транспонованого дискурсу дозволяє не тільки створити яскраве змалювання образів персонажів, а й сформулювати ідейну концепцію повісті. Письменнику вдалося уникнути явного використання аукторіального дискурсу з його коментарями та оцінками. Натомість персонажна розповідна ситуація дозволила створити динамічний сюжет, спрямувати його в ліричне русло, в свою чергу цитатний дискурс, часто вживаний оповідачем, органічно передавав ідейні дискусії героїв. Внаслідок такого модального наративу розширювалася семантична й виражальна семіосфера художнього світу повісті “Сотниківна”, яка принесла їй заслужену популярність серед читачів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Лепкий Б. Твори: В 2 т. – К.: Наукова думка, 1997. – Т.2.
2. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. – М.: Интрада, 1996.
3. Женетт Ж. Фигуры, В 2-х т. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – Т.2.
4. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. (Очерки по исторической поэтике). // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. – М., 1986.
5. Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. – К.: 1998.
6. Свительский В.А. Проблема единства художественного мира и авторского начала в романе Достоевского: Сб.: Проблема автора в художественной литературе. – Ижевск, 1974.
7. Франко І. Збір. творів: У 50-и т. – К., 1984. – Т.41.

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ

Марія ДЕМ'ЯНЮК

©2002

**ВНУТРІШНІЙ МОНОЛОГ ЯК ЗАСІБ ВІДОБРАЖЕННЯ
ДУХОВНИХ ПОШУКІВ В ОПОВІДАННІ А.П. ЧЕХОВА
“ЧОРНИЙ МОНАХ”**

Нарації А.П. Чехова відображають пошуки ідеї, яка спроможна стати опорою для особистості, надати сенсу її існуванню. Якщо взяти творчість будь-якого російського класика “дочеховського” періоду, то безсумнівним є те, що його світ має свої рівні “людськості” (термін В.В. Марковича). Ієрархія персонажів визначається ідеалом письменника. Ідеалом Чехова є природа, наближення до неї. Письменник ставить запитання, спонукаючи читача до відповіді на них, що приводить до осмислення свого призначення в житті. Саме тому, як писав Жак-П'єр Барічеллі”...у творах письменника було те, що пережило його епоху, лишило натуралізм та реалізм далеко позаду і сміливо ввело його до рядів покоління, що прийшли на зміну. І, ймовірно-хто знає-він і їх залишить у минулому”[1].

Особливий інтерес викликає оповідання “Чорний монах”, з приводу якого існувало й по сьогодні існує досить багато суперечок поміж “ковриністами” та “песоцькистами”.

Досить цікаві міркування І. М. Сухих , який вважає, що в повісті Чехова герої не протиставляються, а швидше зіставляються і в чомусь навіть порівнюються загальними поглядами й долею. “Принцип безумовної рівності всіх людей, їх підпорядкованість незалежно від соціального статусу, таланту, професії, тобто будь-якого ”ярлика”, єдиному моральному закону – ймовірно один із основних каменів естетики Чехова”[2]. Автор прагне відобразити кропіткі внутрішні пошуки героя, результатом яких є духовне прозріння, що поєднує людину з природою, прокладаючи місток у вічність. Тому в оповіді неабияку роль відіграє внутрішній монолог. Значимим є не лише його смислове навантаження, але й сама поява на сторінках тексту, адже зустрічається він саме тоді, коли персонаж наближений або й навіть споріднений з ідеалом письменника, у той час, коли він віддаляється від нього, внутрішнє монологічне мовлення зникає, оскільки духовні пошуки героя припиняються.

Надалі поміркуємо, чому саме на певному текстовому проміжку розміщений внутрішній монолог, яку функцію він виконує і як вона реалізується.

У першому розділку внутрішня мова зустрічається двічі наприкінці, поясненням чому слугує передуючий внутрішній рух героя. Коли на початку оповіді персонаж тільки рушає до місця, з яким пов'язані найкращі спогади з минулого, і має “середній” внутрішній стан, то надалі, його настрої стає дещо піднесеним й він більше наближається до пантеїстичного ідеалу Чехова. Спогади про минуле, зустріч із відданими йому людьми, їх щира любов приводять до того, що Коврин переповнюється теплими почуттями. Саме внутрішні роздуми відображають духовне піднесення героя,

створюють життєрадісну, оптимістичну атмосферу. І думка про близьке кохання до дівчини, яка безтямно захоплена ним, виглядає так “возможно и естественно”. Значимо, оскільки природа є ідеалом письменника, то слово “естественно” набуває особливого значення. Зупинимось на цьому детальніше. Перед нами нарративна одиниця, яка має певне усталене місце. Їй передує слово “возможно”, яке є складовою у створенні дискурсивного поля наступної одиниці. Замислимося: “возможно и естественно”, тобто не тільки те, що можливо, а й взагалі – цілком природно, те, чого реально слід очікувати, адже не все можливе є реально здійснюваним і цілком закономірним, а з погляду на ідеал письменника це й бажаним. Отож слово “естественно” уточнює і розширює значення попередньої одиниці, перебираючи на себе основний смисловий тягар. До речі, цей фрагмент має окличну інтонацію, що неминуче підсилює почуття піднесеності, до якого прилучається читач. Оптимістичний дискурс вислову підтверджується і наступним реченням, у якому Коврин пісенно вростає в роль Пушкіна, закоханого в свою героїню.

Некероване підсвідоме почуття радості, піднесення цілковито охоплює Коврина, свідченням чому є подальші роздуми, які можна з упевненістю йменувати романтичними: “Предчувствуя ясный, веселый длинный день, Коврин вспомнил, что ведь это еще только начало, и что еще впереди целое лето, такое же ясное, веселое, длинное, и вдруг в груди его шевельнулось радостное молодое чувство, какое он испытывал в детстве, когда бегал по этому саду”[3]. Цікаво, не лише радісне, а й молоде, тобто пов’язане з передчуттям майбутнього, нового, світлого. Радісне почуття поєднує минуле героя (знайоме з дитинства) з теперішнім, натякаючи й на майбутнє, що, безперечно, виводить його за рамки повсякденності, вказуючи на значущість, істинність, позачасовість. Загалом, у першому розділку внутрішній монолог спрямований на відображення натхненного настрою Коврина, що свідчить про наближеність до чеховського ідеалу.

Наступний розділок відображає внутрішній стан героя, коли той сягає ідеалу А.П.Чехова, символом чого, гадаємо, й виступає Чорний монах. На його символічному значенні слід зупинитися більш детально, оскільки надалі уявний внутрішній монолог у формі діалогу Коврина й Чорного монаха зустрічається доволі часто й несе на собі особливе змістове навантаження. Щодо цього доречно пригадати висловлення В. Шкловського, який писав: “Потрібно знати не тільки що сказано, але й ким це сказано. Тоді ми зрозуміємо навіщо це сказано”[4]. Для розуміння цього символу звернемося до найдавнішого та найавторитетнішого джерела – Біблії. Згадаємо, що за легендою, яку розповів Коврин, Чорний монах має з’явитися через тисячу років. Цей термін підійшов до завершення. У Біблії читаємо: “Они ожили и царствовали со Христом тысячу лет. Прочие же из умерших не ожили, доколе, не окончится тысяча лет. Это первое воскресение. Блажен и свят имеющий участие в воскресении первом. Над ними смерть вторая не имеет власти, но они будут священниками Бога и Христа, и будут царствовать с ним тысячу лет” (Библия. Библейское общество. 1970.-С.290). Чорний монах і Коврин, оскільки попередній є його справжньою внутрішньою сутністю, є “священниками Бога и Христа”. Смерть над Чорним монахом не має влади, оскільки він є втіленням споконвічного прагнення до духовної досконалості. Він приходить з метою духовного очищення й піднесення людства, піднімаючи таким чином суспільство на більш високий щабель розвитку, й буде вічно подорожувати, проповідуючи вчення Христа. Подібним символом у кінцевому результаті стає Коврин, переступивши за межі фізичного існування, вливаючись у вічність. Отож, Чорний монах символізує перехід на трансцендентний вимір, тобто той, коли “людина виходить поза власні межі і прилучається до чогось позамежного”[5], що є наслідком гармонійного зв’язку з Природою, Землею і врешті із Всесвітом.

Свідченням тривалих роздумів Коврина про прочитану легенду є розмова з Тетяною, на початку другого розділку. Сама поява, хоча й подумки, Чорного монаха натякає на

те, що герой сягає ідеалу А.П.Чехова, що й підтверджується подальшим внутрішнім автокомунікативним монологом, мотивом якого є захоплення красою природи, адже, як писав В.А.Богданов, “ авторським мірилом моральної гідності героїв виступає природа”[6]. Вкотре наголосимо, що за думкою письменника сутність життя полягає в осягненні її таїнств, у сприйнятті гармонії, краси, й саме розуміння цього здатне принести людині духовну злагоду, чистоту помислів та почуттів. Чим вищий духовний розвиток особистості, тим яскравіше вона спроможна відчувати її красу, отримувати естетичну насолоду. Тому думки Коврина, які відображають захоплення, милування природою, свідчать про наближення героя до чеховського ідеалу (рис. 1). Вдумаємось, Коврин міркує про те, як “просторно, свободно, тихо”. Тобто його ество ніщо не пригнічує, а душа звільнилася від усіляких обмежень і готова до натхненного польоту, тому не випадково читаємо далі: “И кажется весь мир смотрит на меня, притаился и ждет, чтобы я понял его”. Зауважимо, світ розкрився і завмер у своїй красі, але й сподівається, очікує його розуміння. Отож, унаслідок дії внутрішнього монологу не тільки посилюється атмосфера піднесеності, натхненності, але й з’являється передчуття появи чогось нового, значимого, що неодмінно має відчутти й читач. Створенню відповідної атмосфери сприяє дискурсивне поле внутрішнього монологу, адже йому передуює ліричний опис природи, який налаштовує читача на відповідну високу ноту, тоді як далі після монологу з’являється надзвичайно значиме – Чорний монах, що цілком підтверджує наші міркування щодо споріднення героя з авторським ідеалом. Отож, поява Чорного монаха підготовлена усім попереднім текстом. Доречно пригадати висловлювання Г.Г.Гадамера: ”Назвати річ, означає викликати її наявність”[7]. Оскільки легенда про Чорного монаха уже озвучена, то лишається очікувати лише на його появу, “наявність”. Зазначимо, що поміж Чорним монахом і внутрішнім монологом існує безпосередній зв’язок, оскільки його поява завжди супроводжується роздумами персонажа, які відображають справжню духовну сутність.

Чорний монах приходить до героя в нічний час, саме після “вечернего чая” Коврин розповів Тетяні легенду, і коли “садилося солнце...монах в черной одежде с седой головой и черными бровями, скрестив на груди руки, пронесся мимо”. Вочевидь монах навіщає героя вночі тому, що в цей час доби все тимчасове, суєтне відступає на другий план і вічне, високе сягає свого апогею. Цікавим є і портрет Чорного монаха, який, і це не випадково з погляду на значущість використання внутрішнього монологу, змальований подумки героєм. Коврин вражений: ” Но какое бледное, страшно бледное, худое лицо!”. Слід вважати, що саме так автор хотів підкреслити безсмертність, безкінечність існування монаха, який бредє по землі так давно, що обличчя його за цей час не просто змарніло – стало блідим і худим, а є “страшно бледным”. Підтвердженням цьому слугує подальший хід подій, адже те, що монах пролетів і через річку, і крізь берег та сосни свідчить, що ніщо не може стати на заваді його руху. Тобто, його шлях пролягає у вічність, немає ані кінця, ані початку, й ніщо не в змозі зупинити його. Усе побачене є настільки дивовижним, що герой лише здатен пробурмотіти: “Ну вот видите ли... значит в легенде правда”. І те, що він не промовив, а саме пробурмотів, і те, що він до когось звертається, коли навколо нікого немає, тривала пауза, яка знаходить своє стилістичне вираження, створюють відчуття розгубленості, здивованості, схвильованості, що єднає читача з героєм.

Наприкінці розділку вкотре стикаємося з думками Коврина щодо Чорного монаха. У даному випадку Коврин міркує чи слід говорити оточуючим про появу Чорного монаха, адже вони, напевне, “сочтут его слова за бред, и это испугает их”. Отож, поява Чорного монаха хоча збентежила його, але не налякала, тоді як у присутніх розповідь про видіння могла би викликати занепокоєння щодо психічного стану персонажа. Ці роздуми супроводжуються піднесеним настроєм героя, адже Коврин не лише відмежовується від інших, а й, так би мовити, проривається у вічність. Саме тому після

зустрічі з Чорним монахом обличчя Коврина було “особенное, лучезарное и вдохновенное”.

У третьому розділку, коли на зміну буденним турботам приходять задумливі нічні пори, що спонукає до плідної духовної праці, внутрішня мова, у якій за словами В.В.Виноградова можна почути безпосередній і чистий, правдивий голос свідомості, зустрічається аж чотири рази. На початку Коврин міркує про ідейних людей, які відрізняються нервозністю і підвищеною чутливістю. Він приходять до висновку, що так і має бути. Унаслідок цих роздумів створюється примирлива атмосфера, яка особливо вирізняється своєю мотиваційною спрямованістю на фоні передуючої розповіді, де мова йде про статті Песоцького, нервові викладення яких (Коврин думає: “...ну и здесь страсти и война”) суперечить тій гармонійній мелодії, яка мала б супроводжувати таке “красивое, милое и здоровое дело”, як турбота про збереження саду, і натякає на те, що Коврин на даний момент більш споріднений душею з природою, аніж Песоцький, автор статей про садівництво.

Думки про Песоцького породжують роздуми про його доньку, якій так подобаються статті батька і яка також, за думкою Коврина, “нервна в высшей степени”. Коврин піддає аналізу її зовнішність, манери. Його роздуми не містять ані підвищених інтонацій, ані засуджувальних ноток, ані вираження власної симпатії чи антипатії, він як і раніше займає позицію безпристрасного спостерігача.

Роздуми про нервозність оточуючих підсвідомо примусили Коврина замислитися над собою. Він згадує про Чорного монаха, і на якусь мить ці спогади лякають його, наводять на думку про нервову хворобу й галюцинації. Цікаво, що після цього автор зауважує, що страх був недовгим. На зміну йому прийшли думки про безпідставність цих хвилювань, унаслідок чого попередній настрої знову повертається до героя. У даному випадку маємо щось на зразок Шопенгауєрського жаху, який, на думку Ніцше, опановує людиною тоді, коли вона перестає довіряти звичним способам пізнання світу та стикається з чимось надзвичайним і винятковим. Таким винятком у даному випадку є поява Чорного монаха. Цей жах, за ствердженням ученого, супроводжує “блаженство захоплення, яке виростає з найглибшої суті людини”. Їх поєднання дає змогу заглянути в суть “діонісійського начала” і за своєю силою діє аналогічно сп’янінню. Саме в цей момент відбувається той процес, коли “відчужена, ворожа чи упокорена природа знову святкує своє примирення з її втраченим сином”[8]. Зрозуміло, що перебування у такому стані посилює прагнення до “гігантського, необ’ятного, поразяючого”. Це почуття настільки охоплює Коврина, що він взагалі забуває про сон і лише під ранок без особливого бажання лягає в ліжку, подумки промовляючи: “надо же было спать”. Зауважимо – не хотілося, а саме потрібно було спати! Ця коротка репліка, що відображає прикру невдоволеність героя тим, що потрібно рахуватися із таким існуючим явищем як сон, чи не найкраще створює збуджену, натхненну атмосферу, унаслідок сприйняття якої читач переймається піднесеним настроєм героя.

Романтизованими є й подальші (р. IV) роздуми Коврина про Таню, які свідчать про щирі серце, дещо батьківське ставлення до дівчини. Почуттями щирості, доброзичливості та вдячності оповиті думки про оточуючих, що є ознакою відкритості щодо істинних, вічних сенсів у житті людства. Загалом, романтична атмосфера оповіді немовби підготовлює появу Чорного монаха. Лишається лише дочекатися сутінок, адже саме в нічний час, з’являється цей символічний персонаж. Отож, під мелодійні звуки скрипки Коврин у вечірній час згадує про Чорного монаха, міркує на якій планеті на даний момент знаходиться “оптическая несообразность”. Саме в цей момент, коли герою відкривається смисл природи та сенс життя, цілком природною уявляється поява Чорного монаха, який і є тією індивідуальною й чуттєвою формою, що слугує тут на землі пізнання Істини.

Чорний монах символізує прорив пригніченого “я”, який супроводжується духовним екстазом героя, що знаходить своє вираження в подальшій уявній внутрішній мові.

Галюцинації, роздвоєння, зазірання у підсвідоме характеризує магічний, екзистенційний тип мислення, який за вченням Ж.П.Сартра сприяє переключенню з реального на магічний світ і таким чином переживанню свого “буття - в – світі”[9].

Внутрішні поривання, підсвідомі прагнення до істини і загалом сутність героя уособлює Чорний монах, який, гадаємо, і є тим, що Ю.Лотман називав “віддзеркаленим відображенням персонажа”[10], адже Чорний монах запевняє “я существую в твоєму воображенні, а воображення твоє: есть часть природы, значит я существую в природе». Отож, прихована і разом з тим істинна сутність героя, уособлена в певному образі, є такою ж беззаперечно існуючою, як і видима, матеріально виражена форма її існування. Реальність поєднується з умовністю, унаслідок чого відбувається підсилення ірреального, яке, на відміну від реального, не містить реальних детонатів, у результаті відбувається переміщення центру уваги з повідомлення на код, про що ведеться у загальновідомій статті Сартра. Тобто осмислюється не стільки подія, скільки її символічне навантаження.

Коврин прагне зрозуміти істину, яку в реальному світі досягнути неможливо, тому він шукає і знаходить відповідь в уявному, закодованому – розмові з Чорним монахом. Він немовби бредє в пошуках справжнього, на межі, де поєднується реальне та уявне, свідоме й підсвідоме, розгадуване й таємниче, сягаючи іншого, трансцендентного виміру.

Досить цікавими є роздуми героя щодо свого психічного стану і взагалі критерію нормальності геніальних людей. Що таке видіння, привиди, галюцинації - симптоми душевної хвороби або ж те, що назвав би К.Юнг “загадковою візією хаосу”[11], яка є проявом незадовільненості буденним життям, спробою підміни реального життя “виразом для невідомої сутності”, втілення колективного підсвідомого, що носить компенсаторний характер? Хто ж такий Чорний монах і ким врешті-решт є Коврин – психічно хворою людиною чи генієм, вслід за героєм запитує заінтригований читач, невідступно слідуючи за Коврином, який наполегливо намагається пізнати себе.

Кінцеве запитання “Что ты разумеешь под вечной правдой?” лишилося без відповіді, що вочевидь свідчить про невідготовленість Коврина щодо його вирішення і створює атмосферу передчуття певних подій, які у подальшому приближать героя до вирішення і разом з тим натякає на подальшу зустріч з Чорним монахом, оскільки розмова лишилася незавершеною.

Як наслідок зустрічі з Чорним монахом піднесення героя зростає, і це цілком зрозуміло, адже Коврин дійшов висновку, що він є “избранником”, одним з небагатьох, його життєвий шлях має особливе призначення, а галюцинації – ознака вибраних людей, а не симптом хвороби. Цією романтичною атмосферою оповиті міркування героя щодо свого призначення бути в числі тих, які звільнять людство від зайвих тисячу років страждань, задля цього він готовий віддати все: сили, здоров'я, молодість. Піднесена атмосфера створюється і через дискурс внутрішнього монологу. Адже в передуючому реченні зазначається, що сказане Чорним монахом “льстило не самолюбю, а всей душе, всему существу его”, що вже свідчить про чудовий настрій Коврина і налаштовує читача на відповідну спрямованість внутрішнього монологу, оклична інтонація якого, у свою чергу, також передає захоплення та радісне збудження героя. У наступному після внутрішнього монологу реченні повідомляється про те, що Коврин вважає міркування Чорного монаха стосовно своєї персони цілком справедливими, без перебільшень, що підсилює атмосферу піднесення, яку неодмінно відчуває читач.

Завершує п'ятий розділок невеличка репліка Коврина, на якій, слід зупинитися докладніше. Герой, не маючи адресата, захоплено промовляє: “Как она хороша!”. Ця нарративна одиниця містить значне екзистенційне навантаження, оскільки дає можливість зазірнути в потаємні глибини підсвідомого. У кожному з нас живе принаймні дві людини, але чи часто перша розмовляє з другою, і хто такий, той другий

“я”, наскільки він різниться від мене, видимого? Тоді як той, підсвідомий “я” настільки сильний, що частенько скеровує наші дії, ми ж, на жаль, далеко не завжди усвідомлюємо це. Отож прослідкуємо, яке “я” Коврина спонукає появи цього компліменту. Розмова з Чорним монахом (друге “я”) викликає хвилю почуттів, що повністю поглинають героя. Таня, побачивши його “восторженное, сияющее лицо и глаза, полные слез”, здивовано запитує: “Ну что с вами?”. Переповнений відповідними емоціями, засліплений їх яскравістю та силою він пропонує їй стати дружиною. Письменник весь цей процес сконцентрував в одному реченні: “Она была ошеломлена, согнулась, съжилась и точно состарилась сразу на десять лет, а он находил её прекрасной и громко выражал свой восторг: - Как она хороша!”. Безперечно, цей текстовий фрагмент свідчить про надзвичайну захопленість героя (на жаль не дівчиною, а попереднім видінням), яка опанувала не лише його свідомість, а й підсвідомість, і спроможна з середини скеровувати дії.

У шостому розділку внутрішня мова відсутня, але текст містить свідчення про її наявність, адже зустрічі з Чорним монахом тривають. Проте відсутність внутрішнього монологічного мовлення, поява монаха під час обіду, надмірне захоплення Коврина тим, що він є обранцем, створюють дещо насторожену атмосферу стосовно подальшого ходу подій. Відбувається розходження поміж піднесеним настроєм Коврина і настороженим очікуванням подальшого читачем. Тому не випадково внутрішня мова, яка, як правило, єднає читача з героєм, відсутня, а при змалюванні відчуттів Коврина унаслідок зустрічі з Чорним монахом використовуються займенники третьої особи, що віддаляє героя як від читача, так і від автора.

Отож, монах з'являється в обідню пору, після цього він ще раз навідується на пів-оп'ятій (р. VII) і далі зникає до останньої ночі в житті Коврина (р. IX). Сама поява Чорного монаха в денний час пригнічує мотив вічності і натякає на те, що тимчасове, суєтне приходить йому на зміну. Герой ще наблизений до істинного, хоча й поступово віддаляється від нього, тому монах знову навідує його в одну із “длинных зимних ночей”, але в подальшому зникає, адже Коврин усе більше віддаляється від справжнього.

Цікаво, що в розмовах, які становлять собою уявний внутрішній монолог, Чорний монах, говорячи про категорію часу, апелює поняттями “вічність”, “тисячоліття”. Цим підкреслюється величність, значимість вічного, символом якого він є, котре невпинно веде боротьбу з тимчасовим і в певний період отримує перемогу, адже справжнє “я” людини врешті-решт витісняє фальшиве. Зауважимо й на те, що Чорний монах завжди привітливо посміхався Коврину. “Приветливо кивая головой, этот нищий или странник бесшумно подошел к скамье...», «черный гость слушал и приветливо кивал головой» і т. д. “Приветливо» повторюється в кожному опису Чорного монаха, що свідчить про його співзвучність ідеалу А. П. Чехова, складовими якого є спорідненість з природою, що породжує внутрішню гармонію, відчуття щастя, краси і т.д.

Відсутність привітної посмішки при зустрічі Коврина з Чорним монахом, пауза, тоді як раніше розмова протікала досить ритмічно в унісон, запитання до Коврина, зазначимо, що до цього першим з нетерпінням запитував Коврин, оскільки прагнув до єдності з Чорним монахом, і взагалі, сама семантика запитання («О чем ты теперь думаешь?») натякає на їх розділеність на даний момент.

Внутрішній монолог свідчить про певну розбіжність співрозмовників, що вказує на роздвоєність героя, дисгармонію думок і почуттів. Так, якщо міркування Коврина стосовно потреби пізнання та оманливості слави є тотожними висловленому монахом, то думка про нормальність постійного перебування в радісному стані викликає у Коврина певний сумнів. Його жарт стосовно того, що може статися, коли прогніваються Боги і особливо реакція Тані – вона дивилася на Коврина не лише з “изумлением”, а з “ужасом”, у той час як його “глаза блестели и в смехе было что-то странное”, породжують настороженість відносно подальшого ходу подій. Про остаточну

віддаленість Коврина від Чорного монаха свідчить й те, що герой вважає себе душевно хворим. Отож, свої галюцинації відносить тепер до симптомів психічного захворювання, а не ознак вибраності, хоча співпадання їх проявів має своє пояснення, як зазначав К.Юнг: “до візіонерського матеріалу чіпляються особливості, що їх спостерігають і серед фантазій душевно хворих”. Цікавою з цього приводу є думка філософа стосовно написання “Фауста” Гьоте, яка доказує, що візія, предмет якої знаходиться потойбіч і за своєю природою тотожна появі Чорного монаха, викликає значно глибші й сильніші переживання, аніж людське почуття, що в деякій мірі слугує поясненням надзвичайно піднесеного натхненного настрою Коврина, як результат бесід з монахом.

Усе ж Коврин дійшов певного висновку: – “для него теперь было ясно, что он сумасшедший... Он хотел сказать тестю шутливым тоном: “Поздравьте, я кажется сошел с ума”, - но пошевелил только губами и горько улыбнулся”. Маємо той випадок, коли слова, які подумки промовляються, абсолютно не співпадають з наміром їх втілення. Поясненням цьому очевидно є те, що внутрішні хвилювання героїв, які завжди в центрі уваги письменника, не обов'язково знаходять відповідну форму вираження, оскільки вони є настільки інтимними, що взагалі з труднощами набувають зовнішнього вираження. Привертає до себе увагу й дискурс внутрішньої мови, а саме антитеза, яка містить важливе семантичне навантаження: ”шутливым тоном” – “горько улыбнулся”, тобто виражає протиріччя між тим, як Коврин хотів висловити цю фразу, і тим, як він це здійснив, що створює атмосферу збентеження, яку неодмінно має відчутти читач. Отож, мотив внутрішнього монологу зазнає різкої зміни – від піднесеного, натхненного – до збентеженого, пригніченого, що також свідчить про відхилення Коврина від певних ціннісних орієнтацій.

У восьмому розділку Чорний монах взагалі не з'являється, оскільки персонаж внутрішньо спустошений і необхідність у внутрішньому монолозі відпадає, тому що духовні пошуки припиняються. Мова Коврина в основному діалогічна, адже герой увесь назовні, у середині лише невдоволеність, нервозність і зненависть. У певній мірі винятком є оповідь від третьої особи, що натякає на внутрішні роздуми героя, при допомозі якої автор відсторонено намагається показати зміни, що відбулися з героєм. Симптоматичним є те, що ці міркування відображають факти, фіксують лише те, що відбулося як би поза волею героя, а не передають сам процес духовних шукань. Коли Чорний монах зникає, Коврин живе не майбутнім, а минулим. Порівняємо: для монаха основне – це життя задля наближення майбутнього, натопв, який живе сьогоднішнім – сіра маса, тоді як Коврин лише пригадує, що “угрюмые сосны в прошлом году видели его здесь таким молодым, радостным и бодрым, теперь не шептались», “там где в прошлом году была рожь, теперь лежал в рядах соломенный овес», йому “припомнились восторги прошлого лета» і т.д., що створює приречену, пригнічену атмосферу.

Нудьга Коврина за хворобою, яка “выделяла его из «стада», возносила его» є дійсно проявом захворювання, а не ознакою внутрішнього відродження. Саме занадто завищена самооцінка – причина втрати духовної рівноваги, адже прагнення до возвелічення – риса “стадного человека”. Отож, Чорний монах у цей період життя героя зникає, а з'являється лише наприкінці оповіді, коли Коврин позбувається справжньої духовної хвороби. Загалом внутрішній стан героя у цьому розділку можна означити висловлюванням Ж.П.Рішара: “Розминаюся з дійсністю, предмет не був мені даний”[12], чим пояснюється і зникнення Чорного монаха, і відсутність внутрішнього мовлення.

У дев'ятому розділку розповідається про останній день в житті Коврина. Відразу привертає увагу зауваження щодо вечірнього часу приїзду героя. Згадаємо, що ніч – час появи Чорного монаха. Отриманий листа спонукає до певних роздумів, спогадів. Герой подумки повертається до минулого, проте оцінює його зовсім інакше, що свідчить про зміну його поглядів. Загалом,

духовний стан Коврина в цьому розділку абсолютно антитетичний відображеному в попередньому. Так, у восьмому розділку він відчуває роздратування, у дев'ятому - піднесення, "сладкую радость", у восьмому - зненависть до близьких, у дев'ятому - смуток, жаль при згадці про Тетяну та Єгора Семеновича, каяття в здійсненому, наприкінці оповіді він кличе Тетяну, а не відштовхує її від себе. Внутрішня мова відображає його досить урівноважені міркування щодо своєї посередності, тоді як у попередньому розділку він аж ніяк не міг змиритися з цим. І нарешті, якщо у восьмому розділку він бажав зустрічі з Чорним монахом, а той не з'явився, то в дев'ятому монах сам приходить, виникає внутрішній уявний монолог, який свідчить про духовні пошуки героя. Це протиставлення чи не найкраще відображає зміну внутрішнього світу Коврина. Він наближається до ідеалу автора, і коли сягає його, то отримує цілковиту перемогу над тимчасовим, що й символізує поява Чорного монаха.

Розглянемо детальніше дію внутрішнього монологу протягом усього розділку. Отримавши листа від Тані, Коврин ніяк не наважується його прочитати. Він пригадує свої минулі дії, відчуває жаль, хвилювання, що свідчить про зростання його духовного рівня, адже "здатність до хвилювань, співчуття, лишаються усе-таки умовою, передумовою виникнення справжньої культури почуттів"[13]. Спогади, відповідні почуття накопичуються в душі персонажа, унаслідок чого емоційний стан героя зазнає змін, що у свою чергу свідчить про внутрішнє відродження героя. Так оцінка несправедливого ставлення до Тетяни виражена в реченні: "Боже мой, как он изводил её!", оклична інтонація якого, звертання до Бога та й слово "изводил" відображають гіркоту, прикрість Коврина, які він відчуває при спогадах про Песоцьких. А речення "это было безобразно" є абсолютно протилежним за своїм семантичним навантаженням фразі, сказаній щодо Песоцьких востаннє. Відбувся той процес, який Роман Інгарден називав істотною модифікацією минулого, коли "пізніший досвід, що зараз вже належить до минулого, видобув на світ з нашої душі приховані мотори нашого життя та діяльності" і тільки через відкриття того, що було затаєне, змінився, унаслідок чого й змінилося минуле, оскільки "воно набуло іншої ознаки і тому докорінно змінилося"[14].

Невласне - пряма внутрішня монологічна мова сприяє створенню уявлення щодо інтелектуального життя героя у той період, який залишився поза рамками оповіді. Так, думки Коврина про те, що для того, щоб заспокоїтись "надо сесть за стол и заставит себя во что бы то ни стало сосредоточиться на одной какой-нибудь мысли" свідчать, що персонаж, після того як розірвав на "мелкие клочки диссертацию", через певний період знову повернувся до наукової праці. Зауважимо, що це також свого роду сигнал духовного зростання героя.

Отож, Коврин пригадує своє минуле. Дистанція поміж теперішнім і колишнім дає змогу охопити увесь процес, усі етапи життя у цілому, унаслідок чого воно набуває вигляду "досконалого, знерухомленого, назавжди усталеного"[10], і саме завдяки цьому дійти до остаточного висновку про свою посередність і прийняти її, свідченням чому є міркування героя "каждый человек должен быть доволен тем, чем он есть". Розуміння себе як частини природи та суспільства, толерантне ставлення до інших є чи не найкращою ознакою внутрішнього відродження. Герой набуває втраченого, у чому чути відлуння Євангелієвських мотивів: "потрібно втратити, щоб отримати", а в даному випадку необхідно втратити зверхню самість, окремішність, щоб віднайти своє "я".

До завершення оповідання лишається трохи більше сторінки, проте питання чи досягне духовний розвиток героя того розквіту, коли має відбутися пробудження в ньому Чорного монаха, як і раніше бентежить читача. Поступово через наростання емоцій створюється особливе всеохоплююче напружене очікування якихось змін, передчуття, що прагне набути вираження, адже має з'явитися щось значиме, щоби підсумувати внутрішні зрушення персонажа. Відчуття посилюється звуками знайомої Коврину мелодії. Терпимість до інших у поєднанні з милуванням красою природи й звуками добре зрозумілої мелодії породжує гармонію в душі героя і передчуття чогось надзвичайного, набуває видимого образу – з'являється Чорний монах, що є свідченням духовного апогею. Поява Чорного монаха передбачає внутрішній монолог героя. Знову вінлагідно дивиться на Коврина й говорить йому про обраність.

Доречно звернути увагу на таку особливість внутрішнього мовлення Андрія Васильовича Коврина, як смислова протилежність послідовних внутрішніх монологів, оскільки зміст монологу змінюється в залежності від наближення персонажа до справжніх моральних цінностей. Наприклад, у дев'ятому розділку відображені думки Коврина щодо визнання своєї посередності. У цьому ж самому Чорний монах, будучи другим "я" героя, говорить про його обраність, геніальність. Зауважимо, що в даному випадку протилежність за змістом не є мотиваційною антитестичністю, оскільки перший висновок породжує наступний. Адже лише тоді, коли Коврин залишив свої зазіхання на титул надзвичайної людини й змірився з тим, що він така ж пересічна людина як усі (тобто усі такі як він, і кожен вартий уваги й розуміння) Чорний монах шепоче йому, що він геній. У цю мить два "я" героя становлять собою гармонійну єдність, саме тому "на лице его застыла блаженная улыбка". Розкривається справжня сутність героя, яка в буденному житті часто притлумачується. Отож, не випадково в останні миті життя, він "сделал усилие и проговорил:

- Таня!

Он упал на пол, и, поднимаясь на руки, опять позвал:

-Таня!", що свідчить про цілковите вивільнення з-під гніту сьогодення, адже він кличе не лише дівчину, але й те натхненне, прекрасне, що лишилося в минулому й знову пробудилося в межовій ситуації: "он звал Таню, звал большой сад с роскошными цветами, обрызганными росой, звал парк, сосны с мохнатыми корнями, ржаное поле, свою чудесную науку, свою молодость, смелость, радость, звал жизнь, которая была так прекрасна". Трагізм, пов'язаний із завершенням фізичного існування, притлумачується значимістю духовного прозріння, яке далеко виходить за межі буденного і є своєрідним шляхом до буття, безсмертя. Коврин помирає лише фізично. Він немовби перевтілюється в Чорного монаха, стає привидом, пробудженням, яке здатне наблизити майбутнє. Архетип життя й смерті, який становить основу цього нарративного фрагменту, цілковито відповідає містичному трактуванню: істинне, справжнє на відміну від хибного, тимчасового, невмируще й не підпорядковується земним законам часу та простору, а керується категоріями вічності. Герой сягає найвищого щабеля духовного зростання, коли він, споріднюючись з природним, справжнім, вічним, пізнає сенс існування, перевтілюючись у символ, який шукає у читачеві свого обранця...

ЛІТЕРАТУРА

1. Cherhov's Great Plays. A critical anthology. New York & London 1981.p. IX.
2. Сухих И.М. Проблемы поэтики А.П.Чехова. – Л-д, 1987. – С. 152.
3. Чехов А.П. Избранные произведения, т.2, М., 1962, – с. 316.
4. Шкловський В. Тетива. О несходстве сходного// Собр. соч. - Т.III,-М.,1974.-С.629.
5. Ортега-і-Гасет Хосе. Тема нашої доби// Вибрані твори. - К.,1994.-С.334.
6. Богданов В.А. Лабиринт сцеплений. - М.,1986.- С.26.
7. Гадамер Г.Г. Пoesия і філософія// Антологія світової літературно- критичної думки XX ст.- Л.,1996.-С.212.
8. Ніцше Ф. Народження трагедії// Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.- Л.,1996.-С.44.
9. Сартр Ж.П. Очерк теории эмоций// Психология эмоции. Тексты. - М.,1993.-С.128,141.
10. Лотман Ю. Текст у тексті// Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.-Л.,1996.- С.139.
11. Юнг К.Г. Психология та поезія// Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.- Л.,1996.-С.100.
12. Рішар Ж.П. Смерть та її постаті// Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.- Л.,1996.-С.168.
13. Мазепа В.И., Азархин А.В., Михалев В.П. Художественная культура и эстетическое развитие личности. - К.,1989.-С.194.
14. Ингарден Р. Про пізнавання літературного твору// Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.-Л.,1996.-С.157.

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ

Олена КОСТЕЦЬКА

©2002

ДО ПРОБЛЕМИ ЖАНРОВОГО РОЗМЕЖУВАННЯ
ПРОЗИ Б.ЛЕПКОГО

Проза Богдана Лепкого охоплює твори як малих, так і великих жанрових форм. Письменник не надавав переваги якомусь одному жанру, тому серед його доробку зустрічаємо оповідання і новели, нариси та ескізи, образки, казки для дітей, повісті. Але вплив іншомовних традицій, недостатня сформованість і нечітка диференціація жанрів зумовили проблему їх розмежування у прозі Б.Лепкого.

Питання жанрової своєрідності творів письменника так чи інакше принагідно торкалися дослідники його творчості. Зокрема, О.Царик звернула увагу на жанрово-стильову своєрідність малої прози Б.Лепкого і В.Оркана на тлі новелістики В.Стефаніка. Бо ж справді “твори Василя Стефаніка, як би літературознавці не визначали їх жанр — новели чи безсюжетні мініатюри, психологічні студії чи нариси, образки, — давно стали критерієм оцінки малої прози, мірилом майстерності його наступників” [12, 32].

Б.Лепкий приглядався до структури новел В.Стефаніка, відчував на собі їх вплив, але сам використовував різні викладові форми, розширював хронотоп своїх новел та оповідань, і це збільшувало об’єм текстів. Маємо у письменника твори з виразною новелістичною якістю, де велика вага психологізму, використано елементи і засоби імпресіонізму, символізму (“Жертва”, “Кара”, “В горах”, “Оля”, “Пачкар”).

Але Б.Лепкий для себе добре усвідомлював високу вартість новел В.Стефаніка; і саме схильність самого Лепкого до детальної мотивації вчинків героїв, до ускладнення композиції творів для всебічного розкриття характерів спричинила перехід письменника до інших, більших, жанрових форм — повістей і романів.

Малу прозу Б.Лепкого вчені не вважали вершиною мистецтва слова. Наприклад, Ф.Погребенник дав таку оцінку: “У малій прозі Богдана Лепкого відчуємо сильний відгомін народного життя з його соціальними конфліктами, морально-етичними проблемами” [10, 26]. І жодного слова про художню вартість.

Більше поцінують художні здобутки Б.Лепкого у великій прозі.

Першою повістю письменника була “Зломані крила”. Твір з’явився в “Зорі” 1897 року із означенням “новеля” і підписом Нестор Лендин. Критики не зреагували, напевно тому, що такого автора ніхто не знав. Далі Б.Лепкий звернувся до жанру повісті після I світової війни — “Під тихий вечір” (1923), “Сотниківна” (1927), “Зірка” (1929), “Вадим” (1930), “Веселка над пустарем” (1931).

Треба відзначити, що літературознавці розділилися у думці про причини переходу письменника від малих прозових форм до більших. Одні схилились до твердження про закономірність процесу під впливом зростання майстерності, інші вважали, що великі

жанрові форми Б.Лепкий обрав, щоб якнайповніше відтворити той час та історичні обставини. Так, Є.Пеленський писав: “Під впливом війни зачався в творчості Лепкого новий період. Не закидаючи лірики, ... він куди більше уваги присвячує епіці, власне історичній повісті” [9, 26]. А от, наприклад, Лука Луців дотримувався позиції, що в “новелях Лепкого є немов завдаток на пізніші постаті Кочубеїхи і Мотрі. Трапляються енергійні жінки, ... немов “Сотниківна” Ірина із новелі “Ще крок, ще два”” [8, 536].

Окрім того, характерною рисою є те, що як і в оповіданнях, так і в повістях є певне коло схожих тем. Власне у повістях проблематика ширша і глибше розкривається. Ще Василь Верниволя відзначив взаємодоповненість ліричних та малих прозових творів: “Оповідання Лепкого до його літературної характеристики приносять мало чого нового. Та ж сама сумна основа, та сама задумливість, той самий спокій – і сумні, здебільшого, герої, сумні від свого важкого життя. У всіх них психологія придушених, пригнічених, економічно залежних людей, усі вони, як пташка у клітці, б’ються в безпросвітньому своєму життю або потопують у морі дрібничок. І всіх їх, що терплять під вагою долі, обгортає Лепкий своєю прихильністю, стараючись підхопити кожен рисочку їх важкого життя: і селян, і попів, і інтелігентів, тих трьох клас, що ними займається” [1, 49].

Прикметно, що героями повістей Б.Лепкого на суспільну тематику є саме представники цих трьох соціальних прошарків, помічених В.Верниволею в оповіданнях. Тому не дивно, що письменник звернувся до нових різновидів повісті, бо саме, сучасне Б.Лепкому, життя, його світогляд давали величезний матеріал, який не міг вичерпатися однією повістю чи навіть циклом.

Великі за обсягом твори Б.Лепкого мають такі жанрові означення: “Зломані крила” (новеля), “Під тихий вечір” (повість-казка), “Сотниківна” (історична картина з часів Івана Виговського), “Зірка” (повість з повоєнного життя), “Вадим” (повість з княжих часів), “Веселка над пустарем” (повість), “Крутіж” (історичні малюнки з часів гетьмана Виговського), “Мазепа” (історична повість).

Проте іноді один і той же твір окреслено по-різному. Йдеться про “Зломані крила”. У примітках до другого тому “Писань” Б.Лепкий пише: “Під псевдонімом була друкована моя **повість** “Зломані крила”... [цит. за 5, Т. 1, 800] (Виділено нами. — О.К.). У газеті твір вийшов, як вже згадувалось, під жанровим маркером “**новеля**”. Шлях цього твору до читачів був непростим. Найкраще усі труднощі розкрито в листах Богдана Лепкого до Осипа Маковея – редактора “Буковини”. Тут теж немає уніфікації жанру: “Фабула мого **оповідання** не сфінгована, а дійсна. Я був свідком цілої тої трагедії. [...] Нагода приподала мені тему у нас не оспівану, а тим самим нову. І в тім, власне хто зна, чи не лежить ціла ошибка твору. Житє в Захоронці замало знане і для того поки що ширшого загалу **повість** на тлі того життя мусить видатися неприродньою банальністю. Якщо я чувся був в силах, був би написав тую **повість** стихами, вона була би вийшла далеко краще і природніша. [...] ціле **оповідання** писане не байдужно...” [2, 392-393]. (Виділено нами. — О.К.).

У “Буковині” твір не надрукували, напевно, побоюючись гострої критики духовенства [див. 2, 395], тому Б.Лепкий передав його до “Зорі”. За жанровими ознаками “Зломані крила” — все ж таки повість. Саме як повість твір згадують В.Лев [3, 209], М.Сивіцький [11, 183-185], Ф.Погребенник [10, 28]. На жанр повісті вказують і особливості сюжету та композиції.

Дещо відмінними від жанрових означень Лепкого є його твори “Під тихий вечір” та “Веселка над пустарем”. Яскраво виражена складна композиція першого твору і своєрідна оповідна манера другого виявляють тяжіння до романного відображення дійсності і викладу матеріалу.

Найбільший твір письменника “Мазепу” називали трилогією в п’яти частинах, повістю-епопеєю, циклом повістей-романів [див. 10], романом, тетралогією [див. 3]. Проте найвдалішим нам видається термін “пенталогія”, а не трилогія чи навіть

септалогія. Поділяємо думку Т.Литвиненко, що таке визначення “відповідає принципіві самого Б.Лепкого, оскільки опублікувавши перші три частини роману, з яких перша складалася з двох розділів, він назвав їх трилогією, а не тетралогією. Такий підхід письменника дає право стерджувати, що і два розділи “Полтави”, об’єднані спільною назвою, слід вважати однією частиною” [7, 3]. А на сьогодні таких частин усього п’ять.

Таким чином, проблема жанрового розмежування прози Б.Лепкого (йдеться насамперед про великі форми) є складною. Загалом жанрові межі нерідко характеризуються гнучкістю і певною умовністю, тому й простежуємо, наприклад, у повістях ознаки новели чи роману або ж навпаки.

Соціально-побутові ж повісті Б.Лепкого потребують поглибленого вивчення та сучасного тлумачення саме з огляду на їх своєрідну жанрово-стильову неоднорідність. Можливо, в такому руслі слід розгортати побіжно висловлену думку Є.-Ю.Пеленського про “модернізацію” Б.Лепким повісті як начебто пережитого на початку ХХ ст. літературного жанру [див. 9, 28].

ЛІТЕРАТУРА

1. Верниволя Василь (Сімович В.). Богдан Лепкий (нарис літературної діяльності і спроба характеристики письменника за двадцять п’ять літ його письменницької праці) //Лепкий Б. Писання: У 2 т. — Т.1. — Київ, Ляйпціг: Українська Накладня, 1922. — С.1-LXXVII.
2. Журавлі повертаються...: 3 епістолярної спадщини Богдана Лепкого./ Упоряд. В.Качкан. — Львів: Фенікс, 2001. — 920с.
3. Лев В. Богдан Лепкий. 1872-1941. Життя і творчість.// Записки НТШ. — Т.СХСІІІ. — Нью-Йорк — Париж — Сідней — Торонто, 1976. — 329 с.
4. Лепкий Б. Твори: В 2 т. — К.: Дніпро, 1991.
5. Лепкий Б. Твори: В 2 т. — К.: Наукова думка, 1997.
6. Лендин Н. Зломані крила: Новеля //Зоря. — 1897. — С.49-51, 70-75, 108-111, 128-132, 141-145, 161-166.
7. Литвиненко Т.М. Історіософська концепція пенталогії Б.Лепкого “Мазепа” та її художня реалізація. — Суми: Слобожанщина, 2001. — 164с.
8. Луців Л. Поет споминів (Б.Лепкий, лірик і новеліст) //ЛНВ. — 1931. — Т. 106. — Кн. 6. — С.533-538.
9. Пеленський Є.Ю. Богдан Лепкий — поет //Богдан Лепкий (1872-1941). Збірник у пошану пам’яті поета. — Краків-Львів: Українське видавництво, 1943. — С.13-32.
10. Погребеник Ф. Богдан Лепкий //Лепкий Б. Твори: В 2 т. — Т.1. — К.: Наукова думка, 1997. — С. 5-35.
11. Сивіцький М.К. Богдан Лепкий: Життя і творчість. — К.: Дніпро, 1993. — 375с.
12. Царик О. Богдан Лепкий і Владислав Оркан: дружба митців і творчий діалог. — Тернопіль: ТДПУ, 2000. — 136 с.

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ

Вікторія МАСТИЛЯК

©2002

СУЧАСНІ УЯВЛЕННЯ ПРО ФАНТАСТИКУ
ЯК РІЗНОВИД ЛІТЕРАТУРИ

Протягом ХХ століття світ побачило чимало творів, які літературознавці зараховують до так званої популярної літератури. Проте вона написана у різних жанрах, має різноманітну тематику та структуру.

До такої “популярної літератури” зараховують і жанр фантастики.

Є фантастика, котра у літературі була завжди — це умовність, казка, міф. Пізніше виникла наукова фантастика, яка стала своєрідною реалізацією технічних гіпотез та висвітленням результатів освоєння або ж підкорення природи. З’явилася і реалістична фантастика, в котру ввійшли сатира й побут.

Спочатку фантастиці давалися дуже обмежені визначення — література мрії, література про майбутнє науки й техніки та інше. З’явилося і бажання розширити сферу її побутування. Згодом фантастика стала різноманітною за родами, видами й жанрами, так само як і реалістична література. Фантастичними стали романи і повісті, оповідання і новели, з’явилися навіть фантастичні п’єси. Фантастика могла бути точною і ліричною, невизначеною, гостро сатиричною і задумливо іронічною¹.

Найпопулярнішою у світі є фантастична література типу “фентезі”. Спочатку терміном “fantasy” називали тільки ті твори, в яких автори не звертаються до науки за поясненнями надприродних явищ, існування яких є обов’язковим у створеному авторами світі. Це може бути планета, на якій існування магії є природнім, так само як і світ антропоморфних тварин. Досить часто у таку фантастику називають “казками для дорослих” і ототожнюють з героїчною фантастикою.

В англійській ж мові термін “fantasy” означає вигадки, або вигадані речі. Розрізняють дві категорії fantasy: “low” і “high”. Перша — “низька фантастика” — твори, в яких події відбуваються тепер або в минулому. Друга — “висока фантастика” — оповідь про фантастичні події, котрі відбуваються у вигаданий час і у вигаданому світі, який є фантазіями автора².

Крім цього, американські критики поділяють фантастику на “heroic fantasy” — героїчна фантастика, “sword and sorcery fantasy” — фантастика меча і чарів та “science fiction” — наукова фантастика. Проте усі твори, написані у цьому жанрі відрізняються між собою лише тематикою.

Так, наприклад, героїчна фантастика зосереджується в основному на переживаннях надлюдини, яка має надзвичайну силу і б’ється із драконами та чарівниками. Події, як правило, відбуваються на інших планетах, або в праісторичний час на Землі, а

¹ Урбан А. А. Фантастика и наш мир. — Л., 1972. — С.40.

² Literatura i kultura popularna. Pod red. Tadeusza Żabskiego. — Wrocław, 1997. — С.35.

головними героями є люди, які володіють мечем та чарами. Від цих основних атрибутів і взяв початок такий напрямок як фантастика “меча і чарів”.

Фантастика меча і чарів — тип розповідей про світ, де чари і стародавні війни в ім'я великих і шляхетних ельфів функціонують без наукового обґрунтування.

Проте слід зауважити, що фентезі та казка є досить подібними.

Казка — один з основних епічних жанрів народної літератури, невеликих розмірів твір із фантастичним змістом, котрий насичений чудами, пов'язаними з магією, представляє вчинки героїв, що вільно переходять межу між реальним та вигаданим світом. Казка містить у собі елементи народного світопогляду: віра в неземну силу, антропоморфність природи, неписані моральні норми тощо.

Фентезі — один з найбільш популярних жанрів сучасної фантастичної літератури, до котрого слід зарахувати до епічних творів, магія в яких є невід'ємним елементом. За зовнішніми параметрами фентезі можна назвати різновидом фантастичної казки, хоча має свої характерні ознаки. Фентезі взяла від казки деякі елементи народного світопогляду, а її події відбуваються у тому ж світі що й в казці — у світі лицарів, замків, королів, драконів та магів.

Крім цього, фентезі як різновид фантастики має досить нечіткі границі, адже досить часто стикається із науковою фантастикою та жахами (найрізноманітніші види духів та методи боротьби з ними). З народної скарбнички духів, примар та упирів для своїх оповідань про Відьмака багато черпає польський фантаст А. Сапковський.

Твори, написані в дусі фентезі, беруть свій початок з американської фантастики, але найбільшої популярності вони набули у 80-х роках ХХ століття. Однак російський науковець О. Осипов вважає, що явний нахил у фантастиці в сторону фентезі не може бути тривалим, про що, на його думку, свідчить динаміка поширення подібної літератури, котра все більше свідчить про занепад зацікавлення читача до такої літератури. Крім цього, слід звернути увагу і на те, що письменники досить швидко оволоділи цим жанром, що ставить питання про професійність та високохудожність творів типу “фентезі”³.

Однак в польській теорії літератури поняття “фентезі” вивчено недостатньо. Але в теорії літератури є ширше поняття — фантастика. Фантастика — тип літературної творчості, яка оригінальним способом будує вигаданий світ. Представлено елементи, які не відповідають прийнятим в даній культурі критеріям дійсності. Окремою галуззю фантастики є наукова фантастика, яка опирається на досягнення технічного прогресу.

Фантастика утворила окремі літературні жанри, серед яких найбільш широко представлена казка, а також ряд інших жанрів (фантастична повість, фантастична драма). Її оригінальним видом є фантастика жахів, котра у польській літературі відома під назвою “horror”. Вона має чимало засад прози та науки та її завдання полягає у тому, щоб викликати у читача сильні враження, емоції, страх. Цей вид є надзвичайно різноманітним і поєднує у собі вампірів, вовкулак, монстрів, а також інопланетян, які прибули знищити землю⁴.

Як зауважують польські науковці, цей жанр — фентезі, як вже зазначалося, поєднує у собі всі сучасні епічні жанри — це повість, новела, оповідання, нарис, анекдот, казку та інше⁵.

В польську літературознавчу термінологію англійський термін “фентезі” запровадив С. Лем. Згодом цей термін почали застосовувати у мові прихильники наукової

³ Осипов А. Н. Фантастика от “А” до “Я”. Основные понятия и термины. Краткий энциклопедический справочник. — М., 1999. — С.320.

⁴ Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J. Słownik terminów literackich. — Wrocław, 1998. — S.137.

⁵ Martuszewska A. Kłopoty z terminologią genologiczną współczesnej popularnej prozy narracyjnej // Literatura i kultura popularna. Pod red. Tadeusza Żabskiego. — Wrocław, 1997. — S.13.

фантастики для окреслення специфічного її виду — казкова фантастика, фантастика жахів, наукова фантастика. Проте цим терміном окреслюють один із видів фантастики, яка у своєму сучасному варіанті частково виходить з наукової, але при цьому схиляється до казкової фантастики, до самої казки, а також черпає мотиви з міфів, переказів, легенд, героїчних саг або середньовічних лицарських поем⁶.

Наукова ж фантастика, крім запозичених казкових реквізитів, старастся все пояснити з точки зору науки⁷.

Наукова фантастика є дуже молодою, адже вона породжена науковим прогресом і технічною революцією, тому від самого народження присвятила себе науці й техніці — боротьбі Людини з Природою⁸.

Наукова фантастика повністю злилася з фантастичною літературою, адже практично нічим не відрізняється від інших творів цього жанру. Теза про генетичну спільність видів фантастики й аналогічної їй функції, що полягає на компенсації сьогоденного дня, який вже не задовольняє, намаганням втекти у прогресивне “завтра”, затрудняє відокремлення наукової фантастики як окремих вид⁹.

Одним реченням важко окреслити це поняття, так як і в українській, так і в польській мові термін “наукова фантастика”, який начебто відповідає англійському терміну, має трохи інше значення. Слово “science” — “наука” в англійській мові позначає лише точні науки, а „fiction” — кожен твір белетристики. Отже, „science fiction” — це частина белетристичних творів, які займаються проблемами, що належать до точних наук. Це не є репортажі про давно зроблені наукові відкриття, а проза, яка опирається на сучасну науку та зацікавлена розвитком техніки та цивілізації, відкриттям нових світів та здобуванням нових знань. Але на відміну від інших видів фантастичних творів, “science fiction” базується на наукових відкриттях, які будуть зроблені через багато років, на прогресивних змінах, що матимуть місце у майбутньому.

Мотиви фантастичних технічних засобів все ж таки дозволяють відокремити наукову фантастику від інших її видів, але при цьому не слід забувати, що її елементи можна віднайти і в утопії, і у демонологічній фантастиці¹⁰.

Багато фантастичних творів “проорокувало” чимало винаходів, які на час написання твору були лише вигадкою. Досить часто письменники описують можливі варіанти майбутнього, але не з метою їх проорокування, а з метою застереження. Наукові фантасти намагаються розважати читачів, заінтригувати їх, проте через деякий час, зовсім випадково, досить часто вигадані явища ставали реальністю. Власне з цією метою багато письменників намагалися писати так, щоб це наближувалося до дійсності. Адже головною рисою наукової фантастики, що відрізняє її від звичайної фантастики, є особливе відчуття дійсності.

Сьогодні письменники-фантасти на весь голос говорять про величезну небезпеку того, що найновіші відкриття можуть стати причиною загибелі людства, закликають до сумління, до громадянської відповідальності тих, хто причетний до прогресу науки й техніки. Сучасне покоління несе велику відповідальність — не допустити виникнення світової пожежі, захистити людство від загибелі і атомній катастрофі. Заклик до розуму та совісті читача, пояснювати причетність кожного до долі своєї планети — висока місія літератури.

Письменники фантасти прагнуть уявити, яким стане життя людей в майбутньому. Їх хвилює морально-етична сторона використання наукових відкриттів. За цим всім стоїть

⁶ Niewiadomski A., Smuszkiewicz A. Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej. — Poznań, 1990. — S.287-291.

⁷ Martuszewska A. Kłopoty z terminologią genologiczną... — S.9.

⁸ Урбан А. А. Фантастика и наш мир. — Л., 1972. — С.27.

⁹ Balcerzak E. Stanisław Lem. — Warszawa, 1973. — S.29.

¹⁰ Handke R. Polska proza fantastyczno naukowa. Problemy poetyki. — Wrocław, 1969. — S.30.

допитливе бажання за допомогою літератури дослідити ще не здійснене, все це, що ще реалізується людством. В багатьох творах зарубіжних письменників звучить тривожна нота застереження. Вони, перш за все, намагаються показати читачам небезпеку і перешкоди, котрі трапляються дорогою до майбутнього. Письменники-фантасти знають, що цей шлях не можна подолати одному. Зусилля потрібно об'єднати¹¹.

Проте наукова фантастика може виглядати дещо фальшивою у тому випадку, якщо автор про науку та техніку має лише “популярне” поняття, що автоматично робить фантастику низького рівня.

Фантастика завжди живилася наукою. Але розвиток науки відбувається так швидко, що автори не можуть переступити ту межу, котра б дала можливість фантастам запровадити щось нове. Адже метод створення наукової фантастики полягає на тому, що береться останнє винайдення науки і описується історія, котра б могла статися.

Сам термін “science fiction” в літературу був впроваджений американським письменником Хьюго Гернсбеком. Цим словом позначалися романи, в яких важливу роль відіграють наукові дані та прогнози¹². Проте з часом наука перестала бути новим атрибутом фантастичних творів. Почала здійснюватися переорієнтація із сугубо технічних проблем на соціальні та морально-психологічні. Тому сучасна наукова фантастика — це не лише романи, а й досить широка галузь культури, куди входить кінематограф, театр, живопис, музика. Але наукова фантастика рідко звертається до нових видів драми — сценаріїв радіопостановок, телепередач, є рідкістю на сцені, а в ліриці практично зовсім відсутня.

У польській фантастиці став користуватися популярністю такий вид наукової фантастики як “inner space” — “зовнішній космос”, на противагу до “далекого космосу” — “space opera”. Письменники цього виду фантастики представляють світ, котрий скоріше існує лише у думках людини, аніж у будь-якій дійсності.

“Space opera” або “далекий космос” — цей вид фантастики набув популярності у тридцятих роках ХХ століття у США, коли чільне місце займало радіо. Великою популярністю тоді користувалися так звані радіосеріали. Аналогічно до цього в добу розквіту романів та фільмів про міжпланетні подорожі з'явився термін “space opera”. Невід'ємним атрибутом цього жанру був космічний корабель (принаймні один) з екіпажем, котрий у космосі переживав незвичайні пригоди.

Ще один різновид фантастики носить назву „weird fiction” — в польському тлумаченні відоме під назвою „несамовита проза” і представляє дивні та надприродні явища, котрі не мають наукового вмотивування.

Розвиток суспільства диктує свої правила, а це в свою чергу призводить до виникнення нових актуальних різновидів літератури, особливо фантастичної. Так з'явився „cyberpunk” — представлення морально зіпсутого суспільства, життя котрого опирається на технології. Згідно авторів цього виду світом будуть керувати торгово-промислові корпорації, міста розростуться до незвично великих розмірів, вулицями ходитимуть люди, отруєні викидами навколишніх фабрик, і не усвідомлюватимуть того, що відбувається. Технологія стане життєдайною силою, стане культом. Безсмертність стане річчю, котру кожна багата людина зможе купити у спеціалізованій клініці, а механічне стане набагато досконаліше від природного.

Впровадження у всі сфери життя комп'ютерної техніки не могло не відбитися і на фантастиці. З'явився і новий вид фантастики — кіберпанк.

Кіберпанк — новий напрямок сучасної фантастики, котрий зародився у США у 80-х роках ХХ століття і має на меті відтворити віртуальну реальність, в координатах котрої і діють герої тієї чи іншої фантастичної історії. Природа цього явища близька не стільки

¹¹ Мир глазами фантастов. Рекомендательный библиографический справочник. — М., 1986. — С.116.

¹² Krywak P. Fantastyka Lema: droga do „Fiaska”. — Kraków, 1994. —S.14.

літературній творчості, скільки електронній грі, де кожен має право вибирати свої правила та дії. Більша частина творів цього жанру вирізняється песимістичними ідеями і є свого роду попередженням. Кіберпанк знайшов своє місце і в Європі¹³.

Ще одним та найстаршим різновидом наукової фантастики є утопія — опис вигаданої країни з точки зору певного ідеалу, перш за все, його суспільно-політичної складової частини. Лад і гармонія є основними принципами. Поряд з повістю про незвичні подорожі, утопія є одним з найстарших тем, котрі продовжила наукова фантастика. У ХХ столітті, на відміну від попередніх століть, утопічні романи вже являли собою повноцінні фантастичні романи та повісті. В той час, коли світ був мало вивчений, вистачало описати ідеальну країну на якомусь далекому острові та з вивченням землі та космосу події почали переноситися на інші планети та галактики. Автори показували розвиток суспільства в динаміці, протиріччях, у комплексі нових особистісних конфліктів. Саме у такій формі сучасна фантастика увібрала у себе утопію. Але на сучасному етапі цей різновид фантастики не користується широкою популярністю у авторів¹⁴.

Проте з початком виникнення утопії з'явилася і її протилежність — антиутопія, яку у польському літературознавстві називають дистопія.

Антиутопія — це зображення вигаданої країни, яка не задовольняє письменника і читача у всіх її появах. Це свого роду пародія утопії, критичне представлення сучасного суспільства і його цілі, а також попередження сучасникам про небажаний шлях розвитку суспільства, адже це може спричинити катастрофу. На початках деякі антиутопічні твори носили характер ідейної суперечки з опонентами та пізніше виникали вони на ґрунті категоричного несприйняття деяких суспільних ідеалів¹⁵.

Проте антиутопію слід відрізнити від “роману-застереження”. Їхня подібність криється у тому, що хоча в обох представлено занепад суспільства, в “романі-застереженні” письменник-фантаст, сумніваючись у перспективності та гуманності тих чи інших явищ, намагається представити їхні наслідки. Письменник розповідає про суспільство, якого не повинно бути. “Роман-застереження” не наділений тією агресивністю, яка притаманна антиутопії, однак “застерегає”¹⁶.

Слід зауважити, що фантастика не є повністю літературним явищем. Вона скоріше належить до міжродового і міжвидового виду, адже фантастичність є рисою, котра притаманна будь-якому виду, або жанру. Здавалося б краще слід назвати фантастику естетичною категорією, як комічність, чи гротеск, а не жанром літератури¹⁷.

Останнім часом жанр фантастики став настільки різнобарвним, що починають виникати сумніви, чи варто всю фантастику вважати науковою. Проблема надання єдиного визначення терміну “наукова фантастика” до сьогодні є невирішеною. Здається, що еволюція фантастики додає дослідникам ще більше клопотів, так як її новоспечені види переконують у тому, що новий літературний твір не підходить до визначення. Спроби теоретично описати наукову фантастику надалі продовжують бути актуальними. Літературні критики та теоретики довгий час використовували термін “science fiction” виключно для опису технічного розвитку світу. Частина польських науковців і сьогодні вважає це визначення правильним.

Сучасна критика намагається зарахувати наукову фантастику за окремий літературний жанр, так як тут мають місце і роман, і повість, і оповідання. Часто

¹³ Осипов А. Н. Фантастика от “А” до “Я”. Основные понятия и термины. Краткий энциклопедический справочник. — М., 1999. — С.114.

¹⁴ Там само. — С.300.

¹⁵ Там само. — С.29.

¹⁶ Там само. — С.229-230.

¹⁷ Krywak P. Fantastyka Lema: droga do „Fiaska”. — Kraków, 1994. — S.13.

припускають, що якщо “science fiction” набуває форм різних жанрів, то сама жанром не є.

В результаті суперечок, від наукової фантастики відділилася фантастика типу “hard science fiction” — “тверда наукова фантастика”. Сюди, перш за все, належать ті твори, які зберегли чистоту жанру — космічні подорожі відкриття інших цивілізацій, нові геніальні винаходи тощо. Цей термін вживається також на позначення тієї частини наукової фантастики, яка дійсно є науковою і опирається на описах майбутнього.

В 30-40 рр. XX століття наука практично працювала “в холосту”, адже в науці практично нічого нового не з’явилося, лише продовжували застосовуватися винаходи попередніх років. Ракети, комп’ютери, атомна енергія було винайдено пізніше. Деякі з цих відкриттів ставали темами у ранніх творах наукової фантастики, але у більшості випадків ніхто з науковців не сподівався, що ці винаходи спричинять серед авторів творчий вибух.

Наукова фантастика скоріше стає пасивним надиханням відкриттів, аніж сама передбачає їх. Тому у 60-70 роки такі спекуляції якщо і не були цілковитими, то принаймні досить поширеними. Саме у 60-ті роки у Польщі почала набувати популярності фантастична література. Спочатку це було лише модно, а пізніше почало цікавити, або ж викликати відразу.

Наприкінці 60-х років різноманітні проблеми почали збуджувати авторську фантазію. Третя світова війна, демографічний вибух, використання сонячної енергії — теми творів наукової фантастики. Велику кількість творів присвячено забрудненню навколишнього середовища. Тобто все це потрапляло на сторінки книжок, але кожен автор представляв це по-своєму.

Перші твори, як правило, виглядали як імітація, та згодом у них почав вимальовувати свій стиль. Та це стосується не всіх письменників-фантастів. Деякі з них відразу ж вирізняються оригінальністю та поступово займають місце серед видатних фантастів. Проте, якщо всі автори вносять до творів щось своє, то письменники-фантасти самі підпорядковуються загальним принципам написання творів у жанрі наукової фантастики.

Так як наукова фантастика протягом довгого часу ігнорувалася усім літературним світом, або ж, у кращому випадку, їй відводилася роль другорядного виду художньої творчості, то вона була змушена виробити власну систему критики та її критерії. Так само як і автори, редактори та критики також вийшли зі світу “science fiction”.

Бурхливий розвиток науково-технічного прогресу та відповідний ріст суспільного зацікавлення допомогли в більшій чи меншій мірі подолати це непорозуміння.

Письменники не могли надіятися на рецензії в пресі чи у фахових журналах, але їх творчість таки отримала відгуки. Проте, як не дивно, ці коментарі були позитивні, але несистематичні й рідко коли вирізнялися професійністю.

Згідно популярних висловлювань, митець не повинен турбуватися про успіхи в матеріальному плані, хоча усі переконані у їх необхідності. Власне наукова фантастика залежала у свій час від потреб ринку, від того, скільки редактори журналів могли заплатити автору за його витвір.

На початку свого розвитку фантастика була свого роду журнальним легким жанром, яким заробляло на прожиття чимало письменників. Але після II світової війни наукова фантастика почала виходити в світ у книжках, що не лише збільшило обсяг видавництва, а й звернуло на себе увагу критиків, які у свою чергу вирішили, що “наукова фантастика не варта уваги серйозних критиків”¹⁸. Незважаючи на це зацікавлення фантастикою було вже з моменту перших “фантастичних бумів”. Критика сприймала вихід у світ того чи іншого фантастичного або утопічного роману як літературне

¹⁸ Krywak P. *Fantastyka Lema: droga do „Fiaska”*. — Kraków, 1994. — S.297.

непорозуміння, вбачаючи у цьому не літературне явище, а белетристичну форму викладення наукових та філософських роздумів.

Масове видання фантастики, особливо у США, наприкінці 20-х років ХХ століття досить швидко сформувало навколо себе своєрідне “критичне” середовище. Критичні статті часто писалися самими письменниками-фантастами, редакторами фантастичних журналів, що в деякій мірі виконувало рекламну функцію. Велися жваві дискусії навколо жанру фантастики на сторінках різноманітних журналів, в тому числі науково-популярних видань.

Саме ж вивчення фантастики як жанру почало розвиватися у післявоєнний період. В газетах та журналах публікувалися рецензії на нові книжки, написані у цьому жанрі, оглядові статті, проводилися дискусії.

Проте на Заході наукова фантастика вже давно є предметом дослідження, але як і в Польщі, так і в Україні з цим було набагато гірше. До кінця сімдесятих років ХХ століття у Польщі світ побачила може одна монографія на цю тему й кілька дрібних статей у журналах. І лише на початку 80-х років почало оживати зацікавлення цим жанром. Дивним є те, що польська фантастика тішиться популярністю, хоча відомим у світі є лише один представник польської наукової фантастики — С. Лем .

Зараз на Заході фантастика є одним із найпопулярніших жанрів, яким цікавляться найрізноманітніші вікові категорії й соціальні верстви. Цей жанр віддзеркалює різні концепції, різні погляди людства, які пов’язані з розвитком цивілізації. Але це все тісно пов’язано із особистістю, з її розвитком поруч із розвитком техніки. Пропонуються цікаві варіанти майбутнього разом із ідеалами, поглядами та поведінкою. Тому досить часто таку фантастику називають “психологічною” і вона навіть може допомогти людині уникнути багатьох помилок, так як, як правило, показує не найкращі результати розвитку “прогресу”. Людська фантазія безмежна, тому ці “результати” дають людству можливість задуматися над своїми вчинками. Можливо, це і є одна з причин такої великої популярності цього жанру.

ЛІТЕРАТУРА

1. Мир глазами фантастов. Рекомендательный библиографический справочник. — М., 1986.
2. Осипов А. Н. Фантастика от “А” до “Я”. Основные понятия и термины. Краткий энциклопедический справочник. — М., 1999.
3. Урбан А. А. Фантастика и наш мир. — Л., 1972. —
4. Balcerzak E. Stanisław Lem. — Warszawa, 1973. — S.29.
5. Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J. Słownik terminów literackich. — Wrocław, 1998.
6. Handke R. Polska proza fantastyczno naukowa. Problemy poetyki. — Wrocław, 1969.
7. Krywak P. Fantastyka Lema: droga do „Fiaska”. — Kraków, 1994.
8. Literatura i kultura popularna. Pod red. Tadeusza Żabskiego. — Wrocław, 1997.
9. Martuszewska A. Kłopoty z terminologią genologiczną... — S.9.
10. Niewiadomski A., Smuszkiewicz A. Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej. — Poznań, 1990.

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ

Леся ЮРЧИШИН-БЛЛОВУС

©2002

РЕМІНІСЦЕНЦІЇ ЯК КОМПОНЕНТ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ
ТЕКСТУ ПОЕЗІЙ ВАСИЛЯ СТУСА

Сімдесяті роки 20 ст... У панівну в соцреалістичній літературі соціальну проблематику починають проникати екзистенційні мотиви, відновлювалося власне романне мислення, яке ґрунтується на засадах індивідуалізму, виокремленості людського “я” з тотального “ми”. На цій хвилі формувалася концепція людини – великої своїм духом, особливо яскраво втілена творчою долею Василя Стуса.

...Думка, мов птах, перелітає з континента на континент і шукає, шукає. Що ж вона шукає? – Іншої мислі, щоб позмагатися. Темпераментом тут стає змагальність (“За темпераментом я – грузин, а за душевно-інтелектуальними уподобаннями – європеєць”, – казав філософ зі світовим ім’ям Мераб Мамардашвілі).

Саме такою здатністю до змагальності позначений увесь інтелектуально-поетичний набуток В. Стуса. І саме як інтелектуальна величина він підноситься над українськими “суто поетами”, стаючи цікавим і неукраїнцеві. Значну роль у цьому відіграє те, що діяльність Стуса-поета мала звершення в широкому за обсягом інтертекстуальному просторі, зітканому більшими чи меншими масивами з відомої авторові різночасової, різнолікої поезії світу. Але його творчий “діалог” мав різні форми: найчастіше ж ми зустрічаємо ремінісценції (від пізньолат. *reminiscentia* – спогад, відгомін) – “навмисне або ненавмисне, тотожне чи змінене відтворення у тексті образної чи фразової конструкції з відомого авторові художнього твору”[3,587]. Це образи літератури в літературі. Ремінісценції (на відміну від цитат, що виражені текстуально) виявляються неявно – в образах, інтонаціях і т.д., що нагадують читачеві інші твори. Теоретично можна розрізнити ремінісценції авторські та читацькі (об’єктивні та суб’єктивні), але на практиці дуже важко провести такі розрізнення, та й не завжди доцільно. Важливіше інше: вони виявляють “подібність неподібного” (В. Б. Шкловський), єдність і внутрішню співвіднесеність зовні несхожих явищ. Іншими словами, “ремінісценції – це відтворена у творі вказівка на деякий інтертекст, що існує поза конкретним часом та культурними межами”[2,12].

Подальшу диференціацію ремінісценцій ми проводили на основі конкретних творів В. Стуса і ґрунтується вона на визнанні переваги при цитуванні “чужого” слова семантичного або формотворчого елемента. Якщо домінантою є значення цитованого “чужого” слова, перед нами – семантична образна ремінісценція, яка найчастіше виступає символом, чи ремінісценція – ідея, в якій семантичне запозичення матеріалізується у вигляді поетичного рядка, фрази. А формотворчі ремінісценції засновані на запозиченні чужої ритміко-синтаксичної форми або композиції. Нерідко ритміко-синтаксичні ремінісценції поєднуються з композиційним запозиченням.

Філософський підхід до осмислення реалій буття В.Стуса зреалізував у творчих образах - символах (самота, свічка, доля, сни, спогади). Мабудь, найпоширеніший символ роздвоєння у його поезії – це символ дзеркал чи, висловлюючись його улюбленим синонімом, “свічад”. Символ свічад появляється вже в Стусовій ранній поезії, але там він перебуває ще на рівні символістичного “кічу”; він згущується і набирає глибоко метафізичних значень у пізніших віршах”[5,66-67]. Оскільки образи віддзеркалень у свічаді невловимі за природою й пов’язані з різними філософіями, їх важко інтерпретувати. Так, скажімо, у Рільке в розділі “Свічада”містяться найскладніші й найтонші вірші поета. У зв’язку з цим реціпієнтам не рекомендується їх сприймати, поки вони не “підготують” себе, прочитавши інші вірші.

Теж саме можна сказати й про поезію свічад В. Стуса. Візьмемо вірш “Сто дзеркал”:

Сто дзеркал спрямовано на мене
в самоту мою і німоту.

Справді – тут? Ти – справді тут?

Напевне,

Ти таки не тут. Таки – не тут.

Де ж ти є? А де ж ти є? А де ж ти?

Досі зросту свого не досяг?

Ось він, довгожданий дощ (як з решета!) –

Заливає душу, всю в сльозах.

Сто твоїх конань... Твоїх народжень...
очам!

Страх як тяжко висохлам

Хто еси? Живий чи мрець? Чи, може,
і живий, і мрець – і – сам-на-сам?

[6(т.3. кн.1),

28]¹

У дусі романтизму поет розглядає своє відображення у свічаді як окрему реальність. Тут можна побачити характерну для романтиків фрагментацію особистості, різкий поділ на суб’єкт і об’єкт та мотив двійника. Здається, його відображення, помножене у “ста дзеркалах”, набуло змін, і виникли певні межі, кордони між його справжнім і відображеним “я”, що змушує замислитись над реальністю відображеного. Таке одночасне використання багатьох дзеркал – звичайне явище в літературі минулого століття. Так, наприклад, у “Дзеркалі Адама” (1947) Жана Жене стіни, вкриті дзеркалами, показують взаємозалежність між реальністю, відображенням і свідомістю. Це “постійне відображення вже віддзеркаленого образу створює невідступне почуття багатогранного процесу пізнання” [1,53]. Образ, який В. Стус бачить у свічаді, змушує його замислитись над своїм емоційним станом. Він також породжує у поета думку про смерть. Мотив свічада і смерті, який знаходимо ще у ранньому Ренесансі, коли поява обличчя смерті в дзеркалі була частим гостем у літературних творах, виринає також і у вірші Рільке “Нарцис”:

Бо коли я вглядаюсь, поки не зникну,
у власний погляд, мені здається,
що я несу смерть.

Стусове відображення у свічаді можна розглядати як своєрідний “романтичний нарцисизм, що включає ставлення до себе, коли своє “я” розглядається як стороння особа” [1,53]. Щодо цього В. Стус близький до Рільке, чий нарцисизм був не самозакоханістю, а самопізнанням.

Розщеплення між свічадом і реальним об’єктом, що в ньому відбивається, з’єднане полум’ям свічі. Вона у Стуса стає символом праведного шляху, уособлює несхитність, віру в досяжність мети. Свічка, запалена в стражданнях, стоїть на сторожі внутрішньої

¹ Далі буде позначатися: том, книга, сторінка. Наприклад: [т.3. кн.2, 200].

єдності поета. Її вогник утверджує монолітну силу енергії в собі. Це полум'я (як відчув Пастернак у відомому пізньому вірші з “Доктора Живаго”) – слабкий символ віри, який має силу оживити порожню ніби-смерть німого віддзеркалення. У насвітленні свічі свічадо може стати засобом спокійного і творчого самоспоглядання, значить – засобом поезії. Згадується відомий автопортрет молодого Шевченка з полум'ям свічі, що горить біля обличчя, освітлюючи його, і з невидимим, але конечно присутнім для такого портрета, свічадом.

Ліричний герой В. Стуса з одного боку прагне спокою, а з другого – бунту. Вкінці ці два крила стають взаємно допоміжними, неначе в спокої є бунт, а в бунті – спокій. І тут ми найвиразніше чуємо лекції Альбера Камю, який теж умів поєднати жаждою екзистенціального бунту з прагненням своєрідної класичної, старогрецької рівноваги. В ранніх поезіях, поруч з місцями про спокій серед природи, натрапляємо і на такі питання:

Як вибухнути, щоб горіть?
Як прохопитись чорнокриллям
під сонцем божевільно-білим?
Як бути? Як знебуть? Як жити?

[Т.1. кн.1, 101]

Крик буття злітає вгору, до найвищого – до метафізичної непокори, що її поет називає (можливо, іронічно) своїм гріхом.

Стус знає, що його бунт (і політичний, і психологічний, і метафізичний, що, зрештою, стає одним і тим самим) – це бунт абсурдний. Але, знову як у Камю, саме своєю абсурдністю такий бунт зцілює і дає життя:

З переріганим горлом, як півень,
відчайдушно лопоче крильми.
Осоромою тільки й живий він
і розвертими навстіж грудьми...

[цит. за 5, 77]

У цілості твору є натяки на те, що це може бути портрет Шекспіра – поета, що вмів так голосно сміятись. Якщо це так, то справу маємо не тільки з абсурдним існуванням українського поета, але поета взагалі, який у майже-комізмі своєї найглибшої трагедії став до боротьби зі світовим злом.

У ситуації абсурдного бунту домінують і з'єднують у поетове “я” два почуття – пересердя і біль:

Ти тут. Ти тільки тут. Ти тут. Ти тут –
на цілий світ! І поєдинчим болем
обперся об натужні крони сосон.
А стогін їхній, вічністю пропахлий,
вивищує покари до покор.

[Т.1. кн.1, 56].

Коли говорити про форматворчі ремінісценції, то їх у В. Стуса знайдемо небагато. В основному, це ритміко-синтаксичні ремінісценції, які часто поєднуються з композиційно-творчими. Останню у чистому вигляді ми, напевно, зможемо побачити при розгляді збірки “Палімпсести”. Хоча ніколи не знатимемо напевне, як вона формувалася, проте безсумнівно, що з вересня 1977-го розпочалася інтенсивна робота над композицією збірки, нагло перервана 1980 року другим арештом. Така тривала робота засвідчує надвелику вагомість композиції для автора. Відкинувши традицію української поезії, де домігантою виступає не цілісність (хоча й вона, безперечно, важлива), а окремий вірш, Василь Стус почав творити якусь суцільну поетичну сув'язь-сповідь, прагнучи максимально повно та концентровано відтворити свій життєвий шлях, свої почування, врешті, своє розуміння правди життя. Правда, подібна композиція формування збірки помічається у творчості І. Франка, Є.Маланюка та Ю.

Липи. Але у В.Стуса, на наш погляд, на відміну від названих письменників, характер цього поєднання переростає у послідовну, об'єднану майже на сюжетному рівні, сповідь.

Отож, інтертекстуальні функції ремінісценції у поезії В. Стуса не обмежуються іронією, парадоксом тощо. Надзвичайно широко і в більшості випадків залучається вона і в “позитивний”, ортодоксальний риторичний контекст, стає “розпізнавальним знаком” творчої наступності, взаємодії традицій і новацій, розгортання художніх, естетичних, загальнокультурних дискурсів. У творчий перегук вступають ровесники, старші і молодші колеги; ремінісцентні дія- та полілогі відбуваються як діяхронно, так і синхронно, між представниками різних літературних поколінь.

Аспект поліваріантної інтерпретації змісту притаманний майже всім творам Стуса, де підтекстова інформація проявляється на тлі певної сюжеттики як її дешифруючий код, як “особлива постінтерпретація, що вибудовується в результаті пізнання літературного твору з перебігу образів, асоціацій, вмотивовуючи, таким чином, “внутрішнє” смислове наповнення твору, часом більш значуще, ніж його поверхнева сюжетна оболонка” [4, 95].

ЛІТЕРАТУРА

1. Буряник Н. Свіча й свічадо в поезії В.Стуса // СіЧ.– 1993.–№11.–С.51-57.
2. Кораблева Н.В. Інтертекстуальність літературного произведения.– Донецк: Кассиопея, 1990.–28с.
3. Літературознавчий словник-довідник.–К.: Академія,1997.
4. Мельник В. Семантика виокремлення певного словесного комплексу внаслідок гіпометрії віршового ряду в поезії В.Стуса // Літературознавчі обрії: Праці молодих учених України. Вип.2.–К.,2001.–С.93-98.
5. Рубчак Б. Перемога над прірвою: Про поезію В.Стуса // Сучасність.–1983.–№10.–С.52-83.
6. Стус В. Твори: У 6 т., 9 кн.–Л.: Просвіта, 1994-1999.

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ

Богдан ЧУЛОВСЬКИЙ

©2002

**С. ГОРДИНСЬКИЙ І В. МИСИК: ДВІ ПЕРЕКЛАДНИХ ВЕРСІЇ
ОДНОГО ВІРША Ф. ГЕЛЬДЕРЛІНА**

У 1880 році І.Я. Франко зробив першу спробу представити поезію великого німецького поета-філософа Фрідріха Гельдерліна українським читачам рідною мовою. Проте І.Я. Франко не опублікував своєї версії з Ф. Гельдерліна, бо, очевидно, не вважав її характерною для своїх естетичних уподобань, а самого поета – типовим репрезентантом такої літератури, яку обстоював і творив сам Франко.

Після Франкової неопублікованої спроби представити українським читачам Фрідріха Гельдерліна запала тривала пауза в освоєнні його спадщини засобами української мови. Навіть подорож палкого прихильника його поезії Р.М. Рільке просторами України, що мала відлуння в Росії, зокрема у свідомості Б. Пастернака, М. Цветаєвої, публікація вірша Рільке “Гельдерлінові” (1914) в період національної революції в Україні – ніщо в нас не викликало духу німецького поета, який вже сколихнув своїх нащадків і займав кращі уми Росії. А. Луначарський, пишучи передмову до російського перекладу драми Гельдерліна “Смерть Емпедокла”, підкреслював, що твори Гельдерліна актуалізувалися завдяки “буйному розквітові експресіонізму в Німеччині” і тому не можуть “не представляти інтересу для нашого читача” [3, 157]. Щодо його поезії, то Луначарський сумнівався в тому, “наскільки вже у цей момент ця витончена і чиста поезія могла б знайти в нас більш-менш широкого читача” [там само, 163]. Серед численних стилєвих течій поезії в Україні експресіонізм не був провідним. Революційна романтика, власне неоромантизм розвився на іншій ідейно-філософській основі, ніж поезія Гельдерліна в її загальнолюдських первнях і перспективах. Очевидно, закономірним є те, що до поетичної спадщини Гельдерліна звернулися врешті-решт ті поети, яких надихали герої-борці за втрачену батьківщину. Політичні емігранти, які скоріше чи пізніше потрапляли в середовище німецької культури (Михайло Орест, Ігор Качуровський) чи у сферу естетики експресіонізму (Святослав Гординський), першими підійшли до “витонченої і чистої” поезії цього поета, відчитали в ній актуальність для свого часу. На їх версіях позначався як власний індивідуальний стиль, так і стилі рецепції, властиві загальній духовній атмосфері, з одного боку, в Галичині, що була до 1939 року в складі польської держави, а, з другого, – в УРСР. Цю закономірність можна простежити на перекладах оди “Der Tod fürs Vaterland” (“Смерть за вітчизну”), які здійснили С. Гординський і В. Мисик навіть за умови, що важко достеменно встановити, коли, в якому році з’явилися українські візії. Достатньо, на наш погляд, зважити на антибільшовицький пафос С. Гординського-поета і проскрибованість В. Мисика в радянській Україні. Тексти українських версій оди Гельдерліна доволі прозоро видають як мотив вибору для перекладу оригіналу, так і переакцентуалізацію в

його художньому світі, що відбувалася в різних (за ступенем свободи творчості) соціокультурних ситуаціях.

Ода “Der Tod fürs Vaterland” написана у другій половині липня 1799 року разом з одами “Die Launlichen” (“Примхи”) і “Der Zeitgeist” (“Дух часу”). Вони були надіслані Л. Нойферу, який опублікував їх 1800 року [5, 844]. Це своєрідний триптих, в якому перша ода є ніби емоційним контрастом до другої, а разом вливаються у гармонію третьої оди, дуже характерної для світовідчуття Гельдерліна. Промовистими з цього погляду є три заключні строфи оди “Дух часу”:

Мій отче, дай мені віч-на-віч тебе
Зустріти, – чи не ти промінням своїм
Мій дух у мене збудив? Ти пишно
Обдарував життям мене, отче!

Хай свіже вино нам сил священних дасть!
Коли смертні підуть по тихих гаях
Блукати, вони там зустрінуть
У сьайві бога. Ти будеш кличем

Юнацькі душі і навчаш старих
Премудрості мистецтв; лише лиходій
Стає ще лихіший, та скоро
Він згине, бо ти його здавиш.
(Переклад М.Бажана) [1,76]

Переклад відрізняється від оригіналу тим, що слова Отець (Vater), Бог (Gott), Дух (Geist) подає з малої букви, незважаючи на концептуальну важливість цих номінацій у духовному світі Гельдерліна. Центральна ода цього триптиху, укладеного за принципом тріади, своїм пафосом привертає увагу перекладачів безвідносно до контексту, бо її патріотичний концепт (смерть за вітчизну) надається до будь-яких політичних умов. Однак Святослав Гординський, виражаючи інтенції українського націоналізму*, перекладає назву оди концептуально інакше – в дусі біблійного “смертю смерть подолав”, називає свою версію оди “Перемога героїв” [2, 424]. Василь Мисик перекладає назву буквально – “Смерть за Вітчизну”, пишучи і далі це слово з великої букви.

Дотримуючись графічного малюнка строф, метричної схеми рядків, зберігаючи повну еквілінеарність форми оди, обидва перекладачі відтворюють і внутрішній сюжет ліричного жанру, і головну ідею, яку стисло можна передати словами В. Мисика. Його ліричний герой, звертаючись до батьківщини, проголошує:

О батьківщино, вільно живи вгорі –
І не вважай на мертвих! Скільки б
Нас не лягло, ми лягли за тебе [4,416].

Зіставлення з оригіналом обидвох перекладів на лексичному рівні показує, що В. Мисик, плавно даючи евфонічний варіант звучання оди, добирає такі синоніми до гелдерлінових найменувань, які послаблюють піднесення і маєстатичність художнього світу німецького поета. Вже перше початкове звернення ліричного героя “Du kommst, o Schlacht!” у Мисика звучить в іншій тональності – “Ти близько, битво!”. Натомість С. Гординський наголошує на процесуальності зіткнення – “Надходиш, бою!”. У

* М. Ільницький відзначає серед творчих спонук С. Гординського-перекладача не стільки естетичні, скільки “національно-патріотичні мотиви” [2,15].

Мисика зникає дух (душі) молодих юнаків (в оригіналі “die Seele der Jünglingen”, а в перекладі – “тисне молодість”), Гординський же подає “їх молодецький дух” і т.д.

Тенденція до загострення, до героїзації пафосу оди в Гординського увиразнює протилежну тенденцію в перекладацькій версії Мисика. Зіставлення текстів за першими двома строфами перекладачів ілюструє такий висновок.

Переклад С. Гординського:
 Надходиш, бою! Ринуть вже юнаки
 Туди, в долину, вниз із своїх горбів,
 Зухвало ворогів спихають,
 Впевнений зброї, та ще певніше

Крилить над ними їх молодецький дух,
 Бо праведні гатять, мов чарівники,
 І їхньої вітчизни співи
 В’ялять коліна безчесним [2,424].

Переклад В. Мисика
 Ти близько, битво! Вже із висот своїх
 В долину юні сходяться воїни
 Проти напасників, що сунуть,
 Певні уміння свого та сили.

Але ще впевненіш тисне молодість,
 Бо Право б’ється, як зачароване,
 І дружній гімн її Вітчизні
 Підгинає коліна безчесним [4, 416].

С. Гординський з декількох значень *kesck* (сміливий, зухвалий, жвавий) вибирає друге, В. Мисик обходить без епітета, німецьке *Würgel* (душитель, вбивця) у Мисика перекладається делікатно “напасник”; Гординський силу співів батьківщині, які паралізують коліна ворогам, трактує адекватно, а Мисик спонукає українських читачів думати, що в ході битви можна співати гімн Вітчизні.

Ті чи інші зміщення у структурі художнього світу Ф.Гельдерліна, в тональності і природності мовленнєвої верстви оди у версіях Гординського і Мисика стають ще більш виразними, коли прочитаємо відповідні строфи в рецепції М.Бажана:

Ти, битво, надходиш! Вже рать молода
 Із пагорбів рине в долину внизу,
 Туди, де гнобителі сунуть,
 Дужі збройним умінням, але дужчий

За їхню силу дух юних вояків, –
 Стають правосудні чудодіями,
 Від їх пісень на честь вітчизни
 В зайд безчесних трясуться коліна [1, 74].

Справді, талант перекладача як поета і вміння майстра-стиліста підтверджують перекладність поезії в тому сенсі, що перекладна версія може звучати природно як факт рідної культури, справляти на нового реципієнта таке чи однотипне за стилем естетичне враження, як і оригінал.

Таким чином, досвід С. Гординського і В. Мисика в рецепції одного віршованого тексту Ф. Гельдерліна підводить до висновку про важливість досконалого знання мов перекладу й оригіналу і роль відношень перекладних версій до канонів літературної

мови, а також – до естетичних норм, за якими створений художній світ оригіналу, і тих, які застосовуються до відтворення цього світу для іншомовних реципієнтів.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Гельдерлін Ф. Поезії: Пер. М. Бажана. – К.: Дніпро, 1982. – С.76
2. Гординський С. Колір і ритми: Поезії. Переклади. – К.: Час, 1997. – С.424
3. Луначарский А.В. Собрание сочинений: В 8-ми томах. – Т.6. Западноевропейская литература. – М.: Художественная литература, 1965. – С.157, 163
4. Мисик В. Захід і Схід: Переклади. – К.: Дніпро, 1990. – С.416
5. Hölderlin F. Werke. Briefe. Dokumente. – München: Winkler Verlag, 1990. – S. 844

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ

Наталя ГРИЦАК

©2002

**З ІСТОРІЇ СПРИЙНЯТТЯ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ В
РОСІЙСЬКОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ**

До проблеми сприйняття художнього твору читачем завжди зверталися літературознавці. Це обумовлено тим, що кожний письменник прагнув донести свої думки, ідеї та погляди до серця та душі читацької аудиторії і сподівався на відповідну позитивну реакцію зі сторони читача. Проте, серед дослідників різних країн тривалий час не існувало єдиної думки щодо методів дослідження рецепції художнього твору. Основні теорії щодо сприйняття були сформульовані лише в другій половині 20 століття. Однак, їх не можливо досягнути без вивчення головних етапів становлення рецептивної теорії в українському, російському та західноєвропейському літературознавстві тощо.

Виходячи із сказаного вище, метою цієї роботи є розгляд історії вивчення художнього сприйняття в російському літературознавстві.

Відомо, що перші спроби щодо аналізу сприйняття художнього твору були спрямовані лише на констатацію фактів відносно того, які твори цікавлять читачів. Так, В.Г. Белинський писав, що “поєми Пушкіна читалися всією грамотною Росією; вони ходили у зошитах, переписувалися дівчатами, які цікавились віршами, учнями на шкільних лавках, тайком від вчителя” [3, 320]. Однак, коло читачів того часу було обмежено неграмотністю народних мас, тому цей вислів лише підкреслює популярність поета.

Значно більше відомостей щодо сприйняття художнього твору ми знаходимо у журналістиці та критиці 40–60 років 19 століття. У той час просвітницька діяльність інтелігенції сприяла збільшенню грамотного населення країни. Що призвело до можливості вивчення психології читача та його інтересів. Так, Н.Г. Чернишевський у журналі “Современник” почав друкувати повідомлення про кількість читачів по губерніям та містам. У статтях письменника простежуються цікаві погляди на розуміння і сприйняття читачем художніх творів. Н.Г. Чернишевський підкреслював, що читач у змозі самостійно (без підказки автора, лише за допомогою ледь помітного натяку) зрозуміти суть художнього твору. Крім цього, письменник зауважував, що “бачить в читачеві суперника письменника щодо літературної справи” [21, 132]. Зрозуміло, що це обумовлено жорсткою цензурою того часу, тому здатність читача робити правильні висновки відкривала нові можливості перед письменником. Однак, це ні в якому випадку не означає, що автор залишає свій твір на долю судьби, точніше на долю читацького сприйняття. Насамперед ця можливість означає читати поміж рядків, бачити те, що хотів сказати автор твору. Таким чином, для Н.Г. Чернишевського сприйняття художнього твору асоціювалось як співпраця письменника з читачем.

На відміну від Н.Г. Чернишевського, М.Е. Салтиков-Щедрін говорив про контакт із читачем “не як о співпраці чи співтворчості, а як о співпереживанні” [15, 487]. Так, він писав: “Я нічого не створюю, не формулюю нічого, що належить власне мені, а показую тільки те, про що болить у дану хвилину кожне чесне серце” [15, 496]. При цьому під “співпереживанням” М.Е. Салтиков-Щедрін розумів процес взаєморозуміння між письменником та читачем. Автор був впевнений, що це взаєморозуміння, залежить насамперед від актуальності суспільних питань, які він відображає і висловлює у своєму творі. Таким чином, на думку М.Е. Салтикова-Щедріна, лише той твір, зміст якого має прогресивно – суспільний характер, знайде відповідне сприйняття у читача.

Дещо пізніше, у 1862 році А.А. Потебня висловив думку, що “слово в однаковій мірі належить й тому, хто говорить, й тому, хто слухає”. [12, 35] У працях цього вченого існує такий вислів: “слухаючий може набагато краще говорючого зрозуміти те, що сховано за словом, і читач може краще поета осягнути ідею твору”, “сутність, сила такого твору не у тому, що розумів під ним автор, а у тому, як воно діє на читача” [12, 27]. Вважається, що цим висловом вчений окреслив контури майбутньої рецептивної теорії.

Послідовники А.А. Потебні говорили про те, що сприйняття це щось автономне і незалежне навіть від твору, від його змісту. Так, Ю. Айхенвальд писав, що “ніколи читач не прочитає того, що написав письменник, повного збігу та відповідності тут не може бути” [1, 129]. Ю. Айхенвальд підкреслював повну автономність письменника від читача. Читач у художньому творі самостійно створює картину світу, і, на думку вченого, вона може не співпадати з уявленнями письменника.

На відміну від своїх попередників, Лев Толстой стверджував, що сприйняття художнього твору розкривається на основі емоційної єдності письменника та читача (незалежно від ідейного змісту твору). Ця єдність виявляється в тому, що людина “заражається тим станом душі, в якому знаходиться автор, та відчуває своє злиття з іншими людьми” [17, 149]. Результатом цього “зараження” є те, що читач зливається думками з художником, йому здається, що “предмет, який сприймається, зроблений не ким-небудь іншим, а ним самим, і що все те, що відображається цим предметом є тим самим, що так давно вже йому хотілось висловити” [17, 149]. Таким чином, згідно поглядів Л. Толстого, тільки справжній витвір мистецтва стирає у свідомості читача границю між ним та митцем.

Дослідники кінця 19 – поч. 20 століття звертають увагу при вивченні художнього сприйняття на соціально-психологічні типи читачів. Саме в ті роки був зібраний матеріал про сприйняття народом художньої книги, про читацькі вимоги, а також було зроблено спроби вникнути у психологію читача. Вчені створили комплекс соціально-психологічних методів вивчення літературно-художніх інтересів. В.Д. Стельмах підкреслював: “Не випадково в ці роки наряду з конкретними емпіричними дослідженнями з’явилися окремі роботи щодо теорії читацького інтересу, які не втратили свого значення до сьогоднішнього дня” [16, 97]. Вченими кінця 19 – поч. 20 століття вперше були використані форми опитування, споглядання та експеримент. Особливе значення мають дослідження О.С. Пругавина та Н.А. Рубакина (1895 р.).

О.С. Пругавин розробив програму “Запросы народа и обязанности интеллигенции в области просвещения и воспитания” (1895). Ця програма дозволяла не лише зібрати відомості по те, що і як читає народ, але й проаналізувати вимоги читача до художніх творів, виходячи із його соціальної приналежності [13, 22].

Н.А. Рубакин у своїх працях: “Этюды о русской читающей публике” (1895), “Что такое библиографическая психология” (1924), “Психология читателя и книги. Краткое введение в библиологическую психологию” (1929) вперше продемонстрував соціальний підхід до читача. На його думку, читач відображає суспільну культуру та соціальний розвиток. Застосувавши комплексний підхід до вивчення процесу читання і читача, цей вчений зробив спробу виявити типи читачів, а також науково обґрунтувати необхідність

їх класифікації залежно від духовних потреб. Однак, необхідно зазначити, що він не зовсім вірно розумів проблему художнього сприйняття. Він писав, що “художній твір не виражає навіть частину настрою та думок автора. Якщо навіть автор жив, він не зможе пояснити свій твір. Ні одна людина не здатна передати іншій свій власний психічний стан” [14, 55]. Саме в цьому полягала хибність міркувань Н.А. Рубакина, оскільки художній твір, в першу чергу, відображає світогляд автора, який пізніше трансформується у свідомості читача. І все ж ми говоримо про закономірності сприйняття образів художнього твору.

А.Г. Горнфельд належить стаття “О толковании художественного произведения” (1916), в якій він обґрунтовував деякі теоретичні засади сприйняття художнього твору. Основне його положення полягає у тому, що твори літератури являють собою не стільки творіння митців, скільки читачів [6, 10]. Згідно думки А.Г. Горнфельда, художній твір навіть тоді, коли він закінчений автором, не володіє якісною визначеністю. Цю визначеність твір отримує лише у взаємодії з читацькою аудиторією, але не всякою. Естетична якість змінюється в залежності від типу читача. Авторський витвір, А.Г. Горнфельд, розглядав як чашу, яка використовується для перенесення та зберігання змісту [5, 126]. А.Г. Горнфельд підкреслював відсутність у художньому образі будь-яких стійких начал, повну свободу у його трактуванні. “Свій Гамлет у кожного покоління, – зазначав вчений, – свій Гамлет у кожного читача. Вони користуються образом великого поета для того, щоб висловити за допомогою його думок свій власний духовний стан” [6, 10]. У деякій мірі такого роду судження демонструють приниження ролі художньої творчості, заперечують об’єктивність поетичних узагальнень та їх зв’язок з реальною дійсністю. А.Г. Горнфельд, на відміну від своїх попередників, виявляв почуття певної сміливості щодо активізації читацького сприйняття художніх творів. Зрозуміло, що не всі дослідники погоджувались з його поглядами.

С.О. Грузенбург у книзі “Гений и творчество” (1924 р.) дав відносно повну характеристику художнього сприйняття. Цей літературознавець використовуючи психологічний аспект художнього сприйняття, розкривав особливості естетичного сприйняття. Він підкреслював, що все те, що відчуває письменник, стає зрозумілим читачеві [7, 3]. Саме в цьому полягала заслуга С.О. Грузенбург.

Д.Н. Овсянников–Куликовський більш обережно підходив до проблеми художнього сприйняття. Вчений вважав, що “сприйняття художнього твору є повторенням процесу творчості” [11, 12]. Це означає, що стирається межа між створенням нового та сприйняттям вже створеного. Процес читацького сприйняття має пасивний характер, читач ніби копіює ті процеси, які виникають у свідомості письменника. Необхідно зазначити, що концепція цього дослідника являла собою синтез теорій того часу, як російських, так і зарубіжних дослідників. Саме це надавало їй більшу об’єктивність.

Тривалий час лише психологи займалися проблемою сприйняття. Вони досягнули значних успіхів у експериментальному вивченні сенсорних процесів, що дозволило значно краще вивчити художнє сприйняття. Однак, для більш повного аналізу рецепції, необхідна була співпраця з літературознавцями. Аналіз сприйняття з позицій психології не відкривав можливості вивчення естетичного впливу на реципієнта, не розкривав еволюції сприйняття тощо. Тому, психологи змушені були втручатись у сферу літературознавства та звертатись до понять і категорій літератури та естетики. Одночасно у психології художнього сприйняття існують сфери, життєво важливі для літературознавця, а саме: вивчення естетичних потреб та мотивів читання, тобто стимулів, які спонукають людину узяти книгу в руки. Психологи давали матеріал для літературознавчої реконструкції сприйняття художнього твору читачем. Тому з цих позицій, дослідження рецепції психологами були актуальними та своєчасними.

Цінним психологічним дослідженням щодо проблеми читацького сприйняття була праця Л.С. Виготського “Психология искусства”. Л.С. Виготський заперечував поширені у той час психологічні дослідження мистецтва, а саме: 1) вивчення тільки психологія

З ІСТОРІЇ СПРИЙНЯТТЯ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ...

митця, яка розкривалась у кожному творі окремо; 2) вивчення лише хвилювання реципієнта, який сприймав цей твір [4, 20]. Вчений вважав, що об'єктом досліджень повинен бути твір мистецтва, а не його автор чи читач. Згідно поглядів вченого, дослідження повинні проводитися від форми художнього твору через функціональний аналіз її елементів і структури до розуміння естетичної реакції та встановлення загальних законів. На наш погляд, недоліком методології Л.С. Виготського є ізоляція результатів творчості від процесів його сприйняття. Саме вивчення читацьких реакцій дозволяє перевірити структуру та елементи художнього твору. Психолог вважав, що “суб’єктивність розуміння, яке приноситься нами від себе у зміст, ні в якій мірі не являється специфічною особливістю поезії – це ознака будь-якого загального розуміння” [4, 62]. Слід зазначити, що художнє сприйняття характеризується певним комплексом особливостей особистості реципієнта. Зміст твору завжди порівнюється з життєвим досвідом та пов’язується з асоціаціями, які належать суб’єкту сприйняття. Сприйняття змісту твору також залежить і від контексту соціального середовища, і від ситуації, у якій здійснюється акт сприйняття. Саме тому неможливо погодитись з висловом Л.С. Виготського про необхідність “вивчати чисту та безособову психологію мистецтва безвідносно автора, читача, досліджуючи тільки форму та матеріал мистецтва” [4, 17]. За словами Б.С. Мейлаха, “такий підхід розриває фази єдиного динамічного процесу творчості та сприйняття, у дослідженні якого психологія призвана зіграти досить важливу роль” [20, 16].

Деяко новий підхід запропонував В.Ф. Асмус у статті “Чтение как труд и творчество” (1961 р.) наводив декілька факторів процесу читання, а саме: 1) особлива установка розуму читача; 2) особлива діяльність свідомості читача; 3) особлива праця його уяви. [2, 42]. В.Ф. Асмус діяльність читача називав творчістю, яка відокремлена від творчості письменника. Діяльність художника, на думку автора, зводиться до встановлення межі та рамок, у середині яких розвертається власна праця людини, що сприймає художній твір. Це положення концепції автора є досить спірним, оскільки, як зазначав В.В. Молчанов “творча діяльність читача правомірна та ефективна лише у тому випадку, коли, по-перше, тісно пов’язана і навіть підкорена творчому задуму письменника, і, по-друге, коли підготовлює читача до найбільш точного сприйняття творчого задуму письменника, його філософського кредо” [9, 254].

У 1965–1967 рр. Державна бібліотека СРСР імені В.І. Леніна пріоритетне місце відводила проблемі дослідження читацьких інтересів та їх оцінки у сфері художньої літератури. Протягом декількох років поетапно розроблялася комплексна програма “Книга та читання у житті радянського суспільства”. Проведені дослідження та аналіз художнього сприйняття привели науковців до думки, що виникла необхідність принципово нового підходу до цієї проблеми. Перед вченими постало завдання створення методології дослідження та розглядання художнього твору з позицій психології, естетики, історії та математики.

З 1968 р в системі АН СРСР, при Науковій раді з історії світової культури, почала працювати Комісія комплексного вивчення художньої творчості. В її склад входили відомі представники гуманітарних та природознавчих наук. Створення методології дослідження сприйняття творів літератури стало одним із центральних завдань у діяльності академічної Комісії. У 1968 році у Ленінграді цією Комісією був вперше організований симпозіум “Проблеми художнього сприйняття”. На симпозіумі розглядалися наступні проблеми: 1) розуміння та вивчення проблеми художнього сприйняття як елемент розкриття закономірностей мистецтва; 2) художнє сприйняття — це комплексна проблема, яка являє собою синтез гуманітарних та природничо-математичних наук; 3) нова методологія та методики досліджень; 4) роль психологів у дослідженні зв’язків між процесом художнього сприйняття та іншими сторонами психічного життя людини; 5) основні помилки у розумінні художнього сприйняття з

позицій соціологічних підходів; 6) розглядання творчості як певної системи, що включає в себе етапи від створення художнього твору до його реалізації та сприйняття реципієнтів.

У 1971 році за матеріалами симпозиуму була опублікована колективна праця “Художественное восприятие”. Зазначимо, що саме після симпозиуму та видання цієї праці у різних наукових закладах та творчих організаціях більше почали приділяти уваги вивченню сприйняття творів літератури та мистецтва реципієнтами.

Одночасно Комісія підготувала та видала на правах рукопису (ротапринт) проблемну записку щодо вивчення сприйняття художньої літератури читачами. Вона була адресована, як допоміжний матеріал, науковим закладам, що займалися цією проблемою. У записці було наведено рекомендації методологічного та методичного характеру, а також вказано шляхи вивчення сприйняття читачами художньої літератури на різних рівнях і в різних аспектах. До записки додавалася бібліографія книг та статей щодо цієї тематики.

Свідченням змін у літературознавстві щодо проблеми рецепції художнього твору була стаття М.В. Нечкиной “Функция художественного образа в историческом процессе” (1968 р.). Автор вказувала, що сприйняття художнього твору є заключним циклом системи “письменник – твір – читач”. [10, 79]. Вона також підкреслювала, що письменник спрямовує сприйняття читача. Однак, у концепції вченого були певні недоліки. Так, М.В. Нечкина вважала, що читач, як і письменник, є митцем, проте лише одне розуміння художнього тексту та поглядів автора, не є творчістю, що еквівалентна творчості письменника.

У 1969 р. у журналі “Вопросы психологии” з’явилась стаття А.В. Миронова “О некоторых вопросах психологии чувств и их роли в художественном восприятии и творчестве”. Автор статті розкривав основні положення щодо емоційного початку у сприйнятті читачем, а також процесу створення письменником художнього твору. А.В. Миронов констатував, що естетична емоція може стати своєрідним імпульсом для продуктивного і творчого уявлення, яке народжує твір мистецтва. У цій емоції криється сила, яка у митця викликає бажання відобразити та подарувати іншим людям своє світобачення. Цю силу художник розкриває за допомогою різних засобів (скульптури, театру, поезії) і саме тому її сприймають оточуючі люди. При цьому А.В. Миронов зазначав, що по-справжньому схвилювати читача може тільки той твір, у якому емоції героїв адекватно відображають події та явища, які їх викликали. Відповідно, завдання читача усвідомити ці емоції. Існують моменти, коли автор показує хвилювання своїх персонажів неповністю, скрито, але обставини, які їх викликали справжні та драматичні. За словами вченого, цей факт свідчить, що “читач або глядач може бути схвалюваний насамперед усвідомленням і осмисленням обставин, у яких опиняється герой, та усвідомлення положення та стану героя в цих обставинах” [8, 73]. Таким чином, А.В. Миронов у статті розкривав особливості психологічного аспекту сприйняття художнього твору, основою якого є естетична емоція.

У 1975 році вийшла книга М.Б. Храпченко “Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы”. Свої думки з приводу сприйняття художніх текстів М.Б. Храпченко виклав у 5 розділі “Время и жизнь литературных произведений”. Автор зауважував, що “сприйняття художнього твору у певних груп читачів має загальні риси” [19, 224]. Дослідник вводить поняття “багатозначності” художніх образів, які відображають талановитість та узагальнюючу суть художніх творів. Прикладом цього, на думку М.Б. Храпченко, є вірш С.О. Єсеніна «Сорокоуст». Малюючи картину змагань потяга та молодого коня у степу, поет символічно охарактеризував протиріччя між містом та селом. Однак, це значення художніх образів “Сорокоуста” не є основним у сприйнятті твору сучасними читачами. Цей вірш зберігає свою емоційність та експресивність, але на сучасному етапі сприймається більш узагальнено, у широкому лірико-філософському руслі. М.Б. Храпченко вважав, що застосування історико-

функціонального методу дозволить вивчити читацьке сприйняття та розкрити багатозначність художніх образів.

Дещо новий підхід до проблеми сприйняття художнього твору читачем запропонував В.Є. Хализев у 1980 році у статті “Жизнь в веках (литература в историко-функциональном аспекте)”. Вчений висловлював своєрідне побоювання відносно того, що “людина прилучається до вірного та сучасного тлумачення творчості письменника, але духовно, морально, естетично залишається стороннім йому” [18, 188]. Досить часто, відзначав дослідник, людина бере читати книгу “не по живому поклику душі, а внаслідок вимог шкільного та вузівського навчання або міркувань престижних...” [18, 188]. Подібний підхід до читання не лише нівелює всі естетичні цінності, ідеї та погляди митця, але й знищує емоційну, духовну єдність письменника та читача. Тому, саме таке ставлення до художньої літератури перетворює читача в ерудита, який не занурюється у її глибини.

Таким чином, нами розглянуто основні етапи становлення рецептивної теорії у російському літературознавстві з середини 19 століття по 80 роки 20 століття, що дозволяє значно краще зрозуміти сучасну концепцію сприйняття художнього твору.

ЛІТЕРАТУРА

1. Айхенвальд Ю. Альманах “Огни”. — М., 1918. — С. 129
2. Асмус В.Ф. Чтение как труд и творчество // Вопросы литературы. — 1961. — № 2. — С. 42
3. Белинский В.Г. Полное собрание сочинений. Т. 7 — М., 1955. — С. 320
4. Выготский Л.С. Психология искусства. Изд. 2-е.— М.: Искусство, 1968. — С. 40
5. Горнфельд А.Г. Пути творчества. — П., 1922. — С. 126
6. Горнфельд А.Г. О толковании художественного произведения // Вопросы теории и психологии творчества. — 1916. — Т. VII. — С. 10
7. Грузенбург С.О. Гений и творчество. — Л., 1924. — С. 3–4
8. Миронов А.В. О некоторых вопросах психологии чувств и их роли в художественном восприятии и творчестве // Вопросы психологии. — 1969. — № 6. — С. 72
9. Молчанов В.В. О теории так называемого “сотворчества” // Труды Самаркандского гос. ун-та им. А. Навои. — Самарканд, 1970. — Выпуск 175. — С. 254
10. Нечкина М.В. Функция художественного образа в историческом процессе // В кн. Содружество наук и тайн творчества / Под ред. Мейлаха Б.С. — М.: Искусство, 1968. — С. 79
11. Овсянников–Куликовский Д.Н. Из лекции об основах художественного творчества // Вопросы теории и психологии творчества — 1911. — Т.1. — С. 12
12. Потебня А.А. . Из записок теории о словесности — Харьков, 1905. — С. 35
13. Пругавин О.С. Запросы народа и обязанности интеллигенции в области просвещения и воспитания. — М., 1895. — С. 22
14. Рубакин Н.А. Избранное в 2-х т. Т.1. — М., 1975. — С. 55
15. Салтыков-Щедрин М.Е. Полное собрание сочинений. Т. 14, — М–Л.: Гослитиздат, 1933-41 гг. — С. 496
16. Стельмах В.Д. Исследование литературно–художественных интересов читателей. // В кн.: Творческий процесс и художественное восприятие. — Л., 1978. — С. 97
17. Толстой Л. . Полное собрание сочинений. Т. 30. — М.: Худ. Лит., 1954. — С. 149
18. Хализев В.Є. Жизнь в веках (литература в историко-функциональном аспекте) // Вопросы литературы. — 1980. — № 4. — С. 188
19. Храпченко М.Б. . Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. — М.: Советский писатель, 1975. — С. 224
20. Художественное восприятие /Под ред. Б.С. Мейлаха. — Л.: Наука, 1971. — С. 16
21. Чернышевский Н.Г. Полное собрание сочинений. Т. 12 — М.: Гослитиздат, 1949. — С. 132

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ

Марія ШИМЧИШИН

©2002

ТВОРЧИСТЬ ЕЛІС УОЛКЕР У КОНТЕКСТІ
АФРО-АМЕРИКАНСЬКОГО ФЕМІНІСТИЧНОГО ДИСКУРСУ

Афро-американський феміністичний дискурс налічує сьогодні чимало представниць, і причину цього можна визначити словами К. Мілет, яка наприкінці 60-х писала: “Що вже говорити про небілу жінку, яку коли й зображають в літературі, то хіба як взірць справжньої жіночої покірливості, який треба наслідувати тим жінкам, що виховані гірше” [1, 73]. З того часу ситуація змінилася. Довготривале подвійне пригнічення чорношкірих жінок, негритянські протести, рух за громадянські права спричинили та прискорили розвиток афро-американського фемінізму. Сьогодні проблеми “зовнішньої” дискримінації не такі вже актуальні, оскільки після більш як столітньої боротьби за права жінки одержали атрибути свободи, але латентні, приховані форми пригнічення властиві й нинішньому суспільству. Тому сучасні письменниці-феміністки фокусують свою увагу на внутрішньому світі жінки. Проте чорні жінки все ще мають гіркий досвід життя у соціумі, котрий зневажає їх, тому афро-американський фемінізм передбачає багато проблем, властивих лише йому: боротьба проти патріархальності суспільства білих людей, проти расизму з боку білих жінок, проти сексизму з боку чорних чоловіків. Саме це провідні теми їхніх творів, а ідеологічна основа - афроцентричні та феміністичні переконання. Серед відомих представників афро-американського дискурсу – Еліс Уолкер¹. Уся творчість письменниці це - протест подвійно дискримінованої людини (як чорношкірої, і як жінки), її перебільшене почуття вини та справедливості – результат постійного пере-живання комплексу неповноцінності, посилює його ще і фізична вада (у віці восьми років їй один з братів поранив око). Авторка, як і її героїні, надто болісно сприймає жорстокий реалізм соціуму. Значна кількість творів письменниці автобіографічна, вона часто повертається до моментів дитинства, де одержала найбільше психічних травм, і шляхом повторного переживання, переосмислення, самоаналізу в художньому дискурсі опрацьовує їх. Саме тому, на мою думку, у її творчості глибоко аналізується внутрішній світ чорношкірої жінки, що є шляхом власного самоаналізу, а звідси і зцілення. Кожна героїня протестує проти будь-якої дискримінації, але не наважується зробити якісь реальні кроки, це зумовлює і

¹ Народилася в 1944 році в Ітонтауні, штат Джорджія у сім'ї фермерів. Навчалася в Спелман Коледжі для чорних жінок, а пізніше - в Нью-Йорку. Еліс Уолкер працює в багатьох навчальних закладах США, вона також активна учасниця руху за права. У 1983 році одержала премію Пуліцера за твір “Багряний колір” (“The Color Purple”), серед інших творів авторки варто назвати: “In Love and Trouble: Stories of BlackWomen”, “The Temple of My Familiar”, “By the Light of My Father’s Smile”, “To hell With Dying”. Вона також добре відома як літературний критик, есеїст.

З ІСТОРІЇ СПРИЙНЯТТЯ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ...

характер оповіді Еліс Уолкер - внутрішні монологи, пройняті критикою патріархальності, канонічності суспільної думки, і де часто вкраплені памфлетні сентенції, як наслідок активної громадської діяльності письменниці. Показовий у цьому плані твір “Am I Blue”[4], де авторка виступає проти пригнічення негрів, жінок, тварин, причиною поневолення яких є установка: “that animals actually want to be used and abused by us, as small children “love” to be frightened, or women “love” to be mutilated and raped. ... “Women can’t think”, and “niggers can’t faint””[4, P.420]. Е. Уолкер проводить аналогію між однаковим становищем в суспільстві жінок, негрів, тварин. Об’єктом її уваги та аналізу є кінь *Blue*, спочатку одинока істота (“Blue was lonely. Blue was horribly lonely and bored”), якій співчуває авторка, але характер її співчуття егоїстично-настроєвий. Адже сама на цей час вона в селі разом зі своїм коханцем і підсвідомо відчувається винуватою, бо, як зазначає представниця психоаналітичної школи у фемінізмі Дороти Діннерстейн (Dorothy Dinnerstein), жінка, одержуючи сексуальне задоволення, відчувається винуватою, бо заміщує маму, як об’єкт любові, чоловіком. Це пригнічене почуття вини виливається у жаль до одинокої істоти, на яку, можливо, авторка дивилася б іншими очима, якби б приїхала на відпочинок від суєти міста, щоб усамітнитися.

У короткому оповіданні “Beauty: When the Other Dancer Is the Self” [2] дуже скрупульозно Еліс Уолкер аналізує власний досвід і дитячі переживання, починаючи з віку двох з половиною років до середини життя. Ретроспективно авторка переживає та аналізує важливі моменти свого життя, особливо дитинство, коли вона була гарненькою дівчинкою впевненою в своїй красі: “Take me, Daddy,” I say with assurance; “I’m the prettiest!” [2, P.500]. Але одного разу, один з братів поранив їй око, вистреливши з іграшкової рушниці. Травма була для неї не тільки фізичною, але психічною. Хлопець понівечив красу, котрою всі так захоплювалися, а передусім сама авторка. Через скалічене око вона роками не піднімала голови, не спілкувалася з людьми, не жила повноцінним життям. Одне питання турбувало її: “But it is really how I look that bothers me most” [2, P.502]. Переживання описані в творі властиві кожній жінці. Реально стикаючись з соціумом, вже з самого дитинства їй доводиться відчувати *інше* ставлення до себе, суспільні звичаї змушують її виявляти пасивність: з рангу самодостатньої царівни вона потрапляє у ранг індіанця, в якого ціляться хлопчачі під час своїх забав з рушницею, а їй зась, вона – дівчинка. (“Because I am a girl, I do not get a gun... I try to keep up with my bow and arrows” [2, P. 501]).

Питання становища жінки в якій все немов би гаразд піднімається у творі “Roselily,” що написаний у формі внутрішнього монологу чорношкірої нареченої, який переривається формальною промовою священика. Роузлілі презентує чорних жінок 60-х років, коли теоретично вони здобули рівні права з іншими американцями. Головна героїня нібито незалежна жінка свого часу, проте виховуючи сама чотирьох дітей, працюючи днями на швейній фабриці вона далека від незалежності. Хоч чорні вже більше не раби на плантаціях, вони – невільники на заводах. Роузлілі постійно у пошуках власної свободи, символом цього виступають машини, що постійно рухаються. Вирішуючи цю екзистенційну проблему, героїня відчуває внутрішнє протиріччя, роздвоєність. “She wonders what it will be like. Not to have to go to job. Not to work in a sewing plant. Not to worry about learning to sew straight seams in workmen’s overalls, jeans, and dress pants”[4, P.123]. У розпачі, у невизначеності жінка кидається до останньої небажаної вимушеної опори у житті – чоловіка. Користуючись її слабкістю перед життєвими обставинами, коли вона у стані жертви, він перемагає її морально, показує їй жалюгідність. “His love of her makes her completely conscious of how unloved she was before”[4, P.123]. Але чи потрібна Роузлілі любов, що не дає їй сили, навпаки – суму та песимізму? Чоловік запевняє героїню, що дасть їй свободу. Але його уявлення про жіноче бажання бути вільною далеке від істини. Власні почуття Роузлілі дуже амбівалентні: вона хоче бути вільна і хоче бути в шлюбі. Роздвоєність її внутрішнього

стану між власною свободою та прагненням “бути в рамці”, бути як всі, бути заміжною жінкою доводить її до розпачу. Ще момент і вона б уткнула геть, але “...her husband’s hand is like the clasp of an iron gate”. Наприкінці героїня відчувається переможеною, розчавленою.

Роузлілі уособлює жінок, котрі не здатні піти проти законів фалократичного соціуму [4, 124]. Приглумлюючи власне бажання свободи, вони змушені просити опори у чоловіків, котрі ж і довели їх до цього своєю мораллю. З рабства зовнішнього Роузлілі потрапляє у внутрішнє. Все оповідання насичене настроєм латентної дискримінації: головна героїня вимушена покинути Міссісіпі, бо воно не подобається її майбутньому чоловікові, брати шлюб перед віттарем, прийняти мусульманство, їхати у далеке Чикаго, на яке покладає надії, але усвідомлює, що знає про нього мало: “...all she knows about the place is Lincoln, the president”[4, 124]. Проблема внутрішньої свободи залишається невирішеною для Роузлілі, котра є уособленням багатьох жінок сучасного суспільства незалежно від кольору шкіри.

ЛІТЕРАТУРА

1. Мілет К. Сексуальна політика. – К., 1998. – 619 с.
2. Walker A. Beauty: When the Other Dancer Is the Self// The Macmillan Reader. – Third Ed. – New York, 1993. – P.499 – 509.
3. Walker A. Roselily// Muller Gh., Williams J. A. Introduction to Literature. – New York, 1995. – P. 121- 124.
4. Walker A. Am I Blue? // 75 Readings Plus: An Anthology. – USA, 1996. – P. 417- 421.

ПРАКТИЧНІ ПРОБЛЕМИ ФОЛЬКЛОРИСТИЧНІ СТУДІЇ

Тетяна ЦИМБАЛ

ЛОКАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ ЛЕМКІВСЬКОГО ВЕСІЛЬНОГО ОБРЯДУ

Наслідком історичних змін після Другої світової війни етнографічна територія розселення лемків залишалася поділеною між трьома державами. Галицька частина Лемківщини відійшла до Польщі. Це гірська смуга південно-східної Польщі від рік Солинки і Сяну на сході до Попраду з Дунайцем на заході. Південна частина Лемківщини відійшла до Словаччини. Це гірська смуга від кордону з Україною до ріки Попраду. Частина південної Лемківщини входить до складу Закарпатської області. Це “трикутник” від с.Ужок (на півночі) і м.Ужгород (на півдні) до ріки Боржави на сході [8, 3].

З погляду географічного положення і своєрідного історичного розвитку як Пряшівщина, так і Галицька Лемківщина вже у зв'язку з їхнім оточенням з фольклорного й етнографічного боків для дослідника належать до найцікавіших областей. Тому територіальні межі нашого дослідження охоплюють лемківський етнокультурний масив в багатонаціональному контактному стикуванні населення Карпат. З цього погляду особливо важливими для аналізу є Східна Словаччина (і словаки, і українці), Закарпаття, гірська частина південної Польщі і Галицька Лемківщина.

Фольклор Лемківщини, безперечно, є складовою частиною українського фольклору, але оскільки його розвиток проходив тривалий час ізольовано від загально-українського розвитку, він має деякі специфічні відмінності, які впливають з відмінних історичних, соціальних і політичних умов.

Багато загальноукраїнських елементів, яких немає у західних слов'ян, знаходимо у весільній обрядовості лемків. Взагалі, весілля – це обряд сімейно-побутового циклу, який найповнішою мірою заховав у собі найстародавніші елементи української народної творчості.

У кожній місцевості лемківського краю весілля мало свої особливості, які в деталях значно відрізняються. В цілому весільну обрядовість Лемківщини, як і всіх слов'янських народів, можна поділити на три частини: 1) довесільні обряди, 2) весілля, 3) післявесільні обряди.

В нашій роботі ми розглянемо найцікавіші етапи лемківського весілля у контактному суміжні з словацько-польським оточенням регіону, а саме : обряд зустрічі молодих після шлюбу в домі молодого і молодого, післяшлюбна гостина, обряд переходу молодої в сім'ю чоловіка, обряд одягання жіночого чепця, обряд вмивання молодої, презва та ін.

Різноманітні ритуали, пов'язані із зустріччю молодих після шлюбу, як в домі молодої, так і в домі молодого. В західних і східних слов'ян батьки зустрічали молодих, як правило, хлібом і сіллю. У поляків і словаків ритуальними діями супроводжувалась і зустріч молодих після шлюбу в домі нареченої (стукіт у ворота і пісні перед замкнутими дверима, ритуальний діалог, викуп, вручення хліба і солі та ін.) [13, с.12]. Цікаво, що подібні обряди існували в лемків, що проживають на територіях Східної Словаччини та Польщі. В селі Гаврянець Свидницької області староста повинен був відгадати загадки, щоб весільний поїзд впустили до хати. Замикали двері перед молодятами і в селі Старина Гуменської області. Подекуди на Галицькій Лемківщині наречену з дружкою пропускали в дім, а перед молодим та його гостями зачиняли двері. Свашки співали :

Пустте же нас, пустте,
Або нам отворте
Тоти воротенька,
Што за ними Марисенька [3, с.384].

У лемків Закарпаття, як і на більшості територій України, молодят після шлюбу на порозі хати хлібом і сіллю зустрічала мати молодої, одягнена у вивернутий кожух [1, с.130]. Таку неординарність серед лемків можна пояснити, очевидно, проживанням в різних країнах, близьким сусідством із західними слов'янами.

Далі починалася гостина. Якщо всі попередні обряди виконувались навколо молодих, то головними героями весільної забави був рід. Гостина була тим великим обрядом, метою якого було об'єднати ці два роди, укласти між ними родинні стосунки. Окрім цього, гостина мала і магічні функції. Імітація багатства служила магічним засобом примноження достатку. При тому деякі традиційні страви мали обрядовий або магічний характер.

Страви на весільній гостині були усталені традицією, місцевими звичаями, але велику роль тут відігравали можливості родичів молодого і молодої. Молоді під час цілого весілля мали їсти зі спільної тарілки, однією ложкою. Подібних звичаїв дотримувались і поляки. Молода пара їла на своєму весіллі всі страви з однієї тарілки, щоб ціле життя їсти спільний хліб. Їли однією ложкою, пили з однієї склянки, щоб все життя прожити в єдності [12, с.170]. Споживання обрядових страв молодими, безумовно, відноситься до об'єднуючих обрядів і має символічний зміст. Це були звичаї імітативної магії. З однієї склянки пили молоді вже на заручинах на знак підтвердження того, що вони належать один одному. Цей звичай мав форму звичаєвого права.

Основною обрядовою стравою у лемків Східної Словаччини (Свидницький район) , а також багатьох інших регіонів, був "гіркий сир" [7, №6, с.23]. Попри традиційні святкові страви, що подавали гостям на весіллі, молодій парі готували спеціальну обрядову страву – кашу. Ця традиція своїм корінням сягала глибокої давнини і була поширена в багатьох слов'янських народів. У лемків поширена каша з рису, яку готували на молоці. При подаванні цієї страви свашки співали жартівливу пісню :

Гнэска риж, завтра риж,
Такий чловек та як книш.
Гнэска крупи, завтра крупи,
Такий чловек, та як глупи [2, с.34].

Своєрідною весільною стравою на Галицькій Лемківщині є *сос* – "це варена мука на розсолі³, і порізане в ній м'ясо"[2, с.33]. Не обходилося жодне лемківське весілля і без капусти. Подаючи цю страву на стіл, гості дражнили кухарок :

А кухарочка пишна, капустіця квасна,
Фуру дров спалила, капусти не зварила [2, с.35].

Мабуть при жодній страві на лемківському весіллі не співали так багато жартівливих пісень, як при капусті. Тут маємо ту закономірність, що при трапезних піснях на весіллі, на хрестинах та інших родинних обрядах співають, як правило, жартівливі,

З ІСТОРІЇ СПРИЙНЯТТЯ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ...

гумористичні пісні. Бо саме така атмосфера найсприятливіша для сприймання їжі. Тому навіть, якщо капуста була якнайкращої якості, а кухарка найвищої кваліфікації, то б передраження все одно мали б місце задля створення комічного, гумористичного ефекту.

Під кінець обіду молода обходила столи, цілує кожного гостя зі своєї рідні, і одержувала від нього у фартух невеличку кількість грошей. В окремих місцевостях Галицької Лемківщини існував звичай після гостини в домі молодої відправлятися до корчми на танці [6, №50, с.10]. Цікаво, що гостина після шлюбу в корчмі поширена і серед поляків. На польському весіллі гості забавлялися у корчмі до тих пір, поки не приходив батько нареченої і запрошував всіх гостей до себе [14, с.119].

Надзвичайною емоційністю, ліричністю відзначалися прощання молодої з рідною домівкою і провадження її в дім чоловіка. Цей обряд супроводжувався багатьма жалібними, журливими піснями :

Будеш ти, мамічко, гóренько плакала,
Як ти буде една лижка зоставала.
Зостане ті лижка і в полю робота,
Зáплачеш, мамічко, як бідна сирóта [2, с.36].

Не менш урочисто, як перед шлюбом, батьки благословляли молоду перед від'їздом у дім чоловіка. Демонстративно-символічні обряди прощання нареченої з рідним домом у лемків мали виразний напутньо-виховний характер.

Окрему смислову групу дій становить обряд зустрічі невістки в домі чоловіка, який був пов'язаний з оберіганням житла, із входженням "чужої" і приєднанням її до нового сімейного вогнища. Засоби вираження цих двох смислових значень мали локальну специфіку в лемківському етнографічному регіоні. У Горлицькому районі на Галицькій Лемківщині, зустрівши невістку у вивернутому кожусі, свекруха накривала її ним і так вела до хати, бо "шерсть відстрашує від невістки біду"[6, №12, с.11].

У весільному ритуалі слов'янських народів в неоднаковій мірі і різних формах збереглися обряди і обрядові дії, пов'язані зі старовинним культом домашніх, родових покровителів, духів предків [12, с.231]. За народним уявленням, родові предки неприхильно ставились, коли до роду приймали "чужака", так як і коли хтось покидав свій рід. Саме тому відхід дівчини зі свого роду і перехід до роду чоловіка супроводжувався урочистими обрядами, які мали задобрити і схилити на свій бік домашніх предків. Згідно з давніми слов'янськими віруваннями, кожен дім мав охоронні місця, куди не могли проникнути злі демонські сили. Звідси і походять обряди вшанування домашнього вогнища (печі), порогу і стола. Словацький дослідник І.Коморовський відносить їх до групи обрядів переходу [12, с.237].

В українських поселеннях Пряшівщини молода з хлібом на голові входила в хату, випускаючи на порозі яйце із запаски, "жеби легко дітей родила" [10, с.325]. Подібний звичай зустрічається і у словаків цієї території [13, с.278]. В супроводі матері невістка підходила до стола, тричі обходила його, цілує всі кути. Стіл, як правило, стояв на культовому місці (в куті), звідси і випливало сакральне значення стола і хліба, що на ньому лежав. Стіл був у широкому значенні слова домашнім вівтарем. Вшанування стола як культового місця було поширене на Східній Словаччині в українських і в змішаних словацько-українських етнічних територіях. Цікаво, що в інших регіонах Словаччини цей обряд не мав такого поширення. Привітавшись зі столом, молода йшла до печі, торкаючись її стін руками, спиною і грудьми. Заглянути у середину печі свекруха не дозволяла, оскільки це могло б спричинити її смерть [10, с.325].

Окремо відзначимо обряди і звичаї, які виконувались на порозі дому. Тут, як правило, свекруха зустрічала невістку, тут вгощали молодих медом, обсипали зерном, перед виходом з хати дружби схрещували над порогом *topírці* і т.д. У всіх випадках поріг потрібно розглядати як культове місце. В окремих моментах лемківського весілля

наречені повинні були разом переступати поріг. Такий звичай синхронного переступання вважався знаком започаткування спільного життя.

Церемонія зближення нареченої з родиною чоловіка, забезпечення прихильності з боку свекрів полягала у звичаї обдаровувати рідних молодого по приході в хату. Подарунки свекрам були традиційними (хліб, сорочка, хустка, *балець* та ін.) з певними локальними відмінностями. У лемків мати молодого для обдаровування рідні чоловіка клала дочці в скриню *балець* – великий білий хліб. Молода в хаті молодого тричі обкручувалась з *балець* в руках, різала його на куски і дарувала своїй новій родині [6, №51, с.10]. В українців Свидницького району (Східна Словаччина) *балець* випікали напівсирим, “жéби молодіця тлúсти діти мала; а як буде мала мали, та жéби не били сýхи”. Крім цього обрядового хліба, молодиця брала з собою ще один – *привикáнець*, яким обдаровувала родину молодого аж на третій день свого перебування [7, №6, с.23].

Після невеличкої гостини у лемків Східної Словаччини староста, запаливши три свічки, разом зі старшим дружбою і свашками відводив молодих спати у комору (західна Пряшівщина) або на горище (східна Пряшівщина) [10, с.327]. Обряд *покладин* вважався одним з основних обрядів весілля, при якому відбувалось фізичне і правове скріплення одруження, тому виконувався він обов’язково за участю свідків. Слід зазначити, що звичай комори і демонстрація цнотливості нареченої для даного регіону є малохарактерним (часто відсутнім) явищем.

Наступним важливим моментом весілля було одягання жіночого чепця молодій. У більшості місцевостях Лемківщини вінок (*пáрта* в лемків Пряшівщини) молодій здійснював дружба, часто своїм весільним знаком – *тонірцем* чи *шаблею*, що характерно для словаків, і, поторгувавшись, іноді продавав молодому. Молода, як правило, в цей час сиділа у молодого на колінах (схід Галицької Лемківщини, Польща) чи на відрі з водою, вкритим подушкою (захід Галицької Лемківщини, українці Східної Словаччини). За народними уявленнями, вода символізувала здоров’я, а подушка – м’якість, “щоб невістка була така м’яка свекрусі, як подушка” [11, с.153]. Під час виконання цього обряду галицькі лемки співали багато пісень, пов’язаних з вінком і його втратою.

Вінец, мій вінец, юж мі ся премінив,
Юж ся мі не бóде на глóві зелéнив.
Стра́тила-м віно́чок і парті́чку свою,
Жем зробила свому миленькому волю [9, №8 с.10].

В описах лемківського весілля на Пряшівщині на позначення вінка молодого подекуди виступає *пáрта*. Це підтверджується багатьма обрядовими піснями:

Пáрта мóя, пáрта,
Пáрта перóва,
Вчéра бíла мóя,
Гнéска дружбóва. [5, с106].

Свашки розчісували косу нареченої і робили їй зачіску заміжньої жінки – *кóнтю*¹ (*хімлю, хомéвку*), використовуючи для цього *іглиці* (дерев’яні шпильки) із солодкої яблуні, щоб життя було солодким [10, с328]. Голову покривали хусткою або чепцем. Цей звичай символізував перетворення дівчини в молодицю, і вона вже ніколи не могла заплітати коси.

Наступним обрядовим елементом весільної забави у лемків був *танець молодой*. Музиканти грали, а всі весільні гості, починаючи від дружби, були зобов’язані перетанцювати з молодого та заплатити їй за танець. Останнім платив за танець молодий, підтверджуючи цим своє безперечне право на молоду. Зібрана плата вважалась додатком до її приданого. Звичай платного танцю з молодицею поширений і серед словаків [13, с.280]. Цей обряд знаменував перехід нареченої до громади заміжніх жінок, був проявом відлучення її від молоді і приєднанням до гурту молодичь [12, с.226].

З ІСТОРІЇ СПРИЙНЯТТЯ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ...

З виконанням весільних ритуалів у слов'янських народів з'єднувався акт ритуального очищення : своєрідне посвячення і благословення молодих водою. Часто цей обряд поєднувався з приносом води вранці після шлюбної ночі, що було першим завданням невістки. Однак інколи він відбувався вже після очіпин. Ця обрядовість до початку ХХ ст. збереглась на території всієї України у більш чи менш вираженій формі, а в Карпатах набула особливого розповсюдження [1, с.136]. Досліджуючи весільну звичаєвість лемківського краю, майже у кожному селі можна зустрітися з різновидами цього обряду. Молоді у супроводі музикантів і весільних гостей йшли до річки чи потоку.

Ідэме, ідэме, на ту Латоріцю,
На ту Латоріцю мити молодицю [5, с.109].

В деяких місцевостях дружба зачіпав весільні вінки на *топірець (чекан)* і занурював їх у воду, якою потім вмивалися молоді в присутності сватів і свашок. Після того, повернувшись додому з повним відром води, молода кропила нею хату і всі присадибні будівлі, щоб стосунки між нею і новим господарством завжди були чисті. Воду, що залишилась, молода виливала на присутніх гостей [4, с.100].

Після обрядового вмивання молодої мати молодого відправляла в хату батьків невістки посла з повідомленням про успішне завершення цього обряду і запрошенням до себе в гості. Ця звичаєвість традиційно в Україні називалась *перезвою*. В окремих регіонах, зокрема у лемків, з матір'ю вели придане, тому всіх, хто їхав до молодого, називали *приданами*. Подекуди в українців Східної Словаччини гостину в домі молодого для родичів молодої називали *пропої*. В молодого приданів чекала несподіванка : замкнені двері, мовчання у відповідь на стукіт, тільки з хати долинала насмішлива пісня :

Прішли нам ту приданяне,
Штó ми їм ту їсти даме?
Намісіме болóта,
Най ся најре голóта !

На що приданяни відповідали :

Ми болота не їдаме,
Бо ми вдосталь хліба ма́ме.
Ми привели си ба́рана,
Будем їсти аж до ра́на [11, с.155].

Традиційно на всій території України зустрічати гостей виходила *фальшива наречена* – часто переодягнений дружба чи старша жінка. Після довгих вмовлянь показати справжню молодицю на зустріч виходили молоді й господарі з хлібом і сіллю і запрошували всіх до хати. Після невеличкої гостини, як правило, відбувалося обдаровування молодих. Своєрідно обдаровувала молодих родина молодої в українців Пряшівщини. Жінки у батьківському домі молодої виготовляли спеціальний *дárник (кúділь)*. Це була ялинка з двома рядами відрізаних гілук із загостреними кінцями та загостреним верхнім стрижнем. В деяких селах Спишу *дárник* представляв собою жердину з чотирма схрещеними дощечками, на кінцівках яких знаходились загострені вертикальні палички [10,с.331].На гілочки, як правило, затикали яблука з грошима, свічки, горіхи. Кожна жінка завішувала на *дárник* свій подарунок для молодої : намисто, полотно, хустини і т.д. Обвішаний *кúділь* несли в дім молодого. Цікаво, що звичай *дárника* поширений в багатьох словацьких областях, але під такою назвою зустрічається лише на словацько-українських етнічних територіях (на-приклад, район Спишу). Відмінність полягала в тому, що в українців *дárник* – подарунок родичів молодої, а в словаків - родичів молодого [12, с.242].

Завершальним етапом весілля у лемків був розподіл весільного короваю і частування ним гостей, а також прощальна промова маршалка (старости), в якій він дякував за гостину та бажав молодим, щоб їх життя протікало в злагоді, щасті і любові.

Розглянувши окремі елементи весільної обрядовості лемків у контактному суміжжі зі словацько-польським оточенням регіону, можна з впевненістю сверджувати, що основна обрядово-ритуальна, етнонаціональна, етико-естетична концепція лемківського весілля є генетично єдиною для етнозвичаєвої традиції всієї етнічної території України. Своєрідністю весілля лемківської етнографічної зони є автентичні назви весільного обрядового хліба (*привиканець, стільник, балець*), збереження групи очисних обрядів, насамперед обрядове вмивання молодих біля води, малохарактерність звичаю комори та ряд інших. Разом з тим наслідком відмінних історичних, політичних та соціальних умов регіону, міжетнічним стикуванням можна вважати наявність певних особливостей лемківського весілля, які простежуються в аналогіях його окремих елементів із весільною обрядовістю західних слов'ян. Так, для всіх регіонів Лемківщини характерний обряд “фальшивої молодої” перед шлюбом і після шлюбу в домі молодої, що зближує лемківське весілля з весіллям поляків і словаків. Стимування від їжі молодої (молодих) під час спільного посаду зустрічається на Закарпатті, а також у західних слов'ян. Як і у лемків, у словаків простежуємо збереження ритуальних танців (платний танець з молодою), подекуди навіть з однаковою назвою; вживання ритуальних весільних страв, властиве також полякам – сиру, меду, весільного печива. Такі аналогії особливо помітні серед українського населення Східної Словаччини і словаків, що проживають на суміжних територіях, наприклад, звичай *дárника* при обдаровуванні молодої. Менше подібних збіжностей зустрічається у весільній обрядовості у лемківсько-польському суміжжі.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Борисенко В.К. Весільні звичаї та обряди на Україні – К., 1988. – 189 с.
2. Бугера І. Весілля на Лемківщині – Львів, 1936. – 61 с.
3. Головацький Я. Народные песни Галицкой и Угорской Руси. – Т.IV.-М.,1878.- 482 с.
4. Гривна В. Народні звичаї Заковиці – Пряшів, 1973. – 164 с.
5. З глибини віків: Антологія усної народної творчості українців Східної Словаччини. Склад М.Мушинка. – Пряшів, 1967. – 396 с.
6. Дзіндзьо М. В Розділу на весілля// Наше слово. – Варшава, 1970. - № 36-52, 1971. - № 1-18. – С. 10-12.
7. Іде свадьба здолы. Народне весілля з села Гаврянець //Дружно вперед.-Пряшів,1972.-Р.ХХІІ.- №2-10.-С.25-27.
8. Красовський І., Солинко Д. Хто ми, лемки...- Львів, 1991. – 48 с.
9. Красовський І. Народне лемківське весілля //Наше життя.- 1995.- №6-8.- С.10-12.
10. Мушинка М. Духовна культура південної Лемківщини.// Збірник наукового товариства ім. Шевченка. – Т.206 . – Нью-Йорк-Париж-Сідней-Торонто, 1988. – Т. 2. – С.314- 336.
11. Сивицький М. Духовна культура північної Лемківщини // Збірник наукового товариства ім.Шевченка. – Т.206.=Нью-Йорк-Париж-Сідней-Торонто, 1988.-Т.2.- С.137-157.
12. Komorowsky J. Tradična svadba v Slovanov. – Bratislava, 1976. – 308 s.
13. Slovenské svadby. Zostavil M. Leščák. – Bratislava, 1996. – 307 s.
14. Fischer F. Lud polski. – Lwow, 1926. – 235 s.

РЕЦЕНЗІЇ ТА ОГЛЯДИ

Ольга ПАПУША

©2002

**ДИТЯЧА ЛІТЕРАТУРА:
НА ШЛЯХУ ТЕОРЕТИЧНОГО САМОУСВІДОМЛЕННЯ**

(Славова М. Попелюшка літератури. Теоретичні аспекти літератури для дітей - К., 2002. - 81 с.; Славова М. Волшебное зеркало детства. Статьи о детской литературе. - К., 2002. - 92 с.)

У травні 2002 року, якраз у Дні слов'янської писемності і культури в Україні, у видавничому центрі "Київський університет" вийшли друком книги, що привернули увагу широкого загалу своєю незвичністю.

Передусім, книг було відразу дві, причому ідентичних у своєму дизайнерсько-поліграфічному виконанні: невеличкий текстовий формат з барвистою обкладинкою — малярськими етюдами Н.Денисової за фольклорними мотивами. Візуальний образ книг фактично спрямовував читача до традиційної рецепції подібного видання як "приступного", легкого, що не зуживає ні часом, ні терпінням. Прізвище автора на титульній сторінці - Маргарита Славова - інформувало не більше, аніж про те, що маємо справу з жіночим амплуа, котре сьогодні інтригує своєю присутністю (а головне, видимою) спроможністю (Оксана Забужко, Ніла Зборовська, рідніше – Леся Романчук, західніше – та ж Ролінг з невгамовним Гаррі Поттером). Інформація на розгортці обкладинки уточнювала гендерні сподівання: "Маргарита Славова - університетський викладач з 30-річним досвідом викладання теорії та історії дитячої літератури. Останнім часом працює лектором болгарської мови і літератури у Київському національному університеті ім. Тараса Шевченка, Україна (1998—2002)". Далі компетентність авторки у "дитячих питаннях" підтвердила інформація про фахові здобутки: докторська дисертація "Проблеми поетики белетристики для дітей" (1992), звання доцента (1998), спеціалізація у всесвітньо відомих дослідницьких центрах - Академії педагогічних наук (Москва, 1984 і 1990), Міжнародному інституті дитячої літератури (Осака, 1992), Міжнародній дитячій бібліотеці (Мюнхен, 1995), Фінському інституті дитячої літератури (Тампере, 1998), Шведському інституті дитячої літератури (Стокгольм, 2000); чисельні публікації (понад 50) у багатьох країнах світу і співпраця над навчальним посібником для студентів; членство у міжнародних професійних організаціях (назва яких, можливо, для більшості читачів не була промовистою, однак не порушувала очікувань через слово Children's, що фігурує в них обох) International Research Society for Children's Literature та Children's Literature Association. Назви ж книг зав'язали остаточно інтригу — "Попелюшка літератури" і "Волшебное зеркало детства". З одного боку, знайомі слова, вздовж яких дрейфує читачка увага (Попелюшка та Волшебное зеркало), не викликали особливих рефлексивних зусиль через укоріненість у життєвому досвіді і зрозумілість читачам, котрим, як полюбляє

казати Іван Малкович, "від 2 до 102". З іншого боку, ключові слова обох назв (Література і Дитство) ненав'язливо спонукали побачити їхні глибші смисли – спробу говорити стосовно дитячих книг і дитячого читання. Погодьмося, зовні книги Маргарити Славової виявилися настільки алюзійними, промовисто засвідчивши, про що йтиметься (про дитячу літературу), наскільки ж і провокативними, занурюючи читача у доволі незвичний текст – справді теоретичні міркування про дитячу літературу.

Отже, темою репрезентованих видань став той феномен, з яким кожен з нас стикається щодня - у школі, в книгарнях, в бібліотеках і т.п., словом, та частина "знакового універсуму", що супроводжує зростання дитини практично від народження й аж до віку, коли вважається, що можна вже читати "все" - з частиною універсуму Ното Legends, ніжно й завбачливо поіменованою "дитячою літературою". Крім того, книги Маргарити Славової — і про стереотипне уявлення, що вона, себто дитяча література, явище минуше (у читацькому досвіді — разом з дитинством), пересічне (не вимагає особливого письменницького таланту), не заслуговує на спеціальну увагу, хіба що фахівців, котрі "керують" дитячим читанням, тобто використовують дитячу літературу як інструмент, засіб впливу на свідомість, світогляд, характер, громадянську позицію і т.д. Дослідниця ж недвозначно повідомляє про намір поетикального виміру літератури, що увійшла до кола дитячого читання. І це виглядає доволі незвично у контексті методологічних шукань у вітчизняному літературознавстві.

Мусимо визнати, що у нас поки що панує найзагальніший погляд на дитячу літературу, переважно у координатах ідеологічних та хронологічних¹. При цьому прихильники проектів літературних хронологій розглядають твори, адресовані дітям, як вияв багатогранного таланту "серйозних письменників" (Івана Франка, Михайла Коцюбинського, Богдана Лепкого, Миколи Вінграновського, Ліни Костенко, Ігоря Калинця та ін.), а критики — з очевидною PR-метою: "просунути" книгу як комерційний корпоративний продукт (не проминувши увагою зусилля видавців, спонсорів, дилерів і т.п., окрім, можливо, самого письменницького хисту). Окремі розвідки про дитячу літературу локалізуються вряди-годи на шпальтах вузівських збірників, у матеріалах науково-практичних конференцій або в нечисельних дисертаціях², демонструючи принагідність теоретичних рефлексій, відсутність аналітичних узагальнень, не кажучи вже про довершені наукові концепції. Прикметно, що Україна за останні п'ятнадцять років немає жодного автентичного підручника з дитячої літератури³, де репрезентувалося б принаймні "вузівське літературознавство", нехай навіть з його настановами на історичні описи та ідеологічні пріоритети⁴.

¹ Див., приміром, розділ про літературу для дітей у навчальному посібнику "Історія української літератури ХХ століття" (Київ, 1995. — У 2-х кн. — Кн.2. Ч.2. — С. 444—461).

² З цифром "10.01.06 -Теорія літератури" маємо чи не єдину кандидатську роботу Олени Тараненко "Роль казки в становленні сприйняття художнього твору" (Донецьк, 1999).

³ Останній підручник вийшов ще в достопам'ятні часи апоретичної ідеї "єдиної радянської літератури": Киличенко Л.Н. Українська дитяча література. Навч. посібник. - К.: Вища школа, 1988. — 263 с.

⁴ Йдеться про ідеологію як усвідомлену стратегію, ангажованість: "Хрестоматію укладено відповідно до програми з української дитячої літератури для студентів л'дошкільних відділень педагогічних училищ і коледжів. Під час підготовки посібника до друку крім програми з української дитячої літератури було використано також програми з виховання в дошкільних закладах" ("Українська дитяча література: Хрестоматія". - К: Вища шк., 2002. — С.4). Очевидно, тут саме "державний стандарт освіти" визначає сутність дитячої літератури — постфактум, через "іменний список" авторів з репутацією "дитячий письменник". Ідеологія проступає тут "на межах", які, з одного боку, включають тих чи інших авторів (приміром, Катерину Перелісну чи Ніну Мудрик-Мриц), формуючи напозір *річище Великої Літератури*, а з іншого - виключають, скажімо, Анатолія Костецького, котрого знає не одне покоління читачів, у тому числі завдяки передачам "Подорож у світі книг" на Першому національному радіоканалі, котрий є Головою творчого об'єднання дитячих письменників України). Воїстину,

Звичайно, існують окремі публікації в "поважній" періодиці⁵, є раритетна збірка діаспорної критичної думки "Ми і наші діти" (Торонто, 1965), симптоматичні наукові розвідки — про поетику англійської дитячої літератури, "шкільну повість" у царині дитячого читання, про концепцію адресата в прозі для дітей, українську дитячу поезію. Разом з тим відсутнє "силове поле" фахової дискусії, навіть її найбільш ймовірні формати (збірники "Весняні обрії" чи "Література. Діти. Час" понад десятиріччя вже, як зійшли у небуття). Якраз все це і створює лише фрагментарну картину, що навіює відчуття затягнутості "кризового синдрому", про який 1993 року писала Соломія Павличко: "З почуттям свободи прийшло почуття розгубленості, скепсису, а також усвідомлення кризи методологічного характеру..."⁷. І мова не йде лише про те, що сьогодні науці про літературу загрожує трансгресія у позахудожню сферу — вивчення мови, психології, історії тощо; це проблема "давня й сьогочасна". Мова навіть не стільки про критичне освоєння методів західного літературознавства, покликаних перш за все генералізувати власні літературознавчі концептуалізації. Йдеться радше про те, що, усвідомлюючи розширення наукових горизонтів — приміром, визнаючи перспективними (а отже - легітимними) феміністичні⁸ чи постколоніальні⁹ студії — наука про літературу досі не має за повноцінний об'єкт фахового зацікавлення дитячу літературу, вносить його на маргінес теоретичних повноважень. Відтак дитяча література в нас має статус "подвійного аутсайдера" - сама по собі як естетичний феномен (загальноісторична закономірність, "феноменальна матриця": спочатку формується література як суспільно усталена інституція, пізніше виникає поняття "дитяча література") і як периферія теоретичних рефлексій (з утворенням суцільного поля історико-літературних описів та аналогізуючих проектів). З цього погляду дослідження Маргарити Славової проблематизує передусім стереотипізований (*sens commun*) погляд на дитячу літературу, ініціює теоретичний дискурс про неї.

Атракційні лаштунки дослідницьких есе "спрацьовують" точно: "піймавши" усякого читача барвистістю обкладинки, прозорістю імені, легкістю ненапружених асоціацій, книги розпочинають специфічний діалог. У підзаголовку й анотації ("для студентів, викладачів, спеціалістів в галузі дитячої літератури") стає очевидною стратегія параметризації потенційного адресата книг, "омовлена" вона й у вступному слові Анатолія Костецького: "Переконаний, що ця книга, створена болгарською дослідницею, чиє ім'я відоме у багатьох країнах світу, які переймаються болями та проблемами виховання та формування підростаючого покоління саме за допомогою

"влада виробляє; вона виробляє реальне; виробляє сфери об'єктів та ритуали істинного" (М.Фуко).

⁵ Серед них найпомітніші: Жулинський М. І проблемність, і художність: Роздуми про сучасну дитячу літературу // Київ. — 1984. — № 11. — С. 140-144; Моренець В. Великий "малий" світ // Дніпро. — 1986. — № 7. — С. 116-122; Іванюк С. Випробування дитинством // Сучасність. — 1992. — № 3. — С. 176-183; Стаднийчук Р. Дитяча література: від реалій до ідеалу // Слово і час. — 1994. — № 9-10. — С. 41-44; Марченко Н.П. Не задля теоретичної абстракції // Всесвітня література в сер. навч. закладах України. - 1996. — № 11. — С. 3-5.

⁶ Відповідно: Скуратовская Л. И. Детская классика в литературном процессе Англии XIX-XX вв. — Днепропетровск: Издательство ДГУ, 1992. — 176 с.; Стаднийчук Р. Проблемы формирования нравственного мира подростка в современной "школьной повести" (70-80-е гг.). — Дис. канд. филол. наук. — К., 1990; Кириченко П.В. Сучасний погляд на тему школи у курсі "Дитяча література" // Нові технології навчання: Наук.-метод. зб. Вип. 18. — К.: ІЗМН, 1996. — С. 97—105; Іванюк С.С. Адресат — майбутнє. Герой і концепція адресата української радянської прози для дітей (1917-1941).— К.: Наукова думка, 1990; Ходанич Л. Виховні та дидактичні аспекти в українській поезії для дітей. — Ужгород, 1998. — 76 с.

⁷ Павличко С. Методологічна ситуація в сучасному літературознавстві // Теорія літератури. - К.: Основи, 2002. - С.483.

⁸ Там само. - С.488.

⁹ Павличко С. Маргінальність як об'єкт теорії // Там само. - С. 634.

літератури, не тільки органічно впишеться в контекст світовою комунікативної теорії дитячої книги, але й сприятиме відродженню пошуків у згаданій області і наших вітчизняних теоретиків, голосів яких уже давно не чути" [ПЛ, 5]10.

Функціоналізує сприйняття книг Маргарити Славової і факт їхньої "бінарності". Річ у тім, що "Попелюшка літератури" та "Волшебное зеркало детства" не просто книги про одне й те ж, написані різними мовами. Це ще один спосіб донести читачеві важливу ідею — наука про дитячу літературу має багатовимірний, багатоаспектний, зрештою, гіперпарадигмальний характер засадничих принципів. Тому й тексти обох книг перебувають у відношенні комплікації, вони відкриті, доповнюють одна одну, їхній сенс виступає у відмінностях, на перетині інтертекстуальних смислів: "Попелюшка літератури у дзеркалі науки" [ПЛ, 7] - "Золушка или принцесса?" [ВЗД, 5]. До того ж мовний код дозволяє "включитися" на автора, пригадуючи її як прецедентного учасника "Філологічних семінарів" М.Наєнка (Київський національний університет) та автора статей у єдиному свого часу збірникові "Проблемы детской литературы" (Петрозаводський університет, кафедра дитячої літератури), повністю присвяченому питанням історії та теорії дитячої літератури11.

Подальша рецепція книг скеровується чіткою логікою дослідницької аналітики.

Маргарита Славова про дитячу літературу веде мову у трьох взаємопов'язаних аспектах - диференціюючи об'єкт, окреслюючи його природу; типологізуючи підходи до вивчення феномену в світовій практиці; експлікуючи власні методи і прийоми дослідження, верифікуючи результати аналізу на контрастивному матеріалі (болгарських, українських, російських, польських, чеських творах для дітей). Так, аналізуючи відомі підходи до дитячої літератури (рефлексію самих письменників, наприклад, болгарських (Дора Габе, Ангел Каралійчев, Атанас Далчев), німецьких (Джеймс Крюс), шведських (Астрід Ліндгрєн), дослідження фахівців — літературознавців, психологів, педагогів, культурологів), авторка робить ряд важливих висновків:

— у цілому "погляд на дитячу літературу балансує між педагогічним інтересом та філологічною поблажливістю, між відсутністю у загальнолітературному контексті та наявністю у власних її межах, між аксіологічними крайнощами, аж до тверджень, що така література є або її нема" [ПЛ, 15];

— специфіка дитячої літератури сучасними гуманітарними науками окреслюється у соціокультурних вимірах (тип культури/тип естетичної свідомості, центр/периферія, література/паралітература, література/не-література, літературне буття/буття книги) та культурно-антропологічних координатах (дорослий/дитина, батьки/діти, чоловік(хлопчик)/жінка(дівчинка), білий/кольоровий, цивілізований/нецивілізований)12 [ПЛ, 14].

¹⁰ Задля зручності посилання на тексти обох книг використовуємо скорочення ПЛ ("Попелюшка літератури") і ВЗД ("Волшебное зеркало детства").

¹¹ "Игра и игровое начало в беллетристике для детей" (1987), "К вопросу о характере и функциях фантастического в беллетристике для детей" (1989), "О природе героя в беллетристике для детей" (1992).

¹² Тепер очевидно, що ці координати символічно "прописані" на обкладинках книг: "Попелюшку літератури" відкриває ілюстрація до української народної казки "Івасик Телесик". Хлопчик сидить під вікном (символічна межа світів - тут як *дорослого й дитячого*) і слухає, як дід з бабою ділять вечерю, просить і собі, *виказуючи свою присутність*. Художник намагався передати момент очікування — чи почують його *голос* дорослі? коли? як відгукнуться? З казки знаємо, що закінчення якраз щасливе - хлопчика *чують, упізнають* і кличуть *до хати* (аналогічні коннотації образу *Попелюшки*). А як же з самою дитячою літературою — тією, що і названа умовно, адже самим дітям не належить (як авторам, творцям — напротивагу, приміром, "жіночий" чи, скажімо, "український")? Зрозуміло, що відповідь на класичне запитання "Чи може підпорядковане промовляти? (Г.Ч.Співак) у випадку "дитячої літератури",

Маргарита Славова уточнює, що не має на меті детально аналізувати сутність кожної з концепцій - допитливого читачеві орієнтиром слугуватимуть згадані авторкою імена дослідників (Марія Ніколаєва, Марк Соріано, Пері Нодельман, Зохар Шевіт, Пітер Хант, Родерік Макгіліс, Ганс-Гейно Еверс, Борис Шкловський, Албена Хранова — усього понад три десятка імен в обох книгах) та їхня достеменна бібліографічна адреса наприкінці кожної статті. Принциповим для Славової є інше: показати, що наука про дитячу літературу виходить із ситуації принципового вибору, позиціонування дослідника стосовно існуючих концепцій, конструктивної критики методологічних підходів — з тим, аби адекватно кожній культурно-історичній ситуації мислити про згаданий феномен (пам'ятаючи про відносність понять "дитинство", "література", та й зрештою "наука" і "наука про літературу"), уміти "бачити цей предмет методологічно цікавим" [ПЛ, 15]. У власному способі аналізу авторка репрезентує комунікативні настанови вивчення мистецьких явищ, зокрема рецептивно зорієнтовані, які в центр уваги ставлять найперше фігуру читача і процес читання.

Дитяча література, за Славовою, є специфічним художнім діалогом між автором та читачем. Учасники комунікації насамперед є реальними постатями (дорослий — дитина, підліток) зі своїм життєвим досвідом, художніми смаками та естетичною компетентністю. Спілкування між ними розпочинається в той момент, коли читач вступає у взаємодію з текстом (бере до рук книгу, слухає твір). Ефективність комунікації залежатиме в такому разі від таланту письменника (вміння врахувати читацьку спроможність і художньо вибудувати її) та ідентифікаційних механізмів рецепції (ототожнення, вибір певної ролі, реалізація текстових стратегій). Однак далі Маргарита Славова доводиться вирішувати доволі непросту проблему — про межі тексту, або як реальні учасники діалогу стають суб'єктами іншого рівня, рівня текстової комунікації: "В процесі комунікації дорослий актуалізує дитяче у собі і прагне до творчої реалізації через дитячий код, а дитина стає його "співавтором" із вирішальним голосом при виборі репертуару та стратегій тексту, які забезпечують його "потенціал сприйняття". Звідси висновок про рівні діалогу: "Позиція дитини у тексті виявляється "рольовими іграми" автора, а позиція дорослого - використанням дитячого досвіду та формування художнього образу" [ПЛ,12]. Незайвим буде з цього приводу нагадати, що питання онтології суб'єкта проблематичне в межах літературної теорії загалом¹³. Рішення, яке знаходить і демонструє нам Славова, є продуктивною спробою поєднати здобутки класичної теорії сприйняття ("можливість тексту вміщувати зовнішні контексти та досвід читацької аудиторії" [ПЛ, 12]) та текстуально-зорієнтовані рецептивні підходи (текст з "волі автора" розглядається як такий, що встановлює правила гри, які приймаються й виконуються читачем).

Бачимо це і зі способу дослідження авторкою "конкретного емпіричного матеріалу". Там, де аналіз стосується семантики та прагматики літературного твору, Славова

задалегідь відома. Однак книга Маргарити Славової настроєно оптимістично, як вдало підкреслив Анатолій Костецький: "Попелюшка літератури", тобто література для дітей, дякуючи її книзі, своєрідній чарівній паличці доброї феї, котрою, як на мене, є сама авторка, нарешті посяде належне їй місце принцеси у здобутках і майбутньому красного письменства" [ПЛ, 5]. Образ саду (книга "Волшебное зеркало детства"), де птаха в'є гніздо і плекає своїх пташенят, експлікує ідею такого світоустрою, що наскрізь пройнятий завбачливою турботою (опікою) про підростає покоління. Чи припустимо, однак, у цьому випадку *вчитувати* у символіці *дерева* постмодерну метафору західної культури як "деревовидної" (Ж.Дельоз, Ф.Гваттарі) — з її жорсткою *ієрархічністю*, де *центр* завжди *домінує*?

¹³ Для порівняння взяти хоча б структурно-семіотичний підхід з його концептами "ідеального читача" (Р.Барт, Цв.Годоров, Ж.Женетт, Ю.Крістева, М.Ріффатер й ін.), неогерменевтичні теорії, які спираються на поняття "імпліцитного читача", "горизонт сподіваного" (В.Ізер, Г.Яусс), та деконструктивізм, що релятивізує рецептивну інстанцію ("інтерпретативні спільноти" С.Фіша).

працює в руслі Cultural Studies, розглядаючи, як текст, що увійшов до кола дитячого читання, транслює знакову систему дитинства:

- зовнішні ознаки (дитина чи антропоморфні істоти стають персонажами твору [ПЛ, 19-20; ВЗД, 47-60]; традиційні культурні інститути, зокрема читання як специфічну діяльність у дитячому віці¹⁴, та їхні текстові проекції);

- іманентні властивості дитинства (міфологічна свідомість, ігрове буття — трансформовані у художні конвенції твору¹⁵; лімінальний статус дитини на порозі "дорослого" світу — й "ініціюючий" потенціал літератури в її засадничій здатності ідеального впливу¹⁶).

Розуміючи, що діти й дорослі, образно кажучи, розмовляють різними мовами, що двомовна при цьому швидше дитина, а проблеми у порозумінні має радше дорослий, який і шукає "точки" зближення, Маргарита Славова спробувала віднайти й конкретні правила "мови": конститутивні ознаки дитячої літератури, формальні риси її літературної природи. Звідси — використання методів нарративного аналізу і проекти моделей комунікації (реальний автор - імпліцитний автор - експліцитний автор - персонажі - експліцитний читач - імпліцитний читач - реальний читач). З допомогою аналітичних категорій (сюжет, персонаж, роль, жанр, паратекст) дослідниця окреслює нарративну природу белетристики для дітей, визначає цілісність її художнього виміру та фактори "дієвості". При цьому ім'я провідного теоретика нарративної поетики Жерара Женетта, котрого так люблять цитувати вітчизняні літературознавці, зустрічається лише в розмірковуваннях про комунікацію на рівні "текстового канону" дитячої літератури — книги [ПЛ, 56]. В жодній статті ми не знайдемо і наратологічних дефініцій чи експлікації традиційних понять теорії розповідного тексту. Ця особливість оперування текстовими методами аналізу увиразнює важливу настанову Маргарити Славової вести діалог з усіма, хто цікавиться словесністю для дітей, хто вболіває за її якість і життєспроможність (саме до них апелює "прозорість" викладу книг, зрозумілість і точність) — і хто намагається критично осмислити цей непростий художній феномен (отже, має сучасні уявлення про літературно-теоретичну проблематику). Такий читач розуміє, що в полі зору дослідниці і питання нарративного часу [ПЛ, 27-28], нарративної

¹⁴ Див. розділ про літературну казку (недарма ж він і називається "Літературна казка як "мова" соціокультурної (курсив наш - О.П.) комунікації" та статтю "Комунікативні аспекти дитячої книги" [ПЛ, 56-68]. Питання ж "Дитяча книга - в дорозі чи глухому куті?" [ПЛ, 69-78] спонукає не лише до методологічних рефлексій стосовно статусу дитячої літератури, а й до необхідних суспільних обговорень про *екологію дитинства*.

¹⁵ Саме це і називається у М.Славової "дитячим кодом", "дитячим аспектом", що детально опрацьовано у найбільших статтях збірника "Художня специфіка белетристики для дітей" [ПЛ, 17-28], "Магическое "если бы". Игра и игровое начало в беллетристике для детей" [ВЗД, 15-30], "Ключ в страну чудес. Функции фантастического в беллетристике для детей" [ВЗД, 31-46]. "Дитячий аспект", за М.Славовою, це реалізація у тексті особливої конвенційності, що гарантує цілісність комунікативного ланцюжка "автор — текст — читач". Це актуалізація ігрового первня літератури, котрий у творі адресованому дитині, виступає головним "атрибутивним началом, принципом в структурно-семантической организации литературного текста, рассказно-стратегическим принципом" [ВЗД, 19]. Головною умовою ефективності естетичного діалогу авторка називає вибір такого типу художньої умовності, який означається як "фантастичний" і є гомологічним дитячій свідомості, ірраціональному мисленню (відтак синонімами його можуть бути "фантазійність", "вигаданість", "дивовижне" [ВЗД, 21-23]). У самій природі "фантастичного" закладений атракційно-ігровий момент, який у дитячій літературі стає експліцитним - на рівні структурно-семантичної організації літературного тексту та як нарративний принцип [ПЛ, 18-19; ВЗД, 20-21].

¹⁶ Читаємо у М.Славової: "Казка - це скарбниця неперехідних цінностей та грандіозна метафора життя, може *скеровувати* молодь у пошуках виходу" [ПЛ, 38]; "книги... *здійснюють протолітературне навчання* найменших і готують їх до читання як відокремленого від гри літературно-комунікативного акту" [ПЛ, 58-59].

компетентності (зокрема, через аналітику антропонімів, номінативів у текстах для дитячого читання [ПЛ, 48-54, 62]), і розповідної стратегії [ПЛ, 24, 62-63, 65-68], наративних рівнів та інстанцій [ПЛ, 59-61], модальності [ВЗД, 57], розповідного середовища (книга, мультимедійна комунікація [ПЛ, 64-65]) тощо. Важливо, що віднайдені авторкою текстові підстави дають змогу розглядати дитячу літературу як фундаментальний у досвіді людства наратив, де функціоналізовані основи соціокультурної взаємодії (дорослих і дітей) та експліковані стратегії субкультурних альязій, створення й трансляції соціальних знань.

Отже, поєднання різноманітних методів дослідження текстів з кола дитячого читання дозволили Маргариті Славовій наблизитися до суті естетичної природи белетристики, адресованої дітям. Це і є те проблемне осердя, що впорядковує емпіричні факти та позбавляє звичні теоретичні концепти їхньої самоочевидності й самодостатності. Відтак це і є той функціональний підхід у літературознавстві, що розглядає окремий тип дискурсу (словесність для дітей) у відношенні до креативної, референтної та рецептивної спроможності літератури загалом як "сукупності дискурсів" (Цв.Тодоров). Тому книги Маргарити Славової про дитячу літературу слід сприймати початком фахової розмови про феномен літератури у межах сучасної соціокультурної парадигми, про роль теоретичної рефлексії як самоусвідомлення і самоствердження літератури, зокрема дитячої, котра, "пізнаючи себе у "дзеркалі науки, ...сама може перетворитися в "чарівне дзеркало", яке показує літературні явища з невідомої та несподіваної точки зору" [ПЛ, 16].

Наостанок дозволимо собі висловити ще одне спостереження. Те, що книги Маргарити Славової з'явилися в Україні в час щорічних обговорень витоків слов'янської писемності й культури, красномовно свідчить: стараннями болгарської дослідниці Кирило-Мефодіївська місія триває.

РЕЦЕНЗІЇ ТА ОГЛЯДИ

Леся ВАШКІВ

©2002

„МІСЦИН ТУТ ДОВОЛІ ДЛЯ РОЗДУМІВ...”

(Василь Махно. Плавник риби. — Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2002)

Моє сприйняття поезії Василя Махна завжди мало одну особливість чи, може, й забаганку: я воліла слухати її, та ще й у авторському виконанні. Так я розуміла і відчувала усе і одразу: чула ритм і вловлювала акцентовані думки, фіксувала поетове розкошування словом і у слові, спостерігала абсолютно неповторний і дуже органічний супровід читання – манеру жестикулювати – словом, я чула писане слово, і вважала, що це оптимальний спосіб „відчитувати” тексти Василя Махна.

Та сталося так, що автор появлені 2002 року в Україні збірки поезій живе у США, і це настільки певно, як і далеко. Отож сприймати „Плавник риби”, виданий Івано-Франківською „Лілеєю-НВ”, довелося через читання, і все ж, констатуючись зоровим сприйняттям, праглося таки „почути” поета „між літер, що рельєфно пишуть стих” (с. 5).

Нова збірка у реєстрі оригінальних поетичних видань Василя Махна значиться під номером п’ять. Це число (окрім сентименту тих учнівських (у т.ч. й поетичних) поколінь, що жили і вижили в п’ятибальній системі оцінювання знань) засвідчує дві очевидні речі: 1) Махно не пише багато і швидко; 2) Махно написав достатньо, аби в читацьких колах сформувалася певна думка про його творчість.

Отож, мої думки про ту частину поетової творчості, яка умістилася в „Плавнику риби”. 47 віршів – і безліч образів, які вражають уяву, безліч містких поетичних знахідок, які засвідчують безупинну роботу думки, абсолютно вільний політ уяви. Той політ, в якому мандрівник-поет зустріне „вітру пастухів між ключниками тиші” (с. 5), спостереже „притлумлене бажання шипшини й ялівцю” (с. 9), почує, як „ріка розмови піниться й переповзає берег круглої гальби, стікаючи золотими краплинами на землю стола” (с. 15), уявить собі, що „театр се акваріум з рибами Мутна вода – завіса і лаштунки Кущуваті водорості – малюнки їхніх доль”, помітить життя „у келії маку” (с. 33), пізнає й збуде „суху печаль потовчену на скло” (с. 56), навчиться „мислити рухами” і „бути рослиною” (с. 33), здригнеться, серцем і спиною відчувши „тисячолітній протяг” (с. 35); буде вражений тим, що „усі веселки випили воду – і риби літають в повітрі” (с. 41); усвідомить, що спочатку лише дванадцятьом із безлічі „янгол протер очі долонею” (с. 52); напише вірш, „вмокаючи перо у морфій тиші” (с. 53); розмотає „домоткане полотно дорослих розмов – сувій чорних і білих смужок: війни і жнив – землі і смерті» (с. 54-55) і, зрештою, самоусвідомить – „вже ремесло і досвід – мов змія – мудрішають” (с. 61). Доказ тому – постійне роздумування поета над темою, вічною для митців: навіщо поезія? для чого на світі поети?

У „Диптиху про поезію” Василь Махно дав власний варіант відповіді. У суті своїй він – класичний, у формі – несподіваний: поет обурюється самим фактом вислову того питання, бо ж він ані „погонич їхнього вітру”, ані „пастух їхньої води”; бо хіба він „може переповісти тайну”, яка і йому лиш інколи „відкривається світлими пасмами золотої води”. Адже ніхто не питає, „навіщо дерево”, „навіщо птах”. То як поет може пояснити, „навіщо золота шкаралуща слова Розкидана як дитячі забавки”? Відповідь на питання – містка і елегійна – приходить наприкінці диптиху: „Хіба нікому прикласти до вуха мушлю – і слухати звивисті потоки морських вітрів – і твою самотню пісню?” (с. 13). Гадаю, що, зважившись „у колі друзів – довго говорити про поезію Не знаючи ні її визначення Ні – тим паче – її призначення” (с. 10), Василь Махно таки дає їй власну дефініцію („Мандрівні слова – мої полки: міхи зерен – пригорщі муки” (с. 16)), та ще й не одну, бо „справжній вірш немов малу дитину Тримаш тут Поближче серця – і воно щось скаже” (с. 28-29).

У вірші „До приятеля”, ведучи уявний діалог з тим, хто розуміє марноту життя і втомився писати вірші ні для кого, поет лиш сконстатує: „повсюди осіння втома”. Він твердо знає: весна збудить „всі пагінці, що продовжують досвід” (с. 39). І це так само правдиво, як і те, що „менше віршів – більше самоти і печалі” (с. 60). Розмірковування про сутність мови, про призначення слова більшою чи меншою мірою наявні чи не в кожній поезії збірки, як коштовні, але нечисленні інкрустації – надбання, скарб поетових мандрів, результат відчитування сенсу пагорбів (що бувають і зеленими, і жовтими, і кам’янистими), і годин, прожитих марно а чи плідно. Усе це стверджує факт творчої зрілості, котра, як відомо, не любить заглядати вперед, їй миліше вертати в дитинство. Саме таку ретроспективу відчитуємо у поезіях „На березі ріки” та „На Покрову у моєму родинному селі – Празник”. Елегійна сюжетність, ліричний автобіографізм, філософська аура цих віршів визначає їх загальнолюдський зміст. Два хлопчики – двоє „молодих вужів за вухами яких Жовтий пилوک кульбаб” – справляють злодійське свято „над берегом річки – в кущах бузку – в лопухах – де повітря пахло Праною білизнаю і річковою рибою”, – словом, на острові, якого „ніхто і ніколи не бачив”. Той берег з сивого туману минувся, як відрізана скибка хліба до власне „ранішнього молока”. А в героїв колишньої драми (особливо вражає художньо точна, образно містка, але така болісна у своєму градаційному вивершенні характеристика другого: „жовтява кульбаба” – „худий подорожник сільських околиць” – „сірий горобчик пшениці батьківського розлучення”) – сьогодні таки полудень! Бо вже з власною дитиною (дяка Богу – і татовою, і маминою) є потреба поділитися відчуттям дитинства, наймилішим спогадом, що на Покрову „втішав макове зерня дітлашні”: то когутики різних кольорів, котрі „співали Розложені один при одному Обійнявши золотими крильми тесані з дерева палички” (с. 54).

У блискучому – за мистецьким вирішенням одвічної проблеми – вірші „На Покрову у моєму родинному селі – Празник” мотив руху життєвого колеса, філософії долі різних поколінь у різній (далекій і не дуже) час виписаний переконливо – аж до осяжності: картини, спостережені ліричним героєм у дитинстві, є буквально зримими. А фінал того елегійного спогаду вражає вмінням узагальнювати і даром відвертості: батьків дарунок – когутик – видався доньці гірким:

чомусь не співала їй карамель домашнього промислу

а я повертаюся і повертаюся туди – де когутики були солодкими і співали (с. 55).

Упродовж кількарядового читання збірки не покидало мене відчуття, що поет тужить не лише за проминулим дитинством. Не переконав мене (по-чоловічому об’єктивний) аргумент, що „батьківщина кожного чоловіка – тіло бажаної жінки” (вірш „У пивному барі „Gosser”). Авторкові таки бракує самої України: той мандрівник-поет, що взяв з собою в дорогу рибину, здавалося, шукає тверді, і не будь-якої, а з обрисами пагорбів і піль; шукає шляху „від теплої ріки назустріч саду”. Так здалося, так прочиталось у рядках і між ними.

Інтелектуально насичена поезія Василя Махна – то меч двосічний: в тому її перевага, в тому ж і її складність. Багата алюзіями (словник хозар, ловець снів – з М.Павича; численні „вкраплення” зі „Слова” – шоломи”, „лисиці, що збрехали” та ін.), населена міфічними, історичними і літературними постатями у епіграфах та строфах (Офелія, Марк Аврелій, Ромул Великий, Річард III, Афродіта, Езра Паунд, Йосип Бродський, Ігуда Аміхай, Сізіф та ін.), вона вимагає певного рівня готовності до сприйняття і постійної співпраці читача. Хочу вірити, що такого читача вона знайде.

Читачеві ж, „отруєному професійною хворобою аналізу” (Леся Українка), впадає в око (й милує його!) і формальний бік поезії.

Жанрова палітра віршів збірки визначається диптихом, діалогом, медитаціями і, звичайно ж, елегіями. Шанувальник поезії Василя Махна пам’ятає „Лютневі елегії” 1998 року. У році 2002 фіксуємо уже „полки елегій” (читай – смуток помножився!), серед яких переважають „Осінні елегії” і, звісно ж, „Елегія води”, бо тільки в ній може відчувати життя „плавник риби”. Уважне прочитання збірки утверджує в думці, що плавник риби – образ знаковий. Не лише тому, що він належить рибині (символ біблійний!). Він – та частина, що забезпечує її рух, він та частина, що заперечує її німування, бо ж „кожне слово запишемо на плавникові риби, хтось піймає її і уздрить вцілілі букви...” (с.3).

Розмаїті за ритмічною організацією, поезії з „Плавника риби” вражають багатством римунання, цікавими (часом досконалыми) римами: проритих – горіти; Одисей – есе; пісок – присох; пляжу – гладжу; малим – олив – Єрусалим; чісла – притисло; морелі – Аврелієм та багато-багато інших.

Дивовижні, часто несподівані метафори (що їх цитовано на початку рецензії) доповнюються свіжими епітетами та місткими порівняннями: „прозо–рий виноград – мов видутий зі скла” (с. 8); „і снігу що лежить – мов мандрівець – в рові” (с. 9); „мандрівка довга – мов рядок гекзаметра” (с. 10); „і висихає серпень – немов тютюновий лист” (с. 14); „побільшало промовців за столом, Як пагорбів за містом що довкруг Його обсіли наче квочку...” (с. 17); „важкий прибій – мов рипання шухляди” (с. 24); „окреслим честь немов огненне коло” (с. 29); „мислі як вушко голки” (с. 37); „синців – як луски на рибі” (с. 38); „ми обмінялися поглядами, немов перстнями” (с.38); „і яструбом бачиш слово – роздерту м’якість саму – що пульсує і світиться – схоже на білу порічку” (с. 58).

Обсяг рецензії не сприяє рясним цитаціям, які б підтвердили блискуче віднайдені поетом алітерації і асонанси, риторичні запитання, художньо виправдану тавтологію і глибинну свіжу метафорику останньої – на сьогодні! – збірки Василя Махна. Її ліричний герой мандрує в часі і у просторі: коли по-справжньому, коли візійно, не оминаючи ні пагорбів, ні долин, тямлячи, що „повернення: завжди втрата землі – Збирання каміння – підрахунок плодів” (с. 19). Прагне досягнути минуле, розібратись в сучасному і „на плавникові риби” записати для потомків те найосновніше, над чим розмірковував український поет, минаючи межу другого і третього тисячоліть.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Бородіца С. — кандидат філологічних наук, викладач Тернопільського комерційного інституту.

Онопа О. — викладач

Мастияк В. — викладач кафедри світової літератури та іноземних мов Тернопільського експериментального інституту педагогічної освіти.

Букачик В. — аспірант кафедри історії української літератури Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

Деркач Г. — аспірант кафедри теорії літератури і порівняльного літературознавства Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

Чумак Г. — викладач кафедри іноземних мов Тернопільського державного технічного університету імені Івана Пулюя.

Глотов О. — доктор філологічних наук, доцент кафедри російської мови та літератури Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

Курант І. — аспірант кафедри історії української літератури Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

Вашків Л. — кандидат філологічних наук, доцент кафедри історії української літератури Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

Телиженко Л. — викладач кафедри української і зарубіжної філології Сумського державного університету, здобувач кафедри теорії культури і філософії науки Харківського національного університету ім. В.Н.Каразіна.

Глотов М. —

Дем'янюк М. —

Ткачук М. — доктор філологічних наук, професор кафедри історії української літератури Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

Шимчишин М. — викладач кафедри іноземних мов Тернопільської академії народного господарства.

Ткачук О. — асистент кафедри історії української літератури Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

Папуша О. — аспірант кафедри теорії літератури і порівняльного літературознавства Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

Фік С. — доцент кафедри російської мови та літератури Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

**УМОВИ ПРИЙОМУ МАТЕРІАЛІВ
ДО АЛЬМАНАХУ «STUDIA METHODOLOGICA»**

Альманах «Studia methodologica» створено для публікування результатів досліджень у галузі методології гуманітарних наук.

До альманаху приймаються наукові статті з проблем філософії та методології гуманітарних наук. Пріоритет надається статтям, що максимально відповідають профілю видання.

Редакція зацікавлена в матеріалах до рубрик «Рецензії та огляди», «Переклади» (українською або російською мовами) та «Sapienti sat» (свого роду «інтелектуальний десерт», виражений в афористичній або навіть гумористичній формі).

Матеріали друкуються мовою оригіналу із збереженням авторської стилістики. Авторам надсилається примірник альманаху. Редакція просить надсилати матеріали за адресою: 46027, Тернопіль-27, а/с 554, або електронною поштою: narrator@tern.ukrack.net

Примірник альманаху можна замовити за адресою редакції.

Вимоги до оформлення матеріалів. Матеріали приймаються на дискетах у форматі Microsoft Word. Мінімальний обсяг статей — не менше 4 ст. машинопису (1800 зн/ст). Бажана наявність надрукованого примірника статті з авторськими виділеннями. Посилання бажано робити за зразком: «[Багалій, 1956: 128]». Обов'язкова наявність даних про автора (прізвище, ім'я та по батькові повністю, науковий ступінь, посада, службова та домашня адреса, контактний телефон).

Наукове видання

Studia methodologica
випуск 12

Відповідальний за випуск І.Папуша.

Здано до складання 17. 09. 2002. Підписано до друку 06. 10. 2002.
Формат 70x108/16. Папір офсетний. Гарнітура Таймс. Наклад 300.

Адреса редакції альманаху: 46027, Тернопіль 27, а/с 554.
Редакційно-видавничий відділ Тернопільського державного
педагогічного університету імені Володимира Гнатюка
46027, Тернопіль, вул. М. Кривоноса, 2.