

Тернопільський національний педагогічний університет
імені Володимира Гнатюка

STUDIA METHODOLOGICA
Випуск 30

Альманах видається з 1993 року

Тернопіль
2010

Головний редактор
д.філол.н., проф. Роман Гром'як

Відповідальний редактор
к.філол.н., ас. Юрій Завадський

Редакційна колегія:
д.філол.н., проф. Ольга Куца
д.філол.н., проф. Михайло Лабашук
д.філол.н., проф. Наталія Поплавська
д.філол.н., проф. Любов Струганець
д.філол.н., проф. Оксана Веретюк
д.філол.н., проф. Тетяна Вільчинська
д.філол.н., проф. Мар'яна Лановик
д.філол.н., проф. Микола Ткачук
д.філол.н., проф. Дмитро Бучко
к.філол.н., доц. Ігор Папуша

Голова міжнародної науково-редакційної ради:
д.філол.н., проф. Олег Лещак (Польща)

Міжнародна науково-редакційна рада:
В. Заїка (Росія), Р. Стефанський (Польща), Е. Касперський (Польща),
Ю. Ситько (Україна), О. Глотов (Україна), М. Чаркіч (Сербія), В. Кравець (Україна),
В. Сердюченко (Україна), С. Ткачов (Україна), Е. Лассан (Литва), О. Глазков (Росія).

Збірник *Studia methodologica* внесено до Переліку фахових видань ВАК України за спеціальністю «філологія» згідно з постановою від 01.07.2010 р. № 1-05/5.
Рекомендовано до друку Ученою радою ТНПУ імені Володимира Гнатюка, протокол №3 від 26.10.2010 р.

Рецензенти:
д.філол.н., проф. Кеба О.В.
д.філол.н., проф. Гнатюк М.І.

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

Адреса редакції:
46027, Тернопіль-27, а/с 554
Електронна пошта: dryuzavadsky@gmail.com
Веб-сайт альманаху: studiamethodologica.com.ua

S 88 *Studia methodologica*. – Випуск 30. – Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ ім.В.Гнатюка, 2010. – 286 с.

ЗМІСТ

ТВОРЧИСТЬ ДМИТРА ПАВЛИЧКА В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ. ДО 80-РІЧЧЯ ПИСЬМЕННИКА

Ігор РАВЛІВ	
ДМИТРО ПАВЛИЧКО ЯК ОСОБИСТІСТЬ І ГРОМАДСЬКО-ПОЛІТИЧНИЙ ДІЯЧ	6
Олександр ВІЛЬЧИНСЬКИЙ	
СТАНОВЛЕННЯ НЕЗАЛЕЖНОЇ ПРЕСИ НА ТЕРНОПІЛЛІ (ДМИТРО ПАВЛИЧКО НА СТОРІНКАХ «ТЕРНОПОЛЯ ВЕЧІРНЬОГО» У 1990-1991 Р.)	12
Ірина БАБІЙ	
АВТОРСЬКІ НЕОЛОГІЗМИ У ПОЕЗІЇ ДМИТРА ПАВЛИЧКА	14
Стефанія ЛІСНЯК	
ЛЕКСИЧНІ ЗАСОБИ ВИРАЖЕННЯ АНТИТЕЗИ В ПОЕЗІЇ ДМИТРА ПАВЛИЧКА	18
Галина ВИШНЕВСЬКА	
РЕАЛІЗАЦІЯ ДЕМОНІЧНОГО У ПОЕТИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ ДМИТРА ПАВЛИЧКА	23
Тетяна ВІЛЬЧИНСЬКА	
КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЯ САКРАЛЬНОГО У ПОЕТИЦІ ДМИТРА ПАВЛИЧКА	26
Галина ПАВЛИШИН	
РЕЦЕПЦІЯ РОМАНУ МАРІЇ МАТІОС «СОЛОДКА ДАРУСЯ» ДМИТРОМ ПАВЛИЧКОМ	28
Світлана ЛУЦАК	
ІДЕЙНО-ХУДОЖНІЙ СТРИЖЕНЬ «МОЙСЕЯ» МІКЕЛАНДЖЕЛО БУОНАРРОТІ ТА ІВАНА ФРАНКА В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ Д. ПАВЛИЧКА.....	31
Луїза ОЛЯНДЕР	
АНТОЛОГІЯ «50 ПОЛЬСЬКИХ ПОЕТІВ» У ПЕРЕКЛАДІ Д. ПАВЛИЧКА: ХУДОЖНЯ КОНЦЕПТУАЛЬНІСТЬ І ПОЕТИКА	36
Іван ЗИМОМРЯ	
ОСОБЛИВОСТІ РЕЦЕПЦІЇ ПОЕЗІЇ ДМИТРА ПАВЛИЧКА У НІМЕЦЬКОМОВНОМУ ПРОСТОРІ	39
Наталія ТРЕФЯК	
ПРОБЛЕМА ВЗАЄМОЗВ'ЯЗКУ ЛІТЕРАТУРИ Й КІНЕМАТОГРАФІЇ У ТВОРЧІЙ СПАДЩИНІ МИКОЛИ ВІНГРАНОВСЬКОГО ТА ДМИТРА ПАВЛИЧКА	42
Олена ЗИМОМРЯ	
ДМИТРО ПАВЛИЧКО В УГОРСЬКОМОВНИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ ТА ОЦІНКАХ ЛАСЛА БАЛЛИ.....	45

МІФ І НАРАТИВ

Катажина ОРШУЛЯК-ДУДКОВСЬКА	
СМАКИ МОГО ДОМУ. ПАМ'ЯТЬ – МІФ – НАРАЦІЯ	49
Зоряна РОДЧИН	
РЕАЛІЗАЦІЯ КОНСТРУКТИВНИХ І ДЕСТРУКТИВНИХ ТИПІВ ІДЕОЛОГІЧНОГО МІФУ В ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКІЙ ДРАМІ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ....	54
Ганна УЛЮРА	
РЕВІЗІЯ МІФУ З ПОГЛЯДУ ЖІНОЧОЇ КУЛЬТУРИ (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНІВ Л. УЛІЦЬКОЇ «МЕДЕЯ ТА ЇЇ ДІТИ» ТА С. БОГДАНОВОЇ «СОН ІОКАСТИ»)	58
Олена БИСТРОВА	
РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ МІФОЛОГІЗАЦІЇ ЖИТТЯ Ф. ДОСТОЄВСЬКОГО В ДІСГЕТИЧНОМУ СПОСОБІ НАРАЦІЇ	63
Сніжана ЖИГУН	
МІФОЛОГІЗАЦІЯ ПОСТАТЕЙ ПИСЬМЕННИКІВ РОЗСТРІЛЯНОГО ВІДРОДЖЕННЯ.....	67

МЕТОДОЛОГІЯ, ФІЛОСОФІЯ, ПОЛІТОЛОГІЯ

Іван ЛУЧУК	
ПОЕЗІЄЗНАВСТВО ЯК МЕТОДОЛОГІЯ.....	71
Александр ГЛЮТОВ	
ФЕНОМЕН ГОСУДАРСТВА.....	80

Лілія ШТОХМАН	
ПОНЯТТЯ СТАТЕВИХ ВІДМІННОСТЕЙ У ФЕМІНІСТИЧНОМУ НАРАТИВІ....	85
Maciej Henryk GÓRNY	
WALKA Z PRZESTĘPCZOŚCIĄ JAKO INWARIANT SYSTEMÓW PRAWNYCH.	
METODY WALKI JAKO WARIANTY W RAMACH SYSTEMU.....	90
Владимир ЕФИМОВ, Евгений НИКОЛЬСКИЙ	
ТЕОЦЕНТРИЧЕСКИЙ И АНТРОПОЦЕНТРИЧЕСКИЙ АСПЕКТЫ ГУМАНИЗМА ⁹³	
Рышард СТЕФАНСКИЙ	
ПОНЯТИЕ ЦЕННОСТИ В ИНДИВИДУАЛЬНОМ, ПОПУЛЯЦИОННОМ И ВИДОВОМ	
АСПЕКТАХ.....	98
Mateusz KOWALSKI	
RECEPCJA LINGWISTYCZNEJ TEORII FERDINANDA DE SAUSSUREA	
(PROBLEMATYKA METODOLOGICZNA).....	102

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ

Валерія ГЛОТОВА	
НАБОКОВ ЯК ПЕРЕКЛАДАЧ ВЛАСНИХ ТВОРІВ	106
Валерій КИКОТЬ	
ЦИТАТА У ФОРМУВАННІ ТА ПЕРЕКЛАДІ ПІДТЕКСТУ.....	109
Ірина БЕЛІНСЬКА	
ЕВОЛЮЦІЯ КОНЦЕПЦІЇ ПРИРОДИ В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ СВІДОМОСТІ	
РУБЕЖУ ХVІІІ–ХІХ СТ. І ТРАНСФОРМАЦІЯ ПЕЙЗАЖНОГО ОБРАЗУ	
В ХУДОЖНІЙ ЛІТЕРАТУРІ	113
Ольга ШАВЕКО	
НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЦЕЗУР В ОДНОМ СТИХЕ И. БРОДСКОГО.....	118
Анна СЕДЫХ	
СУБЪЕКТ ПОВЕСТВОВАНИЯ СОВРЕМЕННОГО ЖЕНСКОГО РАССКАЗА:	
НОМИНАЦИЯ И ГЕНДЕРНАЯ ДЕТЕРМИНАЦИЯ	123
Дмитро ДРОЗДОВСЬКИЙ	
ПОЕТИКА Й ФІЛОСОФІЯ ШЕКСПІРІВСЬКОГО ТЕКСТУ В ХУДОЖНІЙ	
КОНЦЕПЦІЇ ІГОРЯ КОСТЕЦЬКОГО: КОМПАРАТИВІСТСЬКИЙ АСПЕКТ	127
Оксана НОВОСТАВСЬКА	
ЗАПОЗИЧЕННЯ ЯК СПОСІБ НОМІНАЦІЇ ФІЛОСОФСЬКИХ ПОНЯТЬ У НАУКОВИХ	
ТЕКСТАХ ІВАНА ФРАНКА	135
Александр ШМАЛЬКО	
РЕЦЕПЦІЯ НАЦІОНАЛЬНОГО В ПОВЕСТИ Г.П.ДАНИЛЕВСКОГО	
«УМАНСКАЯ РЕЗНЯ (ПОСЛЕДНИЕ ЗАПОРОЖЦЫ)».....	139
Соломія БУК	
ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЛЕКСИКИ ОСТАННЬОГО РОМАНУ ІВАНА ФРАНКА	
“ВЕЛИКИЙ ШУМ” У КІЛЬКІСНО-СТАТИСТИЧНОМУ АСПЕКТІ	145
Галина БУШКО	
КУРС ЛЕКЦІЙ І.ШИШМАНОВА ІЗ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКИХ ЛІТЕРАТУР:	
ПОРІВНЯЛЬНА ЛІТЕРАТУРНА ІСТОРІЯ ХVІІІ СТ.	154
Софія ФІЛОНЕНКО	
«СЕРІЯ З ДЕЛЬФІНОМ»: УКРАЇНСЬКИЙ ЛЮБОВНИЙ РОМАН ЯК	
КОЛЕКТИВНА ЖІНОЧА ФАНТАЗІЯ	160
Юлія ГАЛАН	
РОЗПОВІДНА СТРУКТУРА «НАРОДНИХ ОПОВІДАНЬ» МАРКА ВОВЧКА.....	168
Ірина КОХАНСЬКА	
РОМАН ЕНН ТАЙЛЕР «DIGGING TO AMERICA»: ПРОБЛЕМАТИКА ТА НАРАТИВНА	
СПЕЦИФІКА.....	171
Таміла КОТОВСЬКА	
НОВЕЛІСТИЧНО-ПОВІСТЕВИЙ КОНТЕКСТ І ВИТОКИ МОТИВІВ «ДІТЕЙ ВІЙНИ»	
В УКРАЇНСЬКІЙ ТА АМЕРИКАНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ (О.ГОНЧАР,	
ДЖ.СЕЛІНДЖЕР)	178
Сніжана НОВАК	
ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ ЗАСАДИ ВОЛОДИМИРА БІРЧАКА: НАЦІОЦЕНТРИЧНІ ТА	
ЕСТЕТИЧНІ КОНСТАНТИ	183
Валерій ПАНЧЕНКО	
ГЕНДЕРНА ВЗАЄМОДІЯ У Д.Г.ЛОУРЕНСА І В.ВИННИЧЕНКА.....	190

Людмила ПОТАПЕНКО	
ЦЕНТР І МАРГІНЕС У ПРАЦІ Е. САЇДА «КУЛЬТУРА Й ІМПЕРІАЛІЗМ»: З ПОГЛЯДУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОЇ КОМПАРАТИВІСТИКИ	197
Олена СТАВНИЧА	
ЛІТЕРАТУРА І ПОЛІТИКА: ПОЛІАСПЕКТНІСТЬ СОЦІАЛЬНОГО МІФУ В САТИРИЧНОМУ ПОЛІТИЧНОМУ РОМАНІ «ЦІНЬ ХУАНЬ ГОНЬ» Г. ТАРАСЮК	201
Тарас ПАСТУХ	
ГЕРМЕТИЧНА ПОЕЗІЯ ІВАНА СЕМЕНЕНКА	214
Андрій ЦЯПА	
АВТОБІОГРАФІЯ: ЖАНР І ГЕНДЕР	218
Тетяна ЄМЧУК	
ПОСТКОЛОНІАЛЬНІ ВИМІРИ ХРОНОТОПУ В РОМАНІ ДЖ. М. КУТЗЕЕ «БЕЗЧЕСТЯ»	223
Олена ДУДАР	
РЕТРОСПЕКЦІЯ ЯК ОСНОВНА ЗМІНА НАПРЯМКУ РУХУ ХУДОЖНЬОГО ЧАСУ У РОМАНАХ ІРИНИ ВІЛЬДЕ «СЕСТРИ РІЧИНСЬКІ» ТА ТЕОДОРА ДРАЙЗЕРА «ОПЛОТ»	229
Марія ДЕМ'ЯНЮК	
ТРАГЕДІЯ «ГАМЛЕТ» ШЕКСПІРА В ПОЛІ СТРУКТУРНОГО ПСИХОАНАЛІЗУ ЖАКА ЛАКАНА	233
Олена ЮФЕРЕВА	
ЖАНРОВА «НЕСТАБІЛЬНІСТЬ» І НАПРЯМКИ ЇЇ ДОСЛІДЖЕННЯ У СУЧАСНОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ	237
Фелікс ШТЕЙНБУК	
ПОВІСТЬ МИХАЙЛА КОЦЮБІНСЬКОГО „ТІНІ ЗАБУТИХ ПРЕДКІВ” У КОНТЕКСТІ ТІЛЕСНО-МІМЕТИЧНОГО МЕТОДУ АНАЛІЗУ ХУДОЖНІХ ТВОРІВ.....	241

МОВОЗНАВЧІ СТУДІЇ

Едуард МІЛЯНОВСЬКИЙ	
ЗНАЧЕННЯ І СМИСЛ В ПСИХОЛІНГВІСТИЧНИХ КОНЦЕПЦІЯХ О.О. ЛЕОНТЬЄВА ТА Л.С. ВИГОТСЬКОГО	247
Оксана ГОРОДЕЦЬКА	
РОЛЬ ІВАНА ВЕРХРАТСЬКОГО В РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ НАУКОВОЇ МОВИ	256
Оксана ГОРДІЙ	
ФРАЗЕОЛОГІЧНІ ЕКСПРЕСИВИ І КОМУНІКАТИВИ ЯК ЛІНГВІСТИЧНИЙ ФЕНОМЕН	260
Ольга ВАЛЬКІВ	
АКТУАЛІЗАЦІЯ КОГЕЗИИ ТЕКСТА НА МАТЕРІАЛЕ ІНАУГУРАЦІОННИХ ВИСТУПЛЕНІЙ ПРЕЗИДЕНТОВ АМЕРИКИ.....	266

РЕЦЕНЗІЇ

Валентина НАРІВСЬКА	
РЕЦЕНЗІЯ НА МОНОГРАФІЮ ЛУЦАК СВІТЛАНИ МИКОЛАЇВНИ «ДОМІНАНТА ЯК МЕНТАЛЬНЕ ОСЕРДЯ ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНОГО ПРОЦЕСУ (НА МАТЕРІАЛІ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ МЕЖІ ХІХ-ХХ СТ.)».....	271
Ева СТРАСЬ	
РЕЦЕНЗІЯ НА КНИГУ ПЕТРА ЧЕРВИНСЬКОГО «НОМИНАТИВНІ АСПЕКТИ І СЛЕДСТВИЯ ПОЛІТИЧЕСЬКОЇ КОМУНІКАЦІИ»	272
Мар'яна БАРАБАШ	
«ДОСВІД КОРОНАЦІЇ» КОСТЯ МОСКАЛЬЦЯ, або РЕЦЕПТ «ВЕЧІРНЬОГО МЕДУ» НА ВСІ ВИПАДКИ БУТТЯ	276
Ігор КОТИК	
ЕРОТИЧНА ПОВІСТЬ ПРО ТВОРЧІСТЬ	280
ЩО СКАЗАЛА І ЧОГО НЕ СКАЗАЛА ЗЕДІ СМІТ	282
ТЕРПІКІ САМОТНОСТІ ОЛЕКСАНДРА ЖОВНИ	284

ТВОРЧИСТЬ ДМИТРА ПАВЛИЧКА В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ. ДО 80-РІЧЧЯ ПИСЬМЕННИКА

Ігор ПАВЛІВ

ДМИТРО ПАВЛИЧКО ЯК ОСОБИСТІСТЬ І ГРОМАДСЬКО-ПОЛІТИЧНИЙ ДІЯЧ

В особі Дмитра Павличка маємо видатного поета і перекладача, літературного критика, ученого і культуролога, громадського діяча, політика і дипломата.

Першоджерелом творчості, як і громадсько-політичної діяльності Д. Павличка, є те, що в його ще «...дитячому серці жила Україна». Він молився до Тараса Шевченка:

Отче наш, Тарасе всемогутній,

ати зброю і йти вчитися й служити Україні, виявився знаменним. У його руках була вже інша зброя, яку неможливо ні віддати, ні забрати – це Слово! Передбачення тих, хто свідомо пішов на смерть, збулося. «Якщо я прийняв позу радянського поета, - пише Д. Павличко у передмові до збірки «Спочатку», - то зовсім не тому, що запрагнув популярності й визнання, а тільки тому, що повірив у можливість вдихнути в комуністичну фразеологію національну ідею, з якою я народився. Я перебував під впливом шевченківського та франківського соціального струменя в нашій літературі. Я вважав своїм обов'язком боротися за українську мову, культуру, історію засобами тієї ж комуністичної мрії. Чи був я щирим тоді, коли свідомо йшов на співробітництво із радянською владою! Був, та не завжди. Я постійно сам ламав ту фальшиву лінію поведінки, що її вимагала від мене система тоталітарного невільництва, я ніколи не переставав писати поезії, які поєднані духовно і тематично з першими моїми віршами, що волею Божою віднайшлися на вісімдесятому році мого життя»¹.

Про принциповість громадянської й естетичної позиції Д. Павличка в тоталітарні часи свідчить збірка «Правда кличе!» 1958 року, яка була заборонена і порізана на січкарні. У ній влучно характеризується хрущовська відлига, зрештою, як і уся комуністична система: «...здох тиран, але тюрма стоїть». За висловом Івана Дзюби, цією збіркою «Павличко торував путь поколінню «шістдесятників», яке знаменувало нове національно-культурне відродження»². Тут же виразно звучала тема боротьби за рідну мову (поезії «Лист до одного знайомого у справах філологічних», «Ти зрієся мови рідної...», «О рідне слово, що без тебе я?!», «Якби я втратив очі, Україно...»). Д. Павличко став оборонцем рідного слова, яке в умовах бездержавності України уособлювало духовну державу для українців. «Ми як нація існували у державі слова, в державі української пісні й музики, живопису тощо, але понад усе – нас тримало при житті слово»³, - говорив він в одному інтерв'ю.

Д. Павличко чи не вперше публічно висунув й обґрунтував необхідність надання українській мові статусу державної на письменницькому пленумі в червні 1987 року (виступ «Якщо мова перестане звучати»), йому належить ідея створення Товариства української мови імені Тараса Шевченка, головою якого він був обраний у лютому 1989 року на Установчій конференції Товариства. Тоді він заявляв про себе як визначний політичний діяч, став одним із тих, хто, за його ж висловом, «кував...ланц сподвижницького Руху»⁴.

Саме тому Д. Павличка усі демократичні сили нашого краю висунули кандидатом у народні депутати тоді ще Верховної Ради УРСР по Збарзькому виборчому округу № 358. У передвиборній програмі кандидат задекларував ідею незалежності України. Виборці Збарзького і Лановецького районів абсолютною більшістю голосів підтримали Д. Павличка, хоча його суперником був архієпископ Лазар.

¹ Там само, с.8

² Дзюба І. Подвижник. В кн.: Павличко Д.В. Правда кличе! – К.:Веселка, 1995.- с.6.

³ Павличко Д. Українська національна ідея: Статті, виступи, інтерв'ю. Документи.- К.: Вид-во Соломії Павличко "Основи", с.699.

⁴ Павличко Д. Покаяльні псалми. Поезії. К.: Основи, 1994. – С. 134. (Далі посилання на це видання вказується римськими цифрами, що означає нумерацію віршів)

Д. Павличко став народним депутатом Верховної Ради України, головою Комісії в закордонних справах вищого законодавчого органу України. Він власноручно вписав перше речення до проекту історичного Акта про незалежність України, йому належить загальна редакція цього важливого документа. Таким чином Дмитро Васильович виконав заповіт усіх борців за волю України. Письменник щиро описав ці події у віршовій формі:

*Я мушу вмерти сьогодні –
Серце радощі рвуть!
Україна виходить з безодні,
Дзвони гудуть великодні,
Об'являється Божа могуть
.....
І писав я слова безсмертні,
А було це в суботу, у серпні,
Двадцять четвертого числа¹.
(«24 серпня 1991»)*

Усе, що відбувалося в Україні наприкінці 80-их початку 90-их років минулого століття, за історичним значенням і величчю можна порівняти хіба що із здійсненням біблійних пророцтв, немов Боже провидіння. Сповідуючи давню українську літературну традицію, зокрема своїх великих попередників Т. Шевченка, І. Франка, Д. Павличко використав жанр псалмів і написав цикл із 50-ти віршів «Покаянні псалми». Як зізнається сам автор, це найкраще, що було ним написано в перервах між засіданнями, а також на засіданнях Верховної Ради України.

*Тут і звернення до Бога:
Всевишній, Ти здер із мене
Раба тристалитнє тавро,
І двадцять четвертого серпня
Вклав мені в руки перо.
(X)*

*І застереження:
Я не засну в п'їтмі глибокій,
Як Україну знов розпнуть,
А встану й проклену Твій спокій,
Твою всеправедну могуть.
(XXIX)*

*І прохання:
Дай тільки правди і благословення
На труд стражденний, на гірке натхнення,
Що повертає людям людський лик,
Дух волі тому, хто до рабства звик.
(XLIX)*

*Зірви з нас залишки труни!
І не карай, а глянь нам в очі
І дух наш твердістю натхни!
(L)*

Д. Павличко – патріот України, політик-державник, безкомпромісний борець за наші національні інтереси. Він був ініціатором створення та лідером ДемПУ, головою демократичного об'єднання «Україна», послом України у Словаччині і Польщі. Велика заслуга Д. Павличка у поглибленні словацько-українських стосунків, польсько-українського порозуміння, особливо за спорудження у Варшаві пам'ятника Т. Шевченку, відновлення й освячення військових кладовищ у Республіці Польща, увічнення пам'яті Данила Галицького в Холмі. Ще будучи Надзвичайним і Повноважним послом України в Словаччині, Д. Павличко у центральній словацькій пресі заявив буквально таке: «Чехи і словаки празькою весною 1968 року, «оксамитовою революцією» 1989 року показали, що вони хочуть свободи. До них це сказали угорці 1956 року, поляки багато разів виступали. Але ні угорці, ні поляки, ні чехи, ні словаки не повинні забувати, що першими були українці, бо вони почали боротись із тоталітарною системою совєцького зразка ще 1944 року і боролись з нею аж п'ять літ!»². З цього приводу

¹ Павличко Д. Покаяльні псалми. Поезії. К.: Основи, 1994. – С. 134. (Далі посилання на це видання вказується римськими цифрами, що означає нумерацію віршів)

² "...Та шепоче донині Дунай". Інтерв'ю з Павличком-дипломатом та з Павличком-поетом. – "Літературна Україна", 1997, 21 серпня

можна задати лише риторичне запитання: «Скільки нам ще треба чекати, щоб українську зовнішню і внутрішню політику формували саме такі патріоти?!»

Зараз Д. Павличко очолює Українську Всесвітню Координаційну Раду - таку важливу й авторитетну громадську організацію для українців усього світу. Йому присвоєно найвище звання – Герой України, він є лауреатом Національної премії імені Т. Шевченка.

У 2004 році Д. Павличко опублікував політико-філософський трактат «Українська національна ідея». Це своєрідний звіт письменника і політика, до якого увійшли статті, виступи, інтерв'ю, де автор розкриває складний історичний процес пробудження й розвитку національної свідомості нашого народу, аналізує досягнення і помилки патріотичних сил періоду становлення української державності. Д. Павличко упорядник хрестоматії політологічних статей І. Франка та автор вступної статті до неї «Іван Франко – будівничий української державності», де розкрив політичні заповіді та передбачення Івана Франка, які так актуальні для нас сьогодні. «І в нинішній невиразній, тривожній, розчаровуючій атмосфері ми чуємо Івана Франка, як він говорить, ніби звертається до нашої влади, що не здатна чи не хоче зрозуміти, що зневага до національного ідеалу та опікування виключно соціальними благами народу – це дорога на цвинтар нації»¹, - застерігає з тривогою Д. Павличко.

Розвідки «Поетичний вступ до поеми «Мойсей» Івана Франка» та «Український патріотизм Юліуша Словацького» були прочитані як лекції на здобуття звань почесного доктора («Honoris causa») відповідно у Львівському та Варшавському університетах. За лекцію "Українська національна ідея" автора відзначено званням почесного професора Києво-Могилянської академії. Перу Д. Павличка належить чимало талановитих розвідок, присвячених поезії, українській мові, пісні, цілий ряд літературних портретів українських та зарубіжних письменників, які видані у 2007 році під назвою «Літературознавство. Критика» (Т.1 «Українська література», Т.2 «Світова література»). Усі, хто вивчає, досліджує українську літературу – від учня, учителя до студента, викладача, науковця – не можуть обійтися без розкритих Д. Павличком секретів творчості Івана Франка, Богдана-Ігоря Антонича, Олександра Олеся, Максима Рильського, Андрія Малишка, Олександра Довженка та інших українських письменників. Велетенський внесок Д. Павличка і в перекладацьку діяльність, він створив авторські антології п'яти інших народів, унікальну антологію власних перекладів світового сонета, аналогів чого немає не тільки в українській, а й у світовій культурі. Д. Павличко відредагував та дослідив фінський епос «Калевала» (переклад Є. Тимченка), здійснив оригінальний переспів і наукове дослідження геніального твору середньовічного слов'янства – «Прогласу», написаного Костянтином філософом (св. Кирилом). Здобутки Павличка-ученого свідчать про те, що він гідний увійти до складу НАН України.

Одночасно пишним суцвіттям в останнє десятиліття продовжує цвісти поетичний сад Д. Павличка. Це збірки поезій: «Засвідчую життя». Л., 2000; «Наперсток». К., 2002; «Рубаї». К., 2003; «За нас». К., 2004; «Пам'ять». Л., 2004; «Погоня». Л., 2004 – ошатно оформлена у вигляді альбома майстром фотографії Василем Пилип'юком; «Ялівець». К., 2004 – зі вступною статтею Р. Лубківського «Сповідь. Молитва. Присяга», на обкладинці якої портрет Дмитра Васильовича пензля І. Марчука, видана у серії «Шкільна бібліотека»; «Не зрадь!» К., 2005; «Задивлений у будущину». Дрогобич, 2005; «Три строфи». К., 2007; «Аутодафе». К., 2008. А ще перший том вибраного у двох томах у Всеукраїнському спеціалізованому видавництві «Українська енциклопедія» імені М.П. Бажана у 2008 році, уже згадувана збірка ранніх поезій «Спочатку» 2009 року, постійні публікації в "Літературній Україні" – остання – вірш "Московський патріарх", написаний у Гушанках 9 серпня 2009 року. Тут - наше минуле, сучасне і майбутнє, наші болі й радощі, буквально крик – лемент за Чечню, яку розп'яли за нас, триумф Майдану і розпач помайдання, розмова з Богом і навіть з дияволом у поемі "Аутодафе", але найголовніше – це молитва за Україну:

"Дай невмирущість Україні..."² і відверте зізнання: "... я щасливий, що належу до українського народу..."³

Загалом творчість Д. Павличка, його практична політична і державотворча діяльність з часу проголошення незалежності України є прикладом того, як можна політизувати поезію й естетизувати політику. Адже час для «чистого мистецтва» ще не настав. На жаль, наші українські реалії такі, що мусимо, як писав Іван Франко, «гавкати, щоб вона не спала...»

Академік НАН України М.Жулинський у передмові до «Вибраних творів» Д. Павличка у двох томах «Відчайдушний голос українського болю» пише: «Залишаючись символом і вогнищем української національної ідеї, здатної зігріти своїм теплом усю націю, Дмитро Павличко і далі творчо випалює себе

¹ Слово на могилі Івана Франка. – "Літературна Україна", 2009, 4 червня

² Павличко Д.В. Вибрані твори у 2 т, т.1.- К.: - Вид-во "Укрентклопедія" ім.М.П.Бажана, 2008, с.299.

³ Павличко Дмитро. Спочатку: поезії / Д.В.Павличко; передм. авт. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2009, с.8.

на племінному багатті контрастів, конфліктів, думок і чинів, настроїв і почуттів, зриваючи раз по раз голос відчайдушним криком болю за майбутнє українського світу»¹. Тому творчість, громадська діяльність, життєва позиція Д. Павличка справляють великий вплив на суспільні й культурні процеси України, бо він звертається до всіх нас: і мертвих, і живих, і ненароджених, далеких, майбутніх поколінь української нації. Що створив нас генієм своїм

.....
Віку двадцять першого предтечо,
Я до тебе одного молюсь.

Звертався із поклоном до Івана Франка:
Учителю, стою перед тобою
Малий, вчарований до німоти.

На все життя Павличко обрав Каменяра в «... дозорці у душі своєї».

Досі вважалося, що початок літературної діяльності Д. Павличка – це публікація 1 січня 1951 року вірша «Дві ялинки» в газеті «За радянську науку» Львівського університету. Але нещодавно у видавництві Соломії Павличко «Основи» за 2009 рік була видана збірка «Спочатку»², де надруковані вірші Дмитра Павличка, написані ще у сорокових роках. В одному з них молодий поет так сформулював своє поетичне кредо: писати

... про життя важке і кров
Пролиту в землю!..³

(написано 1949 року)

Це була кров вояків УПА. Той день, коли молодий повстанець Д. Павличко виконав наказ сотенного Спартана віддати зброю і йти вчитися й служити Україні, виявився знаменним. У його руках була вже інша зброя, яку неможливо ні віддати, ні забрати – це Слово! Передбачення тих, хто свідомо пішов на смерть, збулося. «Якщо я прийняв позу радянського поета, - пише Д. Павличко у передмові до збірки «Спочатку», - то зовсім не тому, що запрагнув популярності й визнання, а тільки тому, що повірив у можливість вдихнути в комуністичну фразеологію національну ідею, з якою я народився. Я перебував під впливом шевченківського та франківського соціального струменя в нашій літературі. Я вважав своїм обов'язком боротися за українську мову, культуру, історію засобами тієї ж комуністичної мрії. Чи був я щирим тоді, коли свідомо йшов на співробітництво із радянською владою! Був, та не завжди. Я постійно сам ламав ту фальшиву лінію поведінки, що її вимагала від мене система тоталітарного невільництва, я ніколи не переставав писати поезії, які поєднані духовно і тематично з першими моїми віршами, що волею Божою віднайшлися на вісімдесятому році мого життя»⁴.

Про принциповість громадянської й естетичної позиції Д. Павличка в тоталітарні часи свідчить збірка «Правда кличе!» 1958 року, яка була заборонена і порізана на січкарні. У ній влучно характеризується хрущовська відлига, зрештою, як і уся комуністична система: «...здох тиран, але тюрма стоїть». За висловом Івана Дзюби, цією збіркою «Павличко торував путь поколінню «шістдесятників», яке знаменувало нове національно-культурне відродження»⁵. Тут же виразно звучала тема боротьби за рідну мову (поезії «Лист до одного знайомого у справах філологічних», «Ти зрікся мови рідної...», «О рідне слово, що без тебе я?!», «Якби я втратив очі, Україно...»). Д. Павличко став оборонцем рідного слова, яке в умовах бездержавності України уособлювало духовну державу для українців. «Ми як нація існували у державі слова, в державі української пісні й музики, живопису тощо, але понад усе – нас тримало при житті слово»⁶, - говорив він в одному інтерв'ю.

Д. Павличко чи не вперше публічно висунув й обґрунтував необхідність надання українській мові статусу державної на письменницькому пленумі в червні 1987 року (виступ «Якщо мова перестане звучати»), йому належить ідея створення Товариства української мови імені Тараса Шевченка, головою якого він був обраний у лютому 1989 року на Установчій конференції Товариства. Тоді він заявляв про себе як визначний політичний діяч, став одним із тих, хто, за його ж висловом, «кував...ланц сподвижницького Руху»⁷.

¹ Жулинський М. Відчайдушний голос українського болю. В кн.: Павличко Д.В. Вибрані твори у 2 т, т.1.- К.: - Вид-во "Українська енциклопедія" ім.М.П.Бажана, 2008, с.25

² Див.: Павличко Дмитро. Спочатку: поезії / Д.В.Павличко; передм. авт. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2009. – 127 с.

³ Павличко Дмитро. Спочатку: поезії / Д.В.Павличко; передм. авт. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2009, с.49.

⁴ Там само, с.8

⁵ Дзюба І. Подвижник. В кн.: Павличко Д.В. Правда кличе! – К.:Веселка, 1995.- с.6.

⁶ Павличко Д. Українська національна ідея: Статті, виступи, інтерв'ю. Документи.- К.: Вид-во Соломії Павличко "Основи", с.699.

⁷ Павличко Д. Покаяльні псалми. Поезії. К.: Основи, 1994. – С. 134. (Далі посилання на це видання

Саме тому Д. Павличка усі демократичні сили нашого краю висунули кандидатом у народні депутати тоді ще Верховної Ради УРСР по Збаразькому виборчому округу № 358. У передвиборній програмі кандидат задекларував ідею незалежності України. Виборці Збаразького і Лановецького районів абсолютною більшістю голосів підтримали Д. Павличка, хоча його суперником був архієпископ Лазар. Д. Павличко став народним депутатом Верховної Ради України, головою Комісії в закордонних справах вищого законодавчого органу України. Він власноручно вписав перше речення до проекту історичного Акта про незалежність України, йому належить загальна редакція цього важливого документа. Таким чином Дмитро Васильович виконав заповіт усіх борців за волю України. Письменник щиро описав ці події у віршовій формі:

*Я мушу вмерти сьогодні –
Серце радощі рвуть!
Україна виходить з безодні,
Дзвони гудуть великодні,
Об'являється Божа могуть
.....
І писав я слова безсмертні,
А було це в суботу, у серпні,
Двадцять четвертого числа¹.
(«24 серпня 1991»)*

Усе, що відбувалося в Україні наприкінці 80-их початку 90-их років минулого століття, за історичним значенням і величиною можна порівняти хіба що із здійсненням біблійних пророцтв, немов Боже провидіння. Сповідуючи давню українську літературну традицію, зокрема своїх великих попередників Т. Шевченка, І. Франка, Д. Павличко використав жанр псалмів і написав цикл із 50-ти віршів «Покаянні псалми». Як зізнається сам автор, це найкраще, що було ним написано в перервах між засіданнями, а також на засіданнях Верховної Ради України.

*Тут і звернення до Бога:
Всевишній, Ти здер із мене
Раба тристалитнє тавро,
І двадцять четвертого серпня
Вклав мені в руки перо.
(X)*

*І застереження:
Я не засну в п'яті глибокій,
Як Україну знов розпнуть,
А встану й проклену Твій спокій,
Твою всеправедну могуть.
(XXIX)*

*І прохання:
Дай тільки правди і благословення
На труд стражденний, на гірке натхнення,
Що повертає людям людський лик,
Дух волі тому, хто до рабства звик.
(XLIX)*

*Зірви з нас залишки труни!
І не карай, а глянь нам в очі
І дух наш твердістю натхни!
(L)*

Д. Павличко – патріот України, політик-державник, безкомпромісний борець за наші національні інтереси. Він був ініціатором створення та лідером ДемПУ, головою демократичного об'єднання «Україна», послом України у Словаччині і Польщі. Велика заслуга Д. Павличка у поглибленні словацько-українських стосунків, польсько-українського порозуміння, особливо за спорудження у Варшаві пам'ятника Т.Шевченку, відновлення й освячення військових кладовищ у Республіці Польща, увічнення пам'яті Данила Галицького в Холмі. Ще будучи Надзвичайним і Повноважним послом України в Словаччині, Д. Павличко у центральній словацькій пресі заявив буквально таке: «Чехи і словаки празькою весною 1968 року, «оксамитовою революцією» 1989 року показали, що вони хочуть

вказується римськими цифрами, що означає нумерацію віршів)

¹ Павличко Д. Покаяльні псалми. Поезії. К.: Основи, 1994. – С. 134. (Далі посилання на це видання вказується римськими цифрами, що означає нумерацію віршів)

свободи. До них це сказали угорці 1956 року, поляки багато разів виступали. Але ні угорці, ні поляки, ні чехи, ні словаки не повинні забувати, що першими були українці, бо вони почали боротись із тоталітарною системою совєцького зразка ще 1944 року і боролись з нею аж п'ять літ!»¹. З цього приводу можна задати лише риторичне запитання: «Скільки нам ще треба чекати, щоб українську зовнішню і внутрішню політику формували саме такі патріоти?!»

Зараз Д. Павличко очолює Українську Всесвітню Координаційну Раду - таку важливу й авторитетну громадську організацію для українців усього світу. Йому присвоєно найвище звання – Герой України, він є лауреатом Національної премії імені Т. Шевченка.

У 2004 році Д. Павличко опублікував політико-філософський трактат «Українська національна ідея». Це своєрідний звіт письменника і політика, до якого увійшли статті, виступи, інтерв'ю, де автор розкриває складний історичний процес пробудження й розвитку національної свідомості нашого народу, аналізує досягнення і помилки патріотичних сил періоду становлення української державності. Д. Павличко упорядник хрестоматії політологічних статей І. Франка та автор вступної статті до неї «Іван Франко – будівничий української державності», де розкрив політичні заповіді та передбачення Івана Франка, які так актуальні для нас сьогодні. «І в нинішній невиразній, тривожній, розчаровуючій атмосфері ми чуємо Івана Франка, як він говорить, ніби звертається до нашої влади, що не здатна чи не хоче зрозуміти, що зневага до національного ідеалу та опікування виключно соціальними благами народу – це дорога на цвинтар нації»², - застерігає з тривогою Д. Павличко.

Розвідки «Поетичний вступ до поеми «Мойсей» Івана Франка» та «Український патріотизм Юліуша Словацького» були прочитані як лекції на здобуття звань почесного доктора («Honoris causa») відповідно у Львівському та Варшавському університетах. За лекцію "Українська національна ідея" автора відзначено званням почесного професора Києво-Могилянської академії. Перу Д. Павличка належить чимало талановитих розвідок, присвячених поезії, українській мові, пісні, цілий ряд літературних портретів українських та зарубіжних письменників, які видані у 2007 році під назвою «Літературознавство. Критика» (Т.1 «Українська література», Т.2 «Світова література»). Усі, хто вивчає, досліджує українську літературу – від учня, учителя до студента, викладача, науковця – не можуть обійтись без розкритих Д. Павличком секретів творчості Івана Франка, Богдана-Ігоря Антонича, Олександра Олесья, Максима Рильського, Андрія Малишка, Олександра Довженка та інших українських письменників. Велетенський внесок Д. Павличка і в перекладацьку діяльність, він створив авторські антології п'яти інших народів, унікальну антологію власних перекладів світового сонета, аналогів чого немає не тільки в українській, а й у світовій культурі. Д. Павличко відредагував та дослідив фінський епос «Калевала» (переклад Є. Тимченка), здійснив оригінальний переспів і наукове дослідження геніального твору середньовічного слов'янства – «Прогласу», написаного Костянтином філософом (св. Кирилом). Здобутки Павличка-ученого свідчать про те, що він гідний увійти до складу НАН України.

Одночасно пишним суцвіттям в останнє десятиліття продовжує цвісти поетичний сад Д. Павличка. Це збірки поезій: «Засвідчую життя». Л., 2000; «Наперсток». К., 2002; «Рубаї». К., 2003; «За нас». К., 2004; «Пам'ять». Л., 2004; «Погоня». Л., 2004 – ошатно оформлена у вигляді альбома майстром фотографії Василем Пилип'юком; «Ялівець». К., 2004 – зі вступною статтею Р. Лубківського «Сповідь. Молитва. Присяга», на обкладинці якої портрет Дмитра Васильовича пензля І. Марчука, видана у серії «Шкільна бібліотека»; «Не зрадь!» К., 2005; «Задивлений у будущину». Дрогобич, 2005; «Три строфи». К., 2007; «Аутодафе». К., 2008. А ще перший том вибраного у двох томах у Всеукраїнському спеціалізованому видавництві «Українська енциклопедія» імені М.П. Бажана у 2008 році, уже згадувана збірка ранніх поезій «Спочатку» 2009 року, постійні публікації в "Літературній Україні" – остання – вірш "Московський патріарх", написаний у Гушанках 9 серпня 2009 року. Тут - наше минуле, сучасне і майбутнє, наші болі й радощі, буквально крик – лемент за Чечню, яку розп'яли за нас, триумф Майдану і розпач помайдання, розмова з Богом і навіть з дияволом у поемі "Автодафе", але найголовніше – це молитва за Україну:

"Дай невмирущість Україні..."³ і відверте зізнання: "... я щасливий, що належу до українського народу..."⁴

Загалом творчість Д. Павличка, його практична політична і державотворча діяльність з часу проголошення незалежності України є прикладом того, як можна політизувати поезію й естетизувати політику. Адже час для «чистого мистецтва» ще не настав. На жаль, наші українські реалії такі, що

¹ "...Та шепоче донині Дунай". Інтерв'ю з Павличком-дипломатом та з Павличком-поетом. – "Літературна Україна", 1997, 21 серпня

² Слово на могилі Івана Франка. – "Літературна Україна", 2009, 4 червня

³ Павличко Д.В. Вибрані твори у 2 т, т.1.- К.: - Вид-во "Укрениклопедія" ім.М.П.Бажана, 2008, с.299.

⁴ Павличко Дмитро. Спочатку: поезії / Д.В.Павличко; передм. авт. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2009, с.8.

мусимо, як писав Іван Франко, «гавкати, щоб вона не спала...»

Академік НАН України М.Жулинський у передмові до «Вибраних творів» Д. Павличка у двох томах «Відчайдушний голос українського болю» пише: «Залишаючись символом і вогнищем української національної ідеї, здатної зігріти своїм теплом усю націю, Дмитро Павличко і далі творчо випалює себе на пломінкому багатті контрастів, конфліктів, думок і чинів, настроїв і почуттів, зриваючи раз по раз голос відчайдушним криком болю за майбутнє українського світу»¹. Тому творчість, громадська діяльність, життєва позиція Д. Павличка справляють великий вплив на суспільні й культурні процеси України, бо він звертається до всіх нас: і мертвих, і живих, і ненароджених, далеких, майбутніх поколінь української нації.

Олександр ВІЛЬЧИНСЬКИЙ

СТАНОВЛЕННЯ НЕЗАЛЕЖНОЇ ПРЕСИ НА ТЕРНОПІЛЛІ (ДМИТРО ПАВЛИЧКО НА СТОРІНКАХ «ТЕРНОПОЛЯ ВЕЧІРНЬОГО» У 1990-1991 Р.)

Стаття присвячена розгляду етапів становлення незалежної преси на Тернопільщині у 1990-1991 рр. на прикладі газети «Тернопіль вечірній», а також аналізу газетних публікацій того періоду, пов'язаних із діяльністю Дмитра Павличка. На основі опублікованих матеріалів простежено роль Д. Павличка у процесі національного та духовного відродження краю на початку 90-х років минулого сторіччя.

Ключові слова: незалежна преса, національно-демократичне спрямування, громадсько-політична діяльність, Д. Павличко.

The article deals with the problems of the foundation stages of independent press in Ternopil region during 1990-1991 on the example of newspaper «Ternopil' evening», as well as to the analysis of publications of newspaper of the mentioned period, related to the name of Dmytro Pavlychko. On the basis of publications the considerable role of D. Pavlychko is traced in the process of national and spiritual revival of edge at the beginning of the 90s of the past century.

Keywords: independent press, the national-democratic orientation, peaceful revolution, D. Pavlychko.

Статья посвящена рассмотрению этапов становления независимой прессы в Тернопольской области в 1990-1991 гг на примере газеты «Тернополь вечерний», а также анализа газетных публикаций того периода, связанных с деятельностью Дмитра Павлычко. На основе опубликованных материалов прослежена роль Д.Павлычко в процессе национального и духовного возрождения края в начале 90-х годов прошлого столетия.

Ключевые слова: независимая пресса, национально-демократическое направление, общественно-политическая деятельность, Д. Павлычко.

Літературна та громадсько-політична діяльність Дмитра Павличка на початку 90-х років була настільки багатогранною, насиченою подіями, що це знаходило висвітлення як у центральній, так і місцевій пресі, зокрема й на Тернопіллі. Як громадський і політичний діяч, Дмитро Павличко виступав із статтями та промовами, які у першу чергу публікувалися на шпальтах видань національно-демократичного спрямування. Саме таким виданням у 1990 році була газета «Тернопіль вечірній», яка майже відразу після заснування згідно з рішенням Тернопільської міської ради першого демократичного скликання була виведена з-під опіки міськкому компартії.

На початку 1990-х років в умовах, так званої, «перебудови» партійна опіка над пресою дещо послабла, з'явилася можливість відкривати нові видання, зокрема й вечірні газети. До «перебудови» подібні видання партійні і радянські органи засновували лише у містах із населенням понад мільйон жителів. 25 березня 1990-го року у Тернополі побачив світ перший номер газети «Тернопіль вечірній». Редактором було призначено Степана Слюзара, відповідальним секретарем – Василя Ковальчука. Газета була органом Тернопільського міськкому партії і міськвиконкому.

Перше число газети повинне було побачити світ ще у січні, але з різних причин це сталося майже на чотири місяці пізніше, наприкінці березня. На цей період також припадає початок роботи новообраної міської ради першого демократичного скликання. Більшість у новообраній Тернопільській міській раді отримують представники Народного Руху України. У результаті протистояння між «старим» міськвиконкомом і «новою» радою «Тернопіль вечірній» 29 липня 1990 року переходить у повну

¹ Жулинський М. Відчайдушний голос українського болю. В кн.: Павличко Д.В. Вибрані твори у 2 т., т.1.- К.: - Вид-во "Укрениклопедія" ім.М.П.Бажана, 2008, с.25

власність міської ради.

Розглядаючи перші два роки із часу виходу газети, від першого березневого номера 1990 року і до грудневого 1991 р., зауважуємо, що цей період в історії країни ввібрав у себе стільки подій, яких за інших обставин вистачило б на десятиріччя. Шлях України до волі, звільнення від опіки КПРС, що крок за кроком відбувалося на зламі 1990-1991 років, а після проголошення Незалежності 24 серпня 1991 р. становлення незалежних державних інституцій та органів місцевого самоврядування – все це неминуче наклало відбиток і на етапи становлення «Тернополя вечірнього». У межах цього періоду можна визначити три етапи, кожен з яких має свої особливості.

Перший період – від 25 березня 1990 року, дня виходу першого номера «Тернополя вечірнього», і до 29 липня 1990 року, коли відбувся перехід газети, згідно рішення сесії Тернопільської міської ради, від Тернопільського міськкому Компартії України у повну власність міської ради. Під час цього періоду сформувалося обличчя видання, яке помітно завойовувало авторитет серед читачів. Фактично відбулося подвоєння тиражу.

Другий період – від 29 липня 1990 року і до 24 серпня 1991 року – Дня проголошення Незалежності. У цей час газета досягла піку своєї популярності і по суті стала рупором усіх національно-демократичних сил краю. Відбулося подальше зростання тиражу.

Третій період – від 24 серпня до кінця 1991 року, часу проведення референдуму 1-го грудня та обговорення його підсумків, що всенародним волевиявленням підтвердив проголошену державну Незалежність України.

Визначальною особливістю життя і творчості Дмитра Павличка означеного періоду була активна громадсько-політична діяльність. До його амплуа поета, літературознавця, перекладача, одного із натхненників «шістдесятництва», легендарного редактора журналу «Всесвіт» додалася ще й активна життєва позиція у відстоюванні демократичних ідеалів як члена Верховної Ради СРСР та депутата Верховної Ради Української РСР у час розпаду Радянського Союзу, проголошення й становлення Незалежності України. Дмитро Павличко був також одним із організаторів Народного Руху України, якому судилося зіграти визначальну роль у мирній українській революції початку 90-х років.

Уперше в цей період ім'я Дмитра Павличка з'являється на шпальтах «Тернополя вечірнього» 30 вересня 1990 року, коли газета публікує його виступ на святкуванні 450-ліття Тернополя у палаці культури «Березіль» імені Леся Курбаса «Треба пам'ятати тільки одне: «Україна! Україна!» [3, с. 1]. У своєму виступі поет, змальовуючи політичну ситуацію в краї і в Україні в цілому, послуговується притаманною йому багатого, образною, метафоричною мовою: « У Тернополі і на Тернопільщині іде змагання між силами життя і воскресіння і силами гниття та смерті. Коли йти вашим містом, і коли дивитися у ваші очі, і коли розмовляти з вами, у душах наших постає віра, що ми встаємо з колін, встаємо вчорашні раби, але ми – люди, які люблять свободу, люди, які живуть для неї... Встаємо і встанемо! Україна є і вона буде завтра вповні незалежною державою» [3, с. 1]. Як показав подальший хід історичних подій, ці слова Дмитра Павличка виявилися пророчими.

Не втратили своєї актуальності досі і слова поета про те, що «наші лідери національно-визвольного руху вже в цьому столітті ділилися на соціальну і національну різність... Ми не маємо своєї державності не стільки через наших ворогів, які завжди стояли проти нас, але не маємо її ще й через те, що ми завжди були розламані, що ми завжди шанували більше роздор у своїй хаті, аніж єдність» [3, с. 1-2].

У своєму виступі поет торкнувся й інших болючих тем тодішньої дійсності, як-от: релігійне порозуміння між православними і греко-католиками, міжнародні контакти, робота парламенту – й нарешті закликав усіх, «хто може і хто не може» [3, с. 2], прийти до Києва 1 жовтня і стати під стінами парламенту, де почне роботу сесія Верховної Ради. Зараз без перебільшення можна сказати, що той виступ Павличка у Тернополі став програмним для діяльності національно-демократичних сил, всієї інтелігенції краю.

Наступну згадку про Дмитра Павличка у «Тернополі вечірньому» знаходимо в інтерв'ю делегата II Всеукраїнських зборів Народного Руху України Ольги Несторової з промовистою назвою «Вишиванка для Дмитра Павличка» [2, с. 2]. В інтерв'ю О. Несторова говорить про те, що виступи Д. Павличка у «Березілі» і на Співочому полі під час святкування 450-річчя міста знайшли відгуки у серцях багатьох тернополян, зокрема і Теклі Канцар. Це так зворушило колишню зв'язкову УПА, яка більше десяти років провела у сталінських таборах, що вона вирішила зробити свій подарунок поету-трибуни. «Мережила узорі у вільний час і вечірню годину. Вишиванка вийшла на славу. Мені ж, як землячці, доручила вручити її Дмитру Павличку. Її прохання я виконала» [2, с. 2].

Дмитро Павличко разом із В'ячеславом Чорноволом і Степаном Хмарою стає також одним із героїв репортажу-звіту про Галицьку Асамблею «Єднаймося під одним прапором» (спільне засідання Івано-Франківської, Львівської і Тернопільської обласних рад) у вересні 1991 р. [1, с. 1-2]. Кореспонденти «Тернополя вечірнього» щедро цитують виступи Д. Павличка, в яких йшлося про суд історії, про роль вчорашніх членів КПУ у розбудові демократичної України, про українське військо, про

єдність Сходу і Заходу, а також щодо майбутнього, призначеного на 1-е грудня, референдуму та президентських виборів, що мали відбутися водночас із ним.

Слова поета, сказані тоді у Тернополі з трибуни Галицької Асамблеї, можна повторити і сьогодні, бо і під час передвиборчої президентської кампанії 2009-2010 р. вони не втратили своєї актуальності: «Не Москва і не Варшава були найсильнішими ворогами у нашій історії. Між Хмельницьким і Киселем, між Самойловичем і Сірком, між Мазепою, Палієм і Кочубеєм, між Петлюрою і Винниченком, між Бандерою і Мельником не було єдності. Сьогодні мимоволі стаємо свідками того, що наші теперішні лідери не можуть погодитися. Маємо негайно щось робити і, нарешті, зупинити свою увагу на одній особі» [1, с. 1]. І далі: «На Асамблеї треба прийняти таке: домовитися, щоб від демократичного блоку кандидатом у президенти була представлена одна кандидатура» [1, с. 1].

Д. Павличко, як досвідчений політик, розумів, що хоч від майбутнього президента і багато залежить, однак набагато важливішим є результат проголошеного референдуму. Полемізуючи із В.Чорноволом, який говорив тоді, що «ніякі референдуми не мають значення для незалежності України. Ми законно обраною владою проголосили незалежність і ніхто вже її відмінити не буде» [1, с. 2], Павличко зазначав: «Наша перемога – в референдумі. Ми вже не можемо відмовитися від нього... Ми не програємо референдуму за умови, якщо будемо на нього усі працювати. Насамперед в економічному напрямку. Не можна тиснути силою, не можна робити масових заходів. Українці вже повстали, вони вже готові... Я припускаю, що навіть в найтяжчих районах ми будемо на референдумі мати більше 50 відсотків голосів на користь України» [1, с. 2].

Тепер, із віддалі часу, ми можемо оцінити правоту Д. Павличка. Напрочуд тонке і точне відчуття народних настроїв тоді, у вересневій промові Д. Павличка, знайшло підтвердження на першогрудневому референдумі, де навіть у Криму більше 50 відсотків голосів було віддано на користь незалежності української держави.

Запропоноване дослідження, здійснене на конкретних матеріалах, опублікованих лише в одному місцевому часописі, дає змогу простежити ту визначну роль, яку відіграв Д. Павличко у процесі національного та духовного відродження краю на початку 90-х років минулого сторіччя. З одного боку, його слово як поета і публіциста, мислителя і трибуна знайшло продовження у громадсько-політичній діяльності, впливало на прийняття важливих рішень державної ваги, знаходило розуміння і підтримку у серцях простих людей. З іншого боку, виступи Д. Павличка, опубліковані у ЗМІ національно-демократичного спрямування, підвищували авторитет цих видань, сприяли становленню їх незалежності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Буяк Я., Гадомський О. Єднаймося під одним прапором // Тернопіль вечірній. – 1991. – № 59. – 8 с.
2. Вишиванка для Дмитра Павличка // Тернопіль вечірній. – 1990. – № 34. – 8 с.
3. Павличко Д. Треба пам'ятати тільки одне: «Україна! Україна!» // Тернопіль вечірній. – 1990. – № 29. – 8 с.

Ірина БАБІЙ

АВТОРСЬКІ НЕОЛОГІЗМИ У ПОЕЗІЇ ДМИТРА ПАВЛИЧКА

Стаття присвячена лінгвістичному аналізу авторських неологізмів у поезії Д. Павличка. Характеризовано їх семантику, словотвірні особливості та стилістичну роль. Виявлено емоційно-експресивну й оцінну функції авторських новотворів у поетичному контексті.

Ключові слова: новотвір, авторський неологізм, стилістична функція, спосіб словотворення.

The article is dedicated to linguistic analysis of author's neologisms in the poetry by D. Pavlychko. Their semantic meanings, word-formation peculiarities and stylistic role have been characterized. The emotional-expressive and evaluative functions of author's neologisms in the poetic context have been defined in the article.

Key words: author's neologism, a new word, stylistic function, word-formation method / technique.

Статья посвящена лингвистическому анализу авторских неологизмов в поэзии Д. Павлычко. Охарактеризована их семантику, словообразовательные особенности и стилистическую роль. Выведены эмоционально-экспрессивную и оценочную функции авторских новообразований в поэтическом контексте.

Ключевые слова: новообразование, авторский неологизм, стилистическая функция, способ словообразования.

Одним із джерел збагачення мови є індивідуальне словотворення. Індивідуально-авторські

неологізми „варто розглядати як складне явище системного (реалізація словотвірних можливостей, закладених у системі певної мови) і асистемного (ненормативність, функціональна й емоційно-експресивна зумовленість, створення для ситуативних потреб) характеру” [6, с. 47], тому вони не так часто поповнюють словник сучасної мови. Індивідуальне словотворення „зумовлюється не стільки потребами мови як знакової системи, скільки потребами письменника, особливостями індивідуально-авторської картини світу” [5, с. 45].

Вивченням неологізмів займається окрема лінгвістична дисципліна – неологія. Сьогодні у неологічній літературі наявні різні терміни на позначення цих мовних одиниць: „лексичний новотвір”, „авторський неологізм”, „індивідуально-авторський новотвір”, „оказіональне слово”, „оказіоналізм”, „неолоксема”, „лексична інновація” тощо. Дослідники їх нараховують понад тридцять, однак єдиного загальноприйнятого визначення okazіонального слова у лінгвістиці поки що немає, що пояснюється труднощами в розмежуванні узуальних та незуальних okazіональних слів. Особливим, специфічним є їх новизна, відсутність у лексичній системі мови та тісний безпосередній зв'язок із контекстом. У тлумачному словнику лінгвістичних термінів okazіональними називають „слова, що утворюються за наявними в мові моделями, але не використовуються в загальноживаному словнику. Okазіоналізми мають індивідуальний характер, вживаються тільки в умовах певного контексту, який дає змогу розкрити їхнє значення” [2, с. 113].

Поява авторських новотворів викликана як мовними законами, так і позамовними чинниками: політичною ситуацією в державі, розвитком науково-технічного прогресу тощо. Відома дослідниця авторських неологізмів Г. Вокальчук слушно зауважує, що „індивідуально-авторські новотвори є специфічними одиницями, що поряд з узуальними лексемами здатні уміщувати в собі національно-культурний компонент мовної семантики, у своєрідній формі виражати особливості української мовної картини світу” [1, с. 5].

Особливо багатою на okazіональні одиниці є поезія. З виразними естетичними настановами авторські неологізми вживає у своєму поетичному мовленні відомий український письменник Дмитро Павличко. Вони органічно вплетені поетом у словесну тканину вірша, доповнюють своїми оригінальними, незвичними семантичними відтінками поетичні образи, допомагають відтворити авторську мовну картину світу. Загалом Д. Павличко, творячи свої неологізми, не відходить від традицій української словотвірної системи. Більшість його новотворів побудована за традиційними словотвірними моделями та типами.

У лінгвістичній літературі наявні різні класифікації авторських неологізмів. Найчастіше виділяють такі різновиди лексичних неологізмів індивідуального творення: семантичні, словотворчі та словотворчо-семантичні. У поетичному словнику Д. Павличка зустрічаємо лексеми всіх перелічених груп. Семантичні неологізми – це вживання звичних слів із новими, „нетрадиційними” значеннями, їх переосмислення, наприклад, переосмислення значень у словосполучах: „огненні, молоді слова”, „русявий місяць”, „пекельне слово”, „німотна невмирущість”, „трухлява душа” та ін.

Словотворчі неологізми утворені від тієї ж твірної основи, що й узуальне слово, але за допомогою інших афіксів або без них. Сюди ж відносять і т. зв. словотвірні варіанти – неологізми, які утворені за допомогою однотипних словотворчих афіксів. У Д. Павличка знаходимо іменник *птахва*. В українській мові поширеним є збірний іменник *птаство* із словотвірним суфіксом *-ств(о)*, як і *людство*, *студентство* та ін. Іменник *птахва* утворений за допомогою суфікса *-в(а)*, що має те саме значення збірності (пор.: *мушва*, *мишва*). Аналогічно: у Д. Павличка знаходимо іменник *воронота*, у словнику – *вороння*.

Словотворчо-семантичні неологізми – це абсолютно нові слова і за значенням, і за формою. Вони, як правило, творяться від узуальних слів за поширеними в сучасній українській мові словотвірними моделями. А словотворчими засобами виступають і традиційні словотворчі елементи (напр., афікси), наявні в мові, і незвичні, нестандартні. У мовотворчості Д. Павличка, як і більшості письменників, основна частина новотворів – словотворчо-семантичні, наприклад: *хмаролом*, *гранослов*, *брехлій*, *сйянистий*, *німстливий*, *знелюбитись* та ін.

За граматичною характеристикою okazіоналізми Д. Павличка належать до чотирьох основних самостійних частин мови: іменника, прикметника, дієслова та прислівника. Особливістю ідіостилю поета є творення великої кількості прислівників. Так, у його творах зустрічаємо лексеми *навискоки*, *повзкома* (у словнику є *повзком*), „*підстрибом і перестрибом*”, „*надовкіл та напрямці*”, „*легкома*” („можна *легкома* знайти”¹ (с. 125), *навпритул* („я підлетів до жінки *навпритул*” (с. 201)), *здвобіч* („*здвобіч* до нього підступили смерди”) та ін. Вони, як правило, вжиті при дієсловах і мають дієслівні корені, чим доповнюють динаміку зображуваної поетичної картини або ж характеризують психологічний стан героя, зміни настрою тощо. Наведемо кілька прикладів: „*О браття, як я хочу жити, / Свободу молоду любити / Не оддаля, а встиск, впритул!*” (с. 292); „*Ніколи не ховатися від грому / І перед сонцем не стояти *взгин*”*

¹ Тут і надалі наводимо приклади за збіркою Павличко Д. В. Правда кличе: Поезії. – К.: Веселка, 1995.

(с. 154); „людинка недолуга / До мене йшла хильцем, *навперестриб*” (с. 262).

У поетичними словнику Д. Павличка виділяється велика кількість „оказіональних” іменників, які найчастіше є назвами осіб за різними ознаками, абстрактними чи збірними назвами. Можна виділити такі семантичні групи:

– назви осіб за родом діяльності: *летун, підхлібник* („*підхлібники* модерному поету”, пор. з рос. „нахлебники”);

– назви осіб за певними рисами характеру: *брехлій* („Ти збрехав, та знай – *брехлій* Також помирає” (с. 118)), *невторопи* („Ви мрієте, печальні *невторопи*” (с. 96));

– іменники – назви осіб чи предметів із суфіксами суб’єктивної оцінки: пестливості, здрибнілості – *діденя* („Що то значить – *діденя* молоде та скорє”), *гнізденько* (звичне – *гніздечко*) або збільшеності, згрубілості – *паняга* („Хлопці, *панягу* взяти у ліс” (с. 112), *сатанюга*. В одному вірші автор наводить цілий ряд споріднених слів: „*Сніг, сніжок, сніжечок, сніженя, сніженятко, сніженяточко моє*”;

– назви зі значенням жіночості: *жайворониця* („жайвір співає для *жайворониці*” (с. 192));

– абстрактні назви: *далечизна* („блакитні *далечизни*”), *запахучість, падоцтво, спрагнення, пожаління* („Тоді себе клянеш без *пожаління*” (с. 282)). Серед них виділяється велика група назв, що характеризують психологічний стан ліричного героя: *наляк, осорома, болюсть* та ін. („Він має власні *болюсті*” (с. 163); „Вона мій страх спостерегла, / Вона мій *наляк* зрозуміла” (с. 65));

– назви предметів: *посвітач* („Та хустина... У темноті – знамено й *посвітач*” (с. 76)), *тріїло* („Байдужності смертельне *тріїло* не вдерлося до жил моїх” (с. 184) – у значенні ‘отрута’);

– збірні іменники: *птахва, жраття* („сите *жраття*”), *крилля* („делече *крилля*”), *вороннота, панва* та ін. („Стинали голови тиранам, царям і всім, хто єсть *панва*” (с. 287)), при творенні яких письменник застосовує суфікси зі значенням збірності: *-ств(о), -в(а), -ї(а)*. Нерідко такі іменники створюють метафоричні образи, напр.: „І сміливо ступай на *леззя* / Гадючих підлих язиків” (с. 74) та ін.

Нерідко поет уживає віддієслівні іменники, утворені способом усічення, напр.: *налякѳ* від налякати, *спѳчивѳ* від спочивати („в трави зелені на *спѳчив* лягти” (с. 66)).

„Оказіональні” прикметники Д. Павличка в основному побудовані за наявними в українській мові словотвірними моделями. Тут домінує суфіксальний спосіб творення, а словотворчими засобами є суфікси *-н(ий), -ист(ий), -лив(ий)* та ін. За значенням такі прикметники характеризують предмет за різними ознаками:

1. за зовнішнім виглядом: „*вигинясте* тіло”;
2. за внутрішнім станом: „*жаждива* душа”, „звук *невтишеного* жалю” („Душе моя, чого бажаєш ти?.. / *Жаждива*, невтоленна і нага” (с. 39));
3. абстрактні назви, вжиті у переносному (метафоричному) значенні, напр.: „*непокривлена* душа”, „*харалужний* голос”, „*дзвонковиті* співи” („*Непокривлену* душу хотіли зламати, / Та ламалися тільки болючі кії” (с. 11));
4. характеризують певні об’єкти: „*колихливий* лан”, „*колихлива* хвиля”; вони, як правило, утворені від дієслів.

Оригінальним смислом та способом творення виділяється прикметник „*хайживістські* ямби”.

Поширені у поезії Д. Павличка й дієслова-неологізми, деякі з них відзначаються особливою незвичністю, високим ступенем „оказіональності”, наприклад: „доброта *не глагоїть*”, „вітер *гзиться*” („Співає сонце, як відданиця, А вітер *гзиться* (с. 64); „Їх доброта *не глагоїть* печалі / І мудрість *не розвіює скорбот*” (с. 147)).

Аналізуючи авторські неологізми Д. Павличка, не можна оминати „оказіональні” складні слова, які у поетичному лексиконі письменника займають окреме місце. Відомий мовознавець Н. М. Сологуб зазначає, що „складні слова дозволяють конденсувати зміст складного характеру, який виражається, як правило, словосполученнями. Саме ця конденсованість змісту дає змогу поетові передавати складні оцінні моменти за допомогою одного слова. Це особливо важливо для поетичної мови, яка підпорядковується вимогам розміру, рими тощо” [5, с. 47].

Серед „оказіональних” складних слів Д. Павличка найбільше знаходимо іменників та прикметників, які переважно є двоосновними й утворені за словотворчими законами сучасної української мови. Як правило, всі композити Д. Павличка – етимологічно прозорі. Наприклад, прикметник *мудроокий*, утворений на базі словосполучення „*мудре око*”, характеризує розум, мудрість героя:

Скажи ж бог нам правду:

Оцей молодець *мудроокий*,

Задуми великої повен” (с. 71).

Або: прикметники *христомоляції* („Не зневажайте Прометея, *христомоляції* раби!” (с. 287)), „*усміхненолиці, злочинно-гречні*” („очі твої *злочинно-гречні*... гріхи твої *усміхненолиці*”). У поетичному контексті такі складні прикметники, зазвичай, виконують функцію метафоричного епітета або метафори.

Складні іменники – оказіоналізми у віршах Д. Павличка часто містять емоційно-експресивне

забарвлення. Нерідко вони не позбавлені оцінної характеристики. Наприклад, зустрічаємо „оказіональні” складні іменники у таких контекстах: „Як ви не маєте душі, / Прислужники та *грошолови* / Орденоносні торгаші” (с. 40); „Десь над Гаваною літає / Американський *стервожер*”. Іменники-неологізми *грошолов*, *стервожер* утворені продуктивним у сучасній українській мові способом складання з нульовою суфіксацією (*грошолов* ← гроші ловити; *стервожер* ← стерво жерти) і містять виразну негативну оцінність. З таким же змістом ужито іменники у контексті: „На березі всевітньої Колхиди З’явилися *юшкоїди* й *нуклеїди*” (с. 244).

У віршах Д. Павличка знаходимо велику кількість іменників, у складі яких одна з частин – прикладка, напр.: *дівчина - хіні*, *берізки - янголиці*, *мислі - ластівки*, *ангел - сповістун* та ін., наприклад: „Або ж у Калькутту, де *дівчина-хіні* / Просяває з лахміття, як сонце руде”.

У поезіях авторські неологізми виконують поетичну роль, оскільки беруть активну участь у творенні поетичних образів, хоча нерідко і самі виступають словами-образами. Оказіоналізми увиразнюють індивідуально-авторське мовлення, надають експресивності, у відповідному контексті виконують виразну оцінну функцію. Хоча основне призначення неологізмів – це назвати те, найменування якому, на думку автора, відсутнє у словнику сучасної мови, тому однією з основних функцій таких мовних одиниць – номінативна. Хоча, як правило, „неологізм народився” і „живе” у певному контексті, там він і залишається, рідко переходить до активного загальнономовного вжитку.

Авторські неологізми у творах Д. Павличка також поліфункціональні, вжиті з виразною ідейно-художньою метою. Вони нерідко є компонентами тропів, чим збагачують образну систему поетичного мовлення автора. Через новотвори письменник виражає своє бачення світу, його філософське сприймання. Так, активну художньо-виражальну роль виконують неологізми у вірші „У небесах схоластики...” (1958 р.), в якому автор висловлює своє захоплення творчим ремеслом, накреслює майбутні цілі та формулює настанови, своє творче кредо, зіставивши два бачення творчого начала, два неба: „*небеса схоластики*” і „*високе небо творчості*”, а саме:

У небесах схоластики
Не видно *мислі-ластівки*,
Не видно *думки-блискавки*,
Що бігає навскоки” (с. 18).

Поет же „*вірус в інше небо*”, заради якого готовий пожертвувати всім. Це „*високе небо творчості*”: „мій дух у нім літатиме, / З *думками-ластів’ятами*, / І *блискавкою-мислею* своє життя я висловлю” – така програма Павличка-поета.

У вірші письменник звернувся до поетичного образу ластівки, що здавна є символом добра, чистоти, щастя. Автори „Словника символів культури України” (2002 р.) характеризують ластівку як „символ добра і зла, весни; відродження; щастя; матері, коханої дівчини... Ластівку вважали „Божою пташкою”, створеною Господом із землі... У фольклорі, літературі ластівка символізувала ніжну матір, щиросердну лагідну мову, матусю” [4, с. 134]. Власне, через образи, які створюють складні слова *мислі-ластівки*, *думки-ластів’ята*, котрі варто вважати індивідуально-авторськими, простежується авторське бачення письменницької діяльності. „*Високе небо творчості*”, перед яким схиляє письменник голову і до якого прагне, в баченні тридцятилітнього поета повне „*ластівчості*”, чистоти, відкритості, правдивості, добра. Автор завершує вірш своєрідним зверненням до цього неба творчості:

Високе небо творчості,
Ти повне *ластівчості*,
Ти одягни чоло мені
В свої священні пломені!.

Д. Павличко залюблений у мистецтво, у творчість. Натхнення як необхідний атрибут творчості він зіставляє із грозою, з часом, коли „*ятріє кров, правдивих почувань ревуча злива* / З душі змиває пилюги покров, / *Мигоче думка руйнівна й сяйлива*, як *блискавка-вогонь* / І світло йде в одній словесній *непохопній* плоті” (с. 64). Щоб влучно схарактеризувати письменницьку працю, сам процес творіння, автор називає творчі пошуки „*творчим хмароломом*”, а коли він минає, „*змерзає дух*, згубивши високості”.

Справжніми митцями, титанами правди і духу, вчителями для Д. Павличка є Т. Шевченко та І. Франко. І. Дзюба писав: „По суті, Павличко створив свою власну розлогу шевченкіану і франкіану (причому остання – явище, яке не має аналогій у поезії), дав власну глибоку інтерпретацію двох титанів української духовності, поставивши їх у найгостріший зв’язок із сучасною духовною потребою, спрямовуючи промінь їхньої мислі на наш час та нас самих” [3, с. 7]. Образ Т. Шевченка змальовано у вірші „*Молитва*”, в якому автор звертається до Шевченка, ніби до Бога.

Отче наш, Тарасе всемогутній,
Що створив нас генієм своїм...
Ти, як небо, став *широкоплечо*
Над літами, що упали в грузь;

Віку двадцять першого предтечо,
Я до тебе одного молюсь (с. 69).

Поет просить: „мудрості і прапор правди й честі дай нам не соромлячись носити”, „Мислям нашим дай ясне *поліття*, / А поетам спину, що не *гнесь*. / Дай нам пам'ять на тисячоліття, / Непокору і любов на днесь” (с. 70). Праведні думки мають мати не просто політ, а „*поліття*”. Автор таким неологізмом надає урочистості, піднесеності, величності.

Із захопленням та повагою Д. Павличко говорить про ще одну нескорену дочку Прометея – Лесю Українку, оспівуючи її силу духу: „Збагни її безмежжя духу, / Її життя із трьох проклять – / неволю, гіркоту, недугу – / І хай тебе думки болять. / Хай батогом їх *сполосує* / Жада великої мети... / Із нею стань на *трудогорі* / Свого сяючого дня” (с. 73).

У збірці „Правда кличе” (1958 р.) Д. Павличко стає на захист рідної мови, зневажає і засуджує тих, хто її забуває: „Ти зрікся мови рідної. Ганьба / Тебе зустрине на шляху вузькому... / Впаде на тебе, наче сніг, журба – / Її не понесеш нікому!” (с. 12). Автор стверджує, що тепер ти не маєш „ні роду, ні народу”, але й від чужинця „шани ждатимеш дарма – В твій слід він кине *смій-погорду*”, чим виражає ставлення до людей, які забувають материнське слово, свою батьківщину. Вони заслуговують тільки на насмішки, на зверхнє ставлення.

У своєму наступному вірші „Вони печально говорили...” українців, які, перебуваючи десь за межами України, „нерідними словами хвалили рідних матерів”, які не могли згадати материнських коліскових, автор називає бездушними „*прислужниками*”, „*грошоловами*”, „*орденоносними торгашами*”: „– Навіщо вам своєї мови, / Як ви не маєте душі, / Прислужники та *грошолови*, / Орденосні торгаші!” (с. 40). Композитом *грошолови* автор називає тих, весь смисл життя яких у збагаченні (грошолови ← ті, хто гроші ловить).

Українська ж мова для Д. Павличка – „мамина лагідна мова”, „*дзвонковита*, пісенна мова, *прадідна*, своя” (с. 95), яка „лунає *солов'їно*” (с. 142).

Дивитися на радощі обнови,
Та материнської не чути мови –

Ото була б *загибель-смерть* моя (с. 142).

Як бачимо, Д. Павличко нерідко утворює нові слова, нові образи, навантажуючи їх необхідним у даному контексті смислом, певним емоційно-експресивним зарядом. Зазвичай, авторські неологізми Д. Павличка – поліфункціональні. Вони збагачують образну систему поетичного мовлення письменника.

ЛІТЕРАТУРА

1. Вокальчук Г. Авторський неологізм в українській поезії ХХ ст. (лексикографічний аспект). – Рівне: Науково-видавничий центр „Перспектива”, 2004. – 524 с.
2. Єрмоленко С. Я., Бибик С. П., Тодор О. Г. Українська мова. Короткий тлумачний словник лінгвістичних термінів. – К.: Либідь, 2001. – 224 с.
3. Павличко Д. В. Правда кличе: Поезії. – К.: Веселка, 1995. – 318 с.
4. Словник символів культури України / За заг. редакцією В. П. Коцура, О. І. Потапенка, М. К. Дмитренка. – К.: Міленіум, 2002. – 260 с.
5. Сологуб Н. М. Мовний портрет Яра Славутича. – К.: Дніпро; Вінні-пег: Українська Вільна Академія Наук, 1999. – 152 с.
6. Стишов О. А. Українська лексика кінця ХХ століття (на матеріалі мови засобів масової інформації). – К.: Пугач, 2005. – 388 с.

Стефанія ЛІСНЯК

ЛЕКСИЧНІ ЗАСОБИ ВИРАЖЕННЯ АНТИТЕЗИ В ПОЕЗІЇ ДМИТРА ПАВЛИЧКА

У статті розглядаються антоніми як лексичні засоби вираження антитези в поезії Дмитра Павличка. Ці мовні засоби охарактеризовані за граматичними особливостями, семантикою, місцем у структурі речення, а також експресивно-стилістичними та зображальними функціями. Значна увага приділена включенню антонімів у текст у поезіях автора та аналізу різних видів антитез.

Ключові слова: антитеза, антоніми, антонімічна пара, контекстуальні антоніми, антонімічний паралелізм.

The article deals with antonyms as lexical means of expressing the antithesis in poetry Dmytro Pavlychko. This

language means characterized by grammatical features, semantics, place in the sentence structure and stylistic-expressive and figurative functions. Considerable attention is paid to the inclusion of antonyms in the text in poetry and the author analyzes different types of antithesis.

Keywords: antithesis, antonyms, antonymous couple contextual antonyms, antonymous parallelism.

В статті розглядаються антоніми як лексическі засоби вираження антитези в поезії Дмитра Павличка. Ці мовні засоби охарактеризовані за граматическими особливостями, семантикою, місцем в структурі речення, а також експресивно-стилістическими і образотвірними функціями. Значительное внимание уделено включению антонимов в текст в стихах автора и анализу различных видов антитез.

Ключевые слова: антитеза, антонимы, антонимические пары, контекстуальные антонимы, антонимический параллелизм.

Дмитро Павличко як людина великого обдарування утвердив себе в поезії, публіцистиці, літературній критиці, сценаристиці, політиці. Та попри все він завжди був і залишається насамперед поетом. Багатогранна змістом, різноманітна, вишукана формою, динамічна, новаторська поезія Дмитра Павличка ось уже півстоліття впливає на українське суспільство [4, с. 110].

Творчості Дмитра Павличка присвятили свої дослідження письменники, літературознавці, критики Ю. Бурляй, М.Ільницький, Р.Лубківський, Н. Гришаєнко, І. Дзюба, І. Равлів, Т. Савчин, Б. Тихолоз та інші. Питання мови творів автора розглядалися у статтях Л. Пустовіт.

Предметом нашого дослідження є антитеза як стилістичний засіб та лексичні засоби її вираження в ліриці поета.

У творчості Павличка, за словами Богдана Тихолоза, надто міцно сплетені чарівна сила любові й гнівна ненависть до зла й неправди. Два кольори почуттів – любові й ненависті – конкретизуються у двох пластах лексики з емоційним супротивним зарядом. З одного боку, *правда, добро, любов, гордість, честь, життя*, з іншого – *брехня, чорна зрада, злоба, покірність, підлога, смерть* [13, с.66].

У ліриці поета, який полюбляє стикати протилежні начала, улюбленим художнім засобом, а водночас і світоглядним принципом є антитеза. Саме антитеза визначає суспільну позицію Дмитра Павличка, його поетичний темперамент, властиве йому контрастне бачення світу [2, с.5].

Антитеза – це “стилістична фігура, побудована на підкресленому протиставленні протилежних явищ, понять, думок, почуттів, образів для підсилення виразності” [11, с.46]. Основне призначення антитези полягає, з одного боку, в тому, щоб яскраво протиставити різні за своїми якостями та властивостями сутності або протилежні прояви однієї й тієї ж сутності, а з другого, – щоб уточнити їх принципову різницю, зробивши їх семантичним фокусом фрази. Наприклад:

Вождів багато – рядових нема [9, с. 90].

Лексичним засобом вираження антитези є антоніми. В основі антитези лежить антонімічна пара. Поняття-антитези виражають морально-політичні принципи поета і їх різке протиставлення дає можливість авторові створити надзвичайно виразний, об’ємний образ. Наприклад:

І руки подадуть собі *титани*,

А *гноми* в темні нори відійдуть [9, с.135].

Антоніми у віршах поета представлені різними частинами мови. Найчастіше вживаються іменники (*любов – ненависть, день – ніч, плач – сміх, щастя – горе, ворог – друг, правда – брехня, горе – щастя, ненависть – любов, світло – птьма, радість – журба, вечори – світанки, будень – свято* тощо) та прикметники (*дорослі – малі, тверда – м’яка, чорний – білий, весняні – осінні, повільно – швидко*), дієслова (*любити – ненавидіти, радіти – сумувати, проклинати – прославляти, жити – вмерти, умерти – воскреснути, принизити – возвеличити*) рідше прислівники (*багато – мало, назад – вперед, вгорі – внизу, на день – на віки, ополудні – вночі*) та займенники (*я – ти, ми – я*). Антонімам у поезії автора здебільшого властива повна граматична співвідносність. Це слова, що належать до тієї ж самої частини мови, мають ті ж граматичні показники (рід, число, відмінок, час, особу, спосіб), наприклад:

Той смерть свою навіки поборов,

Хто на її *ненависть* мав *любов* [11, с.68].

Така паралельність у вживанні антонімів-іменників тільки підсилює протиставлення.

Дмитро Павличко при побудові своїх антитез використовує також антонімічні пари, у яких граматичні характеристики не збігаються, і це сприяє увиразненню висловлювання, наприклад:

Рабою ворога не буде Україна,

На всі віки вона сама собі *владар!* [11, с.132].

Тут ми спостерігаємо різну родову належність слів антонімічної пари, що відносяться до одного й того слова “Україна”. Використання автором форми чоловічого роду робить, на нашу думку, протиставлення різкішим.

Подобиємо у творчості автора антоніми, у яких не збігаються і лексико-граматичні характеристики, тобто члени антонімічної пари належать до різних частин мови, наприклад: *моя – чужа, тимчасовий – вічність, смерть – життя, темно – світла, сліпі – прозріли, рівня – мов змія, облудна*

старість – облуда молода, сліпці – зрячі, живий – мрець, граніт – м'яка печаль та ін.:

Путь моя – рівная,
А твоя – мов змія! [9, с.15].

Серед антонімічних пар, зафіксованих нами у поезії Павличка, значну частину становлять повні антоніми, найпоширенішими з яких є фольклорні антонімічні пари медитативного характеру, що створюють традиційні контрастні образи: *правда – брехня, добро (добрий) – зло (злий), щастя – горе, життя (живий, жити) – смерть (мертвий, померти, помирати), розумний – дурний, любов – ненависть* і т. п. :

Я тільки раз, єдиний раз *любив*,
А скільки я *ненавидів* – не знаю,
Ненавистю душі не погубив,
Любов мене замучила до краю [10, с.130].

Вживає поет і прагматичні антоніми, тобто слова, антонімічність яких заснована не на семантиці, а на регулярному протиставленні їх у мовленні [12, с.135]: *небо – земля, тіло – душа, дух – плоть, свій – чужий, померти – воскреснути, перші – останні, людина – Бог, дорослі – малі, бог – диявол, розум – серце* і т.п.

Із *землі* на *небо* веде твоя дорога
Та сама, що з *неба* на *землю* привела [7, с.19].

Не менш поширені у поезії автора і неповні антоніми, або квазіантоніми. У цьому випадку слово протиставляється не своєму прямому антиподові, а його синонімові, що відрізняється від нього відтінком значення, сферою вживання, експресивно-стилістичними властивостями [6, с. 255] , наприклад: *сміх – ридання, веселі – журні, радісна – скорбна, щастя – лихо, тонкий – грубезний, праця – неробство, правда – лжа* тощо.

У дитячому серці жила Україна –
Материнські *веселі і журні* пісні...[9, с.11].

Слова *веселі – журні* не становлять прямих антонімів, вони входять до двох паралельних антонімічних пар *веселі – сумні, радісні – журливі* [5, с.128], але, поставлені поряд в реченні, допомагають досягти різко контрастного забарвлення.

До неповних антонімів, на нашу думку, належать антонімічні пари, один з членів якої є нейтральною лексемою, а другий – індивідуально-авторським неологізмом або словом з відтінком пестливості, наприклад, *темні – світляні, низенький – високий*:

Моє життя – то не порожні соти,
Там є гіркий полин розчарувань,
Низини *темні й світляні* висоти [11, с.146].

Однакові або дуже близькі антонімічні відношення можуть виражатися в поезії Дмитра Павличка за допомогою різних формальних засобів. У цьому випадку утворюються антоніми-варіанти, наприклад: *правда – брехня, неправда, кривда, лжа, олжа; друг – ворог, недруг; ворог – друг, побратим; багатий, багач, багатий – бідний, убогий, бідак, злидарюга; щастя – горе, біда, лихо; сміятись – плакати, ридати; вмирати – жити, воскреснути; живі – мертві, мерці; життя – смерть, безсмертя*. Для поезії Дмитра Павличка характерне уживання синонімічно-антонімічних блоків з метою створення концептуальної напруги чи розрядки. Цікавою в цьому плані є “Притча про вдячність”, де автор використовує антонімічну пару *убогий – багатий* і синоніми до них: з одного боку, *убогий, злидар, бідак, злидарюга*, з іншого – *багач, багатий, багач, багатий*:

Подарував *убоному багач* з любові до похвальства постоли...

Подякував *багатому злидар*, бо добрі постоли дістав задар. Повихваляв багатого *бідак*, але *багач* хотів щодня подяк.

Аж раз у церкві на мольбі святій нахрапав *злидарюгу багатий*

[10, с.366].

Антитеза може будуватися і на контекстуальних, або індивідуально-авторських антонімах, тобто словах, що стають антонімами лише в певній мовленнєвій ситуації, в певному контексті [1, с.17], наприклад:

І знову я в руках того свавілля,
Що звершує *колиска і труна* [8, с.78].

Тут слова “*колиска*” – “*труна*” є контекстуальними антонімами, бо виступають символами життя і смерті. Коли народжується дитина, її кладуть у колиску, а труна є останнім притулком людини. Ужиті в метафоричному значенні, антоніми “*колиска*” – “*труна*” служать для експресивного увиразнення думки. Варто зауважити, що ця пара контекстуальних антонімів із синонімічною заміною *колиска – домовина* є улюбленою для Дмитра Павличка і не раз вживається в його поезії.

У поезії Дмитра Павличка контекстуальні антоніми використані дуже широко, наприклад: *похорон – весілля, сльози – пісня, коріння слова – мислі верховіть, море – багно, горіти – тліти, темрява*

– сонце, втратити – стріти, червоний – чорний, любов – журба:

Два кольори мої, два кольори –

Червоне – то любов, а чорне – то журба. [8, с.142].

За допомогою пари контекстуальних антонімів *етрусок – гуска* поет протиставляє високу духовність однієї людини і міщанську обмеженість іншої:

Одна душею вдивлена в *етруска*,

А в другій в умі – печена *гуска*! [11, с.399].

Таке ж протиставлення високої духовності і заземленості буття маємо в парі контекстуальних антонімів “*небесні ноти*” (*пісня солов’я*) – “*млинци і деруни*”:

Чому це так: один в небесні ноти

Заслуханий – з колиски до труни,

А інший *пісню солов’я* змолоти

Хотів би на *млинци і деруни*?! [9, с.304].

Контекстуальні антоніми часто несподівані, у переважній більшості випадків ужиті в метафоричному значенні, вони надають поетичному тексту яскравої експресивності й образності. Наприклад, контекстуальними антонімами виступають словосполучення *здох тиран – стоїть тюрма* у вірші “Коли помер кривавий Торквемада”:

А люди, слухаючи їх, *ридали*...

Не *посміхались* навіть крадькома;

Напевно, дуже добре пам’ятали,

Що *здох тиран*, але *стоїть тюрма*! [8,с.45].

У цьому протиставленні виражений протест не тільки проти конкретного деспота, а художнє заперечення тоталітаризму взагалі.

Для поетичного стилю Павличка характерне вживання антонімів з антонімічними епітетами, що підкреслює протиставлення (*боляці, німі старці – невтомні, ясні юнаки, темні манівці – між зорями стежки, висока гідність – низька покора, низини темні – світляні висоти* тощо).

Важливим способом уключення антонімів у текст у поезіях Д.Павличка є антонімічний паралелізм – “тотожне чи подібне розташування мовних елементів, однакове розташування подібних членів речення в двох чи більше сусідніх реченнях, у межах віршованої строфи, які створюють поетичну фігуру” [1, с.178].

Візьмімо такий приклад:

Ти була *моєю* – ти *чужою* стала,

Ти була *зорею* – ти з *небес* упала.

Як упала в море, *чисте і прозоре*, –

Плавай собі, зоре, перебуду горе.

Як упала в *темне багновище бруду*, –

Горе це, напевне, я не перебуду! [10, 137].

З тексту видно, як одна антонімічна пара *моєю – чужою* підкреслюється другою *зорею – з небес упала* симетричною парою. Такий антонімічний паралелізм підсилює протиставлення, увиразнює суперечність. Тут як контекстуальні антоніми протиставляються також словосполучення “*море чисте і прозоре*” і “*темне багновище бруду*” як символи чистоти, невинності, з одного боку, і бруду, розпусти, з іншого.

За структурою антитеза буває проста й складна [12, с.69]. Проста антитеза пов’язана з використанням антонімічної пари у межах одного речення – простого чи складного, наприклад:

Я *смерті* не боюсь, але люблю *життя* [7, с. 27].

За своїм характером антитеза може бути нерозгорнутою і розгорнутою. На думку Л.О.Новикова, перша – це просте протиставлення пари або декількох пар антонімів; у другій – антонімічні слова отримують додаткові визначення, їх зміст, характеристика розкриваються, розгортаються семантично за допомогою інших слів (у тому числі антонімів) [6, с. 249].

Прикладом нерозгорнутої антитези є уривки:

За *мить* упасти може світ,

Який творився *сотні літ* [11, с.414].

Мовчати вмів *ніч*. Вона *німа*.

А *день* *говорить* мовами всіма [11, с.401].

У першому протиставляється антонімічна пара *мить – сотні літ*, яка не потребує допомоги інших слів для розкриття змісту протиставлення, у другому маємо просте протиставлення двох окремих пар антонімів *ніч – день, німа – говорить*, при якому кожна із опозицій семантично не пов’язана з другою. Вони незалежно одна від однієї виконують свою роль у тексті.

На відміну від нерозгорнутої розгорнута антитеза включає в себе дві і більше взаємопов’язані антонімічні опозиції, наприклад:

Не шукай ніколи середини,
Друзям вір, а ворогів пали! [10, с.90].

Тут зміст антонімічної пари *друзям – ворогів* розкривається за допомогою іншої антонімічної пари *вір – пали*. А в уривку

Чому добро таке повільне,
а зло швидке, мов динаміт? [11, с.414],–

антоніми *добро - зло* отримують додаткову характеристику через протиставлення антонімічних слів *таке повільне – швидке, мов динаміт*. Така "підтримка" підкреслює контраст антитези.

Зустрічаємо у Дмитра Павличка і структурно складну антитезу, у якій протиставляються не окремі слова, що утворюють антонімічні пари, а цілий ряд відповідно протилежних слів, які складають одне ціле і відповідають одному образу:

Люблю я бистрину життя, прозору, поривну, глибоку,
І не ховаюся в затоку, де шумовиння і сміття.
На бистрині нелегко плавати, бо хвиля зносить, хвиля рве.
Хто нидіє, а не живе, нехай шукає тиху заводь! [10, с.155].

Тут контекстуальні антоніми "*бистрина життя*" – "*тиха заводь*" допомагають протиставити дві протилежні позиції у житті і сприяють створенню яскравих свіжих образів. Протиставлення змісту позначається тут не одним окремим, а двома залежними словами. Відбувається ніби уточнення поняття *бистрина – заводь* двома антонімічними парами *прозора, поривна, глибока – де шумовиння і сміття, нидіє – живе*. Складна антитеза підсилює експресію тексту, допомагає розкрити суперечливу сутність явища.

Знаходимо антитезу і в сонеті "Дерева", де поет протиставляє "*ненависну дерев покірність*" і "*вперту гордість деревини*". Контрасту надає віршу зіставлення понять: "*висока гідність*" і "*низька покора*".

У багатьох віршах антоніми виступають як важливий композиційний прийом, за допомогою якого протиставляються окремі уривки, строфи і цілі розгорнуті фрагменти [5,с.137]. Так, відзначається своєю надзвичайною контрастністю композиція твору "Вже брату брат стає на горло", Нам шепочуть карпатські ялини", "Два кольори".

Складною розгорнутою антитезою є вірш Д. Павличка "Все не те, коли нема любові...". У ньому можна виділити дві частини: перша – відсутність любові, а друга, коли любов окрилює душу. При цьому одні і ті ж поняття сприймаються діаметрально протилежно, і, що цікаво, самі поняття стають антиподами:

Все не те, коли нема любові. Ось – любов! Дими – дихання липи,
Почуття й слова – тріски дубові, Почування й слово – смолоскипи,
Дні – болячі, немічні старці, Дні – невтомні, ясні юнаки,
Магістралі – темні манівці, Манівці – між зорями стежки,
Яблуневий цвіт – зола летюча, Попіл – крила золотої птиці,
Небеса – асфальтна сіра туча... Хмара – поле стиглої пшениці...

[11, с. 24].

Як бачимо, коли нема любові, все постає сірим, понурим, непривабливим, а коли з'являється любов, все змінюється, заграє всіма барвами, людина відчуває радість і повноту життя.

Антитеза – улюблений стилістичний прийом Дмитра Павличка, з допомогою якого автор передавав суперечності зображуваних подій, боротьбу протилежностей.

Антитеза у поезії автора побудована як на загальнономовних, так і на контекстуальних антонімах, що сприяє свіжості і яскравості художніх образів. Різке протиставлення понять дає можливість авторові створити надзвичайно виразний, об'ємний образ. Часом антитеза являє собою цілий твір, як наприклад "Два кольори", "Суть", "Все не те, коли нема любові", "Чом це так?". Накопичення антонімів у тексті вірша підсилює контрастність, надає емоційності висловлюванню. Наше дослідження показало, що основна стилістична функція антонімів – бути лексичним засобом вираження антитези – у поетичному мовленні Дмитра Павличка значно переважає над іншими.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ганич Д.І., Олійник І.С. Словник лінгвістичних термінів. – К.:Вища школа, 1985. – 360с
2. Дзюба І. Подвижник// Павличко Дмитро. Правда кличе. – К.: Веселка, 1995. – 318с.
3. Лисиченко Л.А. Лексикологія сучасної української мови. Семантична структура слова. – Харків: Вища школа. – 1977. – 115с.
4. Лубківський Р. Посвітач добра і любові // Дзвін. – 2004. – №9. – С.110-126.
5. Мельничайко В.Я. Лексичні засоби протиставлення в поезії Лесі Українки // Теорія і практика лінгвістичного аналізу художнього тексту. – Тернопіль: Лілея, 1997. – С.125-138.
6. Новиков Л.А. Антонимия в русском языке. – М.,1973. – 290 с.
7. Павличко Д.В. Пам'ять. – Львів, 2005. – 153с.

8. Павличко Дмитро. Поклик. – Дрогобич, 2009. – 176с.
9. Павличко Дмитро. Правда кличе. – К.: Веселка, 1995. – 318с.
10. Павличко Д.В. Твори: В 3 т. – К.: Дніпро, 1989. – Т.1: Поезії. – 501с.
11. Павличко Д.В. Твори: В 3 т. – К.: Дніпро, 1989. – Т.2: Поезії. – 542с.
12. Сучасна українська літературна мова. Стилїстика (за заг. ред. І.К.Білодіда). – К.: Наукова думка, 1973. – С.103-107.
13. Тихолоз Богдан. Майстер різьбленого стилоса, або два кольори опришкової душі // Дивослово. – 2004. – №9. – С.65-69.

Галина ВИШНЕВСЬКА

РЕАЛІЗАЦІЯ ДЕМОНІЧНОГО У ПОЕТИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ ДМИТРА ПАВЛИЧКА

Статтю присвячено аналізу хтонічного у поетичній творчості Дмитра Павличка. Виявлено основні смисли, що визначають його семантику у мовно-концептуальній картині світу письменника. Робота виконана в аспекті когнітивної лінгвістики.

Ключові слова: концепт, концептосфера, хтонічне, картина світу.

This article is devoted to the analysis of khtonic in poetic Dmytro Pavlychko creative works. The main meanings are discovered. They determine it's semantic in writer's linguistic-conceptual picture of the world. This work is done according to the aspect of cognitive linguistic.

Key words: concept, conceptsphere, khtonic, picture of the world.

Статья посвящена анализу хтонического в поэтическом творчестве Дмитрия Павлычко. Определены основные смыслы, что определяют его семантику в языково-концептуальной картине мира писателя. Работа выполнена в аспекте когнитивной лингвистики.

Ключевые слова: концепт, концептосфера, хтоническое, картина мира.

Поява у 50-х роках ХХ ст. творів Д. Павличка викликала найрізноманітніші оцінки і характеристики, які часто не узгоджувалися між собою. Його талант у літературі став подією. Сам автор прожив важке життя, повне суперечностей та контрастів, переслідувань, доносів, ув'язнення, але і яскравих визнань. Погоджуємося із критиком А. Шевченком: "Можна приймати поезію Павличка цілком, беззастережно, а можна погоджуватися з його думками, висловленими в трьох книгах літературно-критичних статей, есе, виступів, а якісь із них заперечувати, але не можна не захоплюватися цією яскравою особистістю, цим невтомним будівничим нашого духовного життя, цим полум'яним громадянином рідної землі" [9, с. 245].

Вивчення процесів мовного розвитку, зокрема в аспектах вияву експресивних потенцій мови, є актуальною гуманітарною проблемою, тому що в цілому стосується мови як вияву духовної культури народу. Етапи цього розвитку яскраво простежуються у творчості українських письменників, особливо тих, що історично мають право називатися мовними особистостями, розбудовниками мови, а саме до таких авторів належить Д. Павличко – одна з найпомітніших постатей в українській літературі ХХ-ХХІ ст. Справді, українська літературна мова його пера відзначається надзвичайною вишуканістю лексики, граматичних форм, тропіки й риторичних фігур, багатством і несподіваністю асоціацій, емоційно-вольовою напругою, семантичною місткістю тощо. Д. Павличко – дослідник і досліджуваний (Р. Лубківський, А. Малишко, В. Земляк). У його творах гострі соціальні теми та проблеми, присвячені рідній землі, мові, пісні тощо. У них фігурують найрізноманітніші образи, особливе місце серед яких займають сакральні-хтонічні.

Лінгвісти зацікавилися українською демонологією пізніше, ніж етнографи, літературознавці. Предметом їхньої уваги стали передусім походження, мотиви номінації, творення, функціонування демонологічних назв. Однак, незважаючи на давність інтересу до демонології, або сакральні-хтонічної, як її ще називають, вивчення її в контексті сучасного мовно-культурного дискурсу є актуальним.

До аналізу власне сакральної лексики науковці вдаються частіше і менше уваги приділяють дослідженню сакральні-хтонічної, нехтуючи тим, що лише "нечисте разом із чистим визначають релігійну полярність і відіграють у світі сакральному таку ж роль, як поняття добра і зла у світі профанному" [2, с. 52]. У цьому вбачає французький учений Р. Каюа діалектику сакрального, яким, на його думку, породжені добрий дух і злий, Бог і Сатана, священик і чаклун, що можуть однаково

занапастити і врятувати. Тому у межах сакрального на одному полюсі має бути священне, на іншому – демонічне [2, с. 55].

Пропонована стаття присвячена аналізу сакральних образів, відповідно концептуалізованих у мові та репрезентованих у поетичній творчості Д. Павличка. Вибір саме такого предмета дослідження можна пояснити тим, що тривалий час сучасна культура перебувала у стані болісного роздвоєння, бо в ній, з одного боку, давалося взнаки атеїстичне минуле, а з іншого – після падіння тоталітаризму відкривалися широкі можливості для повноцінного розвитку всіх її сфер.

Вияви сакральних образів в етнокультурі насамперед засвідчує концепт "чорт". В українській міфології чорти є зооморфними й антропоморфними істотами. Маленькі, чорненькі, вертляві, з ріжками, свинячим п'ятчком, копитцями і хвостом, були всюдишні та надзвичайно живучі [8, с. 36]. У мові ця група охоплює номінації істот з антропоморфно-зооморфними рисами (чорт, чугайстер, дідько); демонів-духів, які з утвердженням християнства стали сприйматися як біси; демонологічних персонажів, що сприймаються як тварини (вовкулака, змії); а також такі номінації, як-от: проклятий, рогатий, лукавий, нечистий, куций, Гриць без п'ят, щезник тощо [1, с. 201]; різних перевертнів та под.

Основні семантичні компоненти у структурі концепту "чорт" у творах Павличка збігаються з тими, що характеризують відповідну концептуальну одиницю в українській етносвідомості. Зокрема, чорт – це **"той, що сіє сумніви"**: *"І вліз у вухо чортом з-під поли"* [4, с. 139]; **"вселяє страх, хоча й не є таким всесильним"**: *"Здоров мій чорте, славний Тремагістре, я не боюся витівок твоїх, з душі моєї вилітають іскри, як з вогнища. Ти не ввіймаєш їх!"* [7]; **"стоїть на перешкоді"**: *"Чорт стоїть серед дороги, не пускає – не підходить!"* [4, с. 251]; **"той, що, як і в уявленнях народу, любить гроші, за допомогою яких спокушає"**: *"Пастухи і жовніри, й вертепні чорти набирають монет – гарячково задихані"* [7]; **"здатний до метаморфоз"**: *"Як чорт молився до отця і сина, то обертався в полум'я, зникав, горів, як злита на асфальт бензина, немов димар димів його рукав"* [7].

Відомо, що до номінаційного поля концепту "чорт" належать назви, сформовані або помітно трансформовані у християнському сценарії, які можна об'єднати у тематичну групу "сатана", а саме: сатана, диявол, Люцифер, Вельзевул та ін. [6, с. 154-155]. Незважаючи на своє походження, язичницьке чи християнське, усі номени негативно марковані. Ці слова є виразниками цілої гами почуттів, зокрема таких, як: незадоволення, роздратування, досада, обурення. Так, у Д. Павличка сатана: **"той, що є супротивником Бога, але якому теж поклоняються"**: *"Про визволення мрії потайні, проклин – Тобі, поклони сатані!"* [4, с. 230]. У поемі "Ностальгія" сатана – це **"той, що штовхає на розбрат"**: *"З'явилися жахливі мертвяки, що їх недобра, сатанинська сила для мсти невзаємної воскресила"* [7]; **"той, що є чужим у раю"**: *"Я маю на увазі сатанюку, що гадом був у Божому раю"* [7]; **"той, що насміхається, глузує з людей"**: *"І сміється сатанюка: "Так оце співці нові?"* [4, с. 251]. У "Притчі про смерть" він також **"той, що залишив свій слід в житті людини"**: *"Знак сатанинський на твоїм чолі..."* [7]. За допомогою яскравої метафори експлікується концепт "чорт" у вірші "Двійник", втілюючи смисл: **"той, що хоче зайняти божественний трон"**: *"І на твоїх очах вже сльози, як полуда, і в сяйво янгола вступає сатана"* [7].

Деякі з номінацій сатани у досліджуваних текстах реалізуються у позиції зіставлення, об'єктивуючи такі смисли: **"той, що відбирає спокій"**: *"Та ненависть їх жерла, не зникла вона, мордувала ночами, немов сатана"* [7]; **"відступник, зрадник"**: *"Яничар, холуї, що вимагає плати немалої за те, що мови рідної не зна, хоч двоязкий він, як сатана!"* [7].

Символічно-метафорична природа концепту "чорт" виявляється у поезіях, де експлікуються підступність, підлість, хитрість відповідного демоноперсонажа. Об'єктивацію подібних концептуальних ознак демонструють поетичні тексти, в яких засвідчено номінацію диявол: **"злий, підступний"**: *"Диявол був – немов овечка шута, із кучерями над ясним чолом. На дні очей світилася отрута"* [7]; **"той, що має владу над думками і помислами людини"**: *"В тяжку добу сокири й плахи, брудних дров'яних розправ перед очима костомахи з дияволом зіграв я в шахи дві партії – і дві програв"* [4, с. 217]; **"той, за дружбу з яким карає Бог"**: *"За що мене карає Бог, не знаю. Здогадуюсь, дияволу служив"* [7].

До вербалізаторів концепту належать і номени Вельзевул та Люцифер, контексти з якими засвідчують смисли: **"зла, вперта істота"**: *"Та енергійна впертість Вельзевула, – ось так з'явилася істота зла, що до потреб шлункових дуже чула, а розуму вживає лиш на те, щоб нищити духовне і святе"* [4, с. 331]; **"той, що є антиподом Христа"**: *"Та народу юрба, наче глуха непорушна стояла, здавалося, їй байдуже, де тут Люцифер, а де Христос"* [7].

У поемі "Князь" реалізується назва, яка своїм корінням сягає язичницького походження, – щезник. За давніми віруваннями гуцулів, це чорт, що раптово з'являється і зникає, скликаючи всіх міфічних істот у танок. У творі Д. Павличка номінація об'єктивує смисл: **"той, локусом якого є болото"**: *"Деся там тебе чекає Ярославна, твоя любов і найчистіша цнота, а ти – родина ханська повноправна – виходиш, ніби щезник, із болота"* [7].

Також у творчості Дмитра Павличка знаходить вираження хтонічне, втілене в образах упира, мавки, вампіра, мари та ін. Про упиря у народі не було єдиної думки. Одні вважали його дитям

вовкулаки і відьми, інші стверджували, що упирі – це трупи відьом, чарівників, в яких після смерті переселилися біси і, не даючи їм спокою, постійно приводили тих у рух [8, с. 4]. Такий концептуалізований образ упиря як уособлення людей із вищезазначеними рисами, що склався в народній творчості, реалізується у "Ностальгії" та "Двійнику", засвідчуючи такі смисли: **"той, що ненавидить людей"**: *"То ж упирі й мерці живим жадають смерті"* [7]; **"уподібнюється до вовка"**: *"По смокінгах не розпізнати, де упирі, а де вовки"* [7].

Виявлений образ вампіра, очевидно, є продовженням чи генетичною трансформацією образу упиря. Знешкодити вампіра, як і упиря, можна, пробивши йому груди осиковим кілком, посікши його на кусні. Вдень – це звичайна людина, уночі він живиться людською кров'ю. У творах Д. Павличка вампір асоціюється з перевертнем: *"Брехнею хочете здолати страх, покорою одбитися од ззуби, та несподівано в своїх устах ви уздрите страшні вампірів зуби"* [7].

До однієї категорії з русалками як демонологічними персонажами, відомими ще з дохристиянських часів, М. Максимович і І. Нечуй-Левицький зараховують мавок. І. Нечуй-Левицький, проте, зауважує, що мавки "живуть в лісах і люблять співати, гойдаючись на березі" [3, с. 65]. У біблійних лексикографічних джерелах наголошується на приналежності русалок, мавок до потойбічного світу та їх підступній вдачі [5, с. 183]. Відповідно концепт "мавка" через позицію зіставлення у вірші "Душе моя..." за допомогою аналогічної назви втілює смисл: **"та, що має хитру та зрадливу вдачу"**: *"Мені з тобою, рідна, важко жити: в мені, як мавка в темному куці, сидиш та прагнеш іншого любити"* [7].

У поемі "Ностальгія" та у вірші "Двійник" концептуалізується образ мари, що інтерпретується в українській етнотрадиції і як примара убитого чоловіка, і як привид, і як міфічна істота в образі злої потвори, і як нечиста сила, різновид чорта. У Павличка мара: **"зловіща істота"**: *"Замкнися, слово! Одійди, маро!"* [4, с. 342].

Крім основних демонологічних образів, концептуалізуються у поезії Дмитра Павличка й інші. У багатьох творах знаходимо не чітко означені, але яскраво виражені негативно конотовані демонічні персонажі, як-от: страховисько, примара, потвора (створа), нечисть, створіння зла та ін., що репрезентують концепт "страховисько". Позначений відповідними номенами, він реалізує такі смисли: **"те, що лякає"**: *"Летить як птерозавр, страховисько старе, на мене дихає рікою вогняною, і б'є мене крильми, і кігтями дере"* [7] (подібний образ корелює з образами змія, гаспида); *"Таке страшидло і в уяві Гойї не появлялось"* [7]; **"те, що асоціюється з померлими"**: *"А зовні – з мертвих стін вилазять страховидла; дракони й плазуни"* [7]; **"те, що заганяє у безвихідь"**: *"Зайду і помолюсь у темній порожнечі, і вийду, й побіжу, втікаючи притьма від постраховища, що б'є мене і каже: "Не втечеш. Рятунку вже нема!"* [7].

Особливу продуктивність у досліджуваних текстах виявляє лексема потвора, яку можна розглядати і як номен вищезгаданого концепту, і як окремий концепт. У текстах із цією назвою реалізуються смисли: **"зла та страшна, що має звірину подобу"**: *"Ти невблаганна і сувора, захланна танкова потвора, вогнями дихаючий звір!"* [7], *"Чи довго ще здихатиме потвора, грузька, живуча й труйна падлина?"* [7]; **"та, що має підлу вдачу"**: *"Ми впали, та не згинули в безодні, а стали, як потвори земноводні: хребти гнучкі, сумління під лускою, студена кров під шкірою ковзкою..."* [7], *"А той, панок із хама, та потвора, що дротом нас обсотувала вчора..."* [7]. Дмитро Павличко послуговується також демононазвою почвара, яка акумулює смисл: **"та, що кривдить людей"**: *"І кров моя чорніє на снігу, дзьобами в серце б'є мене почвара, та я живу!"* [7]. Виявлені контексти часто засвідчують індивідуально-авторське тлумачення демонологічних образів: *"О пане Кучмо, дайте йому ідла, бо загризе і вас почвара підла"* [7].

Трапляються випадки вживання інших демонолексем як репрезентантів відповідних концептуалізованих образів, як-от: примара (*"Щасливий світ – спокуслива примара"* [7]), нечисть (*"Порятуй нас, Господи, од нечисті такої, а вздриш його перехрестися й сплюй..."* [7]), створіння зла (*"Від предків я успадкував знання, що за жадання волі і держави нам серце вижиратиме щодня літаюче створіння зла двоглаве"* [7]).

Проаналізувавши сакральні-хтонічні концептуальні структури у поетичних творах Дмитра Павличка, сформовані у різних площинах (християнській і язичницькій), прийшли до висновку, що найбільш репрезентованим є концепт "чорт", виражений значною кількістю негативно забарвлених лексем. Помітну продуктивність в реалізації концептуальних смислів виявляє позиція зіставлення, оскільки поет частіше порівнює із відомими демоноперсонажами катів українського народу, його ворогів. Проведені спостереження покликані активізувати дослідницький інтерес до української демонології, втіленої у поетичній мові, особливо в плані її лінгвокогнітивного аналізу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Демонічні істоти: Русалка, Чугайстер і ін. // 100 найвідоміших образів української міфології. – К.: Орфей, 2002. – 448 с.

2. Каюа Р. Людина і сакральне // Пер. з фр. А.В.Усик. – К.: Ваклер, 2003.— 256 с.
3. Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу. – К.: Обереги, 2003. – 144 с.
4. Павличко Д. В. Ялівець: Поезії. – К.: Веселка, 2004. – 399 с.
5. Релігієзнавчий словник /Ред. А. Колодний, Б. Лобовик. – К.: Четверта хвиля, 1996. – 392 с.
6. Сад демонов – Hortus daemonum. – М.: INTRADA, 1998. – 320с.
7. Сайт поезії: Дмитро Павличко // <http://www.poetryclub.com.ua>
8. Супруненко В. Нечистая сила. – Запорожжє: Издатель, 1991. – 340 с.
9. Усі письменники / Упор. Ю. І. Хізова, В. В. Щоголева. – Харків: Торсінг плюс, 2006. – 384 с.

Тетяна ВІЛЬЧИНСЬКА

КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЯ САКРАЛЬНОГО У ПОЕТИЦІ ДМИТРА ПАВЛИЧКА

Стаття присвячена аналізу сакрального у поетичній мові Д.Павличка. Тлумачення сакрального у широкому і вузькому значенні зумовило виділення, з одного боку, вегетативних, орнітальних, астральних та ін. концептів-образів, а з іншого – релігійних, репрезентованих константами „Бог” і „Богородиця”. Простежено специфіку їх лінгвальної об’єктивації у пісенній творчості Дмитра Павличка.

Ключові слова: сакральне, концептуалізація, пісенна творчість, концепт-образ, Д. Павличко.

The article is dedicated to the analysis of the sacred in poetic language by D. Pavlychko. The interpretation of sacred issues in broad and narrow meanings caused the necessity to define, on the one hand, vegetational, ornitological and astrological and other concept-images, and, on the other hand, religions images represented by such concepts as „God” and „Virgin Mary”. The peculiarities of linguistic objectivation in poetic works by Dmytro Pavlychko.

Key words: the sacred, conceptualization, poetic works, concept-image, Dmytro Pavlychko.

Статья посвящена анализу сакрального в поэтическом языке Д. Павлычко. Толкование сакрального в широком и узком смысле обусловило выделение, с одной стороны, вегетативных, орнитальных, астральных и др. концепт-образов, а с другой - религиозных, представленных константами "Бог" и "Богородица". Прослежена специфика их лингвальной объективации в песенном творчестве Дмитрия Павлычко.

Ключевые слова: сакральное, концептуализация, песенное творчество, концепт-образ, Д. Павлычко.

Когнітивний аналіз художнього тексту став одним із пріоритетних напрямків у сучасній лінгвістиці. Зокрема, активізувався інтерес до художньої картини світу як складової мовної картини (Л. Петрова, Н. Слухай), до концепту як мовно-ментального феномена (В. Маслова, В. Жайворонок) тощо. Аналіз таких ментальних структур, як концепти, з одного боку, дає змогу простежити специфіку індивідуально-авторського відображення світу, а з іншого – морально-етнічні цінності, властиві колективній свідомості на певному історичному етапі.

З огляду на це тема, присвячена дослідженню однієї з концептосфер української мови, а саме сакральної, реалізованої в авторській картині світу, є актуальною. Матеріалом дослідження послужила поетична творчість Дмитра Павличка, якого Олесь Гончар у своєму „Щоденнику” справедливо називав поетом від Бога.

Поетична форма для митця, за словами М. Жулинського, – „еквівалент визначення того, що пережила його душа. Павличкова емоційна чутливість болісних доторків образним словом до власних тривог і почувань особлива, тому викликає надзвичайно щирі реакції читача... Враження переконливі, бо правдиві. Здійснюється своєрідне, через вербальне самовираження, діагностування своїх почуттів у проекції на довколишній світ” [4, с. 6]. Поета завжди підносила висока хвиля суб’єктивного переживання всього того, що відлунує актуальністю у політичному і громадському житті країни. Свого часу (1967 р.) у передмові до книги поезій Б.-І. Антонича Д. Павличко кваліфікував його як сакрального поета. Це повною мірою стосується й самого автора передмови, поетичні візії якого вражають своєю символічністю, алегоричністю, метафоричністю тощо.

У пропонованій статті об’єктом аналізу стали сакральні концепти, репрезентовані у пісенній творчості Д. Павличка, яка нині визначає рівень естетичних звершень українського пісенного мелосу. Досить згадати хоча б ті пісні, що давно стали народними, як-от: „Два кольори”, „Явір і яворина”, „Впали роси на покоси”, „Лелеченьки”, „Ave, Maria!” та ін.

У науковій парадигмі розрізняють широке і вузьке розуміння сакрального. З одного боку, сакральне – це передусім те, чому притаманна найвища цінність, за яку людина готова при потребі пожертвувати життям, „воно – сутність світу, його основа, його момент істини” [5, с. 239]. З іншого – це релігійний феномен, „універсальна категорія релігійної свідомості, яка охоплює все те, що є святим: культ, особи і речі, що були посвячені” [1, с. 252]. Як релігійний феномен сакральне пов’язане з Богом, Богородицею, Святими і под. Отже, сакральне – настільки різнопланова категорія, наскільки своєрідними

й динамічними є етнокультурні традиції, які визначають його специфіку.

У нашому дослідженні сакральне розглядаємо як одну з концептосфер, вживаючи указаний термін на позначення сукупності відповідних концептів. Сакральне співвідноситься із певною ділянкою мовної семантики як частини цієї концептосфери, реалізованої за допомогою мовних знаків. При цьому схиляємось до думки В. Жайворонка про те, що мовна одиниця функціонує „не просто як слово-номінація з одним чи кількома лінгвістичними значеннями, а як слово-концепт – вмістилище узагальненого культурного смислу...” [3, с. 10]. Отже, концепт наділений не лише власне лінгвістичною, а й культурною інформативністю. Специфіку художніх концептів, крім того, визначає співвідношення в їхній структурі колективного й індивідуального знання. Тому, досліджуючи ту чи іншу концептосферу, реалізовану в художній творчості, можна моделювати дійсність, відображену в мові загалом і в свідомості конкретних особистостей зокрема. Саме цим значною мірою зумовлений інтерес до художніх (поетичних) концептів як виразників загальнонародного й індивідуально-авторського сприйняття.

Серед концептуалізованих сакральних образів привертають увагу вегетативні, репрезентовані такими вербалізаторами, як: *явір, калина, тополя, черешня, яблуня, горобина* („*Росте калина над порубами, / Як наша пісня, росте вздогін*” [6, с. 482]); орнітальні, представлені назвами: *журавлі, лелеки, лелеченьки* („*З далекого краю / Лелеки летіли, / Та в одного лелеченьки / Крильонька зомліли*” [6, с. 476]); астральні, виражені лексемами: *зірка, зірниця, небо, сонце* („*Дзвенить у зорях небо чисте, / Палає синім льодом шлях*” [6, с. 481]); ті, що характеризують абстрактні поняття, позначені словами: *душа, серце, любов, ненависть* („*Моя душа, немов тополя, / Зазеленіла на снігу*” [6, с. 481]) та ін.

У межах релігійних сакральних концептів-образів виділяються насамперед такі, як: „Бог” і „Богородиця”, репрезентовані відповідними лексемами-вербалізаторами. При цьому більш розгалуженим є номінативне поле концепту „Богородиця”, представлене назвами, характерними для язичницького: „*Оранта*” („*Де Оранти видиво нетлінне, / На каштанах зоряна роса...*” [6, с. 487]); християнського: *Богородиця Діва, Благословенна Марія, Матінка Свята* („*Богородице Діво, / Світ зійшов з хреста, / На долонях – рани, / В серці – піста*” [6, с. 489]) й індивідуально-авторського світоглядів: *мрія, молитва, світла серебро* („*Богородице Діво, / Світла серебро, / Змий з чола людини / Каїна тавро...*” [6, с. 489]).

Загалом дослідження концептосфери сакрального, реалізованої в художній мові, дозволяє відтворити основні віхи у творчості автора, сприяє осмисленню його текстів. Так, інтенціонал зазначених імен охоплює різноманітні смисли і конотації – загальнолюдські та національні, відображені у дзеркалі індивідуальних уподобань. Звертаючись до вегетативних, орнітальних, астральних та інших образів-символів, Д. Павличко в пісенній ліриці утверджує ідеї світла, життя, кохання, добра, нерідко затьмарені печаллю, тугою та под. Наприклад, стосовно етнокультурного концепту „явір (яворина)” В. Жайворонка зауважує, що „в народних піснях явір уживається як символ туги, печалі козака, парубка за коханою, за рідною домівкою” [2, с. 660]. Аналогічне розуміння простежуємо і в Павличкових текстах („*Сніг летить колючий, ніби тріна, / Йде зима й бескидами гуде. / Яворові сниться яворина / Та її кохання молоде*” [6, с. 480]). Концептуальну навантаженість образу-символу явора засвідчують атрибутивні синтагми із прикметником *яворовий*, як-от: „*ліс яворовий*”, „*листочка яворовії*”, у тому числі й індивідуально-авторські: „*думки яворовії*”, „*серце яворовеє*”, „*вогни яворові*” („*Підпалим небеса колись / Вогнями яворовими*” [6, с. 478]).

Подібне характеризує й інші концептуалізовані образи. Так, „сонце”, як і в українській етнотрадиції, у досліджуваних текстах символізує життя, радість, утіху („*Радуйся, що сяє калач і виноградо, / З темряви рождається сонця новизна!*” [6, 487]). Серед концептуальних смислів, що їх акумулював сакральний концепт „небо” у Павличкових творах, привертає увагу той, в якому, як і в українській етнокультурі, „відбилося вірування народу про сполучення неба із землею” [2, с. 388] („*Із землі на небо веде твоя дорога / Та сама, що з неба на землю привела*” [6, с. 487]). Загалом різна космологічна символіка в аналізованих текстах досить виразно демонструє зв'язок сакрального із духовними цінностями українського народу. У Павличкових піснях зображене „ясне”, „чисте”, „зоряне” небо, що, як відомо, є провісником Бога („*На ясні зорі, на тихі води / Нас великодній покликав дзвін*” [6, 483]).

Знаходимо у досліджуваних текстах і багато абстрактних іменників, що вербалізують передусім такі концепти, як „душа”, „серце”, „любов” та ін. Зазвичай про них говорять, що вони поєднують в собі як сакральну, так і несакральну частини (М. Скаб). Павличкові тексти помітно демонструють їх сакральну сутність. Наприклад, автор виводить персоніфікований образ душі, що „*Над снігом стала, / Неначе яблуня в плодах*” [6, 481] (пісня „Дзвенить у зорях небо чисте”), в якій сплелися любов і журба (пісня „Два кольори”), і яка чекає об'явлення дива (пісня „Моя душа чекає дива”) тощо.

Водночас для Павличкових пісенних текстів досить помітною є об'єктивація сакрального у його вужчому, суто релігійному, сприйнятті. Незважаючи на те, що образи Бога, Богородиці автор реалізує в декількох піснях, відповідні концепти, проте, характеризуються семантико-когнітивною багатогранністю. Проілюструємо це на прикладі сакрального концепту „Богородиця”. Іntenціональне поле його визначають такі концептуальні смисли: „Та, якій звірють свої біди” („*Богородице Діво, / Вийди*

в ранню рань... / Слухай скарги людства, / Голоси страждань” [6, 488]); „Та, яка здатна розрадити” („Богородице Діво, / Світ зійшов з хреста... / Поверни нам радість, / Матінко Свята!” [6, 489]); „Та, яка сіє добро в душі людей” („Богородице Діво, / Світла сребро... / Об’єднай нам душі / Вірою в добро!” [6, 489]).

Експлікований у піснях сакральний концепт „Богородиця” однаковою мірою увібрав як язичницьке, так і християнське розуміння відповідного образу. Зокрема, знаходимо у досліджуваних текстах рядки, в яких об’єктивуються уявлення про Богородицю як матір усього суцього, матір-землю, „благословенний плід утроби якої ототожнювався з її весняним відродженням” [2, с. 45] („Подивись на землю, на всеплодюче лоно, / Що тебе зродило з Господнього зерна” [6, с. 486]). Звідси і образ Оранти – „Великої Богині-Матері, ... непереможної заступниці нашої” [2, с. 420] („Де Оранти видиво нетлінне, / На каштанах зоряна роса. / Сяє Київ – серце України, / як соборів Божих небеса” [6, с. 487]).

З іншого боку, у пісні „Ave, Maria!” автор чітко дає зрозуміти, що тут йдеться про Богородицю як Матір Бога. Поет апелює до Діви Марії: „Чекаю на Тебе, / Благословенная!” [6, с. 489]. За допомогою відповідної номінації автор акцентує увагу на винятковій святості Божої Матері. Д. Павличко наслідує українські етнокультурні традиції у змалюванні Богородиці, зображаючи її як неземну істоту в золотих тонах („Вийди в ранню рань, / В чистім сяйві сонця / Над землею стань” [6, с. 488]).

Індивідуально-авторське розуміння образу Богородиці засвідчують рядки, в яких об’єктивується асоціативна паралель: Божа Матір – Мати Україна („Україна, як мати, одна, Уклонись до її знамена, / Сонця й неба вдихни, / Поклонись, присягни, / Що помреш, як накаже вона” [6, с. 484]).

Загалом Павличкові образи Бога й Богородиці помітно корелюють із Шевченковими. Як і Великий Кобзар, Д. Павличко, з одного боку, вірить у Божу всемогутність та закликає: „Дай, Боже, нам тримати в сяйві слави / Єдинокровні береги Дніпра!” [6, с. 488], а з іншого – покладає надії на „Людину мудру”, закликаючи її: „Не впадай в розпуку, в темноті помсти й зла. / Радуйся своєю подібністю до Бога, / Слова невмирущістю, космосом чола” [6, с. 486].

У ході аналізу виявлено також низку інших концептів-образів, які є маркерами різноманітних сакральних ситуацій. Зазвичай такі ситуації пов’язані з народженням і смертю людини, коханням, битвою з ворогами, пролиттям крові і сліз, із хронотопічними і локальними покажчиками тощо. Наприклад: „Ніч накрила очі / Мені молодому, / Несить мене, лелеченьки, / Мертвого додому” [6, с. 476] або „Вставай, народе, в святую годину, / Та не для помсти за рідну кров, / Вставай за правду, за Україну, / Вставай, народе, твій час прийшов!” [6, с. 483].

Значущість запропонованого дослідження, присвяченого аналізу сакрального у поезії Д. Павличка, полягає в тому, що дозволяє скорегувати уявлення про міфопоетичну картину світу етносу і автора, виявити ті пріоритети, що визначають ментальність як українського народу загалом, так і окремих його представників. Аналіз Павличкових піснених текстів засвідчив прагнення поета виразити власні судження, націлені на прояснення таємниць людського буття, любові й ненависті тощо. Семантико-когнітивна наповненість розглянутих у статті сакральних концептів значною мірою зумовлена багатогранністю таланту поета-співця, силою його почуттів. Нам імпонують поетова закоханість у життя, любов до рідного краю, України, її народу, тому просимо у Господа для ювіляра здоров’я, творчих сил і хисту до праці.

ЛІТЕРАТУРА

1. Абетка християнської науки і обряду. – Івано-Франківськ: Теологічна Академія, 2002. – 339 с.
2. Жайворонок В. Знаки української етнокультури: Словник-довідник. – К.: Довіра, 2006. – 703 с.
3. Жайворонок В. Українська етнолінгвістика: Нариси. – К.: Довіра, 2007. – 262 с.
4. Жулинський М. Відчайдушний голос українського болю / Павличко Д. Вибрані твори: у 2 т. – Т.1. Вірші. Поеми. – К.: „Українська енциклопедія” імені М. П. Бажана, 2008. – С. 5-25. (Бібліотека Української Літературної Енциклопедії: вершини письменства).
5. Новикова М. Міфи та місія. – К.: Дух і література, 2005. – 432 с.
6. Павличко Д. Вибрані твори: у 2 т. – Т. 1. Вірші. Поеми. – К.: „Українська енциклопедія” імені М. П. Бажана, 2008. – 605 с. (Бібліотека Української Літературної Енциклопедії: вершини письменства).

Галина ПАВЛИШИН

РЕЦЕПЦІЯ РОМАНУ МАРІЇ МАТІОС «СОЛОДКА ДАРУСЯ» ДМИТРОМ ПАВЛИЧКОМ

Статтю присвячено аналізу сприйняття роману Марії Матіос «Солодка Даруся» критиками та літературознавцями, особливу увагу звернено на реценцію твору Дмитром Павличком. Роман М. Матіос аналізується у концепції нерозривного зв’язку – людина – історія.

Ключові слова: історія, роман, реценція, постмодерна література.

The article deals with the reception analysis of M. Matios novel "Solodka Darusya" by the critics and literary scholars; special attention is paid to the novel reception by D. Pavlytko. M. Matios novel is analysed in the inseparable connection – person - history.

Key words: history, novel, reception, modern literature.

Статья посвящена анализу восприятия романа Марии Матиос «Солодка Даруся» критиками и литературоведами, особое внимание обращено на рецепцию произведения Дмитрием Павлычко. Роман М. Матиос анализируется в концепции неразрывной связи - человек - история.

Ключевые слова: история, роман, рецепция, постмодернистская литература.

На сьогодні про творчість М. Матиос написано чимало статей, проведено безліч інтерв'ю та дискусій з письменницею українськими критиками, літературознавцями та дослідниками. Та все ж не кожен пересічний читач має доступ до них, оскільки більшість статей-інтерв'ю і статей-дискусій поміщено на інтернет-порталах, а численні дослідження творчості буковинської письменниці можна знайти тільки у фахових столичних газетах і журналах. Однак треба визнати, що інтерес до її книжок, наклади й кількість перевидань постійно зростають, а любов до письменниці є всенародною.

Творчість М. Матиос вирізняється серед досягнень постмодерної літератури особливістю художнього мислення, осмислення складних проблем буття української нації, своєрідною жанровою формою і стильовою манерою письма. Літературознавці називають М. Матиос найпрацевдатнішою письменницею, бо щороку вона радує читача новою цікавою перлиною української літератури, а жанрові визначення її епічних творів, напевно, найбагатогранніші в сучасній прозі: новела, повість, роман, роман-памфлет, бульварний роман, щоденник, книга кулінарних рецептів, сімейна сага в новелах, «драма на три життя» та інші.

Дуже точно зауважив в анотації до «Солодкої Дарусі» видавець В.Гутковський, що «драма на три життя» – моральне застереження-забобон про те, що історія і кожна окрема людина за всіх часів і режимів пов'язані одною пуповиною, а гріх і його спокута – явища майже осяжні, матеріальні. Це вражаюча, приголомшлива розповідь про безпощадні жорна історії, невитравлюване людське зло і незнищенне добро водночас, про природну толерантність людей різної крові і націй у часи історичних катаклізмів та про незбагненні пристрасті маленького людського серця [Гутковський 2005: 4].

Р. Харчук успіх «Солодкої Дарусі» М.Матиос пояснює рішучим відстоюванням письменницею традиційних українських цінностей, що їх більшість сучасних українських прозаїків вважає або анахронічними, або неможливими [Харчук 2008: 69].

Актуальність теми дослідження пояснюється важливим значенням творчості М. Матиос для української постмодерної літератури. *Мета нашої статті* проаналізувати історіософське сприйняття творчості М. Матиос українськими критиками, особливу увагу звернути на рецепцію «Солодкої Дарусі» Дмитром Павличком.

Своєрідні статті-передмови сучасних геніїв українського пера А.Дімарова «Марічка» та І. Римарука «Трояка ружа або Солодка Даруся» проливають світло на розуміння твору і служать так званими епілогами до «Солодкої Дарусі». А. Дімаров наголошує, що «Солодка Даруся» – це трагедія людських дол, коли німота сильніша слів, а людина несповна розуму (якою односельці вважають Дарусю), – добріша і мудріша тупої жорстокості [Дімаров 2005: 7]. І.Римарук вважає, що «Солодка Даруся» – данина пам'яті. А також (чи передовсім) – нашій мові [Римарук 2005: 7].

Чи не найдовершеніший аналіз твору з етнокультурної точки зору зроблений Я. Голобородьком у статті «Буковинська орнаментика М. Матиос»: «Марію Матиос дуже цікавить обстеження й відтворення народної свідомості, буття в часи частих перемін режимів і державних кордонів» [Голобородько 2008: 68].

Методико-пізнавальна характеристика роману М. Матиос «Солодка Даруся» описана С. Жилою «Трагедія адекватна історії» і С. Сипливець «Історія, яка ніколи не припиняє їхати колесами по людях...». С. Жила трактує «Солодку Дарусю» як історичний, філософський, психологічний роман, «книгу-метафору для всеукраїнської новітньої історії» [Жила 2007: 6]. С. Сипливець констатує: «Питання історії та місце людини у ній тлумачиться авторкою як пуповинний зв'язок дитини з матір'ю, яка росте й розвивається у її лоні протягом дев'яти місяців... Людина невіддільна від історії, а тому невідільна» [Сипливець 2007: 12].

Ю. Солод у рецензії на книгу Марії Матиос «Солодка Даруся» «Пелюстки троякої ружі» зауважує, що поштовхом для створення згаданого твору був пошук взаємин історії і людини не лише у 30-70 роках минулого століття [Солод 2005: 2].

Однією із перших літературно-критичних праць, що охоплює широкомасштабні питання визначення жанру твору, пошуку взаємин людини з історією, наголошує на невичерпному лексичному багатстві повісті була стаття Д. Павличка «Бездоня, куди страшно заглядати». Він визначає філософську сутність «Солодкої Дарусі» як бездоню, що дихає непроглядною, запаморочливою глибиною, в яку

страшно, але необхідно заглядати. А картина печальної правди життя полягає в тому, що страждання за гріх не був злочином, а тільки відрухом чесного духу [Павличко 2005: 6]. Поет-критик відзначає, що у романі «Солодка Даруся» йдеться не тільки про дитину чи дорослу людину, але й про народ, що втрачає своє духовне здоров'я і навіть мову через довірливість та недосвідченість. Різке протиставлення Дмитром Павличком того, що правдолюбство – перший закон збереження честі і неправда – перший закон збереження життя контрастно простежуються на літературній канві художнього твору та в історії всіх часів та епох. Погоджуємося зі словами критика, що, живучи в новій, начебто демократичній реальності, переконаєшся, що трагедія Дарини з Черемошного, повторювана багато разів у нашій історії, може статися тепер [Павличко 2005: 6]. Не могли ж подумати Михайло та Матронка, що, виховуючи дитину говорити правду, пророкують свою нещасну загибель, адже «... дитина не розуміє, що робиться. Ми дитину брехати не вчили» [Матіос 2005: 159].

Загадкою залишається для нас, чому Д. Павличко пише, що мати Дарусі повісилася, бо жити на світі з дитиною, яка начебто зрадила через свою непорочність, не змогла [Павличко 2005: 6]. На нашу думку, самогубство Матронки можна вважати порятунком від страждань. Збезчещення жінки офіцером під час допиту, її хвороба, ревності Михайла, соціальні потрясіння і, пов'язане у зв'язку з цим відторгнення дочки, ведуть Матронку до самогубства, що розцінюється, як звільнення від постійних негараздів і шукання вічного спокою психологічно травмованої жінки.

Непередбачувана історія потоптала та зламала долі мільйонів людей, які жили спокійно та мирно. Д. Павличко надзвичайно точно та глибоко підкреслює те, що М. Матіос виражає вустами своїх героїв, які жили в час історичних перемін. Таке душевне проникнення у цей твір-шедевр української літератури, можливо, пов'язане з тим, що безпощадні жорна історії пройшлися долею поета також. Адже, народившись у краї, де квітнули таланти Стефаніка, Черемшини, Мартовича, Франка, Д. Павличко був свідком того, як польсько-шляхетські окупанти чинили на західноукраїнських землях нічим не стримуваний розбій. Навчаючись у польській школі, майбутній поет зазнав принижень та образ від шовіністки-вчительки та синів багатіїв, але пізніше замість гостроти соціальної оцінки знаходимо лише суто зовнішні ефекти у збірці «Гранослов» – розповіді про те, як учителька ... вигнала з класу учня, бо він прийшов босий, та ще через те, що він українець, і панічі сміялись з нього.

Поетія Павличка зростала на традиціях громадянської напруги художнього слова, хоча, звичайно, молодий поет вимушений був іти й на певні компроміси з пануючою ідеологією, але ставлення до національної культури та рідної мови завжди було для нього найвищим критерієм моральності, і взагалі вартості людини, тому Павличко і наголошує на величезному багатстві українського лексикону, взятого Марією Матіос з гуцульського діалекту села Розтоки.

Ще однією причиною художньої близькості творчості Марії Матіос Дмитру Павличку є те, що описана у «Солодкій Дарусі» українська історія 30-70 років минулого століття, зачепила і поета, оскільки від осені 1945р. до літа 1946р. він був ув'язнений каральними органами за звинуваченням у приналежності до УПА. Зблизька пізнав поет «лице ненависті» та запам'ятав його на все життя, тому бездушність і свавілля глибоко обурюють його людську гідність. Історичний процес будь-якого періоду завжди певним чином обмежує людину і навіть диктує їй власні принципи життя, з якими вона повинна погоджуватися для того, щоб жити та працювати, бо у випадку відмови від них – суспільно-історичний устрій відмежує індивіда від себе. Очевидно, тому тема зміни політичних влад у Черемошному, описана М.Матіос, наголос на тому, що «російська влада все чує, все бачить і все знає, бо скрізь має вуха та очі... » [Матіос 2005: 150], не могла залишити поета-критика осторонь цієї проблеми. Д. Павличко один із перших відреагував на твір М. Матіос «Солодка Даруся» і не приховував свого бажання про те, щоб він був відзначений Національною премією України імені Т. Шевченка, хоча і констатував, що «обдарований чи необдарований нагородою» – роман вже є непроминальною пам'яткою сучасної літератури [Павличко 2005: 6].

Отже, як бачимо, бажання Павличка-критика, і не лише його, збулися – роман нагороджений премією, користується широкою читацькою популярністю, цікавить літературознавців, дослідників, критиків і є об'єктом цілого ряду різноаспектних наукових досліджень, бо високохудожньо осмислене людське буття кризь справжнє історичне тло, тому можна невпинно повторювати слова Д. Павличка, що «Солодка Даруся» М. Матіос – дійсно безодня, глибина, куди страшно заглядати, але необхідно.

ЛІТЕРАТУРА

Голобородько 2008: Голобородько Я. Буковинська орнаментика М.Матіос // Вісник Національної академії наук України. – К., 2008. – №3. – С.66-73.; Гутковський 2005: Гутковський В. Анотація // Марія Матіос. Солодка Даруся. – Львів: ЛА «ПРАМІДА», 2005. – С.4.; Дімаров 2005: Дімаров А. Марічка // Марія Матіос. Солодка Даруся. – Львів: ЛА «ПРАМІДА», 2005. – С.6.; Іванова 2005: Дмитро Павличко // Іванова І. Клімова С. Українська література: Навчальний посібник. – Х.: Парус, 2005. – С.233-238.; Жила 2007: Жила С. «Трагедія адекватна історії»: роман Марії Матіос «Солодка Даруся» та читацька конференція за цим твором // Українська література в загальноосвітній школі. – К., 2007. – №3. – С.6-12.; Матіос 2005: Марія Матіос. Солодка Даруся. – Львів: ЛА «ПРАМІДА», 2005. – 176с.; Павличко 2005: Павличко Д. Безодня, куди страшно заглядати // Літературна Україна. –

2005. – №2. – 20 січня. – С.6.; *Римарук 2005*: Римарук І. Трояка ружа або Солодка Даруся // Марія Матіос. Солодка Даруся. – Львів: ЛА «ПРАМІДА», 2005. – С.7.; *Сипливець 2007*: Сипливець С. «Історія, яка ніколи не припиняє їхати колесами по людях...» До вивчення твору М.Матіос «Солодка Даруся» // Українська література в загальноосвітній школі. – К., 2007. – №3. – С.12-14.; *Солод 2005*: Солод Ю. Пелюстки троякої ружі // Голос України. – 2005. – № 28. – 15 лютого. – вівторок. – С.2.; *Харчук 2008*: Харчук Р.Б. Сучасна українська проза: Постмодерний період: Навчальний посіб. – Київ: ВЦ «Академія», 2008. – 248с.

Світлана ЛУЦАК

ІДЕЙНО-ХУДОЖНІЙ СТРИЖЕНЬ «МОЙСЕЯ» МІКЕЛАНДЖЕЛО БУОНАРРОТІ ТА ІВАНА ФРАНКА В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ Д. ПАВЛИЧКА

У статті розглянуто поему «Мойсей» І. Франка крізь призму її наукової та художньої інтерпретації Д. Павличком. Стрижневу філософську проблему твору – стан сумніву національного провідника у власному покликанні – осмислено з допомогою синергетичного концепту «межовості» (національно-культурної, когнітивно-психічної, художньо-естетичної); із залученням скульптурного варіанту Мойсея – статуї Мікеланджело, яка інспірувала І. Франкові задум поеми.

Ключові слова: межова ситуація, феномен перехідного мислення, художня і наукова інтерпретація.

The article has the analysis of I. Franko's poem «Moses» through the prism of its scientific and artistic interpretation of D. Pavlychko. Core philosophy problem of the work – status of hesitation of the national leader in his own vocation – is grasped with the help synergetic conception of «bordering» (national-cultural, cognitive-physical, artistic-aesthetical); with enlisting sculpture variant of «Moses» – statue of Mikelandjelo which inspired the conception of the poem to I. Franko.

Key words: border situation, phenomenon of transitional thought, artistic and scientific interpretation.

В статье рассмотрено поэму «Моисей» И. Франко сквозь призму ее научной и художественной интерпретации Д. Павличко. Стержневую философскую проблему произведения – состояние сомнения национального проводника в своем призвании – осмыслено с помощью синергетического концепта «пограничия» (национально-культурного, когнитивно-психического, художественно-эстетического); с использованием скульптурного варианта Моисея – статуи Микеланджело, которая инспировала И. Франко замысел поэмы.

Ключевые слова: пограничная ситуация, феномен переходного мышления, художественная и научная интерпретация.

Поему «Мойсей» майже всі критики і літературознавці одноставно визначають як синтез творчості І. Франка. Так, М. Зеров називає її «спробою поета підвести підсумки, сказати своє останнє слово, вкоронувати життєве мандрівництво» «ліквідацією Азазеля, Духа сумніву й зневіри» [Зеров 1990: 488]. А Микола Євшан зазначає: «Такий твір, як «Мойсей», мусить бути підсумком цілого життя, сумою змагань, мрій, ідеалів», «в якому поет виповідає себе цілого»; «такі твори пишуть генії на вершині творчості» – «як заповіт для всіх» [Євшан 1998₂: 437].

Гносеологічно-світоглядний синтез, засвідчений цим вершинним твором І. Франка, був, очевидно, 1) наслідком його багатогранної діяльності (письменника, перекладача, учасника суспільно-політичного життя і т.д.); 2) творчою спробою вкоронувати спорадичні зусилля українських культурних діячів щодо плекання в своєму середовищі національно свідомого лідера, який би володів здатністю вести народ у світові обшири; 3) художнім вираженням світомислення українця в перехідну епоху межі ХІХ–ХХ ст. (кризи позитивізму і реалістичного мистецтва). Доведення справедливості щойно вказаних нами факторів, які зумовили рішучу актуалізацію концепту взаємодії в усіх сферах суспільного і культурного життя України на межі двох століть, є головною метою представленої статті. На художню трансформацію в поемі проблеми національно-культурного подвижництва Мойсея / Франка звернув увагу свого часу Д. Павличко, спробувавши водночас відтворити в поетичному творі момент народження задуму поеми (перегляд письменником у Римі статуї Мікеланджело). Конкретний аналіз за допомогою синергетичного концепту «межовості» стрижневої філософської проблеми твору – стану сумніву національного провідника у власному покликанні – з урахуванням наукової та художньої інтерпретації Д. Павличком образу Мойсея стане безпосереднім завданням нашої студії.

Інтуїтивно відчуваючи потребу оновлення українства через співдію з іншими / новими / європейськими ідеями, І. Франко докладав чимало праці до здійснення синергетичної містерії в Україні того часу. Р. Гром'як доводить, що митець часто практично займався розбудовою тодішньої української словесності шляхом налагодження творчих контактів із європейськими літературами: часто висловлював «судження про потребу цінувати свої культурні здобутки і водночас зіставляти їх із поглядами

інонаціональних авторів» [Гром'як 2007₁: 113], спонукував шукати «корисне для Вас і для нас» [Гром'як 1997: 189], «свідомо активізував» у кінці XIX – на початку XX століття «літературні взаємини розчленованої України» [Гром'як 1997: 185]. Такі прагнення І. Франка Р. Гром'як кваліфікує як «фіксацію справжньої реальної діалектичності (діалоговості) процесу міжнаціонального спілкування в гетерогенній культурі» [Гром'як 2007₁: 113], «відбиття процесуальності культурних взаємин, їх двобічної дієвості» [Гром'як 1997: 189].

Безперечно, подібних суджень щодо діяльності І. Франка на помежів'ї передостанніх століть, скерованої на інтуїтивне осягнення ще активно таврованого тоді антимодерністами концепту взаємодії з іншими культурами, – можна було б наводити до безконечності. Всі вони аксіоматично переконують, що геній І. Франка не просто випереджував час, а був насправді тим полем синергетичного притягання бінарностей, якому, мовлячи тезами Миколи Євшана, тогочасні носії «українофільської заскоружлості думки» з панічного страху віддавали важкий, як шапка Мономаха, статус «поодинокого провідника» [Євшан 1998: 51]. Сам же І. Франко від цієї ніші терпів, за словами М. Зерова, тяжке «внутрішнє роздвоєння між невідомим потягом, що кличе його в бік «естетизму», в бік повного визволення його творчої індивідуальності, – і програмовим його панциром, що, лиш поволі спадаючи, дає змогу свobodно рухатись» [Зеров 1990: 488].

Синергетичну специфіку охарактеризованого креативного стану митця перехідного періоду А. Степанова – у контексті концепції О. Кривцуна – означає як «акт самоперевищення», що виявляється у прагненні перевершити «не тільки усталені матриці і коди культури, а й себе вчорашнього», «зусиллі винаходять нову мову мистецтва», готовності митців брати на себе відповідальність за «соціокультурні й історичні процеси» [Степанова 2009: 55]. Креативна діяльність І. Франка в означеному сенсі – вельми промовистий факт, адже він, – пише Р. Гром'як, – «вторгався» у різні галузі, розгортаючи «той дискурс, який перекрочував межі відособлених наукових і навчальних дисциплін, а водночас і перегородки-шуфлядки стереотипів мистецької діяльності»; роблячи це, ніколи не вагався «признаватися, де він професіонал чи майже «профан», а де зважається на згодне судження (курсив Р. Гром'яка. – С.Л.)» [Гром'як 2007₂: 186].

Намагаючись охопити своєю різнобічною діяльністю якомога більше суспільно-гуманітарних сфер (словесність, літературознавство в усіх його основних галузях, політику, культурологію і т.д.), І. Франко такою «несамовитою працею», – зауважує Д. Павличко, – творив «розуміння нації і своєї власної ролі в її історичному поході до свободи», беззастережно беручи на себе «провину за рабський сором і роз'єднаність» народу, його «трагедію бездержавності», що призводило до багатьох «ідейних хитань», а ще більше – до «отого знесилення журбою, побиття штидом, роздирання сумнівами, бачення себе самого в образі доведеного до крайнього відчаю, але не зламаною Мойсея» [Павличко 2007: 184-185]. Біль такої вистражданої самооцінки І. Франко, як висловлювався В. Стефанік, «аж почувши в собі страшну слабкість, вижбухав з себе в «Мойсеї», і так найшов свою велику мову» [Стефанік 1941: 193]. Ота неказанно болюча й одночасно велична мова «Мойсея» – твору, що став, як уже говорилося, синтезом цілої творчості І. Франка, – чи не найпромовистіше здатна у виразнювати домінуючу конвергентності «межового мислення», котре, за словами В. Силантьєвої, є спробою об'єднати світ уламків і звести до купи несполучені об'єкти, явища чи стани [Силантьєва 2000: 50].

Поступове приведення в дію механізмів тернарного осягнення «згоди», на нашу думку, становить собою основу динаміки становлення формозмісту в аналізованій поемі. Більша частина твору – це надзвичайно сильне зіткнення альтернативних дихотомій, покликане, так би мовити, викресати з їхньої енергії «живу триєдність» діалогу Мойсея, народу і божественного провидіння. Подібні думки зустрічаємо в Д. Павличка, який прагнув не лише науково осягнути глибини поеми, а й художньо змоделювати один із найважливіших моментів інспірації митця – у поезії «Іван Франко перед скульптурою Мікеланджело Буонарроті “Мойсей”».

Суть основних бінарних опозицій у поемі «Мойсей» Д. Павличко визначив так. Це змагання у пролозі 1) думок про націю – «хвору, слабосильну, принижену своїм бездержавним становищем» і «повсталу, титанічну, державну, пануючу над своїми територіями, просяваючу поміж собі рівними народами» [Павличко 2007: 183], а також 2) суперечливих мотивів у образі самого Мойсея – Франка, який, присвятивши все життя справі проводиря, наприкінці отримав у відповідь ненависть народу і гнів Єгови, через що і не вірить тепер у свою здатність «провадити до бою» націю [Павличко 2007: 183-184]. Поміж названими дихотоміями у підтексті міститься ще глибша драма – «трагедія вождя, пророка, отого інтимного «я», котре виступає в скромному самопозначенні «ми»; <...> це трагедія Мойсея, якому не дозволяє Єгова вступити разом із своїм народом на землю Ханаана» [Павличко 2007: 183]. Щойно вказана третя ланка, як бачимо, об'єднує дві попередні, творячи з їх уламків сплетіння безмежної любові до народу з крайньою розпучкою й одержимістю, наслідком чого й стає, очевидно, готовність Мойсея сперечатися з Богом за свій народ.

А в самій поемі, за висловом Д. Павличка, центральною драматичною колізією є «боротьба двох фундаментальних філософських поглядів на природу людини і світу» – 1) матеріалістичного,

уособленого Азazelем¹, і 2) ідеалістичного, осердям якого є душа Мойсея [Павличко 2007: 189]. Їх зіткнення у творі, – зауважує дослідник, – зовсім не просте, навіть головному героєві важко суперечити виваженим висновкам Азazelя про подібність природи людини (і народу) зі здатністю каменя самому, без стороннього втручання, керувати своєю долею. Аналогічну залізну «логіку фактів» хлопчини, який маніпулює велетнем Оріоном, не відразу спростовують у поемі й судження Єгови [Павличко 2007: 190].

Енергетичну необхідність означеного анти-антиномійного моменту підкреслював також сам І. Франко, пишучи в науковій передмові до видання поеми 1912 року: «Крайній вислів тої психологічної реакції, що з душі пророка виривається словами: «Одурив нас Єгова!» – не був зовсім тріумфом демона-спокусника, який у тій хвилі зо сміхом відступає від Мойсея, але був тільки зазначенем межі людської віри та людської сили, до якої дійшовши, Мойсей почуває слова самого Бога, що розкривають йому далеко ширший кругозір від того, який міг розкрити йому Азazelь, прояснюють йому високу мудрість Провидіння, що кермує долею народів, і дають його душі й тілу остаточне заспокоєне» [Франко 1976₂: 207].

Отже, з погляду синергетики, вказана максимально поляризована внутрішня боротьба – необхідна «межова» ситуація для осягнення «Мойсеєм – Франком» живильної сили триєдного діалогу з народом і божественним Провидінням. Завдяки їй головний герой, як пише Д. Павличко, починає розуміти: природа людини та нації тим відрізняється від каменя, що «здатна перемагати смерть, приєднуючи свою душу до вічної душі своєї нації, а через неї – і до безсмертної душі людства» [Павличко 2007: 190]. Її інтенцією зумовлюється і рецептивне поле стрижневої в поемі колізії, яке згаданий літературознавець формулює так: ми розуміємо, що для досягнення державності, мусимо подолати дві перешкоди – «конфлікт між духовним, політичним лідером і затопленими у мрії про матеріальні блага, зледащилими, до всього байдужими масами народу» та «конфлікт між вірою провідника в досягнення мети і таки ж його сумнівами, нерішучістю, світоглядною невизначеністю» [Павличко 2007: 195].

Збагнути саме так ідею цієї філософської поеми – без дещо пізнішого уточнення автором національного кредо в пролозі – було б, напевно, досить-таки непросто. Однак і тут, – міркує Д. Павличко, – втрутилося провидіння, бо, як відомо, І. Франко дописував пролог на прохання видавця, котрий виявив у макеті поеми порожні сторінки [Павличко 2007: 179]. І тоді письменникові, очевидно, знову довелося подумки повернутися і до біблійного джерела, і до скульптури Мікеланджело, яка надихнула на творення поеми, і до розмови з Т. Герцлем про відбудову єврейської держави², і до свого вже тексту, і до всіх тих перипетій власного життя, з якими тісно чи іншою мірою асоціативно в'язався сюжет «Мойсея». Немовби привідкриваючи читачам одну-єдину невеличку щілину в свою творчу лабораторію, І. Франко пише у передмові 1913 року до видання поеми російською мовою, яке з'явилося аж у 1917 році: крім символічного значення, твір має і «національне забарвлення, завжди немичуче, коли міжнародний сюжет проходить крізь призму індивідуального темпераменту і при цьому збагачується живими враженнями й картинами особистої уяви»³ [Франко 1976₃: 367]. Отже, для самого митця національно-особистісний первень залишався у хвилю інспірації стрижневим – незважаючи ні на вічний сюжет, ні іншу (єврейську) культуру й релігію, ні на сплетіння будь-яких альтернативних чинників.

Охарактеризовану складну й болочу «межовість» культур і когнітивно-психічних станів І. Франко геніально долає, обираючи для прологу строфічну форму терцини. Її синергетико-конвергентний потенціал прекрасно пояснює поет-літературознавець Д. Павличко: «У будові терцини закладена вимога троїстої повторюваності і потрійного оновлення думки, а сам принцип потрійності лежить в основі ораторської і взагалі будь-якої аргументації, а, якщо вдуматися глибше, то між терциною

¹ «Дух пустині демонструє насамперед матеріальні труднощі, котрі чекають на вибавлене з єгипетської неволі гебрайське плем'я» [Павличко 2007: 186].

² Про ймовірні джерела аналізованого твору Д. Павличко наводить такі факти: 1) у передмові до книги «Мозаїка», де зібрані не друковані за радянських часів твори І. Франка, З. Франко пише, що біля колиски задуму поеми «Мойсей» «був і Т. Герцль..., і однойменна поема К. Устиновича, і врешті оглядини в Римі скульптури Мойсея роботи Мікеланджело»; 2) В. Щурат описує розмову І. Франка з Т. Герцлем у 1892 році у Відні, під час якої поет сказав: «...ідея відбудови єврейської держави... дуже мене зацікавила, оскільки є вона начебто рідною сестрою нашої української ідеї відродження української держави» [Павличко 2007: 188].

³ Це твердження І. Франка, вважаємо, не лише увиразнює нероздільність «національного ↔ вселюдського» у творчому процесі, а й привідкриває важливу синергетичну істину: процеси самоорганізації ноосфери, як зазначає А. Свідзинський, сплітаються з ентогенезом [Свідзинський 1992: 146]. Ось чому, очевидно, можна говорити про те, що між сформульованим загальнокультурним когнітивним принципом конвергентності та тогочасними спробами української творчої еліти (в тому числі й І. Франка) хоча б на рівні дискурсу долати етнічну гетерогенність шляхом діалогічної взаємодії з іншими культурами (європейськими і східними) існує глибинний енергетичний зв'язок. Промовистою з цього приводу видається нам думка С. Кримського: «Ця спорідненість національних архетипів та універсалій світової культури (в українській класиці XIX – XX століть. – С.Л.) і є передумовою вивільнення духовного життя нації з ситуації одноразовості й тлінності у простір вічності, у сферу утвердження історичних звершень народу в їх загальнолюдській значущості та гідності» [Кримський 1998: 87].

і всіма трійстими реаліями і символами, від Святої Трійці до тризуба, існують незримі, але базовані на законі природи похопні зв'язки. У терцині кожен рядок чекає на продовження свого змісту, кожна рима прагне свого подвійного відлуння. У поезії – це ніби симфонічна музика, в той час як дворядкова або навіть чотирирядкова строфа нагадують лише коротку й просту мелодію пісні»; терцина прологу була «покликана вводити читача своїм розвитком у епічний настрій поеми» [Павличко 2007: 181-182].

Цю пропедевтично-об'єднувальну функцію пролог, як уже зазначалося, виконує блискуче. Адже він синтезує усі вектори полярності – безпосередньо у вступі та опосередковано (як передбачення) в основному тексті поеми: суперечливих думок про рівень національної гідності українського народу, сумнівів Мойсея щодо своєї здатності бути провідником нації і стосовно переваги матеріального чи духовного первнів, надією досягнути мети тепер та вірою в осягнення Землі Обітованої майбутніми поколіннями. Болісно переживши в собі момент зіткнення вказаних бінарностей у час написання самої поеми, І. Франко набув синергетичної здатності досягати їх феноменологічної «згоди» в пролозі. Тому й зринають із його уст глибоко вистраждані слова віри в свій народ:

О ні! Не самі сльози і зітхання

Тобі судились! Вірю в силу духа

І в день воскресний твого повстання! [Франко 1976₁: 212].

Можливо, корені такої ледь не психоаналітичної інтерпретації-видозміни біблійного образу криються в сприйнятті І. Франком вже згадуваної скульптури Мікеланджело. У названій вище поезії Д. Павличко пробує відгадати, які саме думки навіяла українському поетові грізна постать Мойсея. Великою мірою його художнє та наукове тлумачення образу єврейського пророка суголосні між собою. Лише в поетичному творі Д. Павличка ще більше посилено мотиви зневіри в Бога, котрий наказує задля досягнення мети вбивати та знищувати народи Обіцяної Землі. Ключовим у проблематиці твору знову ж таки стає момент сумніву Мойсея в своїй богообраності на місію провідника нації, – тільки розгортається він не в безпосередньому діалозі з силою зла, а через символіку «рогів» пророка (образ із Вульгати, замінений у наступних перекладах Старого Завіту на «промені світла», які з'явилися навколо голови Мойсея після розмови з Богом на Синаї про заповіді), на правду виділених скульптором як досить-таки жахаючий атрибут.

Щоб вірно оцінити біль і гнів очей Мойсея та нецілковиту узгодженість його жестів (тулуб нахилений в один бік, голова повернута в інший, а очі дивляться ще десь-інде; один палець правої руки ловить на льоту кілька кучерявих пасем бороди, ліва ледь підтримує скрижалі, що ладні впасти), а відтак – зробити висновок про дійсний момент із життя пророка й мотиви його гніву, які забажав увіковічнити в мармурі Мікеланджело, З. Фрейд вирішив «прочитати зсередини» цю скульптуру. І, як не дивно, його рецептивно-психоаналітична версія стану пророка багато в чому концептуально суголосна з описаними вище висновками Д. Павличка. Стосовно визначальних емоційно-психічних станів, які передає мармурова постать єврейського провідника, психоаналітик зауважує: «це мить останніх сумнівів героя – ніби затишок перед бурею, наступної хвилини Мойсей рішуче підніметься з місця..., кине скрижалі й вилле всю ненависть на народ, який зробив собі золоте теля», а поки що «він повертає голову і дивиться туди, де шумить натовп, □...□ і всю свою злість кидає на власне тіло. Рука, яка прагне карати, впивається в бороду..., а потім рішучим рухом тягне за собою наступне пасмо волосся»; помітивши, що скрижалі «падають із рук, Мойсей приглушує свій гнів, щоб захистити священний об'єкт» [див. Аналіз статуї [http](http://)]. А суть задуму Мікеланджело, втіленого в щойно описаному максимальному пориві пристрасті пророка, З. Фрейд визначає як сублимацію скульптором власної ненависті до Папи Юлія II¹. Розмістивши на його гробниці такого «неканонічного» Мойсея, митець немовби висловив докір померлому та попередження собі, намагаючись подолати через таку критику слабкість власної натури, котра передчувала можливість творчого провалу за умови цілковитого підкорення папству [див. Аналіз статуї [http](http://)].

Щойно зрефероване власне психоаналітичне тлумачення З. Фрейдом мармурової версії єврейського провідника, як бачимо, промовисто засвідчує справедливість літературознавчо-художніх припущень Д. Павличка, що саме від скульптурного джерела походить та найяскравіше виписана в поемі

* У поезії Д. Павличка зустрічаємо, зокрема, такий вислів Мойсеєвої зневіри і сумніву: Та чи дав мені силу вождя, / Чи лиш познать – баранячі роги?! [Павличко 1989: 26].

¹ Справа в тому, що папа замовив статую Мойсея разом із відповідним скульптурним оточенням для своєї майбутньої гробниці. Мікеланджело, вважаючи, що кожна фігура повинна вирости з каменю, витратив дуже багато часу для пошуків відповідних праобразів. А Юлій II згодом відмовився від свого задуму і змусив митця зайнятися іншим проектом – розписом Сікстинської Капели. До скульптурної композиції з постаттю Мойсея Мікеланджело повернувся аж після смерті згаданого папи. Та й наступники римського владики вирішили значно обмежити кількість статуй у цій гробниці. У результаті митець виконував роботу, яка великою мірою стала для нього ненависною. У «Британській енциклопедії» з цього приводу зберігся такий запис слів Мікеланджело: «Я витратив свою юність і зрілі роки на гробницю, яку відвойовував як міг перед Папами Львом і Климентом, і моя надмірна вірність, котрої ніхто не розумів, знищила мене» [див. Аналіз статуї [http](http://)].

І. Франка ситуація світоглядно-психологічного і суспільно-релігійного конфлікту, яку може енергетично розв'язувати тільки намагання нейтралізувати вказані полярності в акті узгодження себе з Провидінням. Мовою синергетики цей перехідний феномен доречно кваліфікувати як стан невірноваженої системи, яка в момент біфуркації намагає дисипативні структури, що зможуть вивести її на аттрактор. Для тогочасної української літератури, яка переживала кризу позитивізму і не для всіх митців прийнятний спалах суб'єктивно-іраціональних концепцій, поява творів із подібною синергетико-конвергентною матрицею була насправду особливо необхідною.

Уже згадувана нами дніпропетровська дослідниця А. Степанова, відштовхуючись від думки Н. Хренова (злам у культурі кінця XIX – початку XX століть «уявляється перш за все як перетворення особистості»), виділяє чимало цікавих і промовистих в аспекті проведеного аналізу поеми «Мойсей» І. Франка антропологічних тенденцій тодішньої перехідності, а саме: «крайній індивідуалізм», прагнення «особистості вийти за свої межі, по-новому осмислити навколишню дійсність, своє місце і роль у просторі буття», зміна «героїчної» концепції особистості на «месіанську» [Степанова 2009: 54].

Доповнюючи ці висновки А. Степанової судженнями польських літературознавців-«культурологів» щодо особливостей антипозитивістського зламу свідомості на помежів'ї XIX – XX століть, наголосимо: саме 1) зародження «екзистенційно-пізнавальних установок» [Nycz 1984: 15], 2) актуалізація категорії світорозуміння, яку почали тлумачити не як конфігурацію ідей, а як спосіб осягнення життя [Walas 2006: 117-118], та 3) руйнування есенціалістичного розуміння літератури (=її універсальної мистецької природи) [Popiel 2006: 339] призвели до сутнісних змін у людській свідомості, а відтак – і до спорадичної практики немітетичного творення та культурологічного (а не суспільно-політичного) прочитання текстів тогочасної літератури.

ЛІТЕРАТУРА

Аналіз статуї [http: Аналіз статуи Моисея работы Микеланджело, сделанный Фрейдом // www.psichology.vuzlib.net/book_o134_page_2.html](http://www.psichology.vuzlib.net/book_o134_page_2.html); *Гром'як 2007*; Гром'як Р.Т. Іван Франко і проблема формування національної свідомості в процесі українсько-польських стосунків // Гром'як Р.Т. Орієнтації. Розмисли. Дискурси. 1997-2007. – Тернопіль: Джура, 2007. – С. 113-124; *Гром'як 1997*: Гром'як Р.Т. Роль І. Франка у зміцненні українсько-чесько-словацьких культурних взаємин: [Виступ на науковому симпозіумі з історії українсько-чесько-словацьких культурних зв'язків] // Гром'як Р.Т. Давнє і сучасне: Вибрані статті з літературознавства. – Тернопіль: ЛІЛЕЯ, 1997. – С. 183-190; *Гром'як 2007*: Гром'як Р.Т. Феноменологія естетики Івана Франка // Гром'як Р.Т. Орієнтації. Розмисли. Дискурси. 1997-2007. – Тернопіль: Джура, 2007. – С. 174-204; *Євшан 1998*; Євшан М. Боротьба генерацій і українська література // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика / Упорядкування, передмова та примітки Н. Шумоло. – К.: Основи, 1998. – С. 45-53; *Євшан 1998*₂; Євшан М. Пісня про Мойсея: Студія над твором І. Франка // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика / Упорядкування, передмова та примітки Н. Шумоло. – К.: Основи, 1998. – С. 435-443; *Зеров 1990*: Зеров М.К. Франко-поет // Зеров М.К. Твори: У 2 т. – Т. 2: Історико-літературні та літературознавчі праці / Упорядники Г.П. Кочур і Д.В. Павличко. – К.: Дніпро, 1990. – С. 457-491; *Кримський 1998*: Кримський С.Б. Архетипи української культури // Вісник НАН України. – 1998. – № 7-8. – С. 74-87; *Павличко 1989*: Павличко Д.В. Іван Франко перед скульптурою Микеланджело Буонарроті «Мойсей» // Павличко Д.В. Твори: У 3 т. – Т. 2: Поезії. – К.: Дніпро, 1989. – С. 24-28; *Павличко 2007*: Павличко Д.В. Сучасні акценти у поемі Івана Франка «Мойсей» // Павличко Д.В. Літературознавство. Критика: У 2 т. – Т. 1: Українська література / Передмова автора. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2007. – С. 179-198; *Свідзинський 1992*: Свідзинський А. Культура як феномен самоорганізації // Сучасність [Література, мистецтво, суспільне життя]. – 1992. – № 4. – С. 141-155; *Силантьєва 2000*: Силантьєва В.И. Художественное мышление переходного времени (литература и живопись): А.П. Чехов, И.И. Левитан, В.А. Серов, К.А. Коровин. – Одесса: АстроПринт, 2000. – 352 с. – 24 цветн. арк.; *Степанова 2009*: Степанова А. Феномен переходу: естетико-культурні аспекти та літературознавчий зміст // *Studia metodologica: Філологія. Філософія.* – Вип. 28. – Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ ім. В.Гнатюка, 2009. – С. 51-57; *Стефанік 1941*: Стефанік В.С. Під вражінням вистави «Землі» // Радянська література. – 1941. – Кн. 4-5 (квітень-травень). – С. 193-194; *Франко 1976*₁: Франко І.Я. Мойсей // Франко І.Я. Зібрання творів: У 50 т. – Т. 5: Поезія. – К.: Наук. думка, 1976. – С. 212-264; *Франко 1976*₂: Франко І.Я. Передмова: [До поеми «Мойсей», 1912] // Франко І.Я. Зібрання творів: У 50 т. – Т. 5: Поезія. – К.: Наук. думка, 1976. – С. 201-211; *Франко 1976*₃: Франко І.Я. Предисловіє: [К поемі «Мойсей», 1913] // Франко І.Я. Зібрання творів: У 50 т. – Т. 5: Поезія. – К.: Наук. думка, 1976. – С. 367-368; *Nycz 1984*: Nycz R. Sylwy współczesne: Problem konstrukcji tekstu: Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej. – Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1984. – 155 s.; *Popiel 2006*: Popiel M. O nową estetykę. Między filozofią sztuki a filozofią kultury // *Kulturowa teoria literatury: Główne pojęcia i problemy* / Red. M.P. Markowski, R. Nycz. – Kraków: Towarzystwo autorów i wydawców prac naukowych UNIVERSITAS, 2006. – S. 335-366; *Walas 2006*: Walas T. Historia literatury w perspektywie kulturowej – dawniej i dziś // *Kulturowa teoria literatury: Główne*

Луїза ОЛЯНДЕР

АНТОЛОГІЯ «50 ПОЛЬСЬКИХ ПОЕТІВ» У ПЕРЕКЛАДІ Д. ПАВЛИЧКА: ХУДОЖНЯ КОНЦЕПТУАЛЬНІСТЬ І ПОЕТИКА

Ідеться про специфіку авторської антології польської поезії Д. Павличка, про її художню концептуальність, аналізується майстерність перекладу; розглядається імагологічний вимір збірки.

Ключові слова: імагологія, концептуальність, історизм, світогляд, нарація, поетика.

Характеризується специфіка авторської антології польської поезії Д. Павличка, її художественная концептуальність, аналізується майстерство перекладу, розглядається імагологічний аспект.

Ключевые слова: имагология, концептуальность, историзм, мировоззрение, наррация, поэтика.

Specific features of author's anthology of Polish poetry by D. Pavlychko and its artistic conception are characterized, translator's skills are analysed, imagological aspect is examined.

Key words: imagology, conception, historicity, conception of the world, narration, poetics.

Нема нічого точнішого за поетичне
слово, в якому не спотворюється
природа і вільність мислі, а тільки
увіковічнюється її швидкий спалах
секунди її вогненного життя стають
віками.

Д. Павличко «Гармонія любові»

Не скорбний прах, не розпач некролога,
А невмируща пісня і любов –
Це ми, це вічне всемогуття Бога,
Що смерть свою так саме поборов.

Д. Павличко «На Спаса»

Д. Павличко зробив великий внесок у культуру польського і українського народів, в їхнє красне письменство, створивши антологію «50 польських поетів». Ця книга осяяна не лише високим художнім хистом, а й широтою думки і глибоким філологічним підходом. Текст Антології побудований таким чином, що в ньому чітко простежуються діалогічні відносини між окремими поетами і цілими поколіннями, тому цей доробок українського поета важливий для кожного, хто не тільки читає польську поезію, а і науково її опановує. Іншими словами, Антологія має надзвичайну художню, культурну і наукову цінність.

Мета статті – через структуру і поетику авторської антології Д. Павличка «50 польських поетів», скласти уявлення про її художню концептуальність і майстерність українського перекладача.

Авторська антологія відрізняється від звичайних антологій, які складаються упорядником з перекладів – а значить і тлумачень – багатьох перекладачів, передусім тим, що вона будується за індивідуальною концепцією перекладача/упорядника і виражає його особисту рецепцію не тільки окремих віршів і творчості окремих поетів, а поезії загалом, взятої в її протиріччя і цілісності.

Д. Павличко як перекладач – явище унікальне, про що свідчать його

«Світовий сонет» (1983) та авторські антології польської поезії – «Дзвони зимою» (2000) та «50 польських поетів» (2001).

Незвичайність структури останнього видання полягає, з одного боку, вже в тому, що анотація до нього по суті своїй є не тільки своєрідними уводинами до нього, а й його невід'ємною складовою частиною; з іншого ж боку – в тому, що йому передують дві передмови Д. Павличка – «50 польських поетів» і «Моя антологія польської поезії», – які висвітлюють так звану збірку з двох сторін: об'єктивної та суб'єктивно-об'єктивної.

Об'єктивність підходу виражена в тому, що поет, складаючи «індивідуальну антологію», суворо притримувався принципу історизму, відзначивши всі найголовніші її етапи і представивши кожен історико-літературний період найяскравішими його постатями. Водночас він широкими імпресіоністичними мазками змальовує цілісний образ польського поетичного слова, на що вказує сам стиль анотації, де поряд з науковими філософськими термінологічними сполученнями – *модерний спосіб мислення, головні тенденції* – посідають емоційні вислови – *як заспів, доба нових віянь*:

«Збірка, – пише Д. Павличко, – широко презентує твори польської поезії XIX і XX століть. І як заспів до них – твори трьох зачинателів польського поетичного слова з XVI та XVII століть. Книжка дає уявлення про головні тенденції та мотиви, які характеризують епоху романтизму, а пізніше – добу нових віянь у польській літературі від реалізму до інтелектуального, модерного способу мислення поетичними образами. Книжка показує зв'язки різних часів у польській поезії, провідні ідеї в її розвитку, незмірне багатство форм і стилів» [2, 4].

Суб'єктивно-об'єктивний характер антології виявився насамперед у виборі віршів, які мали скласти уявлення про поета, і в тому, що перекладач виразив свою художню концепцію польської поезії загалом, склавши такий її образ, в якому вона перед ним постала. Антологію доцільно сприймати як цілісний текст, у якому пунктиром проходять наскрізні мотиви – Вітчизни, свободи, любові, боротьби, пошуки смислу життя і відповіді на питання, чим є людина...

Проте суб'єктивність не означає свавілля. Перекладаючи і вміщуючи в свою антологію ті чи інші твори польських поетів, керуючись при цьому і власними уподобаннями, й історико-літературними вимогами, Д. Павличко не тільки не спотворив реальне обличчя жодного з них, навпаки – через слово перекладених віршів – виразно змалював їхні портрети.

Найбільш яскраво це простежується тоді, коли він звертається до Яна Каспровича.

Коротка біографічна довідка як структурний елемент творчого портрету характеризує всі основні етапи поезій Я. Каспровича. Акцентуючи увагу на демократичних уподобаннях поета, на *співзвуччі* його музи з *українською тодішньою літературою*, Д. Павличко вказує і на появу в подальшій каспровичівській творчості *консервативно-містичних тенденцій* [див.: 3,163], проте репрезентує його доробок не містичними трьома творами – «Ненавиджу», «Вуста мої мовлять рідко...» і «Кудлатий фавн біжить за німфою», які складають парадигму: *Ненависть* (перші два вірша) – *Любов* (третій вірш). У результаті Я. Каспрович постає як натура пристрасна і бунтарська. На сторінках Антології, завдяки алюзіям, він бачиться таким, яким зобразив його на імпресіоністичному портреті Л. Вичулковський.

У вірш «Ненавиджу», який найбільш повно передає бунтарський характер поета, треба особливу увагу звернути на експресивні завершальні рядки:

Пігмеї, в слимачій лушпині
Вони лиш гниють,
Коли інші життя віддають
За правду!

[2,164].

Цей вірш Я. Каспровича постає в контексті поеми «Giordano Bruno», його зміст особливо перегукується з XXVI строфою («Konał Giordano i gasnącym wzrokiem...») [5, 26]. А у сучасного українського читача ці рядки оживляють постаті О. Ольжича, О. Теліги і особливо В. Стуса та інших достойників, які віддавали життя за правду. Вірш акцентує на актуальності порушених у ньому проблем для сучасної України. Не відомо, чи були такі асоціації у самого Д. Павличка, а в реципієнта вони виникають. Проте все ж між думками Я. Каспровича, що пролунали у вірші «Ненависть», і питанням/зверненням до Божої Матері, яке виникло в ліричного героя у творі Д. Павличка «На Спаса», є співзвучність і діалогічність:

Скажи, чому мій брат, колючим
дротом скутий,
у тім'я стріляний, помер, як твій
Ісус?
Чому цей світ кричить, мов кінь,
мечем проткнутий,
Чому на смерть ідуть і Марченко
і Стус?

[1 , 5].

Дуже вдало презентовано в Антології Ципріяна Норвіда, чітко підкреслено в його поезії надзвичайно важливі для Польщі універсальні мотиви, які близькі й Д. Павличкові, зокрема ті, що стоять за словами польського поета: «Я лиш тоді живу, як думка вільна в мене» [2, 129].

Присвійний займенник *моя* у заголовку другої передмови не лише підкреслює

індивідуальність авторського відбору віршів, а й указує на той факт, що антологія постає як автопортрет самого Д. Павличка, віддзеркалюючи його власне бачення світу крізь польську поезію, бо кожна рецепція – а переклад таким і є – говорить не лише про те, що сприймається, а й про того, хто сприймає.

Структура антології свідчить, як живе польська поезія саме в індивідуальній рецепції, що виявляється не стільки у виборі персоналій, скільки – віршів. Зокрема, це простежується у виборі для перекладу фрагментів із поеми А. Міцкевича «Дзяди»: перекладаються – «Дорога до Росії», «Передмістя столиці», «Петербург», «Пам'ятник Петру Великому», «Перегляд війська», але пропускається вірш «Російським друзям». Постають питання: *Чому? І що від того змінюється? І чи змінюється щось від цього взагалі?* Не випадок говорити від імені Д. Павличка. Але ситуація *умовчання*, що виникає, потребує роздумів, бо *умовчання* теж змістовно. На нашу думку, тут все ж таки відбувається певна переакцентація смислів, незалежно від намірів перекладача.

Майстерність Д. Павличка не лише перекладача, а й інтерпретатора польської поезії полягає і в тому, що він своїм зором осягає такі глибини змісту різноманітних творів, які без його втручання проходять непомітними і неосмисленими. Більш того поет вміє знайти і показати те приховане спільне, що їх об'єднує. Це йому вдається завдяки сміливому, новаторському підходу до структури Антології. У зв'язку з цим у передмові «Моя антологія польської поезії» зауважено:

«Я дозволив собі, – пише Д. Павличко, – відійти від правила, за яким до Антології не включають великих за розміром творів, і подав чотири поеми: “Петербург” Адама Міцкевича, “Ангеллі” Юліуша Словацького, “Френсіс Бекон або Дієго Веласкес на дентистичному кріслі” Тадеуша Ружевича і “Тишу” Богдана Задури. Ці речі одного жанру, та їх важко зіставляти, бо надто далекі вони одна від одної за часом написання, змістом, формою і стилістикою, але це варто робити, щоб відчутти багатство, яке існує в поєднанні романтичного, реалістичного і надреалістичного стилів. Здається, нічого спільного з “Петербургом” та “Ангеллі” не може бути мати поема про англійського маляра, який любив зображати розчавлену людську плоть. Там розчавлений народ, тут розчавлена духовність людини. Філософські підоснови цих речей однакові» [2, 8].

Це ще раз підкреслює, що, досягаючи органічності тексту, Д. Павличко нічого випадкового – без внутрішніх зв'язків – до Антології не вмів.

Коли йдеться про Антологію, то як основне постає питання *адекватності* і *неадекватності* перекладу до оригіналу. Наголосивши на тому, що Д. Павличко-перекладач дуже бережно ставиться до оригіналу, зазначимо, що це звичайно тема окремого дослідження, проте все ж таки варто зупинитись на одному аспекті цієї проблеми. На наш погляд, так звана *неадекватність* перекладу Д. Павличка важлива для розуміння світогляду українського поета. Висновок А. Савенця – автора загалом ґрунтовної монографії «Поезія у перекладі: українська Шимборська», – що відхилення від оригіналу вірша «*Sto rosiech*» («Сто потіх») «є одним із сигналів відсутності у перекладача необхідної мовної компетенції» [3, 256] – занадто категоричний. Д. Павличко рядки В. Шимборської:

*oczami tylko widzi,
uszami tylko słyszy* [цит. за: 3, 251] –
переклав так:
*він бачить лише очима,
чує лише вухами...* [цит. за: 3, 252]

Переклад дійсно дає певну можливість прочитати так, як прочитав ці рядки А. Савенець: *він бачить лише очима / чує лише вухами*, тоді як у Д. Павличка логічний наголос інший: *він бачить лише очима / чує лише вухами*, що акцентовано рядком, котрий починається зі слова *чує*.

«Формулювання *він бачить лише очима / чує лише вухами*, – пише автор монографії, – передбачає, що людина може бачити лише очима, ніякий інший орган не може виконувати цю функцію відповідно, ніякий інший орган, окрім вух, не може чути. У той час в оригіналі стверджується: *oczami tylko widzi / uszami tylko słyszy* – тобто мається на увазі зовсім інше, а саме: очі й вуха надані лише для зору і слуху і не можуть виконувати жодних інших функцій» [3, 256].

Між тим оригінал, хоча і в менший мірі ніж переклад, але при бажанні теж можна прочитати в такий спосіб: ***oczami tylko widzi uszami tylko słyszy***.

У своїй праці А. Савенець міркує про відсутність відповідника для сталого в польській мові сполученню *sto rosiech*, котрий слугує в тексті своєрідним ключовим образом, детальна характеристика якого, конкретизуючись, розгортається в подальшій поетичній нарації. Цей факт додає великих труднощів для перекладу на іншу мову. У монографії наводиться, як приклад, текст С. Йовенко, котра, намагаючись знайти найбільш повний відповідник змісту, що криється у виразі *sto rosiech*, переклала його не менш сталим прислів'ям *smix ta й godi*. Проте Д. Павличко вважає за доцільне залишити все без змін і зберегти назву вірша В. Шимборської «*Sto rosiech*» в дослівному перекладі «*Сто потіх*» і тим самим збагатив українську мову, розширюючи зміст слова *potіxa*.

На завершення треба зауважити, що поезія Польщі в перекладацькій рецепції Д. Павличка постала у співзвучності з поезією українською, в *чужому* слові озвалося слово *своє*. В імагологічному

вимірі цей письменницький подвиг має велике значення, тому що він сприяє глибшому пізнанню народом самого себе, своєї ідентичності і водночас, дає змогу, зрозумівши слово *іншого*, по-новому побачити картину світу.

Антологія «50 польських поетів» складена великим художником, а тому вона не справляє враження дещо механічного і випадкового зведення тих чи інших віршів під одну обкладинку, як це іноді трапляється з деякими іншими виданнями такого типу. Польська поезія пройшла через мисль і серце Д. Павличка. Завдяки цілісному її сприйняттю українському поетові й перекладачеві вдалося розкрити національну своєрідність душі польського народу, показати, як його цінності співвідносяться з загальнолюдськими, збагачуючи їх. Характеризуючи творчість Пйотра Целєша, Д. Павличко пише: «... коли спокій поета раптом обривається – то це стає справді глибоким переживанням і його самого, і того, хто вірші Целєша читає. Він пробує так само підняти філософські теми, малюючи історичні постаті різних часів і народів» (курсів мій. – Л.О.) [, 521]. Це висловлення певною мірою правомірно спрямувати і на авторську антологію Д. Павличка, яка стимулює думку і активізує уяву, завдяки чому виникає потреба підняти філософські теми і малювати історичні та сучасні постаті польського красномовного письменства. Але досягти в цьому позитивного результату можна лише за умови, якщо читати антологію «50 польських поетів» не вибірково, а підряд, не пропускаючи жодного рядка. Тільки тоді з її сторінок літературний процес у Польщі – зокрема його поезія – постане у свідомості реципієнта як пульсуюче життя, зі своїм сюжетом і своїми героями.

ЛІТЕРАТУРА

1. Павличко Д. На Спаса // Літ. Україна. – 2005 – 18 серпня. – С. 5.
2. 50 польських поетів: Антологія польської поезії / Пер., передм. та довід. про авт. Д. Павличка. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – 583 с.
3. Савенець А. Поезія у перекладі: «українська» Шимборська: монографія. – Люблин-Житомир: Полісся, 2006. – 366 с.
4. Світовий сонет: Антологія / Пер., передм., довід. про авт. Д. Павличка. – К.: Дніпро, 1983. – 470 с.
5. Kasprówicz Jan. Wybór poezji. – Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańck: Zakład Narodowy imeni Ossolińskicc – Wydawnictwo, 1973. – 458 s.

Іван ЗИМОМРЯ

ОСОБЛИВОСТІ РЕЦЕПЦІЇ ПОЕЗІЇ ДМИТРА ПАВЛИЧКА У НІМЕЦЬКОМОВНОМУ ПРОСТОРИ

У статті зроблена спроба розкрити особливості рецепції поезії Дмитра Павличка у німецькомовному просторі крізь призму інтерпретацій Йони Грубера та Ірини Качанюк-Спех.

Ключові слова: переклад, інтерпретація, рецепція, Д.Павличко, Й.Грубер, І.Качанюк-Спех.

In the article the peculiarities of the reception in German-speaking area of the Dmytro Pavlychko's works are outlined through the prism of the Jona Gruber's and Irena Kachaniuk-Spiech interpretations.

Keywords: translation, interpretation, reception, Pavlychko D., J. Gruber, I.Kachanyuk-Spyeh.

В статье сделана попытка раскрыть особенности рецепции поэзии Дмитрия Павлычко в немецкоязычном пространстве сквозь призму интерпретаций Ионы Грубера и Ирины Качанюк-Спех.

Ключевые слова: перевод, интерпретация, рецепция, Д. Павлычко, И. Грубер, И.Качанюк-Спех.

У системі розвитку національного письменства, а також у процесі взаємодії національних літератур споріднених або неспоріднених народів особливу роль відіграють перекладні твори. При цьому розголос, який викликає у реципієнтів певна інтерпретація оригінального тексту мовою мети, не завжди адекватно віддзеркалює вагомість творчості конкретного письменника у контексті національної літератури. Прикладом може послужити не оцінений належною мірою за межами України доробок Володимира Винниченка (1880–1951), Миколи Хвильового (1893–1933), Павла Тичини (1891–1967), Василя Стуса (1938–1985). На ефективність рецепційного процесу в конкретно-історичному контексті впливають як внутрішні, так і зовнішні чинники. Приміром, у ХХ столітті обставини розвитку австрійського національного письменства загалом були сприятливішими, якщо його порівнювати з поступом української літератури. Однак твори Адальберта Штіфтера, Густава Майрінка, Гуго фон Гофманнстала, Гайміто фон Додерера, Ганса Карла Артманна, Ільзе Айхінгер, Інгеборг Бахманн, Томаса Бернгарда, Норберта Гстрайна все ще не дійшли до українського читача у повному обсязі, у тім числі, у

перекладних інтерпретаціях. А це важливо для формулювання концептуальних засад у межах розгорнутої характеристики певного духовного ареалу на загальному тлі культурних практик. Адже міжлітературні національні зв'язки чи не найкраще віддзеркалюють реалії духовних змагань одного або кількох народів за окреслених історичних умов життя суспільства. У цьому зв'язку відрадно, що у ХХІ столітті творчість Дмитра Павличка досягла максимальної амплітуди результативного входження в іншомовне середовище, зокрема, у німецькомовний простір. Його визначальними ознаками постають урівноважені фази рецепційного процесу у поступальній динаміці: інформація – публікація – інтерпретація, а у сполучі з цим відбувається закономірний вияв *саморепрезентації* художнього доробку певного автора. І таким є Дмитро Павличко.

Твори Дмитра Павличка з'явилися книжковими виданнями у перекладах у Польщі, Болгарії, Білорусії, Росії, Португалії, Угорщині, Румунії, Естонії. Знаменний початок входження поезії Дмитра Павличка у німецькомовний простір було закладено у 60–70-х рр. ХХ століття. На цей період припадають інтерпретаційні спроби німецьких дослідників і популяризаторів української літератури Петера Кірхнера та Андреаса Райманна. Тоді ж ужинок автора вже хрестоматійної поезії «Два кольори» явив зацікавлення письменник і перекладач Йона Грубер (1908–1980). Зокрема, він відтворив німецькою мовою такі Павличкові вірші, як «Сучасна колискова» («*Modernes Wiegenlied*»), «Над морем» («*Am Meer*»), «Я тимчасовий» («*Vergänglich bin ich*»), «Впали на мене чари» («*Zauber schwebt zur Erde*»), «Живу, як той гірський потік» («*Dem raschen Bergbach gleich ich*»). Щоправда, до 2009 року ці інтерпретації залишалися у рукописній версії. Наприкінці 90-х рр. німецькомовні читачі отримали змогу ознайомитися з поезіями українського митця завдяки Ірині Качанюк-Спех, перу якої належать також вдалі трансформації мовою Гете поеми «Енеїда» [2] Івана Котляревського, драми-феєрії «Лісова пісня» [3] та драматичної поеми «Касандра» [4] Лесі Українки. А на зламі ХХ – ХХІ століть у Польщі побачила світ книжка під назвою «Київ у травні» [1]. Вона містить п'ятнадцять поезій Дмитра Павличка та відповідні перекладні тексти Богдана Задури (мова мети – польська) і Миколи Зимомрі (мова мети – німецька).

Процес рецепції твору за допомогою перекладу набуває природного засвоєння, а відтак – максимально можливого вияву інтенсивності, у першу чергу, тоді, коли відбувається в інших суспільних і національних умовах. У такому випадку він може перейняти нові самотні риси, зберігаючи або ж втрачаючи при цьому внутрішні координати національної специфіки. Ідеться про безпосередню появу інтерпретацій у країні, реципієнтам якої вони адресовані. З цього погляду знаковим видається факт, що в одному з дрезденських видавництв підготована до друку збірка поезій Дмитра Павличка німецькою мовою під метафоричною назвою «Княгиня Європи» («*Europas Fürstin*»). Тут подано 111 оригінальних творів та їхні відповідники у перекладі Миколи Зимомрі та автора цих рядків (60 позицій), Ірини Качанюк-Спех (40 позицій) та Йони Грубера (11 позицій).

Докладний аналіз текстів мовою оригіналу й мовою мети однозначно свідчить про те, що перекладацька праця Йони Грубера розширила обрії рецепції творчості Дмитра Павличка загалом змістовним прочитанням усіх одинадцяти поезій. Тому наявність у добірці «Княгиня Європи» цих досі неопублікованих трансформацій – це позитивна ланка у процесі сприйняття української літератури у німецькомовному просторі. Щоправда, в особі Йони Грубера маємо представника українського письменства. Поету за призначенням, автору поетичних збірок «Геть з міста» (1938), «Сонце на порозі» (1940), «Розплющеними очима» (1968), «Світло життя» (1978), уродженцеві Буковини переважно вдалося зберегти паралельні конструкції як на рівні змістової величини, так і форми. Ось, приміром, звучання гранично сконденсованої Павличкової мислі, яка пронизує вірш «Мушу» («*Ich kann nicht anders*») в його інтерпретації:

Я мушу книжки читати,	Dass meine Augen nicht erblinden,
Щоб очі мої не осліпли,	Muss ich viele Bücher lesen,
Я розмовляти мушу,	Dass ich vor Kummer nicht verstumme,
Щоб з туги не оніміти,	Muss ich, Bruder, mit dir reden,
Я мушу почути пісню,	Dass ich vor Stille nicht ertaube,
Щоб не оглухнути з тиші,	Muss ich viele Lieder hören,
Я закохатися мушу,	Damit zu mir die Freude komme,
Щоб радість прийшла до мене,	Muss ich täglich mich verlieben,
Я друга побачити мушу,	Damit der Tag noch heller sei,
Щоб день мені був ясніший,	Muss ich einem Freund begegnen,
Я вірш написати мушу,	Damit das Herz mir nicht zerspringe,
Щоб серце не розірвалось,	Muss ich viel Gedichte schreiben,
Я працювати мушу,	Und arbeiten, arbeiten muss ich ständig,
Щоб не соромитись хліба,	Um das Brot ja nicht zu schänden,
Я мушу опівночі вмерти,	Muss tot um Mitternacht mich sehen,

Щоб рано воскреснути знов!

Um frühmorgens zu erstehen.

Перекладачеві можна висловити докір щодо порушення звукової організації оригіналу, допущення певних видозмін у його змістовому наповненні (наприклад, допасування до іменника «Kummer» (туга) слова «Bruder» (брат), відсутнього у Д.Павличка). Однак у цілому Й.Грубер доладно обрав стилістичний ключ, що й дозволило йому досягти ясності й чіткості поетичної думки.

У вірші «Зеленим вогнем береза» («Der Birken grüne Flamme») Й.Грубер віднайшов слова-еквіваленти, які повністю відповідають внутрішній текстовій структурі твору Д.Павличка. Відтак – мова перекладу характеризується збалансованістю й гармонійністю:

Зеленим вогнем береза,

Der Birken grüne Flamme

Як свічка, в полі горить.

Loht kerzengleich am Rain,

Ні вітер, ні блискавок леза

Nicht Wind noch Sturm vermag

Не можуть її погасить.

Zu löschen ihren Schein.

Коли сумовитим дзвоном

Ertönt des Herbstes Klang

Осілля блакить загуде,

Mit dumpfem Schallen wieder,

Те полум'я стане червоним

So fallen die grünen Flammen

І тихо на землю впаде.

Ganz rot zur Erde nieder.

Любове моя вогнекрила,

Der Liebe Feuer schwingen,

Ти линеш в осінню даль.

Die mir der Herbst durchschauert,

Та краще б тебе згасила

Verkohlet lieber vor Hass,

Ненависть, а не печаль

Als dass ihr vor Welken trauert

«У поезії Дмитра Павличка, – зазначає Микола Зимомря у післямові до збірки «Княгиня Європи», – сходиться чимало художніх антиподів – енергійних і багатограних на потужному інтелектуальному масиві. Публіцистично-виражальний пафос поезії Дмитра Павличка підпорядкований відчуттю міри, коли діють, за висловом Івана Франка, «закони понад власний темперамент», а «естетика понад власну хвиливу подобу». Суб'єктивність світоглядної позиції, самобутність поетового сприйняття життя творить те підґрунтя, що ускладнює завдання перекладачеві відтворити панорамність художнього мислення автора. Без сумніву, Й.Грубер впорався з викликом. Він створив цілісність образу, в якому зв'язки між формальними елементами тотожні оригіналові за розмаїттям контрастного зображення дійсності.

Вдумливим тлумачем поезій Дмитра Павличка виявила себе й Ірина Качанюк-Спех. Її перекладацьке чуття тонко настроєне на характерну поету ритмомелодику. При цьому вона вдало зберігає фонетичні, морфологічні та синтаксичні особливості конкретного вірша. Ілюстрацією може послужити поезія під назвою «Сльози» («Tränen»):

Все старіє: слова і рими,

Alles wird alt: Worte und Reime,

І кров, і слава, і можуть,

Das Blut, der Ruhm und die Gewalt,

Лиш сльози не стають старими –

Nur Tränen können niemals altern –

Вони народжуються й мруть.

Werden gezeugt und sterben bald.

Є поміж ними різні створи –

Es sind verschiedene Geschöpfe –

Політики і вояки,

Soldaten und Politiker,

Поети, шахраї, актори, –

Schauspieler, Gauner, Dichterköpfe,

Та всі вони єретики.

Doch allesamt Häretiker.

І та сльоза, котра лукавить

Die Träne, die als falsch erkannt,

І бреше, – спалюється вмиць;

Die lügt, betrügt – verbrennt sogleich;

І та сльоза згоряє навіть,

Auch solche Träne wird verbrannt,

Що прагне людство освітити!

Die Menschen die Erleuchtung reicht.

На якість відтворення сили поетичних образів позитивно впливає те, що перекладачка цілеспрямовано шукає у німецькій мові найбільш вдалі еквіваленти. Варто відзначити: у більшості перекладних варіантах перо І.Качанюк-Спех особливо рельєфно відшліфовує експресивність звучання містких рефлексій і ремінісценцій. У цьому легко переконатися, зіставляючи текст поезії «Якби я знав» («Hätte ich nur gewusst») мовою оригіналу та мовою мети:

Якби я знав, як тяжко раниць слово

Hätte ich nur gewusst, wie schwer ein Wort verletzt,

Моє, та не когось там, а мене;

Mein Wort, doch nicht die anderen, nur mich allein;

Забує мною, вдарило раптово,

Schon hatte ich's vergessen, es hat den Schlag versetzt,

Тупе, неначе вістря кам'яне.

Stumpf, wie die Scheide von einem Schwert aus Stein.

Чому воно мене не вбило змаху, Warum hat es mich nicht gleich in den Tod getrieben,

Чому лиш висталяє на страму? Warum hat es mich blosgestellt, der Ehre mich beraubt?
Можливо, я писав його зі страху, Vielleicht habe ich es aus purer Angst geschrieben,
А може, вірив я колись йому? Oder hatte ich irgendwann an das Wort geglaubt?

Я смерті не боявся, та достоту Tod ängstigte mich nicht, doch war mir niemals klar
Не відав правди, був сліпий, як дим. Was Wahrheit wirklich ist, ich bin geblendet worden.
Якби ж я знав, яку страшну скорботу Hätte ich nur gewusst, wie schwer der Kummer war,
Несе життя, я вмер би молодим! Welchen das Leben bringt, ich wäre jung gestorben!

Як у перекладах Й.Грубера, так і І.Качанюк-Спех має місце консолідація тих властивостей індивідуальної художньої інтерпретації тексту, що додають творові мовою перекладу статус адекватного прочитання. Вони сприятимуть і одиничному (добробок Д.Павличка), і загальному процесові освоєння української літератури у німецькомовному просторі. Звідси – переконаність, що у поява Німеччині згаданої збірки «Княгиня Європи» зміцнить рецепцію творчості Дмитра Павличка як провідного носія української літератури у німецькомовному просторі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Павличко Д. Київ у травні. Поезії / Дмитро Павличко ; [переклад польською мовою: Богдан Задура; переклад німецькою мовою: Микола Зимомря; упоряд., передмова «Земля натхнена сонцем»: М.Зимомря]. – Кошалін: Intro-Druk, 2001. – 89 с.
2. Kotljarevs'kyj I. Aeneida / Ivan Kotljarevs'kyj ; [Deutsch von Irena Katschaniuk-Spiech ; hrsg. von Leonid Rudnytzky, Ulrich Schweier]. – München : Ukrain. Freie Univ., 2003. – 242 S.
3. Ukrajinka Lessja. Das Waldlied : Feerie in drei Akten / Lessja Ukrajinka ; [Deutsch von Irena Katschaniuk-Spiech]. – Lwiv : Verl.-Zentrum der Nationalen Iwan-Franko-Univ., 2006. – 219 S.
4. Ukrajinka Lesja. Kassandra : dramatische Dichtung / Lesja Ukrajinka ; [Übers. von Irena Katschaniuk-Spiech ; hrsg. von Ludger Udolph]. – Dresden : Thelem, 2007. – 277 S.

Наталія ТРЕФЯК

ПРОБЛЕМА ВЗАЄМОЗВ'ЯЗКУ ЛІТЕРАТУРИ Й КІНЕМАТОГРАФІЇ У ТВОРЧІЙ СПАДЩИНІ МИКОЛИ ВІНГРАНОВСЬКОГО ТА ДМИТРА ПАВЛИЧКА

У статті простежено особливості взаємозв'язку літератури й кінематографії у творчій спадщині Миколи Вінграновського та Дмитра Павличка. Увага акцентується на таких творах Миколи Вінграновського, як „Низенько зав'язана” та „Рік з Довженком”, а також критичній статті Дмитра Павличка „Образ Довженка”.

Ключові слова: література, кінематографія, зорові та слухові ефекти, монтування кадрів.

This article deals with the peculiarities of correlation between literature and cinematography in the creative heritage of Mykola Vinhranovs'kyi and Dmytro Pavlychko. The attention is focused on such stories as “Lowly – Sied” and “A Year with Dovzhenko” and also on the critical article “The Image of Dovzhenko” by Dmytro Pavlychko.

Key words: literature, cinematography, visual and audial effects, shot assembling.

В статье прослежены особенности взаимосвязи литературы и кинематографии в творческом наследии Николая Винграновского и Дмитрия Павличко. Внимание акцентируется на таких произведениях Николая Винграновского, как „Низенько завязанная” и „Год с Довженком”, а также критической статье Дмитрия Павличка „Образ Довженко”.

Ключевые слова: литература, кинематография, зрительные и слуховые эффекты, монтирования кадров.

Питання взаємозв'язку літератури й кінематографії надзвичайно актуальне для сучасного літературознавства. Названа проблема є об'єктом дослідження таких науковців, як Лариса Брюховецька („Література і кіно: проблеми взаємин”) [Брюховецька 1988], Ніна Горницька („Кіно – література – театр: До проблеми взаємодії мистецтв”) [Горницька 1984] та ін. Кінематографію та синтетизм мислення як важливі чинники формування стильової неповторності авторів розглянуто у праці Арама Григоряна „Художній стиль і структура образу” [Григорян 1974].

Проблема взаємозв'язку літератури й кінематографії вирізняється і в критичній статті Дмитра Павличка, присвяченій творчому образу Олександра Довженка. Зокрема, дослідник зауважує, що „в кіно найбільше дав себе знати Довженків талант поета” [Павличко 2007: 348]. Прикметно, що Микола Вінграновський, будучи учнем Олександра Довженка, можливо, теж успадкував саме від свого вчителя цю неймовірну здатність взаємозбагачення та взаємодоповнення різних родів літератури кінематографічними художніми засобами. Оскільки у згаданій критичній Дмитра Павличка, присвяченій

авторові „Зачарованої Десни”, не виокремлена проблема типологічної подібності художніх манер Олександра Довженка та Миколи Вінграновського, то ми вважали за необхідне акцентувати на проблемі взаємозв'язку літератури й кінематографії у творчості названих авторів. Цим і зумовлена *актуальність* представленого дослідження.

Метою статті є виявлення взаємозв'язку літератури й кінематографії у творчій спадщині Миколи Вінграновського та Дмитра Павличка.

З мети роботи виокремлюється коло *завдань*:

1. простежити вплив кінематографічних прийомів моделювання художньої дійсності на прозовий доробок Миколи Вінграновського (зокрема, на прикладі оповідання „Низенько зав'язана”);
2. провести типологічні паралелі між творчими манерами Олександра Довженка та Миколи Вінграновського, враховуючи думки Дмитра Павличка щодо взаємозв'язку літератури й кінематографії в діяльності Олександра Довженка.

Дмитро Павличко, аналізуючи творчість Олександра Довженка, виокремлює в кінострічках митця „всі поетичні образи” [Павличко 2007: 349]. Водночас дослідник зауважує: „велич поета кінематографа” – це „образ могутнього художника слова, що підносив сценарій до рівня чистого літературного жанру” [Павличко 2007: 352]. Кризь призму багатогранності таланту і різноспрямованості зацікавлень Олександра Довженка яскраво простежується взаємозв'язок літератури та кінематографії, що характерно й для стильової манери Миколи Вінграновського. Зокрема, кінематографічна тематика домінує у таких творах письменника, як „Не дивись мені в спину”, „У глибині дощів”, „Пересадка” тощо. Однак присутність кінематографічних прийомів модифікування художньої дійсності простежується і в оповіданнях „Бинь-бинь-бинь”, „Літньої ночі”, „Низенько зав'язана” та інших.

У цьому ключі варто звернути увагу на особливості композиції оповідання „Низенько зав'язана”, яке, незважаючи на відсутність кінематографічної тематики, вирізняється відповідною формальною організацією та художніми засобами. Перше речення твору містить накопичення зорових ефектів, властивих кіномистецтву. Наприклад: „сиза градова туча відступала на Умань, з її білих холодних дір жовтими снопами било вечірнє сонце □...□, сині з країв гострі білі градини” тощо [Вінграновський 2004: 338]. У наступних реченнях використання зорових образів стає сконденсованішим: „з пришиклої польової дороги чорними, в мідних обводах очима дивилися вгору свіжі калюжі”, „біла моя, в сіре яблуко лупоока коза з темними теліпальцями-кульчиками весело позиркувала на посинілу, набиту градиною гулю” і т. д. [Вінграновський 2004: 338]. Вказана градація зорових ефектів використовується, ймовірно, з метою зображення наслідків відшумілої стихії, яка залишила по собі наповнений красою тихий пейзаж, що сугестує заспокійливий темпоритм оповіді, а відповідно й сприйняття тексту. Однак ця мальовнича картина, наближена до ліричної модифікації художньої дійсності, є насправді експозицією до твору, так би мовити ретроспективним сюжетним ходом, коли зачину й розвитку подій аж до кульмінаційного моменту передусє кінцівка. Використаний композиційний прийом сприяє не лише більш уважному та зосередженому сприйманню тексту, але й налаштовує на відповідний ритмо-мелодійний лад.

У наступній частині твору простежується неспівмірність художнього та реального часу. За допомогою використаного прийому візуалізуються події, що відбулися на березі Кодими. Темпоритм розповіді пришвидшений, виявляє ознаки градації. Продукований ефект швидкоплинності подій зумовлюється й використанням однорідних метафор: „Кодима в білих киплячих бульбах враз підійшла, як молоко на вогні, повалила розгін, вишарпнула □...□ качачі гнізда, закрутила-понесла почорнілі їхні бовтуни і пір'їни, влетіла у наш намет, залила в транзисторі Ніну Матвієнко, підхопила надувний матрац □...□ та й поджеркотіла □...□ далі” [Вінграновський 2004: 338]. За допомогою метафори формується і образ вітру, що „влетів у намет”, від чого він (намет. – Н. Т.), „почуваючи себе дирижаблем, гойднувся з боку на бік і став поволеньки підійматися в небо” [Вінграновський 2004: 338-339]. У боротьбу зі стихією вступає головний герой твору, який „схопився на ноги, вирвав □...□ намета, звалив його □...□ на плечі і кинувся до скіфської могили” [Вінграновський 2004: 339]. Завдяки згущеній асоціативності, наближеній до ліризації художнього світу, реальний час, модифікований у цій частині, більш сконденсований, темпоритм – напружено-пришвидшений. Така манера оповіді сугерує враження занепокоєння, що зумовлюється відповідною тональністю.

Аналізована частина твору характеризується поєднанням зорових та слухових ефектів, які продукують враження цілісності твору, так би мовити різнопланового багатогранного моделювання художньої дійсності, що стає можливим завдяки використанню кінематографічних прийомів. У зв'язку з цим, простір для здійснення естетичного діалогу формується специфічно: із залученням реципієнта до таємниць творчого процесу, що властиво кіномистецтву. У такий спосіб реципієнт сприймає художню дійсність як реальну і конкретну. Ефекту одночасності/паралельності розгортання сюжету й модифікування реальності/іреальності часопростору твору сприяє використання зорових та слухових ефектів і кінематографічний прийом монтування „кадрів”.

Після ретроспективного зображення подій, що відбулися на ріці, ритм оповіді набув

заспокійливого, плавного темпу, який не змінюється до кінця твору. Такий композиційний контраст у сюжетній канві „прояснює” читачам причини пізнішого умиротворення природи, що зазвичай приходить на зміну будь-яких екстремальних ситуацій і налаштовує реципієнта на „врівноважене”, однолінійне сприймання твору. Адже кульмінаційний момент, який передує подальшому розгортанню подій і супроводжується градацією темпоритму аж до найвищої вершини, вже відбувся.

Образом, що поєднує два немовби відокремлені світи твору, розділені небесною стихією (до і після подій на ріці), є цвіркуни, які „нагадали дорозі, що вона іде, а степові, що він лежить” [Вінграновський 2004: 339-340], тобто життя триває. Такими метафоричними словами закінчується умовно третя частина твору, відділена від попередніх графічно. Пізніше авторська увага зосереджується на незвичних образах, продукованих сонною уявою та фантазією головного героя. Це візії розмов канюки й Кодими, ховрашків та скіфського царя, образ супутника, який, „щоб було не темно, пролітав з жовтою свічечкою поперед себе і підсвічував нею себе і Бога” [Вінграновський 2004: 340].

Наратор, накладаючи художній час на реальний, викликає в реципієнта враження мимовільної фіксації свідомістю головного героя дійсності аж до переходу в іншу площину – сновидінь та фантазмагоричних марев. Унаслідок цього, в аналізованій частині домінують зорові та слухові образи, наближені до зображальної пластики кінематографічних „розмитих планів”. А епізод діалогу між уявними персонажами ніби вмонтовується у сюжет твору.

Після пришвидшеного темпу попередньої частини оповідь знову набуває уповільненого ритму. А в формуванні образів твору здебільшого переважають слухові ефекти, що частково зумовлено нічною порою доби: „ляпнуло щось при березі □...□, ляснуло з виляском □...□, набігло на очерет, розсипалось срібними кульками...” [Вінграновський 2004: 340] і т.д. Зміна частин твору, що семантично поєднуються між собою, нагадує зміну кадрів у кіно.

Однак ці окремі частини, з яких складається твір, хоча й графічно розмежовані одна від одної, формують єдину художньо-семантичну цілісність, без якої не може існувати мистецький витвір, і зумовлюють відповідний спосіб сприйняття. Михайло Гіршман зауважує, що „ритм прози настільки ж породжується синтаксисом при читацькому сприйнятті, наскільки породжує в процесі письменницької творчості синтаксичну своєрідність твору” [Гіршман 1982: 283]. Названий формальний прийом розмежованості є не просто оздобою тексту, а слугує меті відображення письменницького естетичного чуття і мислення, особливої, притаманної лише йому манери вираження. І саме такий спосіб модифікування художньої дійсності є органічним для Миколи Вінграновського.

У творі присутні як уповільнений, так і пришвидшений рух подій, що завершується ліричним спокоєм та філософсько-поетичним осмисленням народної моралі та сенсу буття, космічного устрою світобудови. Швидкоплинність подій символізує короткочасність людського існування, цілком вмотивоване прагнення відтермінувати одвічний світовий кругоплин. Ця думка яскраво простежується в останньому реченні твору, що є своєрідним епілогом, і змістовно наче не пов’язана з попередніми.

Як бачимо, у творі домінуючою є пластика зорового зображення, що інколи межує з „відкритою панорамністю” (за Арамом Григоряном), або ж „розмиті плани”, що властиво кіномистецтву, як і зорові та слухові образи. Уяві й фантазії автора властиво у звичному, буденному побачити неймовірну ірреальну картину і зафіксувати її у своєрідних фантастичних образах, що компонується за допомогою кінематографічних прийомів. Здатність митця сполучати реальне з уявленим, ліричне з кінематографічним у прозовому художньому цілому – це особлива риса таланту Миколи Вінграновського і його індивідуальної стильової манери.

У цьому контексті варто звернути увагу на критичну статтю Дмитра Павличка, який, міркуючи над силою таланту Олександра Довженка, виокремлює різноспрямованість його професійної діяльності, що позначилось на роботі у кіно. Автор зауважує, що Олександр Довженко „почав розвивати винятково пластику зорових образів □...□, римуючи на екрані порівняння, а не слова” [Павличко 2007: 348]. Можна провести паралель із прозовими творами Миколи Вінграновського, в яких простежується його дар як поета, так і кінорежисера та актора, котрий уміє збагатити літературу новими кінематографічними зображально-виражальними засобами моделювання художньої дійсності („Не дивись мені в спину”, „Літньої ночі”, „Пересадка”, „У глибині дощів”). Так і в фільмах Олександра Довженка, як зауважує Дмитро Павличко, можна знайти „всі основні поетичні кінотропи”, адже „поезія подарувала Довженку безліч своїх знахідок для роботи в кіно” [Павличко 2007: 349].

Образ Олександра Довженка, який відіграв важливу роль у розвитку та формуванні таланту Миколи Вінграновського, присутній у художньо-біографічному творі автора „Рік з Довженком”, що описує епізоди вступу до театального інституту та зустріч тодішнього юнака з великим майстром. Назване оповідання, як і всі твори автора, збагачене образною уявою митця та насажене метафоричною модифікацією дійсності з елементами гумору та подекуди самоіронії. Оскільки тема розповіді – вступ та навчання в театральному інституті, то відповідно й домінуючими є активне використання професійної акторсько-режисерської лексики та оповідь від першої особи.

Ключовим образом оповідання є постать Олександра Довженка. Цей „сивий, широкоплечий,

міцний чоловік”, погляд котрого „враз упав на балетки”, в яких був взутий головний герой твору, усміхнувся [Вінграновський 2004: 344]. У зв'язку з цим, приходиться на думку біографічна ремінісценція між образами розповідача твору „Рік з Довженком” та головним героєм нариса Дмитра Павличка – Олександром Довженком, який „пішов босоніж на Одеську кінофабрику” [Павличко 2007: 347]. У процитованому вислові помітна певна двозначність: як Олександр Довженко „з сучасної бюрократичної точки зору був цілком голий” [Павличко 2007: 347], тобто не мав жодного документа про відповідну освіту, так і головний герой твору „Рік з Довженком” був не ознайомлений із новими іменами в тогочасній українській літературі, не зумівши впізнати в образі кінорежисера Олександра Довженка письменника, автора „Зачарованої Десни”.

Як бачимо, література та кіно пов'язують інколи не тільки мистецькі витвори, але й людські долі, таланти. При цьому, на нашу думку, варто процитувати думку Дмитра Павличка щодо природи кінематографічної діяльності Олександра Довженка: „як би там не було, чи кінорежисер народив поета, чи поет кінорежисера, нам залишається визнати, що вони єдинокровні” [Павличко 2007: 349]. Щодо творчості Миколи Вінграновського, то, перефразувавши слова Дмитра Павличка, можемо висловити припущення, що невідомо, поет чи кінематографіст породив прозаїка. Мабуть, це різні грані одного непересічного таланту, органічна потреба художньо-естетичного мислення і чуття автора, що творить власну неповторну стильову манеру.

ЛІТЕРАТУРА

Брюховецька 1988: Брюховецька Л. І. Література і кіно: проблеми взаємин: Літературно-критичний нарис. – К.: Радянський письменник, 1988. – 181 с.; *Вінграновський 2004*: Вінграновський М. С. Вибрані твори: У 3 т. – Тернопіль: Богдан, 2004. – Т. 3: Повісті й оповідання. – Тернопіль: Богдан, 2004. – 352 с.; *Гіршман 1982*: Гіршман М. М. Ритм художественной прозы: Монография. – М.: Советский писатель, 1982. – 367 с.; *Горницька 1984*: Горницкая Н. С. Кино – литература – театр: К проблеме взаимодействия искусств: Учебное пособие. – Ленинград: ЛГИТМИК, 1984. – 71 с.; *Григорян 1974*: Григорян А. П. Художественный стиль и структура образа. – Ереван: Издательство АН Армянской ССР, 1974. – 307 с.; *Павличко 2007*: Павличко Д. В. Літературознавство. Критика: У 2 т. – К.: Вид-во Соломії Павличко „Основи”, 2007. – Т. 1: Українська література / Передм. авт. – К.: Вид-во Соломії Павличко „Основи”, 2007. – С. 346-354.

Олена ЗИМОМРЯ

ДМИТРО ПАВЛИЧКО В УГОРСЬКОМОВНИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ ТА ОЦІНКАХ ЛАСЛА БАЛЛИ

У статті розкриваються особливості реценції поезії Дмитра Павличка в угорськомовних інтерпретаціях та оцінках Ласла Балли.

Ключові слова: реценція, поезія, Д.Павличко, Л.Балла.

In the article the peculiarities of the reception of the Dmytro Pavlychko's works in the László Ballá's Hungarian interpretations and appraisals are outlined.

Keywords: reception, poetry, D. Pavlychko L. Balla.

В статье раскрываются особенности рецензии поэзии Дмитрия Павлычко в венгероязычных интерпретациях и оценках Ласло Балли.

Ключевые слова: реценция, поэзия, Д. Павлычко, Л. Балла.

Мистецтво інтерпретації як одна з форм творчої діяльності постає переконливим доказом того, що структуру мовної системи характеризує не статичність, а динамічність і гнучкість сукупності взаємозв'язків. Така закономірність зумовлена безпосереднім контактом з мінливою реальністю, яку відображає мовна система. Свого часу на це аргументовано вказав угорський письменник та перекладач Ференц Казінчи (1759–1831), для якого угорська та німецька були однаковою мірою рідними мовами. До речі, автору численних інтерпретацій, зокрема, таких письменників, як Вільям Шекспір (1564–1616), Мольєр (1622–1673), Лоренс Стерн (1713–1768), Готтголд Ефраїм Лессінг (1729–1781), Крістоф Мартін Віланд (1733–1813), Йоганн Вольфганг Гете (1749–1832), судилося стати одним з подвижників, завдяки яким угорська мова набула 1844 року статусу офіційної мови в Угорщині [7]. За переконанням Ф.Казінчи, саме художня творчість покликана вирівнювати невідповідності між реаліями трансформованого світу, з одного боку, та мови – з іншого. Йдеться про своєрідне завдання митця збагачувати літературну, а відтак – оновлювати розмовну мову. Визначальну роль при цьому відіграє питання взаємодії національних культур шляхом перекладу. У цьому контексті слухними видаються

слова Іштвана Фріда, який стверджує у ґрунтовній праці «Ференц Казінчи та німецька література (1780–1795)»: «Його (Ф.Казінчи – О.З.) переклади – це не тільки суттєвий внесок у розгортання суспільно-політичних дебатів доби, але й новації на рівні жанру та мови...» [6, 33]. Без сумніву, автор твору «Шляхи Угорщини» («Magyarország utak») активно спричинився до розширення духовних зв'язків угорського народу з письменством споріднених і неспоріднених народів. Аналогічні устремління характеризують і творчу діяльність гідного послідовника Ф.Казінчи – закарпатського угорського письменника й перекладача Ласла Балли.

Ласло Балла добре відомий як своїми оригінальними творами, так і адекватними перекладами угорською мовою творів німецьких (Йоганн Вольфганг Гете, Фрідріх Шіллер, Гайнріх Гайне, Густав Фальке, Фрідріх Ніцше, Паул Вінс), італійських (Мікеланджело, Ада Негрі, Джозе Кардуччі, Джованні Пасколі), російських (Іван Крилов, Олександр Пушкін, Федір Тютчев, Михайло Ломоносов, Михайло Лермонтов, Сергій Єсенін), чеських (Петр Безруч, Йозеф Вацлав Сладек), естонських (Арво Валтон, Еллен Нійт), австрійських (Райнер Марія Рільке), білоруських (Янка Купала), словацьких (Ян Смерек), польських (Віслава Шимборська) поетів. Однак доробок митця, доля якого від 1944 року пов'язана зі Закарпаттям, слід розглядати передусім крізь призму українсько-угорського дискурсу. Адже саме в межах цього міжкультурного діалогу він вивів рідне – угорське – слово на шлях до нових тематичних, естетичних рішень. Слід наголосити: мистецька вартість перекладів Ласла Балли пройшла випробування часом. Упродовж майже семи десятиліть автор цінної антології «Március virága» («Березневе цвітіння», 2009) [5] вміло поєднував факти минулих епох з реаліями сьогодення та аргументованими паралелями, що мали й мають місце у житті українського та угорського народів. І це попри те, що примусове виселення його родини 1939 року з ріднокраю постає спонукою для Ласла Балли вести мову про певну *випадковість* або ж *необхідність* досягнути своїм перекладацьким ужином українську літературу [2, 206].

Шанобливе ставлення до українського художнього слова увінчалось плідною й багатогранною діяльністю на ниві мистецтва інтерпретації. Особливою мірою це засвідчує книжкове видання, що побачило світ 1994 року у будапештській друкарні під назвою «Csillagírás» («Зоряне письмо») [3]. Щоправда, доводиться пошкодувати, що у книжці відсутні тексти мовою оригіналу; це суттєво звужує потенційне коло тих, кого цікавлять типологічні зіставлення – у цьому контексті – на рівні неспоріднених мовних систем. Але видання помітне тим, що вперше читацька громадськість в Угорщині отримала панорамну картину поетичного життя в Україні. На його сторінках Ласло Балла своїми перекладами презентує угорському реципієнтові твори вісімдесяти п'яти представників української поетичної думки 70-80-х рр. ХХ століття, у тім числі, Миколи Бажана, Євгена Гуцала, Петра Скунця, Івана Драча, Ліни Костенко, Віталія Коротича, Бориса Олійника, Анатолія Мойсієнка. З-поміж названих поетів слід виокремити ім'я Дмитра Павличка, якого Ласло Балла у післямові до антології називає однією з найвизначніших постатей у сучасній українській літературі [2, 209]. Власне, в антологію увійшло чотирнадцять зразків моделі художнього мислення автора збірки «Таємниця твого обличчя» (1979): «Az o szó», «Navigare necesse est», «Michelangelo: Rabszolgák», «A gondolatod sok varázsos kincsét...», «Egy pillanat a messzi idegenben...», «Ha úgy alhatnám egyszer...», «Tavaszz», «Könny és veríték», «Hangunk», «Csók», «A ló», «Ismét a lóról», «Tekintetem», «Fagyal» [4]. На наш погляд, вдалістю перекладу виділяються найперше трансформації віршів «Michelangelo: Rabszolgák» («Раби Мікеланджело»), «Ismét a lóról» («Ще про коня») та «Egy pillanat a messzi idegenben...» («Майнула мить одна в краю чужому...»). Тут у кожному реченні відчувається намагання інтерпретатора повноцінно відтворити місткий, асоціативний контекст оригіналу. Це потверджують строфи Дмитра Павличка з поезії «Раби Мікеланджело» у звучанні угорською мовою:

Нема в Рабів облич, лишень тіла, -	Csak teste van, arc nélküli a rab,
Страшні створіння ці безумислові.	de szörnyű: nincs egyetlen gondolatja.
Чому ж творець покинув на півслові	Véső lehullt, mint szót ha elharapna
Свій труд - Рабам не вирізьбив чола?	a művész, s fej homloktalan maradt.

Невже забракло генію тепла,	A géniuszban nem volt akarat,
Щоб оживити очі мармурові,	a márvány-szemet hogy megcsillogtassa?
В камінні мозки влити світла й крові,	A kő-agyat hogy vér és fény áthassa?
Збудити мисль із темного живла?	Nem! Tudja jól: kő-merevség alatt

Ні, все в них є: слізьми промиті очі,	ott lüktet minden: könny szökken a szembe,
Думками й потом спалені лоби –	kérges dolgos kéz ökölbe szorul,
Про це говорять руки їх робочі.	homlok: gondolat- és verejtékégette.

Я чую ваше дихання, Раби,	Lelkemben is itt zihálnak vadul
Закуті в брилах крики боротьби,	holt rabok: harcuk kötömbökbe rejte,

Як рокотання грому в надрах ночі!

mint égzengés, ha sötét éjbe hull.

Ласло Балла адекватно застосував аналогічні до оригіналу стилістико-синтаксичні висловлювання. Вони служать для цілісного виявлення творчого задуму Дмитра Павличка мовою мети. Внаслідок цього перекладач виявляє тотожній первотвору драматизм з його згущеними емоційними відтінками.

Багаторефлексивну образність вірша «Ще про коня» Ласло Балла передає розгорнутими метафорами, порівняннями – типовими для угорської мови. Порівняймо:

Я допускаю, що в мені живе
Душа коня, бо на зелені трави
Мене весною тягне, а під осінь
Люблю я в білім золоті вівса
Купатися. Вівсяні колоски
Мене бентежать ніжністю. І страшно
Ненавиджу я хомути і шлеї,
Вузечки й шори, сідла й нагаї!

Bizony, lehet, hogy a ló lelke él
bennem: tavasszal zöld fű közé vágyom,
ősszel szeretnék zabmezőbe veszni,
a fehérarany zabban napokig
fürödni; élvezni, hogy zabkalász
csiklandoz finom bajuszával. S szörnyen
gyűlölöm ám a hámot és a kantárt,
dühít sarkantyú, ostor és nyereg.

Та в мене є ще й риса протилежна
Натурі кінській – я до ворогів
Підходжу, не задкуючи, відверто
Дивлюся в очі їм і на диби
Піднятись можу навіть перед богом.
Лиш до нікчеми спиною стаю!

Node mégis van bennem valami
nem lószerű: az ellenséggel szemben
előre lépek, nem hátra toporgok,
nyíltan támadok, és felágaskodni
még az Isten előtt is van ám merszem,
háttal csupán – Senkiknek fordulok.

Наявні у перекладі лексичні заміни не спрощують образну основу, не збіднюють лейтмотив, а радше – допомагають угорському реципієнтові краще зрозуміти загальне смислове навантаження компонентів поетичного образу. У цьому зв'язку аргументованим є твердження Юрія Борева про те, що «образ і перекладний і неперекладний мовою логіки. Він перекладний тому, що в процесі аналізу залишається «надсмисловий залишок» [1, 158].

Відзначимо, що в інтерпретації текстової структури «Майнула мить одна в краю чужому...» Ласло Балла досягає межової динамічності й музикальності:

Майнула мить одна в краю чужому,
Але здалося, що пройшли віки.
Гуділи сни мої, мов літаки,
Будився я від ранку, як від грому.

Egy pillanat a messzi idegenben –
mint egy évszázad: kimerít, nyomaszt,
repülőgép zúgja be álmat,
és úgy ébrednek: zajától felverten.

І ось тепер вертаюся додому
Розбитий, наче глек, на черепки.
Та, ніби дотик дружньої руки,
Знімає рідне місто з мене втому.

Most, hazaérve, szinte a kezemben
viszem – tört korsó! – száz darabomat,
s már fáradságom üzve, cirógat
egy városkép, emlékeimmel telten.

Вздоровлює мене ріка століть,
Знов у мені напружується й грає
Коріння слова й мислі верховіть

Itthon vagyok: évszázados folyam,
zúgásod vár, már húr-pattanóan
feszül elém, hogy rímet-szót csiszoljon,

Це щастя, як життя, одне й безкрає, –
І в тому знак його, що сонце сяє,
Тече Дніпро, і Київ наш стоїть.

hogy hozzátok, kik rég vártok rám, szóljon –
s a napsugár is mind felém siet:
folyik a Dnyeper s állsz te, ős Kijev.

У перекладі слушно збережено реалії, що виражають національний колорит (Дніпро, Київ). Щоправда, згідно прийнятих вимог у правописі угорської мови Ласло Балла застосовує власні назви у транслітерації, аналогічній до російськомовного звучання: «Днепер», «Київ» (Dnyeper Kijev). Проте стиль інтерпретацій свідчить загалом про високе володіння прийомами вибіркової у процесі відтворення лексичних одиниць першоджерела. При цьому він дотримується ідейного задуму та композиційної побудови віршів Дмитра Павличка. Усе це дає підстави дійти висновку: перекладацький доробок Ласла Балли створив сприятливий ґрунт для освоєння української літератури в Угорщині.

ЛІТЕРАТУРА

1. Боров Ю. Эстетика / Юрий Боров. – М., 1981. – 400 с.
2. Ballá L. A fordító utószava / László Ballá // László Balla. Csillágrás. Kortárs ukrán költők versei. – Ungvár-Budapest: Galéria Kiadó, 1994. – О. 206–211, 206.
3. Balla L. Csillágrás. Kortárs ukrán költők versei / László Ballá. – Ungvár-Budapest: Galéria Kiadó, 1994.

– 216 old.

4. Ballá L. Dmitro Pavlicsko / László Ballá // László Balla. Csillagírás. Kortárs ukrán költők versei. – Ungvár-Budapest: Galéria Kiadó, 1994. – O. 112–122.

5. Balla L. Március virága. Válogatott versfordítások. 1942–2009. Балла Л. Березневе цвітіння, переклади віршів з різних мов / László Ballá. – Ужгород : ПоліПрінт 2009. – 104 с.

6. Fried I. Ferenc Kazinczy und die deutsche Literatur (1780–1795) / István Fried // Neohelicon. – Budapest, 1992. – Bd. 19. – Nr. 1. – S. 29–34.

7. Kazinczy F., Haiman G. Kazinczy és a könyvművészet : Haiman György tanulmánya Kazinczynak Poétai berke szövegének, valamint Kazinczy kezdeményezésére készült rézmetszetek hasonmásával / Ferenc Kazinczy, György Haiman. – Budapest : Zrínyi Nyomda, 1981. – 207 S.

МІФ І НАРАТИВ

Катажина ОРШУЛЯК-ДУДКОВСЬКА

Переклад з польської Тетяни Романко

СМАКИ МОГО ДОМУ. ПАМ'ЯТЬ – МІФ – НАРАЦІЯ

Спершу **міф** (*mythos*) функціонував у культурі античної Греції як поняття, що позначає будь-яку розповідь, у тому числі і байку, почуту на ринку, і розповідь про походження богів. У європейській культурі міфи тривалий час ототожнювали з примітивним, дологічним мисленням, що не має словесного виразу, на противагу йому виступало логічне та розумове знання (опозиція міфу і логосу). Як зауважує Гаральд Вайнріх, «поняття міфу містить багато асоціацій, що націлюють нас до виділення його з пережитих нами досвідів у минулому або в умовах екзотичної культури» [Weinrich 2004:176]. У такому випадку життя людини в умовах сучасної культури мало би бути позбавлене міфів, і навіть якщо певні залишки міфу чи міфічного мислення дійшли до наших часів, то повинні бути викриті та демасковані, як це здійснив Ролан Барт у «Міфологіях» [Barthes 2000]. Вважають, що міф є «вершиною поточного знання», елементом «слабкості людського мислення», і позиціонують його в суспільних науках на рівні повір'я чи забобону. Стверджували також, що віра у міф повинна свідчити про людську недосконалість, а освічена цивілізована людина має знаходитися над міфом.

Підхід до міфу змінила так звана епоха „постмодернізму” чи теж „мінливого модерну”. Плинність та нелінійність часу, поворот до розповіді як носія значень створили культуру, в якій увага переакцентувалася з історії на **міф** і **наратив**. Постає питання: чи можна вважати науку єдино адекватним відображенням дійсності? Перестали вірити у «винятковість» та «правдивість» наукових теорій і висунули твердження, що кожна людина чи соціальна група людей може мати свою власну теорію світу і творити свої власні міфи. Тому міф почали визначати як певний ментальний процес, в якому групи людей творять власну ідентичність та визначають межі власного існування, надаючи сенсу певним соціальним ритуалам та поведінковим актам. Міф є соціальним узгодженням норм та оцінок, а також різновидом розповіді, якою живе особа; розповіді, яка повинна навчити особу пам'ятати своє минуле [Keen : 2000]. Важливим є те, що міф не повинен бути правдивим з погляду історії; віра у нього не є обов'язковою, однак його значення є символічним. Тим самим міф вийшов за межі опозиції правда-неправда, де правда зазвичай була історичною правдою, а неправда – власне міфом. На сьогодні в теорії міфу існує думка, що правомірність міфічної розповіді спирається на віру, а її правда не підлягає верифікації – цінність міфу підтверджує **пам'ять**. Нині міф сприймають як важливий носій культурної традиції і пам'яті поколінь. Міф творить суспільні зв'язки і дає почуття ідентичності в індивідуальних та групових вимірах. До того ж міф варто розуміти як розповідь, що репрезентує певний тип культури, яка в архаїчному та сучасному суспільстві є виразом певного способу існування у світі. Як зауважують дослідники проблематики міфу, сучасний світ є надзвичайно убогим у порівнянні з міфічними розповідями [пор. Eliade 1999 : 17-18]. Згідно з Еліаде, малоімовірно, що «будь-яке суспільство могло б обійтися без міфу, в той час, коли серед головних особливостей міфічної поведінки – зразкова модель, повторення, зупинка світського тривання та інтеграція у первісний час – принаймні дві перші властиві кожній формі людської спільноти» [Eliade 1999 : 25-26].

Міф є однією з найвідоміших у культурі форм **нарації**. Навіть найстарші форми міфів мали вигляд розповідей. Як неодноразово підкреслював Леві-Строс, «кожен міф розповідає якусь історію» [Levi-Strauss 1969: 44]. Дослідники звертають увагу, що наративи нерозривно пов'язані з людським життям і власне увесь наш минулий і майбутній досвід ми переводимо в розповіді. Спочатку нарацію застосовували для творення текстів художньої літератури. Сьогодні ж звертаємося до категорії нарації у тому випадку, коли хочемо знайти відповідь на питання, ким є людина і в який спосіб твориться її ідентичність. Вважають, що завдяки створенню міфологізованих оповідей ми опрацьовуємо та інтерпретуємо власний життєвий досвід, проєктуючи також наші майбутні дії, які передусім відіграють важливу роль у щоденному житті [Rosner 2003: 7-9]. Як пише Катажина Роснер, «у такому розумінні нарація не є у своєму значенні примарною структурою тексту культури – казки, художньої літератури чи навіть міфу, – а є структурою людського пізнання чи розуміння; її основною функцією є не творення

нарративів культури, а сприйняття нашого власного життя та сучасних процесів, що мають місце у світі, як цілісних структур сенсу» [Rosner 2003: 12]. У цій перспективі сучасна людина виступає шукачем сенсу. Насамперед вона намагається надати значення власному життю, яке виявляється в розповідях про особисті життєві досвіди [Rosner 2003: 33]. На запитання «ким ми є?» можемо відповісти щоденними рішеннями, що стосуються таких важливих сфер життя, як одягання, спосіб поведінки, споживання їжі. У цих роздумах зосереджуємося на сфері повсякденного життя, що пов'язана з приготуванням і споживанням їжі, а предметом нашого аналізу будуть зібрані під час дослідження розповіді про смаки родинного дому* (* збір матеріалу проведено в м. Лодзь (Польща) у березні 2001 року, за допомогою методики нараційного інтерв'ю).

Присутність міфу в сучасній культурі може зберігатися в пам'яті у вигляді **розповіді про певний досвід смаку**. У своїй пам'яті ми плекаємо різноманітні смаки, які пізнали у своєму житті. Ми пам'ятаємо не тільки конкретні страви, їх складники і пов'язані з ними смисли, але й певні місця, де ми дегустували їжу, яку пам'ятаємо. Зберігаємо в пам'яті також і образи осіб, з якими готували незвичні страви або ж їх смакували. Однак особливо зберігаємо в пам'яті смаки, пов'язані з досвідом родинного дому і родинної традиції.

Взагалі **досвід родинного дому** є одним з найважливіших культурних досвідів, які постійно підлягають процесу міфологізації [Por. Bachelard 1975]. Образ дитинства пов'язаний як з ідеалізацією найближчої околиці, місць, які в нашій уяві асоціюються з родинним гніздом, так і з творенням пов'язаних із ним неповторних розповідей. У такій перспективі дім стає втіленням світу найважливіших цінностей, дає людині почуття безпеки та закоріненості. Рідний дім є також простором досвіду з перспективи дитинства, який пізніше зазнає додаткової міфологізації в пам'яті крізь призму часу початку, земного раю чи «країни з молочними ріками та кисільними берегами».

Рідний дім є також основою для формування досвіду людської повсякденності, котру розуміють водночас як звичайний, щоденний час, так і час занурений у повсякдення свята. Якщо в початковому розумінні міфи не стосуються сфери повсякдення, то в аналізованих мною розповідях маємо справу з процесом **міфологізації власного життя** в аспекті повсякденності. Тим, що зближує первісні міфічні оповіді та нарративи про смаки рідного дому, є вихід у позалінійний час та звернення до позачасового порядку, до понадісторичного часу. У міфічній розповіді, як і в збережених у пам'яті спогадах про дім нашого дитинства, звертаємося до виняткового часу. На перший погляд цей час історичний, однак насправді він ущільнений або розтягнений, через що стає близьким до світу літературної творчості. Як слушно зауважує Мірча Еліаде, допоки існуватиме бажання виходу в позаісторичний час, «доти сучасна людина плекатиме принаймні деякі залишки «міфічної поведінки». Залишками такого типу поведінки є також і прагнення відчувати інтенсивність, з якою ми набували досвіду або пізнавали річ уперше, бажання віднайти минуле, щасливу епоху «початків» [Eliade 1998 :189].

Смаки родинного дому – це часто смаки страв, пов'язаних безпосередньо зі святковим часом та певною культурною традицією, як, наприклад, польський різдвяний короп, великодні тістечка чи переповнені смаком карнавалу пампушки чи хрусти. Пригадування смаків страв часів дитинства є нібито пригадуванням міфів, завдяки котрим оновлюється життя родинної спільноти, яка повертається до своїх коренів. Як згадує одна з моїх респонденток:

«У часи мого дитинства завжди перед святами пахло капустою, копченостями (тоді більшість це робили самі) і, звичайно, запах печеного тіста. Завжди з братом любили брати участь у цих приготуваннях – замішувати дріжджового тіста, втиранні сиру, а потім, очевидно, перед миттям тарілок треба було все добре вилизати! [...] І в нашому домі, і в домі наших дідів і бабусь завжди на свята були ті самі страви» [жінка, 53 роки].

Як зазначають мої співрозмовники, певні страви і пов'язана з ними пам'ять про смаки пов'язувалися в родинній спільноті з певним ритмом життя, на що вказує наступна розповідь:

«Розсіл асоціюється в мене з неділею, бо його готував тато, тому коли готую розсіл, то бачу батька, бо мама розсолу не готувала, то завжди робив тато. І тоді бачу дім, мама йде до костелу, батько ставить варити курку, йдемо до костелу, приходимо – і обід приготований. Тому й бачу батька. А після неділі завжди була помідоровий суп. Якщо залишався розсіл, то завжди треба було з ним щось робити, тому переважно готували помідоровий суп» [жінка, 57 років].

Спогади «смаків родинного дому» є також впровадженням часу свята у нашу буденність. Як говорять мої співрозмовники, часом у щоденних клопотах знаходиться хоча б хвилинка на щось незвичайне, особлива приємність, прихована в смаку. Це міг бути:

«Щоденний десерт з тертого яблука і моркви, який подають по обіді у моїй улюбленій тарілочки за малим дерев'яним столиком на кухні в бабусі» [жінка, 35 років].

«Нашвидкоруч відламана скибка хліба, полита водою, іноді навіть сметаною і посипана цукром. Неземний смак!» [жінка, 53 роки].

Одна з моїх співрозмовниць пригадала таке:

«Коли вже був вечір, магазини зачинені, а я хотіла чогось солодкого, то мама робила мені

тоголь-моголь чи перетертій у горнятку на шишу масу жовток яйця із цукром. Іноді додавали какао, аби було більш шоколадне. Часом так сумую за цим смаком і маю бажання знову зробити собі тоголь-моголь» [жінка, 37 років].

Можна сказати, що особливі смаки, котрі пам'ятаємо, повертаються до нас як «епіфанія» незвичайного світу, який виростає з повсякденності, хоча сягає глибин — найважливішого, того, що нас екзистенційно сформувало. Розповіді про досвід смаків, так само як і архаїчні міфи, повідомляють про події, в яких людина проявила себе такою, якою вона є зараз у соціальному та культурному сенсі. Звернення до спогадів про досвід дитинства, у нашому випадку про досвід смаку, означає поворот до незвичайного часу, котрий маємо бажання пережити ще раз. Намагаємося по-новому відкрити смаки, які пам'ятаємо, щоб знову мати змогу в повсякденному житті отримати досвід чогось важливого, що у своєму первинному сенсі не було незвичним. Це сила нашої пам'яті творить зі спогадів смаків родинного дому особливий світ, наповнений особливими речами. Важливою тут є саме повторюваність подій, котрі нам запам'яталися. З характеру нашої пам'яті випливає те, що «реконструйоване минуле є чимось іншим, аніж минуле, яке насправді було, тому що пам'ять завжди фрагментарна, тенденційна і схильна до цензури невідповідних для нас фактів або ж амнезії» [Zaleski 1996: 7]. Можна сказати, що те, що колись насправді існувало, сьогодні існує «правдивіше» та яскравіше, ніж оригінал.

Феномен пам'яті зазвичай пов'язаний з ностальгійним різновидом вражень, специфіка яких полягає в упорядкуванні ідеальних уявлень минулого. Як зазначає Марек Залеський, ностальгія є різновидом погляду на світ, який відсилає нас до почуттів та уникає раціоналізації, виражаючи зв'язок з минулим і закоріненими в ній явищами. Сама естетика ностальгії є по суті естетикою високого [Zaleski 1996: 11-13]. Минуле, приховане в нашій пам'яті, постає наяву як щось безповоротно втрачене в часі, незмінне і застигле у своїй досконалості. Людська пам'ять має сенсорний характер, тому в ностальгійних спогадах про смаки дитинства і родинного дому минуле передовсім набирає форми відчуттів, наприклад:

*«Особливо пам'ятаю смак **черніни**, яку готувала моя бабуся. Звичайно, що це мала бути качка, яку зловили, зарізали і вичинили, кров з качки – яку збирають до посудини із водою та оцтом, овочі з городу, вода з криниці, сіль, перець, сушені фрукти (з власного саду) і повільне приготування спершу бульйончику, а вкінці кров і завжди заправлена солодкими вершками, зібраними з коров'ячого молочка. СМАКОТА! Цей смак! І з галушками... Зараз мало хто готує черніну. Інший смак і одночасно запах, який я пам'ятаю, був смак та запах свіжоспеченого **хліба**, який бабуся пекла на листі хрону у спеціальній печі для хліба. Аж хочеться їсти і їсти, і їсти» [жінка, 53 роки].*

«Є одна страва, котру особливо пам'ятаю. Готувала її моя бабуся в селі, і це були галушки, литі на молоці. Така страва, яку пізніше ніхто не готував і тим більше з таким самим смаком. До сьогодні задумуюся, намагаючись відтворити ті галушки для своїх дітей, чи то була страва у складниках, оскільки бабуся використовувала свіжесенкві яйця, просто з-під курки, і молоко просто від корови, через що, можливо, якість тих складників була такою, що смак галушок був незабутнім. Але недосяжним є і спосіб виливання галушок. Це був специфічний метод, оскільки бабуся лила прямо із кружки на гаряче молоко і ложечкою дуже швидко відділяла цю масу так, що робилися такі галушки, які не ставали однорідною масою. На жаль, мені так не виходить» [жінка, 35 років].

Приготування страв, які пам'ятаємо з дитинства або черпаємо з родинної традиції, має характер ритуальної поведінки. Звертаємося до таємних рецептів, намагаємося дотриматися правильності усіх деталей щодо складників і послідовності виконання усіх дій для того, щоб смак був найближчим до міфологізованого оригіналу. Однак не завжди це можливо зробити. Важливим тут є також зв'язок з родинною традицією, світом цінностей попередніх поколінь, що тільки підкреслює міфологізований характер проаналізованих розповідей. Міфи у такий спосіб формують зв'язок з традиційними порядками і нормами, котрі не можна порушувати, а переказ міфів пов'язаний з таємницею і передачею мудрості [Eliade 1999: 26]. Суспільним обрамленням пам'яті для аналізу розповідей про смаки виразно виступає родинна спільнота і пов'язана з нею передача традиції з покоління в покоління. Смаки страв, які пам'ятають мої співрозмовники, певним чином додатково закладені в традиційних родинних кулінарних рецептах. Як зазначають мої респондентки:

«Усі рецепти маю записані у двох зошитах і в них усе зберігаю. Частина рецептів також пам'ятаю. Усе це переказую своїм дочкам. Усі рецепти, які записані, вже випробувані, вони найбільше смакували моїй родині. Деякі – це ті, які залишилися ще від моєї бабці, інші отримала від мами, тітки. Всі так і записані: «від бабусі», «від тітки Христі» і т.д. І кожного разу, коли їх переглядаю, щось вони мені нагадують. Або ж є для мене своєрідною формою спогадів про близьких людей, дитинство, приємні моменти...» [жінка, 55 років].

«Моя мама навчила нас того, чого вона навчилася від своєї мами. І в нашому домі, і в домі дідуся і бабусі на свята були ті самі страви, і я також завжди готую такі ж святкові страви, як це було в моєму рідному домі. Наприклад, галушки асоціюються у мене не тільки з домом батьків, але найважливіше із жнивками у моїх дідуся і бабусі в селі... І донедавна, коли ще жила сестра мами, яка залишилася жити у домі моїх дідуся і бабусі, до неї з'їжджалася вся родина, то тітка швидко робила

такі самі галушки» [жінка, 53 роки].

Іноді до відомих з родинної традиції кулінарних рецептів впроваджують невеликі модифікації, що не змінює, однак, характеру їх смаку. Це пов'язано з варіативним життям самих кулінарних рецептів як переказів, близьких до фольклорної творчості, в яких зберігаються спогади про певні смаки звичайних страв [Orszulak-Dudkowska 2010]. У висловлюваннях моїх респондентів можна також віднайти інформацію, в якій йдеться про запровадження певних змін до рецептів, які передаються з покоління в покоління, однак це не підриває їхньої культурної вартості і міфологізованого характеру розповідей, а навпаки, тільки підкреслює їх колективний, родинний характер, про що свідчать окремі приклади:

«У моїй родині готують за відчуттям, кожен щось злегка змінює, додає своє і перевіряє, чи йому смакує. Наприклад, останнього разу я хотіла спекти бісквіт, який мене навчила пекти мама. Однак так склалося, що я не мала коло себе точного рецепту. Тільки пам'ятала, що яйця, цукор, мука, але не пам'ятала скільки усього потрібно взяти, скільки насипати муки, скільки жовтків перетерти з цукром, але пам'ятала, як приблизно це має виглядати, що втерті жовтки повинні мати злегка кремово-білий колір, а білкова піна повинна триматися тарілки, якщо її перевернути. І бісквіт вийшов супер – не впав, не був недопечений. Тому якщо я і пам'ятаю домашні рецепти, то скоріше не детально, а намагаюся відтворити їх по-своєму. І так само робила моя мама, наприклад, до оселедця, за рецептом своєї мами, почала додавати гвоздику. І я вважаю, що це добра думка, бо гвоздика надає оселедцеві такого глибокого смаку, і до того ж це є родинною традицією» [жінка, 27 років].

«Я люблю експериментувати на кухні, і коли звертаюся до старих рецептів, то, наприклад, роблю вареники з житньої та пшеничної муки і готую начинку за власним смаком. Моя мама робила тісто з пшеничної муки і завжди обережно поводитися з приправами. Користувалася головним чином сіллю і перцем. Я додаю більше зелені» [жінка, 53 роки].

«Відомо, що з часом міняються і рецепти, люди їдять здоровішу їжу, принаймні намагаються. Я, наприклад, використовую мало жиру, коли смажу курку. Використовую більше приправ, базилік, орегано, залежно від страви. Але це не настільки великі зміни, йдеться не про це, але іноді варто додати щось нове. Це не означає, що я заперечую традицію, вона також змінюється» [чоловік, 28 років].

Розповіді про смаки родинного дому супроводжує також ширший ситуативний контекст: опис простору і ряду подій, пов'язаних з представленим досвідом, варто також згадати образи осіб, які нерозривно асоціюються зі спогадами про смаки. Простір разом з часом є головним конститутивним чинником міфу [Пор. Ritz 2004: 446]. Як пригадують мої співрозмовники, описи простору, які супроводжують їхній досвід смаку, зазвичай пов'язані з природним сільським пейзажем. Міфологізований особливий простір не належить до сценарію міста, скоріше вписуєчись в уявлення про рідний краєвид, позбавлений галасу, що й ілюструють висловлювання моїх співрозмовників:

«Черніна асоціюється з моїми дідусям і бабусею, які мешкають у селі, і святкуваннями, які там відбувалися. Як з'їжджалася уся родина – 5 дочок і син зі своїми родинами, – то завжди швидко різали кури і качки, готувалися, а на перекуску завжди в пивниці на шнурку висіли ковбаси, шинки, копчене сало... Усе готував мій дід. Такі асоціації пов'язані зі святами, м'ясними виробами, проживанням на селі, коли вся родина з'їжджалася» [жінка, 53 роки].

«Якщо йдеться про галушки, які я так люблю, то, коли закрию очі, бачу краєвид села, з якого походить моя мама. Це чисто прибране подвір'я з чудовим величезним каштаном посередині, коло старої криниці... Гавкають пси, все таке рідне і спокійне... Ключовою постаттю тут є бабуся» [жінка, 35 років].

«З дитинством у мене асоціюються кнедли з полуницями і молода тушкована капуста. Одразу пригадую літо, тепло і сонце. Власне червень, гарна погода і кнедли з полуницями» [чоловік, 25 років].

Першозразком найважливіших смаків, говорячи узагальнено, є звичні страви, які для нас готували мама, бабуся чи батько на затишній кухні. Проявляючи повагу до родинної традиції, часто говоримо, що «так, як готувала моя мама, ніхто не готує», що й доводять наступні висловлювання:

«Моя бабуся робила мені такі млинці з сиром. Багато де я їв млинці з сиром, вдома, в тітки, не знаю, в знайомого, але в бабусі вони були специфічні – тісто тоненьке, з додатком чогось магічного, чого не було більше ніде. До сиру вона додавала корицю з цукром. Ніхто так не зробить, хоч як би не намагався, просто не вийде. То були інші часи» [чоловік, 28 років].

«Такою магічною стравою мого дитинства був овочевий салат, який готували на всі родинні свята. Йдеться про те, що переважно на цей салат овочі нарізав мій тато і зараз, коли він помер, це роблю я. Я би хотіла це робити так само, як він, але не можу до кінця вловити цей смак, точно не знаю, в чому проблема... Можє, залежить від того, що я собі так запрограмувала, що той салат був прекрасним, оскільки його готував мій тато» [жінка, 24 роки].

Смаки, з якими стикаємося пізніше, в дорослому житті, зазвичай порівнюємо з тими, які запам'ятали з отриманням досвіду смаку, пов'язаного з родинним домом. Однак у розповідях про смаки власного дитинства сумуємо не стільки за втраченим місцем своєї юності, але радше за втраченим часом.

Погляд у минуле пов'язаний з переступанням таємничого порогу, що відділяє наш теперішній світ від світу втраченої невинності і чудесності; світу, який є казковим поєднанням різноманітних укладів, в якому немає відмінностей між приватним і публічним часом, а сам час позбавлений історії [por. Zaleski 1996: 18].

Іноді смаки, запахи і навіть вигляд страв, які збереглися в пам'яті з традиції власного родинного життя, мають додаткову ознаку певного часу, є виразниками актуальної соціокультурної та політичної ситуації. Пам'ятаємо смаки, котрі, з одного боку, творять наш суб'єктивний та інтимний образ минулого, а з іншого боку, ті самі знання і події є певним збірним образом і будують історію життя ширшої культурної спільноти. Як згадує одна з моїх респонденток:

«Коли бачу медівники в шоколаді, особливо сердечка, такі великі серця в шоколаді, і коли покуштую їх хоча би трошечки, то згадую ті часи, коли я не ходила до школи і були пакунки, приготовані біржею праці для дітей. Була вистава, і кожна дитина, гарно одягнена, підходила й отримувала пакунок, а батьки повинні були підписатися, що дитина його отримала. І перше, що робила, то їла ці медівники, бо в магазині їх не було. І до сьогодні коли бачу медівники, то згадую про важкі часи, пакунок, Миколая. І ще запах і смак апельсинів. Уявляю себе малою дівчинкою, зима, йду з мамою за руку, приносимо апельсини додому, то був дефіцит, не було їх, як тепер» [жінка, 39 років].

Особливим періодом найновішої історії Польщі, який наклав яскравий відбиток на сенсорну пам'ять моїх співрозмовників, був час ПНР (Польської Народної Республіки – 1952-1989 рр.), а передовсім час воєнного стану (1981-1983 рр.). Тоді продукти були важкодоступними, їх видавали лімітовано за спеціальними «харчовими картками», а найпопулярнішим видом страв були такі, що приготовані «з нічого». Приготування їжі в часи кризи спиралося на винахідливість господинь, які власне «з нічого» творили смаки, що були майже ідеальними. Постійна нестача продуктів, з одного боку, схилила до пошуку альтернативних каналів отримання харчів, а з іншого – вимагала вирішення цього питання в інший спосіб. Як згадує моя респондентка:

«Пам'ятаю, як мама вдома робила котлети з вівсянки і тісто з моркви. З нічого можна було приготувати все, сьогодні це немислимо, а тоді так смакувало» [жінка, 38 років].

«У ті часи не було так погано. Винахідливі господині вичаровували «щось із нічого». Моя мама завжди готувала різноманітні і до того ж смачні страви. Іноді брак продуктів у магазинах сприяв відвідинам родини в селі... Такі були часи» [чоловік, 45 років].

Окрім виняткових смаків страв, мої респонденти також згадують смаки особливих напоїв, які пов'язані з родинним домом і є виявом певного стилю життя, наприклад:

«У мене вдома завжди пили каву по-турецьки, таку каву пили мої батьки. Моя мама часто купувала каву в зернах, а потім молола вдома на млинку. Вона вважала, що тоді кави є ароматнішою, крацюю від вже готової, меленої, купованої. Довго я не могла звикнути до такої кави, а нині іноді роблю собі каву по-турецьки, незабутній смак...» [жінка, 24 роки].

«Для мене смаком, який асоціюється з дитинством, є смак домашнього компоту на обід. Найбільше любив з черешень і полуниць, але добрий також був з вишень або грушок. Бракує мені того. Нікому вже не хочеться варити компоти, купуємо вже готові фруктові соки, але напевно чи це є добрим рішенням» [чоловік, 36 років].

Готова, технологічно приготована їжа не може замінити нам власноруч приготованих страв і пов'язаних з ними смислових досвідів, які тим більше нас екзистенційно виховали. Ми відчуваємо велику потребу повернення до тих перевірених цілими поколіннями рецептів, аби пригадати досвід смаку, збережений у пам'яті. Увиразнюється тут одна з основних рис міфу, яка полягає в творенні зразкових моделей для наслідування, які відсилають нас до часу першопочатку. Як пише Еліаде, «завдяки міфам дізнаємося не тільки про те, як речі почали існувати, але й пізнаємо, де їх можна віднайти і як зробити, щоби вони з'явилися знову, коли загинуть» [Eliade 1998: 19]. Міфи пропонують життєві зразки, які повинні бути застосовані до часу, в якому з'являються [Campbell 2007: 32].

Звернення в пам'яті до смаків, пов'язаних з нашим минулим, може також бути симптомом втоми від поверхневих зразків культури, що почала йти в ногу з кулінарною модою і постійно намагається «бути на хвилі». У такому разі смислова подорож у минуле може бути «маніфестацією суми за тривалими цінностями, мисленням, яке не визнавало зміни, за єдиний тривалий компонент дійсності» [Zaleski 1996: 21]. У такій перспективі звернення до міфологізованих смаків власного дому має також величезне значення для теперішнього життя, котре іноді, як може видатися, приносить мало задоволення і позбавлене справжнього смаку.

ЛІТЕРАТУРА

1. Bachelard Gaston, *Wyobraźnia poetycka*, przekł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, PIW, Warszawa 1975.
2. Barthes Roland, *Mitologie*, przekł. A. Dziadek, wstęp K. Kłosiński, Warszawa 2000.
3. Brillant-Savarin Anthelme, *Fizjologia smaku albo medytacje o gastronomii doskonałej*, przekład i wstęp J. Guze, PIW, Warszawa 1977.
4. Campbell Joseph, *Potęga mitu. Rozmowy Billa Moyersa z Josephem Campbellem*, przekł. I. Kania, Wyd.

Znak, Kraków 2007.

5. Eliade Mircea, *Aspekty mitu*, przeł. P. Mrówczyński, Wyd. KR, Warszawa 1998.
6. Eliade Mircea, *Mity, sny i misteria*, przeł. K. Kocjan, Wyd. KR, Warszawa 1999.
7. Keen Sam, *Historie, którymi żyjemy*, [w:] „Albo - albo. Inspiracje jungowskie. Mity”, nr1, Warszawa 2000.
8. Levi-Strauss Claude, *Mysł nieoswojona*, przeł. A. Zajączkowski, Warszawa 1969.
9. Orszulak-Dudkowska Katarzyna, *Co kryją w sobie przepisy kulinarne. Od folklorystyki do antropologii zmysłów*, [w druku].
10. Ritz German, *Narracja mityczna i obraz „nowego” człowieka. Na podstawie prozy współczesnej*, [w:] *Narracja i tożsamość*, t. II, *Antropologiczne problemy literatury*, Wł. Bolecki, R. Nycz (red.), IBL PAN, Warszawa 2004, s.443-465.
11. Rosner Katarzyna, *Narracja, tożsamość, czas*, Universitas, Kraków 2003.
12. Weinrich Harald, *Struktury narracyjne mitu*, [w:] *Narratologia*, M. Głowiński (red.), przeł. M. Dрамиńska-Joczowa, Gdańsk 2004, s.176-193.
13. Zaleski Marek, *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*, Instytut Badań Literackich, Warszawa 1996.

Зоряна РОДЧИН

РЕАЛІЗАЦІЯ КОНСТРУКТИВНИХ І ДЕСТРУКТИВНИХ ТИПІВ ІДЕОЛОГІЧНОГО МІФУ В ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКІЙ ДРАМІ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

В основу дослідження покладено вичленування однієї зі значеннєвих форм суспільної свідомості — ідеологічного міфу, його генезис і реалізація в порубіжній драмі ХХ століття. На розгляд реципієнта представлено позитивні та негативні риси конструктивних та деструктивних типів ідеологічного міфу, підґрунтям якого виступає архаїчна національна ідея з проекцією на характерні ознаки міфосвідомості — символізм і пафос.

Ключові слова: міф, хронофункціональний, колективне підсвідоме, національна ідея, конструктивізм, деструктивізм.

В центре исследования лежит извлечение одной из смысловых форм общественного сознания — идеологического мифа; его генезис и реализация в драме начала ХХ века. На рассмотрение реципиента представлено позитивные и негативные черты конструктивного и деструктивного типов идеологического мифа, основой которого выступает архаическая национальная идея с проекцией на характерные признаки мифосознания — символизм и пафос.

Ключевые слова: миф, хронофункциональный, коллективное подсознание, национальная идея, конструктивизм, деструктивизм.

The research work is based on the severance of one of the significant form of social consciousness — a ideological myth, its genesis and realization in the drama of the end of the XIX-th century – the beginning of the XX-th century. Positive and negative traits of constructive and destructive types of a ideological myth have been presented to a recipient's consideration. The basis of a ideological myth is an archaic national idea with the projection on the attribute features of mythical consciousness — symbolism and pathos.

Key words: myth, chronofunctional, collective unconscious, national idea, constructivism, destructivism.

На сьогодні тема міфів і міфологізації є надзвичайно актуальною, оскільки кожен може, має право та й, зрештою, повинен знати, що вважається у повсякденному житті міфом, а що — реалією. Тим паче, що міф існує всюди, його локалізацію знаходимо будь-де, в усіх видах людської діяльності. Як зазначає сучасний науковець Ольга Слоновьська: “...Ми не можемо не брати до уваги, що енергетичне поле міфу створює свій особливий, паралельний до реального (чи в літературному творі — художнього) світу метафізичний світ [...] [8, 28].” Якщо взяти до уваги визначення досліджуваного терміна, то, за авторами “Нового тлумачного словника української мови” (2007), міф — “стародавня народна оповідь про явища природи, історичні події тощо або фантастичні оповідання про богів, обожнених героїв, уявних істот; легенда. [5, 204.]”.

У “Літературознавчому словникові-довіднику” (2006) міф інтерпретується як “витвір наївної віри, який складає філософсько-естетичний комплекс давньої епохи, яка ґрунтується на заміні об’єктивності сприймання суб’єктивним апіорним переконанням [3, 451]”. Етіологізм виникнення міфу пояснюється бажанням людини представити уявлення про устрій світу, осмислити дійсність; він (міф) є особливим способом функціонування свідомості, інколи навіть спотвореним. Розрізняють дві форми функціонування міфу: наративна — це розповіді про богів і героїв тощо та езотерична — проявлення у психологічних установках, уявленнях, віруваннях, побуті.

Дослідженням “міфологічного” займалися Р. Барт у праці “Міфологія”, К. Гюбнер у монографії “Істина міфу”, Дж. Бірлайн “Паралельна міфологія”; до висвітлення питань про міф зверталися психоаналітики Г. Адлер, З.Фройд, М. Фуко, К.-Г. Юнг; а також науковці С.Аверінцев, О. Бабкіна, Л.Виготський, О. Потебня, О. Рафальський та інші. Акцентуючи на розгляді питання з філологічної точки зору, вважаємо, що крізь літературознавчий (людинознавчий) вимір історія людства подається як історія деміфологізації та водночас створення нових міфів. Останні створюють смислове поле, що виявляє себе у текстах культури, віруваннях, обрядах. Відповідно, за твердженням філософа Роллана Барта, міфи постають одним із перших і потужних дискурсів, у якому відображено особистість автора та його діяльність.

Особливу роль у суспільній свідомості відіграють ідеологічні міфи, які надто відрізняються від традиційних. Призначення міфу (залежно від ідеології) — формувати чи деформувати дійсність у тому руслі, яке потрібне. Ідеологічний міф є одним із конструктивних важелів механізму впливу на свідомість і поведінку суспільства. Саме тому він постає не тільки фундаментом для побудови національної політики, але й для існування суспільства та й, зрештою, для буття людства.

Досліджуючи міфосвідомість, вичленовуємо складники ідеологічного міфу: артефакти та ментифакти. Перші постають як витвори людського розуму чи рук, інші ж — об’єкти чи образи, створені ментальністю (за В.Тернером). Метою ж нашої статті є виокремлення ідеологічного міфу та його типів крізь призму ментального в українській драмі першої третини ХХ століття.

Звернення до ідеологічного міфу в українських п’єсах “порубіжної доби” пояснюється необхідністю в побудові так званої нової цілісної моделі держави. Його (українського міфу) серцевиною, на нашу думку, постає національна ідея. Адже мрія про суверенну державу відображалася в думках і сподіваннях письменників, викликаючи (за принципом ланцюгової реакції) генезис та право на існування в новій іпостасі. Така контамінація стала поштовхом до утворення ідеологічно наповненого міркування щодо знищення одного соціального порядку та створення іншого.

Будь-який міф має здатність перетворюватися в історичний факт і служити метою, до якої слід прагнути (М. Еліаде). Коли ж люди опиняються у полі дії міфу, останній повністю опановує ними. Саме за таких умов окреслюється кореляція діахронічного та синхронічного аспектів міфу, підведення минулого, сучасного та майбутнього до спільного знаменника. Власне, звідси можемо зробити висновок про хронофункціональність ідеологічного міфу.

Також варто наголосити на тому, що ідеологічний міф є результатом колективної творчості народу та бере початок із колективного підсвідомого, дослідженням якого займалися К.-Г. Юнг та М. Фуко у праці “Матриця божевілля”, З. Фройд у “Психології підсвідомого”. Як зазначає К.-Г. Юнг, “міф — це необхідний ланцюг між підсвідомим і свідомим знанням. Підсвідомому відомо більше, проте це особливе знання, яке існує у вічності, не відокремлене на *тут* і *зараз*, яке не перекладається на нашу раціональну мову. Поміж тим міфи можуть стати підґрунтям для міфологічної ампліфікації, відкриваючи [...] можливості для живої творчості [11, 127-128]”.

Наступною характерною ознакою міфосвідомості є символізм. Завдяки символам, які переносилися із конкретних предметів на неконкретні, можна було збагнути незрозуміле. Крізь символічний вимір виринають образи, що сприймаються як образи з реально існуючої дійсності. Саме тому не видається дивною авторська акцентуація на ідеологічному міфі у таких символічних творах, як драма на п’ять дій “Дала дівчина хустину” О.Лугового (Вінніпег, 1933) накладом видавництва “Український голос” і драма на три дії з недавнього минулого “Ой видно село...” С. Бучака (Тернопіль, 1936).

До символічних властивостей першого твору відносимо такі ознаки.

1. Бажання драматурга через систему “образних *кодів*” сповістити світові про нелегку, сповнену боротьби, надій, сподівань історію і долю українського народу, що був уярмлений трьома сусідніми державами, і від того не знаний іншими народами, ніби неіснуючий [10, 155]”.

2. Використання Dingесymbol (“речі-символу”). За І. Денисюком, “наскрізної , сюжетотворчої деталі, яка служить каталізатором і лейтмотивом ідеї [2, 46]”: персня, хрестика і весільної хустини, які впродовж усього драматичного твору супроводжують героїв і виступають елементами проєкції на національне та релігійне.

Вичленовуючи з контексту п’єс ідеологічні міфи, можемо констатувати, що вони поділяються на типи: конструктивні та деструктивні. Перші служать для підняття енергетики, сили духу, підсилюють стійкість людини до зовнішніх обставин життя, інші ж — дезорганізують і деморалізують, знижують потенціал.

Ознакою конструктивного типу ідеологічного міфу у драмі “Дала дівчина хустину” є використання тематики національно-визвольного руху (боротьба козаків Української Армії за існування УНР), яка, безумовно, несе позитивно-патріотичну енергетику. Ще одним чинником конструктивного типу є “кодекс честі”, який спонукає героя-державотворця *мати силу* духувистояти перед пристрастю. Не зважаючи на вчорашні заручини, Василь Задорожний не зволікає стати до лав визволителів рідної землі. Як бачимо, в обидвох сюжетних лініях верх бере перевага громадського над особистісним. Це дає

підстави стверджувати, що, всупереч трагічному історичному досвідові, у персонажів п'єси переважає оптимістична віра у перемогу. Додатковими ознаками конструктивного типу ідеологічного міфу є відображення властивих українцям позитивних рис, як от: мрійливість, ліричність, релігійність, прагнення до ідеалу.

Деструктивний тип ідеологічного міфу драми “Дала дівчина хустину” О.Лугового зображений такими мотивами.

1.*Мотив зради* національної сутності вичленовується завдяки образу-персонажу далекого родича Задорожних — Антіна Лукашука. Описуючи фінал життя Антіна — повішання як покарання за вчинене, драматург проводить паралель між запроданством персонажа і запроданством Юди, натякаючи таким чином на міфологічну лінію символізму — богозречення.

2.*Мотив роздвоєння* українця втілений завдяки образам батька головного героя — Павла Задорожного (I дія) і побратимів — Миколи Охріменка й Андрія Хміленка (III дія). Реципієнт бачить сумнівні згаданих персонажів щодо необхідності збройної боротьби за утвердження молоді незалежної держави та одночасне нерозуміння останніх власної відповідальності за долю рідної землі. Таким чином, перед глядачем постає негативна вада українців — замаскована нездатність щось змінювати у своєму житті, так званий “комплекс меншовартості”.

Тактика автора апелює до думки Хосе Ортеги-і-Гассета, що в світі зустрічається певний тип людей, які прагнуть покращити своє життя, та водночас уникають конкретних дій [6, 248] (на жаль, такий підхід до життя в цілому належить інколи й до рис національного характеру). Як додаткову негативну ознаку розглядаємо нездатність персонажів приймати доленосні рішення: будь-хто допомагатиме українцеві, а не він сам в організації власного життя, яке наш земляк буде за принципом уникнення неприємностей, а не досягнення успіхів.

3.*Мотив помсти* представлений передусім опозицією деструктивного та конструктивного. Цей мотив розкрито через бажання Ольги — нареченої Василя — продовжити розпочату боротьбу загиблих коханого та матері.

Ольга-Отаманша (*до тіла матері*): — Віднині я буду мстити ворогам за всі терпіння українського народу [4, 45].

Драматург підтверджує згаданий мотив вічною аксіомою: за всі свої дії та вчинки людина обов'язково нестиме відповідальність. О. Луговий підсилює *мотив помсти* образами селянства як суспільної групи (за В.Липинським), яка може об'єднати і зорганізувати біля себе всю націю. Владарювання “комісара-кровопивці” достатньо “в'їлося у печінки” місцевих селян, проте їхню жадобу помсти присікає заборона Миколи Охріменка чинити самосуд над Антіном Лукашуком. Саме в цьому епізоді новаторство драматурга полягає у представленні *пасивної* участі місцевого населення у покаранні злочинця. За допомогою однієї репліки драматург зумів оприявити селянську “дикунську пристрась” до помсти й одночасне отримання насолоди від споглядання акту покарання — повішання Лукашука.

4.*Мотив “дежа вю”* (від фр. *déjà vu* – уже побачене; те, що вже відбувалося) розкривається через авторське розуміння поразки тактики та стратегії нового українського уряду. У підтексті драми закладено натяк на історичні події, наслідком яких Україна прагнула здобути незалежність. Йдеться про підписання угод І. Мазепи зі Швецією проти Російської імперії, а також про союз уряду УНР із Польщею проти Радянського Союзу. Висловлювання Ольги: “Щоби розбити ворога міцнішого, робиться угода зі слабшим... А коли подолаємо з червоною Москвою, то з поляками легко справимося... Умови не вічні... [4, 52]”, — підводить реципієнта до аллюзії: не завжди злука зі слабким ворогом призводить до очікуваного результату.

Микола: Не доведе той союз до добра... уряд сам підкопує собі ґрунт... [4, 51].

І на завершення розгляду першого з означених творів варто підкреслити думку О. Лугового щодо здатності представників української нації до міфологізування власного життя як цілковитої гегемонії емоцій над рацією.

Типологічно близьким твором є (за визначенням самого автора) драма на III дії з недавнього минулого “Ой видно село...” С. Бучака (Тернопіль, 1936). Проте, на відміну від О. Лугового, С. Бучак задіює більше елементів символістського художнього мислення, надаючи їм передусім роль пуанту політичних проблем.

Події драми відбуваються в селі Кобиляках на Полтавщині в 1917-1920 роках. Уже перші репліки персонажів п'єси готують реципієнта до розгортання “бурі”. На це вказують природні езотеричні провісники, які завжди для українця мали вагоме значення (наприклад, події перед битвою у “Слові о полку Ігоревім...”. — З. Р.): “И рано на другой день кровавые зори свет поведают; Черные тучи с моря идут, Хотят прикрыть четыре солнца, И в них трепещут синие молнии. Быть грому великому! [7, 119]”. У драмі С.Бучака маємо: “Сонечко якось так сумно світить”, “старі дерева поспускали гілля”, “щось недоброго висить у воздуху [1, 3]”. Ці пейзажні деталі водночас викликають у персонажів сугестії про “срамотну минувшість” [1, 3], а саме: про великого гетьмана Мазепу, про москалів, про вірного та проворного Орлика і про клятого зрадника Носа.

Акцентуючи на запроданстві Носа, драматург вказує на архаїку (одну з властивостей творів початку ХХ століття) щодо Юди, історичних героїв тощо.

Іван Стерняченко: У великих зривах все бувають Юди. Нещасний народ (*голосніше*), який видав з себе таких людей великих, як Хмельницький, Мазепа, Виговський, Богун, — видав рівно ж і Носа...

Обов'язковим чинником для символічних творів є авторське спрямування уваги реципієнта на міфологічні образи. Передусім, у якості такого образу постає нездійснена віра персонажів у диво — переможне утвердження УНР. С. Бучак доречно проводить паралель між описуваними подіями та давньою битвою “малого Давида” з “кровожадним Голіафом”. При цьому деміург вказує на нове (як нещодавно забуте старе) коло історії, в якому уряд молоді держави знову припустився помилки і “гріх Полтави повторився”.

Ще одне скерування на міфологічні образи помічаємо у становленні конфлікту, а саме — його “соціально-психологічної мотивації”. Мова йде про те, що Василько Стерняченко підслухав розмову старшого брата Петра з товаришами про намір йти воювати. Звичайно, таке бажання виникає і в молодшого. Відповідно, основна колізія побудована на тому, що мати намагається протистояти обом синам у їхньому рішенні взяти участь у святій справі — захисті незалежності Української Республіки. Драматург прирівнює силу духа Насті Стерняченко до сили духу Матері Божої у свідомому відпусканні синів/сина на вірну смерть. У синтезі материнського образу С.Бучак вбачає також образ України.

Петро: Наша мати мусить уступити великій, спільній Мамі!.. [1, 7].

Щоб краще викристалізувати ідейно-естетичну спрямованість твору, автор вдається до “послуг” значеннєвого символічного вузла. Вдало проводить паралель на омонімічному рівні та водночас більшою мірою сконцентровує смислову позитивну акцентацію на *славі* героїв та імені коханої дівчини головного героя — Славки. Вражаючий символічний зміст міститься в її останній життєстверджуючій репліці п'єси:

Слава. Лиш смерть, а я одна жива... Життям мести загорю і з попелів героїв зроджу сина волі...Тоді у бій... піде і син мій... В кервавий бій, щоб помститись за наших героїв!.. [1, 26].

Задля підсилення конструктивної ролі ідеологічного міфу автор використовує формальні атрибути символізму: сон, уяву, візії та марення (Славки, Насті та поранених). Крізь увесь текст проходить обігрування образів повстанців як птахів (соколики, голуби сизі, вірлята, підтяті птахи). Тричі впродовж драми йменуються українські визволителі “журавлями, що полетіли у вирій по славу”.

Крім того, вважаємо вдалим “розміщення” майбутніх героїв у власне символічному хронотопі: бій перед Великоднем (переднічна пора), нічний степ, що “шепоче переможнупісню”, хлопці в центрі експансійного чотирикутника смерті. Зі сходу надходять “хмари білої гвардії Колчака, Врангеля та Денікіна, зі заходу щирить зуби плямистий тиф, з півночі нові фальшиві кличі комуни, а з полудня брати ще орять долі ниву [1, 13]”.

Подальший текст драми свідчить про наявність нехай і незначної кількості деструктивних міфів у межах ідеологічного. До них можемо зарахувати консерватизм мислення у вирішенні питань щодо суверенності рідної землі, типові виправдання щодо поразки, отримання задоволення від того, що поряд знаходяться глядачі, яких у будь-який час можна “спровокувати на співчуття”. Проте найвагомішими з них вважаємо інфантильність, віра в забобони, зокрема, небажання виявити перед односельцями власний добробут, що, відповідно, було спричинено страхом перед заздрістю.

Міф як особливий спосіб функціонування свідомості чітко простежується у маловідомих драматичних творах першої третини ХХ століття. Це передовсім свідчить, що саме в той час виникли найоптимальніші передумови для введення ідеологічного міфу (чи державницького, як вказує літературознавець О. Слоньовська) у п'єси зазначеної доби. Першопричиною введення постала політична ситуація розділеної держави. Другим і досить вагомим чинником було намагання авторів пробудити в українців “дрімаючий” патріотизм, який би став домінантним у майбутній боротьбі за утвердження суверенної держави. Звідси можемо констатувати, що стрижнем ідеологічного українського міфу постала національна ідея.

Аналіз “Дала дівчина хустину” О. Лугового і “Ой видно село...” С.Бучака дає підстави стверджувати, що міфу властива хронофункціональність, а також те, що його (міфу) “зародок”знаходиться у колективному підсвідомому. Крім того, вагомим значення набуває вичленування та розмежування конструктивного та деструктивного типів міфу, відповідно щодо кожного — позитивних і негативних рис, а також особливе скерування драматургів на символічність.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бучак С. Ой видно село... Драма на III дії з недавнього минулого. / С. Бучак. — Тернопіль, 1936. — 26 с. — (Подільська театральна бібліотека).
2. Денисюк І. О. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. / Іван Овксентійович Денисюк. — Київ: Головне видавництво видавничого об'єднання “Вища школа”, 1981. — 216 с.
3. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю.Т.Коваліва, В. І. Теремка. — К.: ВЦ “Академія”, 2006. — 752 с. (Nota bene).

4. Луговий О. Дала дівчина хустину. Драма з часів визвольної війни на великій Україні. В дій. / Олександр Луговий. — Вінніпег: накладом “Українського голосу”, 1933. — 54 с.
5. Новый тлумачний словник української мови у 3т. / Укладачі Яременко В. В., Сліпушко О. М. — Київ: Асконіт, 2007. — Т. 2. — 2007. — 926 с.
6. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры [Вступ. ст. Фридлендера Г. М. / Сост. В. Е. Багно]. / Хосе Ортега-и-Гассет. — Москва: Искусство, 1991. — 588 с.
7. Слово о полку Игореве. / Вступ. ст. и подготовка древнерус. текста Д.Лихачева; Сост. и коммент. Л. Дмитриева; Худож. В. А. Фаворский. — Москва: Худож. лит., 1987. — 222 с. (Классики и современники. Поэтич. б-ка).
8. Слоньовська Ольга. Слід невиломимого Протея. / Ольга Володимирівна Слоньовська. — Івано-Франківськ: Плай — Коломия: Вік, 2006. — 688 с.
9. Фрейд З. Очерки по психологи сексуальности. / Зигмунд Фрейд [пер. с нем. М. В. Вульфа; с пред. проф. И. Д. Ермакова]. — Москва: Пг. Гос. изд-во, 1923. — 188с. — (Психол. и психоаналит. б-ка; Вып. VIII).
10. Хороб С. І. Українська модерна драма кінця XIX - початку XX століть. (Неоромантизм, символізм, експресіонізм). / Степан Іванович Хороб. — Івано-Франківськ: Плай, 2002. — 414 с.
11. Юнг К. Г., Фуко М. Матрица безумия. / Карл Густав Юнг, Мишель Фуко. — Москва: Алгоритм, Эксмо, 2006. — 384 с. (Философский бестселлер).

Ганна УЛЮРА

РЕВІЗІЯ МІФУ З ПОГЛЯДУ ЖІНОЧОЇ КУЛЬТУРИ (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНІВ Л. УЛІЦЬКОЇ «МЕДЕЯ ТА ЇЇ ДІТИ» ТА С. БОГДАНОВОЇ «СОН ІОКАСТИ»)

Описовою формулою «жінки переписують міфи» прислуговується феміністична критика на позначення певних практик жіночого письма, а також стилю, прийому та масиву текстів, скерованих на ревізію міфу з погляду жіночої культури. Йдеться наразі не про проявлення в тексті міфологічних мотивів, образі чи відповідних культурних топосів, а про спосіб їхнього представлення (зазвичай він є виразно конфліктним щодо як традиційних, так і модерністських репрезентацій), наріжним каменем котрого стає зіткнення міфічної та сучасної гендерно чутливої свідомості. Дослідження виконане на матеріалі сучасних російських романів «Сон Іокасти» і «Медея» авторів-жінок Світлани Богданової та Людмили Улицької і є ревізію та аналізом положень феміністичної критики щодо жіночого способу деконструкції міфу.

Ключові слова: міф, міфічна структура, міфічний простір, сучасна жіноча проза, новітня російська література.

Для обозначения определенных текстуальных практик, связанных с категорией «женское письмо», а также стиля, приема и массива текстов, направленных на ревизию мифа с позиции женской культуры, феминистская критика использует весьма наглядную описательную формулы «женщины переписывают мифы». Речь идет не о п(р)оявлении в культурном или конкретном художественном тексте мифологических мотивов и образов, а о способе их представления (он преимущественно выразительно конфликтный по отношению как к традиционным, так и к модернистским репрезентациям), краеугольным камнем которого становится столкновение мифического и современного гендерно чувствительного сознания. В статье анализируются и отчасти перематрируются положения феминистской критики о «женском методе» деконструкции мифа, на материале романов современных российских писательниц Светланы Богдановой и Людмилы Улицкой.

Ключевые слова: миф, мифическая структура, мифическое пространство, современная женская проза, новейшая русская литература.

Descriptive formulae “women rewrite myths” is used by the feminist critique for marking certain practices of women’s writing, as well as the style, method and array of texts, aimed at revising the myth from the point of view of women’s culture. It is not about the development of mythological motives, images or corresponding culture toposes in the text, but about the way of their representation (it usually is distinctly conflict-inverse – towards both traditional and modernist representations), the stumbling block of which becomes the collision of mythical and modern, gender-aware mind. The research was done on the material of modern Russian novels “Iokasta’s Dream” and “Medea” by women-authors Svitlana Bogdanova and Lyudmyla Ulitska and it is both revision and analysis of the feminist critique principles regarding women’s method of myth deconstruction.

Key words: Myth, Mythical Structure, Mythical Space, Contemporary Women’s Prose, Modern Russian literature.

На позначення певних текстуальних практик, пов’язаних із категорією «жіноче письмо», а також стилю, прийому і масиву текстів, скерованих на ревізію міфу з погляду жіночої культури, феміністична критика прислуговується промовистою описовою формулою «жінки переписують міфи» [9]. Йдеться наразі не про п(р)оявлення в тексті міфологічних мотивів, образі чи відповідних культурних топосів, а про спосіб їхньої репрезентації (зазвичай вона є виразно конфліктною щодо як традиційних, так і модерністських презентацій), наріжним каменем котрої стає зіткнення міфічної та сучасної гендерно

чутливої свідомості. Міфічний образ, який є темою оповіді чи править за зображення, надає такій естетичній конструкції певну смислову нестійкість, становлячись почасти метафорою, почасти метонімією домінантного (тут: фалологоцентричного) художнього стилю. Очевидно, що окрім загальних із культурою постсучасності завдань рецитації міфу, сполучених із ідеями, насамперед, повторюваності, циклічності, замкненості (героїв «заміщено» типами і топосами, настільки ж взаємозамінні і тотожні міфологічні системи), жінка, що пише подібний текст, усвідомлює процес «повторної» міфотворчості як своєрідну культурну монологізацію, встановлення світоглядної єдності соціокультурної, тут – гендерної, групи. У такий спосіб набуває сили тенденція жіночої культури, яку британська феміністська критик Джейн Капуті, означила як «набуттям влади над словами і символами» [4, 548].

Міркуючи над практиками переписування міфів, передусім вказують на інверсію як основну техніку і завдання: «В конкретних міфах авторки часто переносять фокус оповіді з героя на героїню чи змінюють ідейну окраску так, що негативний персонаж отримує позитивні якості. Такий підхід базується на тому, що тексти не тільки відбивають реальі і досвід життя, а й надають позитивні взірці поведінки» [9, 170]. Із плідністю такого підходу важко сперечатися. На перший погляд переписуванню міфу з акцентом на другорядному жіночому персонажі присвячений також і твір Світлани Богданової «Сон Іокасти», який наразі супроводжує й підзаголовок «Роман-антитеза». Іменування це, між тим, є не тільки авторкою вказівкою на жанрову модифікацію твору, а й ключем до інтерпретації складно структурованого тексту, а саме: своєрідною декларацією ідеї двійництва і протилежності. Риторика контрасту вказує тут не тільки на протиставлення історії про царя Едіпа в авторстві Богданової класичному міфу чи на атрибуції твору сучасної письменниці в якості «альтернативи» актуальної словесності, а й на внутрішній полемічний зв'язок цієї жанрової дефініції із актом реміфологізації. Константними складовими міфу про Іокасту є категорії обману того, хто довірився, суїциду, інцесту, зганьбленого материнства. Цим же шляхом піде і російська письменниця, здійснюючи, між тим, неяскові, але значущі перестановки в наборі міфодів. Вихідний міф (буквально історія Іокасти) стає в сучасному творі «тезою», що відкидається; основу оповіді наразі становить сама ідея антиномічності.

Композиційно роман Богданової – це кілька переплетених оповідань, виконаних в техніці потоку свідомості (тут: асоціативний хронотип і хронотоп), перехід між якими ретушований, а часто просто ускладнений (скажімо, формальне твір складається з двох глав – «Глава перша» і «Глава перша»). Іокаста Богданової – мати, у якої Лай відняв дитину через фатальне пророцтво оракула – споруджує собі жахливий костюм з воску, пера та зміної шкіри. Здійнявшись на гору Сфінгійон, вона перевтілюється у Сфінкса та підкорює Фіви, вимагаючи відповіді на свої питання та прагнучі їх отримати. Переможена Едипом Сфінкс-Іокаста засинає. Її сон триває двадцять років, протягом яких вона «ні одного разу так і не розплющила очей і не вимовила жодного слова, – ця жінка, здавалося, дозволила йому [Едипу – Г.У.] заповнити себе, зробила його царем, народила йому чотирьох дітей, без жадного стону, продовжуючи спати, – вона полюбила його, це стало для нього з деяких пір очевидним» [2, 78]. Дізнавшись правду та втративши розум/знайшовши просвітлення, Едип покидає Фіви і звертається до пошуків архіпелагу Астраї (такої собі ідеальної землі без часу і простору), куди уже перенеслася Іокаста, що зістарілася у сні, але так і не прокинулася. Об'єктивну послідовність подій – криза у Фівах та її розв'язання (причинно-наслідкові зв'язки «порушених» пророцтв тут повсякчас актуалізовано) – подано як «погляд» Едипа, який повільно просувається до башти, аби там поєднатися із сплячою дружиною-мати. Про те, що відбувається із Іокастою, ми дізнаємося зі слів відстороненої спостерігачки, вірогідність позиції якої характеризують ввідні конструкції, що інтродукують кожен її появу – «я бачила», «я пам'ятаю», «я як слід розгледіла» etc. Ця спостерігачка зрештою сама виявиться Сфінксом (вірніше – Сфінгою): це вона злилася із царицею, яка прагла помсти, це вона привела до неї Едипа. В фіналі роману Сфінга набуває ще одне втілення: вона – Гера, котра навчила Іокасту, як бути Сфінксом, аби помститися Лаю за викрадення сина Пелопса. Присутність Гери в творі Богданової не тільки утворює ідентифікаційний ефект двійника (водночас і відчуття себе, і відчуття себе, який спостерігає за собою) та є омажем християнський Трійці, а й модифікує класицистичну ідею визначеності фатуму, співвідносячи її із романтичною версією зловісного. І в цьому сенсі Гера в «Сні Іокасти», фактично виконуючи функції *deus ex machina*, постає частиною об'єктивованого причинно-наслідкового ряду: вона породжує попередню причину (жахливе безумство Іокасти), вона ж діє як причина, що породжує наслідок (очистительне безумство Едипа).

Важливим елементом оповідної конструкції «Сну Іокасти» виявляється позиція оповідачки, в якій світ і тіло водночас є «предметами» чуттєвого сприйняття та суб'єктом світосприйняття. Йдеться, окрім, іншого про те, що мотив тілесності, пов'язаний, перед усім, із царицею Фів, розвивається в романі від звичних тілесних практик (умивання, одягання, пологи, плач) до нульових станів тілесності як абсолюту, в якому тотожні над-фізіологічність і остовпіння/нерухомість. Однак «каталептична» в романі не лише Іокаста, а й Едип – він із трудом пересувається, його добровільну сліпоту (чим закінчується «оригінальна» історія Едипа) у фіналі змінено на муки, зв'язані із труднощами пересування. В певному сенсі обмежений у свободі жесту (а жест у Богданової має значення ритуалу) виявляється і віщун Тересій: його очі закриті чорною пов'язкою, його рухи скеровані оточуючими, його обличчя – це лице

статуї. Джерелом цієї «епідемії нерухомості» як раз і є Іокаста, присутність котрої (її сон) оформлює чистий споглядальний простір, в якому тіло є за суттю і буквально подоланим і нейтралізованим. Бажання Іокасти – істеричне в тому сенсі, що це не бажання Іншого, а бажання за допомогою Іншого. Вона існує, співвідносячись із поглядом на себе. Те, якою її бачить Гера, чи те, якою бачить її Едип, – з одного боку, опосередковують всі її дії, всі її ідентифікації (зрештою, протягом роману Іокаста не вимовляє жодного слова). З іншого, саме вони, ці образи, способи бачити її, виявляються найбільш «істинним» її втіленням (втіленням буквально, адже тіло Іокасти бездіяльне). Між тим, в ситуації співвіднесення фізіологічності і не-тілесності в романі міф творіння виявляється рівнозначним міфу есхатологічному. На рівні теми і сюжету це проявляється в появі пар двійників, архетипних за суттю – тобто таких, котрі різняться лише за однією ознакою, і поступове обнуління цієї ознаки призводить до винищення одного елемента пари (Богданова тут либонь працює із стратегіями романтичного наративного модусу).

Найочевидніший «ланцюжок двійників» в романі: Іокаста – Сфінкс – Гера – Велика Мати, у взаємодії елементів якої відкидається різниця між тотожним та інакшим. В класичній постфрейдистській трактовці міфу про Едипа образ Сфінкса упредметнює постать батька [15], співвідносячись із образом Лая. Відгомони ототожнення Сфінкса і батьківської постаті в версії Богданової почасти перебирає на себе Гера, при тому, що її «батьківська влада» скерована не на Едипа, а на Іокасту. Жест Гери призваний замінити Іокасті й чоловіка, і сина. Втім, авторка звертається до архаїчного міфу, будуючи його навколо едипового сюжету, а не едипового комплексу. В пізніх, римських, варіантах історії Едипа стосунки між майбутнім царем Фів і Сфінксом є відверто еротичними [1]. Зустріч зі Сфінксом провіщає для Едипа зустріч із Іокастою, загадка Сфінкса (у Богданової відповідь на неї, до речі, царю підказує Гера) передусе загадці Іокасти (розв'яже яку в романі Тіресії). Богданова знімає момент часової дистанції, поміщаючи героїв в ситуацію «тут і зараз», а значить цариця і Сфінкс не можуть бути нічим іншим як одним неподільним цілим. Істеричне бажання Іокасти надає її сну насолоду, яку отримує вона, становлячись дзеркалом/відбиттям Іншого при тому, що само вона про не знає. Іокаста, співвіднесена із Сфінксом, співвіднесеним із Герою – це двійник двійника; її «сенс» губиться як раз в той момент, коли Інший, що бажає її, виявляється не один. І саме в цей момент залишає її не Едип, а Гера: «Оскільки я і сама не в змозі точно вирішити, хто з нас був жертвою, а хто грав роль підступної Сфінкс, адже ніякої Сфінкс ніколи не зустрічала всезнаюча цариця Олімпу» [2, 95]. Але якщо для античного і фрейдівського міфу про Едипа смисловим центром є саме інцест, то в версії Богданової смисловим центром виявляється мотив материнства, що його авторка співвідносить із символікою сакрального, забороненого знання. Показовий момент: «істота на чотирьох ногах» із загадки Сфінкса у Богданової, вочевидь, стосується вагітної жінки (її ноги плюс ноги ненародженої дитини), а уже потім цей принцип є перенесеним – відповіддю Едипа – на відокремлене від матері немовля. Остання поява цариці в романі – це зображення уже не тіла, не людини і не чудовиська, а іконічне втілення: вікно башти, в якій замкнено Іокасту, перетворюється на вітраж, в центрі котрого зображені мати і дитина. Героїня перетворюються на річ, котра має надприродне значення, розповідь про неї остаточно втрачає свою інформативність: наратив цей є не уявленням, а переживанням – і в цьому сенсі він очевидно міфічний (за рахунок заявленої реконструкції відомого сюжету момент переживання знання співпадає тут із розповіддю). Обов'язок як матері, дружини, цариці передбачає за замовченням жертву абсолютної цінності. Цю норму призначення Іокаста й переступає, обертаючись на Сфінкса. В такому контексті трансформація «мати↔дружина» постає умовою взаємопроникнення полярних категорій, а разом із тим і причиною есхатологічного «подвоєння» світу та його небезпеки.

Злитість суцього і повинного, що є складовою міфу на всіх стадіях його існування, свідомо акцентована Богдановою: художня реальність її твору постає як своєрідний вихідний імператив, а водночас й як переживання «повинної» реальності. Так задається горизонт очікування від «переписування міфу». Однак на певному етапі історія про Едипа в переказі Богданової перестає бути оповіддю і переходить у сферу висловлювання, яке утримує в собі суб'єкт значення. Відбувається це саме в момент примусового перетворення Іокасти на Сфінкс. «Вторинний» міф в романі сучасної авторки – це оповідь-пояснення, а уже потім – поклик, ще менше – примус. Йдеться, в першу чергу, про відсутність тут нормативно-дидактичної установки «світ такий, отже ти мусиш йому відповідати»: перехід від факту до ідеального уявлення факту в версії міфу про Едипа Богданової є розмитим. У такий спосіб у творів зближується міфічний сюжет із галуззю не-міфічного пізнання. Історія цариці Іокасти в викладі російської письменниці рецитуює архаїчний міф про Едипа, не оговорюючи можливість переживання цього міфу, а створюючи умови переживання. Богданова свідомо творить жіночу альтернативу міфу про Едипа. Альтернативність ця проявляється не так на рівні сюжету (тут відхилення незначні, що наразі лише підкреслює авторську інтенцію роману про те, що сюжет «першопочаткового» міфу не має самостійної цінності, а міфічність – це не якість оповіді, а тип міжособистісних, окрім іншого, зв'язків), як в сфері оцінки та раціоналізації. Як справжній антипод міфічної свідомості авторка означає свідомість нігілістичну, що не потребує упорядкування світу через «роботу» етичного

імперативу, і тим самим руйнує міф зсередини. Міф про Едипа – а він належить до тих сюжетів, які закріплюють ідею антиномізму як абсолютної норми буття – Богданова робить основою презентації принципово не здатної до аналізу свідомості, в якій потяг до визначення речі завдяки визначенню її протилежності виливається у несвідомий рух на сторону хаосу.

Юрій Лотман та Борис Успенський відзначали, що міф завжди є персональним та орієнтований на набір типових сюжетних ситуацій, тож в якості «репрезентанту» міфологічної свідомості він має здатися таким собі колажем з об'єктів однократних [7]. Завдяки такому підходу уявлення про повторюваність і багатократність речей збігається із уявленням про певну описову множинну, про метаопис, звернення до котрого й «переглядає» міф. Наразі в цьому сенсі міфічна свідомість безпосередньо передусє постмодерній свідомості (їдеться про «смерть метафізики»): виправдання чи критика культурних практик оптимально відбувається тут виключно через представлення «локальних» історій чи сюжетів. Жіночі прозаїки за таких умов потрапляють до «міфологізму за замовченням», адже сам опис жіночих практик протистоїть спробі метаопису як характерному прийому оцінювання, що ним «користається» доміантний стиль. Репрезентація жіночого досвіду в спробі ревізії міфу постає далєбі в функції інваріанту культури, вона є й одним із способів трансляції «взірцевих ситуацій» культури. Саме тому ревізія міфу жіночою прозою – це завжди реміфологізація (навіть в умовах декларованої руйнації міфу). Але відкритим натомість залишається питання, наскільки гендерно чутлива свідомість в цих процесах має відношення до архаїчної свідомості.

Так само як і історія царя Едипа, історія Медеї – однієї із «запозичених» античним міфом архаїчних хтонічних богинь – є благодатним полем для творення опозицій на кшталт і задля демонстрації раціоналістичного світосприйняття. Роман Людмили Уліцької «Медея та її діти» притягнув увагу дослідників насамперед поєднанням особливостей соціально-психологічного жанру із протистоянням реалістичного способу типізації та міфологічної свідомості [3; 10; 11; 12; 13; 16]. При всій розбіжності підходів, адресуючись до названого роману, літературознавці погоджуються: звернення до стійких елементів міфу дозволяє письменниці актуалізувати культурні архетипи, які наразі змінюють свою семантику і не вступають у суперечку із кризовим світовідчуття сьогодення. (Далєбі саме такий розклад дозволяє побачити в романній творчості Уліцької приклад неосентименталізму [6]). Семантичні зв'язки вихідного міфу та ревізійної міфотворчості за подібних умов сприйняття набувають такої стійкості, що уже не усвідомлюються в якості культурних, а здаються цілком зумовлено-природними, а власне ім'я героїні роману як таке, що функціонує в якості знаку у міфологічній свідомості. Ім'я Медеї, не перетворюючись на символ чи «відбиття» фольклорно-міфологічного образу, стає тут привілейованим полем для міфологізування.

Формально «Медея та її діти» відповідає всім вимогам сімейного роману, насамперед тим, що в основу оповіді тут покрадене «зовнішню» ідею протистояння/примирення генерацій, еволюції/регресу поколінь. В радянській історії, яка є художнім часом та темою сучасних сімейних романів (і «Медея...» не виключення), було кілька періодів розпаду колективного тіла, під час яких економічні та соціальні зміни супроводжували культурні потрясіння, відповідно до яких спостерігалася й наочна зміна генерацій. Це 1920-і роки, згодом – 40-і, потім – 1960-і й, нарешті, 90-і роки ХХ століття. Якщо придивитися до роману Уліцької стане очевидним, що саме на цих періодах з більшим чи меншим ступенем інтенсивності зосереджено увагу оповідачки: численні спогади-повернення (флешбеки), які далєбі й становлять у випадку Уліцької фабулу сімейного саги, звернені на періоди післяреволюційні (їдуть з родини і країни брати Синоплі, виходить заміж та їде з Криму осиротіла Леночка), післявоєнні (заміжжя Медеї і Сандри), часи відлиги (спроба повернення татар у Крим, актуалізація єврейського питання – повернення Самуїла до віри батьків та удівство Медеї, подорож до Середньої Азії). «Молоді» герої роману (дівчатам Нікі і Маші, різниця в віці між яким дуже незначна, приділено більше уваги, ніж їхньому старшому ровеснику Георгію) – це повоенні діти (вік яких, до речі, збігається із віком як оповідачки роману, так і біографічної авторки), чия молодість приходить на роки відлиги, а зрілість на пізньорадянський період. Нанизування у такий спосіб «хронологій», з одного боку, надає можливість для конкретно-чуттєвого і персонального вираження таких абстрактних величин як час та історія; зрештою це актуалізує й ідеалізацію до-травматичного часу, «золотої доби» (для «Медеї...» це доба великого будинку батька, «не-сухопутних» кримських Сіноплі). З іншого боку, ці генераційні цикли, які власне свідчать про цілеспрямовану «роботу» в романі міфічного мислення, оформлюють стійку впевненість в доцільності всього, що відбувається. Циклічна зміна (травм) поколінь в кінцевому розрахунку виступає в функції універсального означального для такого світосприйняття, при котрому взаємозв'язки, умовиводи, навіть вчинки не підпорядковуються лінійній логіці (а це зрештою теж ознака міфічної свідомості). Втілений тут принцип повтору, парадигми знімає будь-яке питання про еволюційні чи інволюційні відносини поколінь. Таке світосприйняття (а на рівні сімейної міфології, що її пише оповідачка, можна сміливо означати його як міфотворчу уяву) зрештою витісняє об'єктивований історичний час. «У вас все світове зло – радянська влада. А у неї одного брата вбили червоні, другого білі, у війну одного фашисти, другого – комуністи. Для неї всяка влада однакова» [14, 42], – характеризує

Георгій тітку. Попри роботу пам'яті жанру основою для хронології сімейного роману Уліцької стає відтворення циклічного/міфічного часу та – що наразі важливіше – заміщення часових форм просторовими (зокрема, і форм художньої уяви).

Медея в античному міфі – зайда: вона, яка добровільно покинула Колхиду, чужинка в Коринфі та Афінах. Укорінена Медея Уліцької – героїня все життя провела в Криму, котрий залишає лише на час подорожі до Москви із Сандриним первістком та у Ташкент до Леночки (обидві мандри визначні: під час першого Медея переживає свій досвід материнства, під час другого – досвід подружжя) – наразі не протиставляється міфічній «бурлаці», а здебільшого ототожнюється з нею. Світ навколо жінки сприймає як «неможливий, неправдоподібний, але [він] живе» [14, 63]. Дім, що вона там мешкає, називають Медеїним її сусіди, так само іменують морську бухту її рідня, Пупом Землі кличе галявину біля дому чоловік Медеї – всі вони називають, а в такий спосіб означають і присвоюють «Медеїн простір». Сама ж героїня весь час поступається цим правом власності, чи то символічно на користь своєї «античної» попередниці, чи то буквально, заповідаючи свій дім кримському татарину Равілю, котрий з'явився на одну ніч у її хаті й у такий спосіб долучився (а радше – повернувся) до «неправильного», але живого терену (в цю ніч навіть міліція, яка прийшла арештовувати чоловіка, не наважилася зайти в будинок). Індивідуальний простір Медеї, не закріплений за нею особисто, таким чином, постає як варіант спасіння, екзистенційного самозбереження. Простір Медеї – ширше за протиставлення сакрального і профанного. Він священний і тому водночас і «чистий», і татуйований [5]. Так само, як і зміна поколінь, йому притаманна якість, яку Уліцька повсякчас приписує ідеальним конструкціям, – він вічний.

Сюжет «Медеї та її дітей» за таких часопросторових «законів» зчитується як дидактичний, а центральний принцип оповіді як – назвемо його, запозичивши поняття релігійних практик – ісповідність. А саме: спасіння і порозуміння в світі «Медеї...» можливе лише за наявності посередника: від прямої моделі «учень – учитель» до права святівіщення, а в цьому проміжку – уявлення про владу Проведіння. Стоїцизм, майже святість Медеї задають простір, в якому реальні перипетії соціально-психологічної прози, «зчитуються» як ритуали, метою котрих є перетворення Хаосу на Космос, в яких героїні відводиться роль наставника, що володіє здатністю «добувати» сакральне знання з повсякденності повторюваних сюжетів життя. Всі колізії фабули, всі за суттю одноманітні та раз за разом повторювані характеристики головної героїні підпорядковані трансформативній логіці міфу. Потенція перетворення Хаосу на Космос закладена, зокрема, й в імені героїні-гречанки. Медея Мендес названа на честь батумської тітки. Цей персонаж з'являється у зв'язку із родинною легендою: грузинська Медея померла від горя на похороні чоловіка, а також у листі, в якому повідомляє про смерть першого чоловіка Матильді (мати головної героїні), отже тепер вільна Матильда може цілком законно ставати «праматір'ю» роду Сіноплі. В історії цього персонажу відбивається й сюжет загубленого Аспирита, що його смерть має поєднати Ясона і Медею, й історія Меда, котрому з благословення Медеї належить започаткувати нову царство та династію Медов. В такому контексті бездітність «молодшої» Медеї є фактором, що руйнує ієрархію традиційної родини на користь відносин взаємозалежності; вони ж постають як структура уявлень, скерована виключно на самозахист. Так і материнство Медеї, що не відбулося, маркується Уліцькою радше як цікавість спостерігача, водночас із тим маючи на увазі існування інтегруючої ідеї жіночого, ґрунтованого на тілесному материнському досвіді: «В той місяць, перший місяць життя Сергія [племінник героїні – Г.У.], вона зі всією повнотою пережила своє невідбуле материнство. Інколи їй здавалося, що груди наливаються молоком. У Феодосію вона повернулася із почуттям глибокої внутрішньої пустоти і втрати. “Молодість минула”, – здогадалася Медея» [14, 49]. Втім, на відміну від інших концептів роману, в яких, за великим розрахунком, цикли міфу протистоять лінійності історії, досвід материнства в якості досвіду тіла не має вічної природи, він кінцевий (так само як у випадку Медеї із Сергієм, згадує Ніка, що пережила своє «хтонічне» материнств із небогою Машею, а отже до дітей ставиться прохолодно і раціоналізовано). Упрямлена в такому підході логіка міфологічного мислення, яка не суперечить співвіднесенню бездітної вдови Медеї Мендес-Сіноплі із концептом незайманої богині-матері, наділяє відмову героїні від «нормального» тілесного життя значенням джерела особливих духових якостей.

Ставлячи за мету ревізувати існуючі міфічні системи (та власне створити свій варіант [8] в межах окремо взятого твору) сучасні авторки, попутно «позбавляють» міф влади «абсолютного» знання: розповідь тут не спонукає до нормативної дії. Так само на тлі доміанти нереалістичного мистецтва (а саме таким є культурний контекст новітньої жіночої прози) переписування міфу з акцентом на жіночому образі втрачає своє політичне/ідеологічне завдання на користь пошуку адекватної жіночому психологічному досвіду естетичної системи. Сказати, що Медея була чужинкою-цілителькою, а Іюста – це втілення і жертва пригніченої сексуальності, і тим обмежитися – сучасним авторкам недостатньо. Масмо актуалізоване питання про сам міф як тип дискурсу. Саме тому зміщення оповідного та міфологічного планів провокує притчову двоплановість твору Богданової, що тяжіє до модерністської традиції. Цей же процес призводить до дидактичної спрямованості роману Уліцької, орієнтованої на традиції сентиментального оповідання. Такий підхід до ревізії міфу (як фабули, зокрема) репрезентує

спробу моделювання художньої дійсності за законами не-раціонального мислення. Саме тому міфічні героїні сучасних романів демонструють насамперед риси так званого дифузного мислення: логіка їхнього вчинку не від'ємна від логіки емоціональної, предмет не різниться тут від знаку, а метафора співвідношення слова і речі перетворюється на метонімію.

І звернемо наостанок: обидва твори – це історії богинь гніву і помсти. Сила гніву, яка має перетворити жінку архаїчного міфу на богиню і елімінувати її від людської спільноти, замінюється у випадку новітніх Іокаст і Медей на творення жіночого мономіфу про свободу бажання. У відтворених ситуаціях насильства – жіночого у випадку Медеї чи над жінкою у випадку Іокасти – героїні Богданової та Уліцької відмовляються зайняти конкретну позицію: вони не є жертвами, вони не є насильниками, навіть якщо водночас є і жертвою, і насильником.

ЛІТЕРАТУРА

1. Аверинцев Сергей Сергеевич. К истолкованию символики мифа об Эдипе / С.С. Аверинцев // Античность и современность: сб. статей к 80-летию Ф.А. Петровского. – М.: Наука, 1972. – С. 90–102.
2. Богданова Светлана. Сон Иокасты / С. Богданова // Знамя. – 2000. – № 6. – С. 76–102.
3. Зайнуллина Ильмира Нажатовна. Миф в русской прозе конца XX – начала XXI веков: дис. ... канд. филолог. наук: 10.10.01 / Зайнуллина Ильмира Нажатовна. – Казань, 2004 – 177 с. – Библиогр.: с. 144 – 177.
4. Капути Джейн. Психологический активизм: мифотворчество феминизма / Д. Капути // Женщины в легендах и мифах / под ред. К. Ларрингтон. – М.: Крон-пресс, 1998. – С. 548–587. – (Академия). – ISBN 5-232-00705-X.
5. Кассирер Э. Философия символических форм: В 3-х т. – М.–СПб.: Университетская книга, 2002. – Т. 2. – 217 с. – (Книга света). – ISBN 5-7914-0023-3.
6. Лейдерман Наум Лазаревич. Современная русская литература: 1950– 1990-е годы: учебное пособие для студентов высших учебных заведений: В 2 т. / Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий. – Т. 2: 1968–1990. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – 688 с. – ISBN 5-7695-1454-X.
7. Лотман Юрий Михайлович. Миф – имя – культура / Ю.М. Лотман, Б.А. Успенский Б. А. // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. – Т. 1. – Таллин: Александра, 1992.– С. 58–76. – ISBN 5-450-01551-8.
8. Наговицын Алексей Евгеньевич. Трансформация гендерных ролей в мифологических системах / А.Е. Наговицын. – М.: Флинта, 2005. – 440 с. – ISBN 5-89502-770-9.
9. Перкисс Диана. Женщины переписывают мифы / Д. Перкисс // Женщины в легендах и мифах / под ред. К. Ларрингтон. – М.: Крон-пресс, 1998. – С. 566–582. – (Академия). – ISBN 5-232-00705-X.
10. Прохорова Татьяна Геннадьевна. Особенности проявления мифологического сознания в художественной структуре романа Л.Улицкой «Медея и ее дети» / Т.Г. Прохорова // Русский роман XX-го века: Духовный мир и поэтика жанра: Сб. науч. тр. / Под ред. А.И. Ванюкова. – Саратов: Изд-во Саратовского университета, 2001. – С. 288–293. – ISBN 5-9758-0285-7.
11. Ровенская Татьяна Александровна. Женская проза конца 1980-х – начала 1990-х годов: Проблематика, ментальность, идентификация: дис. ... канд. филолог. наук: 10.10.01 / Ровенская Татьяна Александровна. – Москва, 2001. – 220 с. – Библиогр.: с. 194 – 220.
12. Ровенская Татьяна Александровна. Роман Л.Улицкой «Медея и ее дети» и повесть Л.Петрушевской «Маленькая Грозная»: опыт нового женского мифотворчества / Т.А. Ровенская // Адам и Ева. Альманах гендерной истории. – 2001. – №2. – С. 137–163.
13. Савкина Ирина. Род/Дом: семейные хроники Людмилы Улицкой и Василия Аксенова / И. Савкина // Семейные узы: Модели для сборки / Под ред. С. Ушакина. – М.: Новое литературное обозрение, 2004. – Кн. 1. – С. – ISBN 5-86793-281-8, 5-86793-283-4.
14. Улицкая Людмила. Цю-юрех: роман, рассказы / Л. Улицкая. – М.: Эксмо-пресс, 2003. – 364 с. – ISBN 5-04-009709-3.
15. Фрейд Зигмунд. Достоевский и отцеубийство / З.Фрейд // Фрейд З. Интерес к психоанализу. – М.: Попурри, 2009. – С. 108 – 131. – ISBN 978-985-15-0578-0.
16. Хорчак Дорота. «Память» как лейтмотив в романе Людмилы Улицкой «Медея и ее дети» / Д. Хорчак // Вестник Волгоградского государственного университета. – Серия 8: Литературоведение, Журналистика. – 2007. – № 6. – С. 82–88.

Олена БИСТРОВА

РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ МІФОЛОГІЗАЦІЇ ЖИТТЯ Ф. ДОСТОЄВСЬКОГО В ДІЄГЕТИЧНОМУ СПОСОБІ НАРАЦІЇ

Статтю присвячено аналізу способів нарації в творах Ф. Достоевського. Увагу приділено дієгетичному способу, який є одним з проявів поетикальної парадигми письменника, що дає можливість наділити героя власними переживаннями, елементами власного життя. В статті проаналізовано такі твори Достоевського, як «Підліток»

та «Неточка Незванова».

Ключові слова: наратологія, поетика, духовний світ, образ.

The article is devoted to analyze of the ways of narrative in the F. Dostoevsky's literary works, such as diageitic narrative. In this way the author can representative his own experiences and the elements of biography. In the article we analyzed literary works "Podrostok" and "Netochka Nezvanova".

Kew words: narratology, poetry, spiritual world, image.

Статья посвящена анализу способов наррации в произведениях Ф. Достоевского. Внимание уделено диегетическому способу, который является одним из проявлений поэтикальной парадигмы писателя, что дает возможность наделить героя собственными переживаниями, элементами биографии. В статье проанализированы такие произведения Достоевского, как «Подросток» и «Неточка Незванова».

Ключевые слова: нарратология, поэтика, духовный мир, образ.

Аналізуючи своєрідність поетикальної парадигми творів Ф. Достоевського, вивчаючи методи, за допомогою яких письменник створює неповторний психологізм своїх творів, необхідно звернути увагу на способи нарації, які використовуються в різних творах. В даному дослідженні проаналізований діегетичний спосіб нарації, який використовується в таких творах, як «Неточка Незванова», «Покірлива», «Підліток» й ін. Ми притримуємось поняття про наративність, що включає в себе і сформоване в структуралістичній наратології розуміння наративності згідно з якою вирішальним в оповіді є зміна стану, а також класичне розуміння наратології як присутність посередника, опосередковуючої інстанції, що знаходиться між автором і оповідальним світом (Ф. Штанцель, Тамарченко, К. Фридеманн). Таке розуміння наратології пропонує німецький вчений В. Шмид [4, 14]. Дослідник в своїй ґрунтовній праці аналізує особливості творчості Достоевського з позицій наративності, обираючи для прикладу твір «Підліток». Для Шміда в його монографії важливим видається свідомий вибір письменника саме одного чи іншого способу нарації. В даній статті проаналізовано шляхи міфологізації власного життя та переживань в діегетичному способі. Такий спосіб нарації дозволяє реципієнту зануритись у внутрішній світ іншої людини, доторкнутися до таємничих, інтимних порухів чужої душі. Так само, як читач може «переселитися» в героя, жити його життям, відчувати чужий образ мислення й поведінки, так і автор переміщується в чужу суб'єктивність. Автор при діегетичному способі нарації має можливість наділити героя своїми відчуттями, переживаннями, «заставляти» героя діяти тим чи іншим чином. Можливість такої інтимної «іншості» виникає завдяки не тільки уяві автора, а й завдяки елементам автобіографічності оповіді. В творах Ф. Достоевського відбувається винесення внутрішньотекстових референтів за межі тексту, формування оповіді з елементами актуального тексту.

Наратор в тексті може бути представленим по-різному. Це може бути за Фридеманом «споглядальний розум», або він може бути ледве відчутним, може з'єднуватись з абстрактним автором, він може бути всюдисущою інстанцією, а може бути підкреслено некомпетентним. Іноді наратор в тексті може змінювати свій образ. Так відбувається в «Братах Карамазових», де всеприсутність наратора іноді замінюється на образ хронікера, який повідомляє нам те, що сам знає, тобто імпліцитний наратор змінюється експліцитним.

Ф. Достоевський в своїх творах часто пояснює свідомий вибір типу наратора. Саме обрані типи нарації дають можливість органічно вплести автобіографічні переживання в оповідь. Різні твори письменника написані з різними типами нарації. Іноді Достоевський довго не міг обрати спосіб висловлення головного героя. Так, наприклад, в творі «Підліток» письменник власне в тексті подає свої роздуми про спосіб на рації: «Якщо від Я, то доведеться менше пускатися в розвиток ідеї, яких підліток, без сумніву, не може передати так, як вони були висловлені, а передає тільки суть справи [1, т. 16, с. 98]. Достоевський коливається між розповіддю від третьої або від першої особи, аналізує позитивні та негативні сторони цих різних типів нарації. Рішення формується не одразу. Впродовж певного періоду (влітку 1874р.) Достоевський записує свої думки над формуванням структури роману, з яких простежується, наскільки важливим є вибір наративності. В запису від 12 серпня письменник приймає «важливе вирішення задачі»: «Писати від себе. Починати словом: Я» [1, т. 24, с. 48]. Звідси і назва твору: «Підліток. Сповідь великого грішника, написана для себе» [1, т. 24, с. 48]. Пізніше Достоевський знову повертається до визначення позитивних сторін такої оповіді: «Обдумувати розповідь від Я. Багато вигоди; багато свіжості, типовіше видається лице підлітка. Миліше. Ліпше владною з лицем, з особистістю, з сутністю особистості. Врешті, швидше і стисліше можна описати. Наївності. Змусити читача полюбити підлітка. Полюблять, і роман тоді прочитають. Не вийде підліток як лице – не вийде і роман.

Завдання: обдумати всі pro і contra. Завдання» [1, т. 16, с. 86]. І це письменнику вдалося. Роман «Підліток» за своїм пафосом – це сповідальний монолог «зацікавленої особи» – позашлюбного сина головного героя (Версилова) Аркадія Долгорукого. У стилістично суцільному плінні часто гарячкових спостережень і висновків, що мають місце у цьому монолозі, можна спостерігати певні домінуючі

«текстові атоми» (Енквіст) або «молекули стилю» (Чичерін). До них насамперед слід віднести наскрізні домінуючі образи, антитетику, паремії, прояви ритму прози, прояви таїни, численні гетерогенні асоціації.

Тип дієгетичної нарації простежується також в творі «Неточка Незванова»

Оповідь ведеться від першої особи, від героїні, і починає вона не про себе, а про вітчима – Єфімова. Ця особливість конструкції пізніше пояснить «безмежні прагнення конкретності» героїні. У «Неточці Незвановій» Достоевський надає слово дитині. Слово це сповідальне, і дитина демонструє здатність зрозуміти та пояснити найскладніші психологічні колізії та зіткнення. Отже, слід зазначити, що не лише «дорослі» герої з життєвим досвідом, складною долею можуть заглибитись у складний світ власних переживань, роздвоєнь душі, жажнутися контрастних несумісностей. Неточка стає перед гіркою загадкою власної душі: «І як могла народитися в мені така жорстокість до такої завжди страждаючої істоти, як матінка? Лише тепер розумію я її страждальницьке життя і без болю у серці не можу згадати про цю мученицю. Навіть і тоді, у темну добу мого чудового дитинства, в добу такого неприродного розвитку мого першого життя, часто стискалося моє серце від болю та жалю, – і тривога, бентежність і сумнів западали в мою душу [1, т. 2, с. 163]». Це досить розлогий монолог, він свідчить про довіру Достоевського до дитини, до її душі. Досить байдужий до власних зображально-виражальних засобів, Достоевський все ж таки уводить у цей *сповідальний* дискурс досить багато, як на нього та його творчу манеру, усталених у класичному арсеналі поезики образів. Наприклад, оксиморон – поєднання несумісних складників в одному образі: «...у темну добу мого чудового дитинства». Низка виразних епітетів, які скорочують шлях довгій описовості: страждальницьке життя, нікчемні спогади, материнська посмішка, чарівний будинок [1, т. 2, с. 163]. Досить стриманий у засобах колористики, одноманітний у зображенні зовнішності героїв, Достоевський імпресіоністичним мазком ніби вихоплює з довкілля найбільш значущу колористичну деталь, яка до того ж виявляється знаковою, символічною. Це – *червоний* колір, символічна деталь будинку розпусти.

Надзвичайно тонко дитина аналізує власні почуття, власне ставлення до батьків. Завдяки дієгетичному способу нарації автор переконливо наділяє дитину здатністю до психоаналізу. Ця переконливість настільки вразлива, що реципієнт підкоряється їй. Перед ним не дитина, а цілісний духовний світ, жажливий у своїй суперечливості. І вже можна спостерігати не лише дивну амбівалентність, але й народження різних душ, ієрархію душ. Це й зловбий нещирий підліток, і розсудлива, хитра особистість, здатна до насміху і глузування над беззахисністю іншої особистості. Це й дивна мрійниця, і душевно хвора істота, істеричка, це й надзвичайно тонко розуміюча іншого людина, здатна на самопожертву і подвиг високої духовності. Це вразливе серце, яке потребує любові, відданості й, можливо, у цьому серці народжується те, що назвали комплексом Деметри.

Важко збагнути, яким же чином міг Достоевський проникнути у *духовний світ* дитини, висвітлити його в такий суто психологічний спосіб. Можливо, письменник відтворив свої власні жажливі переживання, коли розлючені селяни вбили його батька. Це лише наше припущення, бо в біографії Достоевського ще багато темних місць. Це стверджують різні дослідники, у тому числі й закордонні. Про це писав і Чижевський у статті «Russische Literaturgeschichte des 19 Jahrhunderts. II Realismus», що була видана в 1967 році в Мюнхені.

Неточка з волі автора і сама намагається аналізувати власні почуття. Так, вона спостерігає в собі своєрідну незрозумілу для неї тяглість почуттів, терпляче очікування своєрідного катарсису – вибуху і очищення, позбавлення зайвих емоцій. Це – самопсихоаналіз, який можна спостерігати й в інших героїв, але тут – дитина, і до того ж вона намагається теоретично осмислити свої стани. Звичайно, можна в дечому не погодитись із автором, зокрема, з його надмірною гіперболізацією почуттів дитини, а також своєрідним перенесенням певних почуттів дорослої людини на несформовану душу дитини. Так, Неточка зізнається, що так полюбила красуню Катю, що стрічку з її коси ночами цілувала, обливаючись сльозами [1, т. 2, с. 210].

Неточка занадто чуйна і вразлива. Надмір душевних проявів міг би давно звести до могили й дорослого: запаморочення, галюцинації, тяжкі сні, непритомність, постійні сльози – все це може втомити навіть поблажливого читача. Така надмірна гіперболізація вже не може зворушувати реципієнта, він зникає до *страждань* героїні і вже не реагує так гостро, як того хотів би, мабуть, автор.

Проте, у цій гіперболізації є певний сенс. Нові *страждання*, що їх викликала любов до Каті, відсунули кудись далеко назад старі переживання, колишнє горе, втрату батьків, злидні. Ось опус, у якому до найменших дрібниць, ми б сказали, неймовірних дрібниць, описано стан дитини, її дивна поведінка: «Пам'ятаю, я іноді прокидалась вночі, вставала з ліжка та навшпиньки підходила до князівни. Я задивлялася годинами на сплячу Катю при слабкому світлі нічної нашої лампи... Тихесенько, тремтячи від страху, цілувала я її ручки, плечі, волосся, ніжку, якщо ніжка висувалася з-під ковдри [1, т. 2, с. 210]». Ця психологічна надмірність не може не вражати і навіть може відштовхнути від привабливого образу. Спостерігаючи за дивною поведінкою Каті, її ніби-то відразою, постійною зверхністю, відчуваючи свою неповноцінність, Неточка раптом стає *неочікувано* іншою. Це лише Достоевський міг вгадати – такий

дивний зигзаг у формуванні характеру, таке *психологічне зрушення*: «Якась гордість раптом народилась в мені... і я дивилась на неї так незалежно, так серйозно, так несхоже на минуле, що це навіть вразило її [1, т. 2, с. 211]». Цей момент можна вважати переломним в історії формування характеру Неточки.

М. Ільницький у цікавій і змістовній статті про *двійництво* у творах І.Франка і Достоевського пише: «Національний характер і соціальна адресація ідей Ф. Достоевського не затерли в них філософської концепційності, отже, не дивно, що романи російського класика стали настільними книгами представників європейської філософської думки ХХ століття»[2, 26]. Крім філософської концепційності, читачів світу притягували у романах Достоевського думки про людину, *антропологічне* тло, глибинне розуміння й проникнення у людську психіку й душу саме людини безвідносно до її національної приналежності. Хіба у *стражданнях* скривдженої дитини відчувається національний характер? Тим більше соціальна адресація? Якби тільки це, то Достоевський залишився б другорядним російським письменником, яких було багато.

Не можна не помітити, що інколи Достоевський *одорослює* своїх маленьких героїнь – Неточку та Катю-князівну, наділяє їх тими почуттями, які були притаманні героїням великих романів – «Біси», «Ідіот», «Брати Карамазови», ставить, по суті, дітей у життєві ситуації, в які діти зазвичай не потрапляють. Звідси – гіперболізація почуттів і деяка ненатуральність колізій: «Вона цілувала мене як божевільна, цілувала мені лице, очі, губи, шию, руки; вона ридала як в істериці; я міцно притулилася до неї, і ми солодко, радісно обійнялись, як друзі, як коханці, які побачилися після довгої розлуки [1, т. 2, с. 217]».

У повісті є ще одна дитина – також приймак із ласки князя. Цей образ не мав продовження, хоча у варіантах окреслено його духовний портрет. Це – Ларонька, переляканий життям хлопчик, який сам про себе каже: «Я нещасний хлопчик». Неточка намагається дати його психологічний портрет, це їй легко, бо його доля перегукується з її власною: «...трудно було зустріти більш дивне створіння, як це нещасне дитя... Пам'ятаю, що у мене стискалося серце, коли дивилась на нього, можливо, тому, що я інстинктивно відчувала, що туга його споріднена з моєю [1, т. 2, с. 441–442]». Намагаючись зрозуміти душу хлопчика, втішаючи його, Неточка аналізувала і власні почуття. Таке ось подвійне, паралельне дослідження *душ* двох знедолених діток. Виявляється, що і нещасний Ларя міг під впливом ласки Неточки розкрити себе духовно і аналізувати своє минуле, своє ставлення до інших, свою нещирість і гру в «незрозумілого». Смерть батьків Ларя пояснює своєю нелюбов'ю до них. Ця вигадана провина, а також відчуття себе сиріткою, нікому непотрібним перетворює *душевний світ* хлопчика на постійне пекло, невгамовний біль. Діти знаходять багато спільного у власних долях, а у Неточки ще й з'являються сили для втіхи й заспокоєння Ларі.

Розмірковуючи над долею Лареньки, над його характером і поведінкою, Неточка, сама ще дитина, вдається до типологічних узагальнень щодо ества дитини, її суті. «Але скільки таких дітей! Навіть усі діти у більшій чи меншій мірі носять на собі щось загальне. Вони чуйні, м'які, але егоїсти. Вони, наприклад, скупі та жадібні, сенсуалісти у вищій мірі. Дитина за своєю натурою деспот, і, можливо, уже Ларі доступним стала малодушна насолода відімести іншому, невинному... [1, т. 2, с. 443]». Далі йде розлогий психоаналітичний дискурс наукового характеру, що ніяк не могло прозвучати з уст дитини. Автор, навіть автор-біограф, підмінив Неточку.

Отже, можна зробити висновок, що автор, свідомо використовуючи дієгетичний спосіб нарації транслює власні світоглядні позиції та переживання, частково міфологізуючи елементи біографії. Саме такий спосіб нарації дає можливість інтимізувати твір, наділити героя низкою власних світоглядних позицій, репрезентувати їх реципієнтам.

ЛІТЕРАТУРА

1. Достоевский Ф. : полное собрание сочинений : в 30-ти т. — Л. : Наука, 1973. (в статті при цитуванні в дужках вказаний том і сторінки цього видання).
2. Ільницький М. Поєдинок із собою: проблема *двійництва* в «Поєдинку» І.Франка та «Двійнику» Ф. Достоевського / Микола Ільницький // Слово і Час. — 2006. — № 8. — С. 18-27.
3. Ткачук О. Наратологічний словник / Олександр Ткачук. — Тернопіль : Астон, 2002. — 173 с.
4. Шмид В. Нарратология / Вольф Шмид. — М., 2008. — 300 с.

МІФОЛОГІЗАЦІЯ ПОСТАТЕЙ ПИСЬМЕННИКІВ РОЗСТРІЛЯНОГО ВІДРОДЖЕННЯ

У статті розглядається процес міфологізації особистостей українських письменників Розстріляного відродження за допомогою опозиції Г. Блюменберга «міф як терор» і «міф як поезія».

Художній міф, створений автором міфологізацією (М. Хвильовий) і приватною міфологією (О. Довженко) наближається до гри і покликаний викликати у свідомості людини яскравий образ, що превалює над фактами. Замість цього, ідеологічний міф створює єдино правильний однозначний образ, використовуючи штамми і умовчання. Як компонент національного міфу, образи письменників Розстріляного відродження деіндивідуалізовані, розглядаються як мученики, а тому - піднесені й трагічні. Сучасний етап міфологізації оцінюється як поліміфологічний.

Ключові слова: міфологізація, міф як терор, міф як поезія, художній міф, приватна міфологія.

The article deals with the process of mythologization of personalities of the Shot renaissance Ukrainian writers by means of G. Blumenberg's opposition of "a myth as terror" and "a myth as poetry".

The artistic myth created by author mythologization (M. Khvylioviy) and by private mythology (O. Dovzhenko) approximates to a game and is called to arouse a bright image prevailing over facts in the man's consciousness. Unlike the ideological myth creates the only right simple image using clichés and omissions. As a component of a national myth the images of Shot renaissance writers are deindividualized and are considered as martyrs and so they are elevated and tragic. The modern stage of mythologization is assessed as a polymythologic one.

Key words: mythologization, myth as terror, myth as poetry, artistic myth, private mythology.

В статье рассматривается процесс мифологизации личностей украинских писателей Расстрелянного возрождения посредством оппозиции Г.Блюменберга «миф как террор» и «миф как поэзия».

Художественный миф, созданный автором мифологизацией (М.Хвильевый) и частной мифологией (А.Довженко) приближается к игре и призван вызвать в сознании человека яркий образ, превалирующий над фактами. Вместо этого, идеологический миф создает единственно правильный однозначный образ, используя штампы и умолчание. Как компонент национального мифа, образы писателей Расстрелянного возрождения деиндивидуализированы, рассматриваются как мученики, а потому – возвышены и трагичны. Современный этап мифологизации оценивается как полимифологичный.

Ключевые слова: мифологизация, миф как террор, миф как поэзия, художественный миф, частная мифология.

Міфологізація – процес (і його результат) генерування художнього образу (чи оман) на базі реальних подій – питання популярне у сучасному науковому дискурсі. Міфологізація постаті вітчизняного письменника – питання дражливе, пов'язане як з етичною традицією української ментальності, так і з різним тлумаченням терміну: у діапазоні від вигадки до стадної свідомості. У пропонованому дослідженні йтиметься про міф як визначив його А.Гулига: «образ, що сприймається як реальність, афект, що став вчинком» [4, 169]. Таке розуміння міфу передбачає характеристику його трьома ознаками: злиття реального й ідеального, позасвідомий рівень мислення та синкретизм сприйняття (не розмежовування об'єкту й суб'єкту). Г.Блюменберг зводить зміст міфу до двох полярних метафор: «терор» і «поезія» [Цит. за. 4, 171]. Цю опозицію демонструють різні схеми міфологізації постатей письменників, що належали до періоду Розстріляного відродження.

Досліджуючи літературну біографію в історико-культурному контексті, Ю.Лотман зазначав, що життєписи письменника з легкістю зазнають міфологізації вже від доби романтизму. Відбираючи релевантні факти з маси життєвих вчинків, культура творить певну програму поведінки, загострюючи її значення. Як відомо, художня система модернізму та авангардизму передбачала створення ігрової поведінки автора та аудиторії. Тому закономірним є те, що у 20-і роки ХХ століття українські митці свідомо і цілеспрямовано міфологізують власну особу чи колег. Показовою тут є практика Миколи Хвильового, який, прибравши псевдонім, творив свій життєпис «з чистого аркуша», розсипаючи у творах (і навіть в біографічних довідках!) фіктивні «деталі» з біографії. Як зазначає О.Ган, «навіть письменники, що жили з Хвильовим в одному місті, часто бачили його і захоплювались його творами, не знали не тільки біографії свого товариша по перу, ба навіть справжнього прізвища його» [3, 169]. Натомість його творчість та участь в організації тогочасного літературного життя максимально відповідають обраному псевдоніму, не дивно, що коментар В.Коряка став класикою: «Істинно: Хвильовий. Сам хвилюється і нас усіх хвилює, п'янить і непокоїть, дратує і полонить». Балансування на межі реального життя та фікції призвело до витворення мистецького міфу про «мятежного комунара».

Іншим «митцем життя» був Володимир Сосюра, що створив стійке уявлення про себе як про

ліричного, завжди закоханого, відкритого, але неглибокого хлопця. Таким постає В.Сосюра у автобіографічному романі «Третя рота», спогадах його сучасників і гротесково - у Осьмаччиній «Психічній розрядці».

Така «автоміфологізація» дозволяє митцям відійти від нав'язаних обмежень – соціальних, стилістичних, історичних. Автори вибудовують себе, свою біографію за законами написаних ними текстів, – твір, таким чином, стає реальнішим за автора. Межі між літературою і життям зміщуються: фігура автора стає елементом художньої структури тексту і, зрештою, виходить своєрідний комплексний твір, що складається з власне тексту та міфологізованого автора.

Мистецький міф виникає і внаслідок залучення до тексту подій та осіб з найближчого оточення автора. Приватна міфологія – усвідомлені як джерело твору літературне життя, побут, реальні особи письменників – формують у тексті «подвійний зміст»: для широкого загалу та утаємниченого кола людей, при цьому саме з останніми пов'язується адекватне прочитання. Найяскравішим зразком такої міфологізації є образ Олександра Довженка, що став героєм «Майстра корабля», «Байгорода», «В листопаді» Ю.Яновського та «Пригод Мак-Лейстона, Гарі Руперта та інших» М.Йогансена. Про «Майстра корабля», де зображено усе коло Ю.Яновського періоду Одеської кінофабрики написано багато. Рідше згадують «Байгород» та «В листопаді». Однак епізод «Байгороду» творить особливий неповторний образ повпреда О.Довженка: у вісні Кіхана бачить Берлін і чоловіка у сірому макінтоші, що думає про кохану жінку у Празі. Епізод, на перший погляд, не вмотивований: він не стосується самого Кіхана, адже юнак не був і не міг бути у Берліні, сон не є ані пророчим, ані символічним, проте він відіграє ключову роль. Кохання героя до одруженої жінки, серце якої завойовує Кіхана у вирі громадянської війни, – такий сюжет було запозичено автором із життєвих перипетій свого друга, а сон стає кодом для посвячених, надаючи невигадливому сюжету особливого змісту. Цей мистецький образ особливого, «літаючого», закоханого у «невільну» жінку Довженка, зафіксований у літературі тієї доби, зберіг яскравий образ митця, ставши опозицією пізнішого лакованого образу радянського письменника-лауреата.

У романі «Місто» В.Підмогильного - початки міфологізації Є.Плужника і М.Зерова, образ останнього створила пізніше й Д.Гуменна у романі «Діти чумацького шляху», де поруч з ним виведено Г.Косинку, Б.Антоненка-Давидовича, Я.Качуру, І.Ле, З.Тулуб, О.Корнійчука та інших.

Міфологізації сприяє і необмежена суб'єктивність творів мемуарного жанру. Скажімо, Т.Осьмачка так натхненно створював образ послідовника Мазепи, українського шляхтича Б.Антоненка-Давидовича, що замінив його реальну біографію доречнішою. Так образ автора «Смерті», його манера триматися з гідністю, шляхетно, стали важливішими і промовистішими за факт його народження у зросійщеній робітничій сім'ї [Див. 1].

Таким чином, варто говорити, що основною функцією мистецького міфу є його здатність викликати в людині сильні й глибокі почуття й утримувати їх довгий час. Мистецький міф, попри свою неодмінну одноплановість, тяжіє до гри – читач розуміє, що прочитане – літературна фікція, де реальні події огорнуті домислом, однак яскравий образ лишається у свідомості й тяжіє над фактами.

Ствердити, що описані мистецькі міфи були зруйновані й витіснені іншими наприкінці 1930-х років, було б поверхово. Оскільки створення негативних образів «неблагонадійним» письменникам велося від середини двадцятих: київські письменники автоматично були проголошені буржуазними, на противагу пролетарським харків'янам. (Покажемо тут є початок спогаду Ю.Смолича про В.Підмогильного). Харківські письменники, незалежно від свого правдешнього походження, позиціонувалися робітниками: наприклад М.Хвильовий, що, як нині загальновідомо, народився не у робітничій, а вчительській родині. Натомість селянське походження Г.Косинки й Т.Осьмачки називалось куркульським, бандитським, а робітниче походження Б.Антоненка-Давидовича принципово ігнорувалося, незважаючи на те, що письменник позиціонував себе саме так, вводячи у твори «залізничну» теми й мотиви. На цьому етапі стійкий образ «ідеологічно ворожого» письменника формувалася засобом штампу. Важко нині сказати, які ідейно-художні підстави дали змогу Є. Гірчаку, заступнику наркома освіти М.Скрипника, у програмі викладання української літератури для педінститутів та педтехнікумів 1931 року зазначити Б.Антоненка-Давидовича у розділі «Фашистська література», але одразу після цього досі «дрібнобуржуазного ідеаліста» цькують вже як «речника войовничого фашизму», «апологета реставрації буржуазно-фашистських порядків», «контрабандиста націонал-фашизму», в якого стремлять «ікла фашистського тризуба» (рецензії «Критики» (1932, №1/2) та «Літ.газети» (1932. – 13 лют.).

Від 1933 року ідеологічно ворожі та неблагонадійні перетворюються на ворогів народу й терористів. Своєрідно, що зізнання арештованих як у збройній боротьбі в лавах УНР, так і в терористичних актах були оприлюднені лише наприкінці 1980-х, а в тридцятих роках радянська преса обмежувалася публікацією вироків. Й надалі радянська система чітко дбала про збереження омани: розстріляні й загиблі оголошувалися «без права листування» - формувалася образ негідних, але помилюваних гуманною системою людей. Після реабілітації з'являються фіктивні дати смертей, а

обставини лишаються неоприлюдненими. Замовчування і дозування – найдієвіший засіб політичної міфологізації цього часу, що унеможлиблюють створення цілісного образу. Характерним прикладом є формування образу Г.Косинки у другій пол. XX ст.: у першому після реабілітації виданні ні словом не згадується, ані про безпідставний арешт, ані про розстріл, ніяк не пояснюється, чому ж «вже не одне покоління читачів і письменників виросло без прози Г.Косинки» (слова з анотації). Не вносить ясності і наступна збірка творів 1981 року, лише у передмові до видання 1988 вже згадано про цькування та «культурську сваволю», що передчасно вилучили митця з літератури, щоправда про brutальне вилучення і з життя свідчить лише зазначення року смерті. У цьому виданні нарешті виходять і спогади про письменника, покликані увиразнити його постать, адже до цього читач знав лише скупі факти початку його життя. Корекції, а точніше пересівання, зазнавали й життєписи тих репресованих письменників, яким пощастило вижити. Оскільки у їх біографіях не могло бути зяння, виникали дуже своєрідні ситуації, описані І.Кошелівцем. Читаючи біографію Б.Антоненка-Давидовича у довіднику «Письменники радянської України» (1960): «викладав українську, російську та німецьку мову і літературу, працював у редакціях і видавництвах, був санітаром і фельдшером, землекопом, шахтарем і слюсарем, рахівником і бухгалтером», він зазначає «...лишається припустити, що це був або авантюрист, або якийсь Леонардо, універсальна людина, яка з невиситимою енергією хотіла випробувати на власному досвіді кожен людську працю. Справді ж за цим невинним формулюванням криється велика життєва драма письменника» [5, 24]. Подібно до офіційного «зразка» сформулював цей період своєї біографії й сам Б.Антоненко-Давидович у нарисі «Про самого себе» (1967): «2 січня 1935 року надовго обірвалася моя літературна робота. З незалежних від мене причин я опинився в таких обставинах, коли про літературу годі було й думати. Мені довелося побувати тоді землекопом і шахтарем, слюсарем і бухгалтером, фельдшером і секретарем суворого начальника» [2, 596]. Однак що то були за обставини лишилося поза текстом. Навіть у приватному листуванні письменник послуговується словосполученням «життєва катастрофа». Таким чином після реабілітації образи письменників Розстріляного відродження було лоялізовано до потреб системи: вони не мали нагадувати про злочини «найгуманнішої» влади.

Державне відродження України і необхідність сформувати нові цінності викликали потребу т.зв. національних міфів, що є результатом символічного сприйняття подієвого перебігу історії. Компонентом такого міфу стали і письменники Розстріляного відродження. Їхня смерть позиціонувалась як чергова жертва в ім'я України, що надихатиме й наснажуватиме майбутні покоління. На початку 1990-х років активно публікуються відомості про арешти, витяги з протоколів допитів, вироки, дослідження про побут в'язнів і останні дні. Особливо наголошуються ті частини зізнань, у яких ідеться про участь у збройній боротьбі за Українську Народну Республіку, і ці свідчення кваліфікують як авторитетне джерело. Оскільки репресовані письменники позиціонувались як мученики, реальні характери й поведінка не бралась до уваги: у одній когорті опинилися й справді незламні, й ті, хто у страшних випробуваннях втратив людську гідність, і ті, хто цькуванням чи доносами занашували інших. Факти обмов і доносів на своїх колег і товаришів, вербування за указкою слідчого оминаються чи згладжуються коментарями. Домінуючою категорією є піднесене, або ж принаймні трагічне, реальна ж людська слабкість не личить героям. Характерно, що у цей час творчість репресованих письменників відступає на другий план.

Подекуди своєрідної міфологізації письменники Розстріляного відродження зазнають навіть там, де міфи покликані руйнуватися – у науковому світі. Не зупиняючись на тому етапі, коли літературознавці були втілювачами сформованих «нагорі» образів, варто зосередитись на тому періоді, коли вони стають їх творцями. Наприкінці 1980-х років, коли стало вільно писати про репресії, формування яскравого образу усвідомлюється «інструментом обілення». Прикладом може стати образ Євгена Плужника, сформований Л. Череватенком у вступній статті «Все, чим душа боліла» до видання поезій у серії «Бібліотека поета». Це ґрунтовне дослідження вражає фактографічним багатством, не втрачає своєї ваги й нині і дає найрізноманітніший матеріал подальшим дослідникам не тільки біографії і творчості поета, але й літературного життя Києва 20-х років XX. Однак шанованому досліднику не вдалось лишитися об'єктивним: зображаючи поета у дружньому колі, дослідник неодмінно прагнув подати його у вигіднішому світлі. Скажімо, пишучи про стосунки Є.Плужника та В.Підмогильного, вивисує першого: «...Євген не позбувся якомсь, не розгубив цнотливої, просвітленої дитинності, для нього завжди існувала межа, якої «не перейдеш». Тоді як Валер'ян Петрович не зупинявся перед чорним скепсисом і до цинізму охоче вдавався... Але й Валер'ян побоювався нещадного леза Плужникової думки. Тоді в моду ввійшов Зігмунд Фрейд, і В.Підмогильний оголосив себе правовірним фрейдистом. І залюбки на цю тему розводивсь. Але враз припинив, коли Є.Плужник висловив у товаристві... сумнів з приводу того, чи Валер'ян прочитав бодай частину того, за що він агітує? Сам Є.Плужник – прочитав і до З.Фрейда ставився без надмірної поваги» [6, 42]. (Такі твердження суттєво пересмикують факти: В.Підмогильний не лише читав, але й осмислював і навіть в дечому випередив австрійського психоаналітика). Ця гра на контрасті у поєднанні з висвітленням політичних та мистецьких переконань формує образ досконало позитивного, цілком «правовірного» Є.Плужника, арешт якого фатальна

«помилка» влади. Міфологізація В.Підмогильного відбулася вже у 1990-і, власне сталося це майже випадково: об'єктивності В.Мельника – творця наукової біографії прозаїка, можна позаздрити, однак назва його монографії «Суворий аналітик доби» визначила сприйняття постаті митця на багато років, попри те, що кожне слово в ній є дискусивною характеристикою. Окрім такої мимовільної міфологізації, сучасні вітчизняні науковці вдаються і до витворення поетичних міфів, звертаючись до літературно-художніх жанрів. Скажімо, у книзі М.Слабошпицького «Поет із пекла» Т.Осьмачка набуває рис традиційного образу юродивого.

Головною характеристикою сучасного етапу міфологізації постатей письменників періоду Розстріляного відродження є поліміфологізм (Марквард) – творення й співіснування різних міфів. Так, попри те, що нині сформовано досить стійкий образ Б.Антоненка-Давидовича – незламного «лицаря не абсурдних ідей» (передусім у працях Л.Бойка, фільмі І.Шатохіної «Версія 2. Вижити», виступах його пасербиці), на його 110-річчя у ЗМІ з'явилась досить несподівана стаття «Борис Антоненко-Давидович одружувався тричі» (Газета.UA 30.07.2009). Попри те, що вона аж ніяк не надавалась до відзначення ювілею, і пропонуваній нею образ героя-коханця – досить поверховий, стаття засвідчує, що образ письменника не закріпився у догму, його міф – поезія, а не примус.

Отже, міфологізація постаті письменника Розстріляного відродження – процес неоднорідний, змінний у часі та сфері виникнення, триває й нині. Він переконливо доводить небезпеку безконтрольного панування міфу у свідомості людей, як це неодмінно є у разі формування ідеологічного варіанту. Натомість поетичний міф дарує образу багатозначність мистецтва, що унеможливорює виникнення «забронзовілих» образів і сприяє множинності інтерпретації як художньої спадщини конкретних письменників, так і доби в цілому.

ЛІТЕРАТУРА

1. 200 листів Б.Антоненка-Давидовича. – Мельбурн: Ластівка, 1986. – 272с.
2. Антоненко-Давидович Б. Про самого себе / Антоненко-Давидович//Твори: в 2 т. – Т.2. – К. : Наукова думка, 1999. – С. 589-599.
3. Ганн О. Трагедія Миколи Хвильового/ О.Ганн. – Ульм :[б/в], 1947. – 77с.
4. Гулига А. Миф и современность/ А.Гулига // Иностранная литература. – 1984. №2. – С.167-175.
5. Кошелівець І. Вступні зауваги / І.Кошелівець // Кошелівець І. Сучасна література в УРСР / І.Кошелівець. - Нью-Йорк : Пролог, 1964. – С.5-26.
6. Череватенко Л. Все, чим душа боліла / Л.Череватенко // Плужник Є. Поезії / Є.Плужник. - К. : Рад.письменник, 1988. – С.5-100.

МЕТОДОЛОГІЯ, ФІЛОСОФІЯ, ПОЛІТОЛОГІЯ

Іван ЛУЧУК

ПОЕЗІЄЗНАВСТВО ЯК МЕТОДОЛОГІЯ

У статті розглядається методологія поезієзнавства, авторської галузі літературознавчої науки. Ця методологія творить інтерпретаційну поліфонію, використовуючи різноманітні підходи, від компаративного до інтертекстуального.

Ключові слова: методологія, поезієзнавство, інтерпретаційний плюралізм, дискурс, інтертекстуальність, постмодернізм, мистецтво поетичне, поезія, вірш.

В статье рассмотрено методологию поэтиеведения, авторской отрасли литературоведческой науки. Эта методология являет собой интерпретационную полифонию, используя разнообразные подходы, от компаративного до интертекстуального.

Ключевые слова: методология, поэтиеведение, интерпретационный плюрализм, дискурс, интертекстуальность, постмодернизм, поэтическое искусство, поэзия, стихотворение.

In the article the methodology of poetry's science is consider, author branch of study science of literature. This methodology creates interpretation polyphony, taking various approaches, from comparativity to intertextuality.

Key words: methodology, science of poetry, interpretative plurality, discourse, intertextuality, postmodernism, art poetic, poetry, poem.

На самому початку жовтня 1990 року в одному з перших номерів львівської газети «Ратуша» я відкрив рубрику «Парнасленд». Там планувалося друкувати і друкувалося впродовж декількох років поетичні матеріали. Різні вірші, поемки тощо багатьох авторів супроводжувалися моїми передмовками, вступами, ремарками. Перший мій тамтешній сюжет мав назву «Традиції бароко в поставангардизмі?» Потім були десятки й сотні назв до відповідної кількості сюжетів. Згодом я замислився над номінуванням цього виду своєї діяльності. І так вигадалося мені слово «поезієзнавство». Я дуже докладно шукав за автентичними аналогами, але так і не знайшов. Принаймні, я з чистою совістю можу вважати, що цей термін я маю сам від себе, як Швейк німецьку мову (коли старий сапер Водічка, почувши, як Швейк розмовляє зі служницею Каконя по-німецьки, спитав його: «Слухай, де ти навчився по-німецьки?», то отримав відповідь: «Сам від себе» [4, 354]). Навесні 1994 і восени 1995 року я вже явно-славно публікував свої сюжети під поезієзнавчим знаком. А під Новий 1996 рік підготував свою добірку «Поезієзнавство і поезієтворчість» – під завісу «Парнасленду» [27]. Ця рубрика (її ще деколи називали журналом у газеті) наче вивітрилась, а термін на означення предмета залишився.

Наступні шість абзаців, що мають об'єднувальну назву «Начерк методології поезієзнавства», сформульовані станом на початок 1997 року і слугують тут субтекстом у сенсі автоцитати.

Поезія присутня в житті практично кожної людини. Кожен так чи інак стикався з поезією, свідомо чи несвідомо. В дитинстві, юності, молодості, у зрілому чи літньому віці, в старості – поезія в стані або заповнити тебе, або бодай легенько торкнутися. Для цього не обов'язково самому бути поетом чи екзальтовано ставитися до поезії, чи аж самовіддано вникати в те, що тобі пропонують учителі або евентуальні дорадники. Поезію треба відчувати, а вже розуміти її – зовсім не обов'язково. Вона впливає передусім на чуття, а вже потім її можна осмислювати. Хоча жодна поезія не зможе дійти до чуттів, якщо людина не володіє потрібними якостями – зором, слухом, знанням писемності й мови. Це ніби обов'язкова програма, тим паче – при тотальній грамотності населення. Якщо сприйняття поезії належить до чуттєвої сфери, то чи варто поезію якось пояснювати, писати про неї, розтлумачувати її? Можна відповісти так: вартісну поезію – варто. А вже яка поезія чогось варта, а яка не зовсім – вирішувати кожному окремо. Бо визначення якості та справжності поезії належить до особистісної (навіть – інтимної) компетенції. Коли ж у самій поезії відкриваються інтимні поклади душі (і у випадку з чи не кожним конкретним поетом, і стосовно всієї поезії цілого людства), то така ж відкрита інтимність має бути властивою і для поезієзнавства.

Поезієзнавство покликане займатися поезією і буквально всім, що так чи інак пов'язане з поезією. Поезієзнавство не лише покликане, але й вибране осмислювати, описувати і наскрізно відчувати поезію. Тут можуть виникнути підступні, але логічні запитання: а що ж слід вважати поезією? Чим є поезія? Що таке поезія? Дефінітивна варіабельність поезії може мати плюс безконечність. Саму поезію можна називати по-різному, а що ж різне можна назвати поезією? Звичайно, передовсім спадають на

думку віршовані твори – різноманітні вірші, поеми, драматичні поеми, віршовані драми, пісеньки тощо. Далі йде щось трохи відмінне, але й вельми подібне, бо ритмізоване – верлібри, ритмізована проза, лічилки, скоромовки, заклинання тощо. Присутність чи відсутність рим у цих випадках посутньої ролі не відіграє, головною формальною ознакою тут є відмінність розміру від ритмізування. Відмінність якихось досить строгих віршових розмірів від доволі довільних ритмізувань. Жанрові окреслення не відіграють визначальної ролі у визначенні поезії, бо для неї взагалі є властивою розмитість граней між жанрами. Візьмімо для прикладу один запис із повного корпусу збірника М. Номиса (№ 14178):

«Чоловік з хутора та приїхав у село, якраз у Страсну п'ятницю, а там саме дзвонять. "Чого се дзвонять?" пита. – "Бог умер". – "Овва! та й справді?" – "Та й справді ж". Поїхав додому, оповістив сім'ю – радиться почали, кому тепер черга богувати. От стара мати й каже: "Кому ж", каже, "богувати, як не Матері Божій". – "Е ні, мамо!" старший син, "не так: не жіноче діло богувати". – "Ну, а кому ж, синку, кажи?" – "А прийшла черга, мамо, богувати Миколі – от що він там старіший". И, як схопиться менший: "Як?" каже, "Миколі? а щоб ви не дїждали!.. Він москаль, самих москалів буде милувати, а нам не буде добра". – "Ну, а кому ж, по твоєму, кажи?" – "А Юрка забули хїба? Нехай Юрко богує: він чоловік моторний; в його й своя шкапа є – на стійку не братиме!" – "Правда, правда", загомонїли всі, "нехай же Юрко богує – з наших таки"» [50, 707].

Це все ж поезія, хоч і без усталеної в свідомості атрибутики. І не знати – до якого саме жанру чи піджанру віднести цей поетичний твір. Тому-то поезію слід вважати наджанровим (але не позажанровим) поняттям. Поезія може бути присутньою в будь-якому тексті, вона сама може бути яким завгодно текстом. І відповідно поезієзнавчі тексти мають базуватися на відчутті поезії, а вже зовсім похідним є те, що вони набувають оповідного, пояснювального чи наукового колориту, неістотно – якого: прозоро-аксіоматичного чи туманно-парадоксального. Сприйняття чи відчуття поезії є абсолютно суб'єктивним, тому й поезієзнавчий підхід до її розгляду мав би бути максимально суб'єктивізованим. Варто (навіть дуже) знати думки інших авторів про поезію, та не варто зловживати посиленнями на них, – як іронізував Сервантес у передньому слові до першої частини свого «Дон Кіхота», – «наводячи їх усіх од Арістотеля до Юлія Цезаря і включаючи сюди навіть Зоїла та Зевксїда, хоч той був злорїка, а сей маляр, та й годі» [45, 9]. Хоча дуже часто буквально неможливо оминати згадки про того чи іншого автора, – і то не лише з етичних міркувань. Бо як же не згадати, для прикладу, хоча б про те, що, по суті, *пойетїке техне* Арістотеля – це те ж поезієзнавство, лише дуже давнє. Це вже стосується і історії, і теорії поезії.

Поезієзнавство є певним синтезом історії та теорії поезії: деколи може бути більше першого, а деколи – другого, та майже завжди існують історико-теоретичні переплетення. Коли йдеться про стародавню поезію чи про актуальні сучасні процеси поетичного розвитку – це все одно належить до історії поезії. А коли йдеться чи то про жанрову або термінологічну вібрацію, чи то про специфіку метрики, чи то про внутрішні закономірності або аномалії окремих поетичних текстів або й цілих стилів, чи ще про щось зовсім не подібне – то це все буде тяжіти до теорії поезії. І все це так чи інак взаємопов'язане. Тобто історія і теорія – єдині, бо творять певну єдність, певний тип знання про конкретний у своїй багатогранності предмет. Цей предмет – поезієзнавство – може мати виходи в інші, навіть не обов'язково гуманітарні, науки. Будучи філологічною наукою, поезієзнавство тісно контактує з філософією, психологією, історією тощо, залежно від конкретної ситуації чи потреби. У цьому й полягає ситуативність поезієзнавства, коли розгляд може бути і завуженим чи локалізованим, і багатоохопним чи глобалізованим.

Поезієзнавство можна вважати галуззю літературознавчої науки. Якщо літературознавство займається художньою літературою загалом, усіма видами словесної творчості, то поезієзнавство відповідно займається лише поезією, поетичною творчістю. Та поезієзнавство й саме може бути досить таки художньою літературою, а не лише наукою. Воно може бути літературою про поезію. А в ідеалі поезієзнавство і само хотїло б бути поезією [22; 28, 12-15; 32, 76-78].

Цей шестиабзаційний субтекст відображає моє розуміння власного поезієзнавства, нагадую, станом на початок 1997 року. Від того часу моє поезієзнавство певним чином еволюціонувало, головню в методологічному плані. Перед тим, як поглянути, що являє собою актуальна методологія поезієзнавства, слід звернути увагу на деякі риси сучасного літературознавства загалом, на деякі погляди на ситуацію в сучасній науці про літературу.

Соломія Павличко 1993 року в дискусійному матеріалі «Методологічна ситуація в сучасному українському літературознавстві» визначила деякі актуальні на той час (а почасти й донині) моменти. Зокрема, авторка писала, що після здобуття Україною незалежності «з почуттям свободи прийшло почуття розгубленості, скепсису, а також усвідомлення кризи методологічного характеру, яка визначає стан українського літературознавства на теперішній день» [39, 483]. Можна констатувати, що сливе за два десятиліття випуклі кризові ознаки затерлися, натомість проступило доволі яскраве методологічне розмаїття, та й процес триває далі. Схарактеризувавши ознаки тодішньої кризи, дискусіантка зазначила, що «наша наука ще не дбає про текст, головний, майже сакральний об'єкт літературознавства у цьому столїтті <...> Ніхто, звичайно, не заперечить нині, що література – певна інша дійсність зі своїми

внутрішніми законами. І літературознавство чи критика не лише пояснюють смисли літератури, а творять свої специфічні смисли» [39, 485]. С. Павличко визначила деякі інструменти аналізу літератури та фундаментальні філософські ідеї, на які мало б спиратися сучасне літературознавство, посилаючись на західних мислителів, проте не без застережень, «адже всі філософії, на які спиралися й спираються західні школи літературознавства, мають вразливі сторони» [39, 487]. Стосовно ж українського літературознавства та його тодішньої методологічної ситуації було висловлено резонні міркування й накреслено визначальний вектор: «Теоретичне оздоровлення не передбачає одним ударом покінчити з соціологією й перейти, скажімо, до психоаналізу. <...> Йдеться про поширення теоретичних можливостей нашої науки, її багатоголосне теоретичне звучання, її внутрішню, як сказав би Бахтін, діалогічність» [39, 487]. Сміємо надіятися, що теоретичне багатоголосся таки збулося в нашому літературознавстві, бо для цього припущення (чи такі твердження) вже є чимало аргументованих підстав. Проте й надалі залишається (й залишатиметься) актуальною теза, якою С. Павличко зрезюмувала свій профетичний виступ, зазначивши, що «єдина реальність науки – це її тексти, книжки, дисертації» [39, 488]. Саме так, а гострого браку відповідних текстів і книжок у нас вже начебто не відчувається, хоча й прекрасному межі немає.

Ведучи мову про методологічну кризу в українському і загалом у посттоталітарному літературознавстві, Євген Нахлік відзначає, що криза охопила й західне літературознавство також, але трохи іншим чином. В Україні, як і в інших посткомуністичних країнах, що після переборення нав'язуваної десятиліттями неспроможної марксистсько-ленінської методології опинилася наче на методологічному роздоріжжі, триває оновлення з інтенсивним випробовуванням ще не застосовуваних до того теоретичних засад, йде переборювання «кризи в розмаїтті», а за останні сливе два десятиліття витворилася певна методологічна поліфонія. Натомість у західному літературознавстві відчувається певний пересит розмаїтих підходів, шкіл, теорій тощо. Є. Нахлік у зв'язку з цим зазначає: «Оскільки жодна методологія не має якоїсь абсолютної переваги над іншою, поряд зі здобутками не уникає втрат, оскільки кожна бере предмет дослідження в обмежених рамках, а тому тою чи тою мірою є односторонньою, і оскільки навіть, здавалося б, "застарілі" підходи здатні відроджуватися на новому, вищому витку спіралі, даючи плідні результати, то в такому методологічному різноголоссі губляться уявлення про перспективність тих чи тих теоретичних засад. Прийшло усвідомлення, що неможливо знайти ідеальний, абсолютно ефективний інструментарій для дослідження літературних явищ» [32, 4]. Науковець робить висновок, що і в нашому, і в західному літературознавстві владарює «методологічний еклектизм», посилаючись на формулювання Данути Сосновської «здоровий еклектизм» та її висловлювання: «Якби хтось сказав, що він є прихильником тільки якоїсь одної методології, він був би попросту смішним», і маючи на увазі пасаж із інтерв'ю Оксани Пахльовської «Вістям з України» (1997, № 41): «Найсучасніший напрямок визначений як "еклектизм". Власне, не йдеться більше про напрямки. Лише чесно визнається, що тепер кожен пише як хоче і як вміє» [32, 4]. Є. Нахлік визначає в європейському літературознавстві тенденції «до есеїзму у викладі, до власного прочитання художніх творів, їх підкреслено суб'єктивної інтерпретації та посилення ролі в науковому тексті індивідуального "я" дослідника, його наукового та життєвого досвіду, внутрішнього світу – тобто до всього того, що можна б сукупно назвати оригінальним авторським літературознавством», і пристосовує їх до поезієзнавства: «Справді, якщо кожна методологія має, крім досягнень, і недочоти, то чому б не спробувати застосувати інтерпретаційні підходи власного виробництва, сповна використавши ресурси своєї неповторної особистості, своїх здібностей чи й таланту?» [32, 5]. Власне, ці тези не суперечать досвідів літературознавчої науки, різним її методологічним засадам і теоретичним напрямкам.

В останньому розділі своєї «Історії українського літературознавства», що має назву «Дискурс модерного літературознавства в 90-х роках», Михайло Насенко, специфічно сприймаючи термін «модерний» і похідні від нього, не приховуючи вербально виражених емоцій, дає свою візію ситуації: «...тут треба вже говорити не про методику, а про методологію. В останні роки це слово стало навіть модним, оскільки в науці з'явився ґрунт не просто для плюралізму, а для справжнього розгулу методологій. Провідною вважається думка, що історично-ідеологічні методології відійшли остаточно в минуле разом із вульгарним соцреалізмом. Натомість панівні позиції повинні займати і займають усі наймодерніші та постмодерні методології – від "невинного" екзистенціалізму та "елітарного" психоаналітизму до претензійного фемінізму. Про структуралізм уже й говорити нічого, оскільки елементи його наявні фактично в усіх модерних "ізмах"» [37, 322]. Не дискутуватиму з цими формулюваннями, які навів тут задля того, щоб показати ще одну точку зору, ще одну досить типову позицію.

Марія Зубрицька у статті «А тепер куди? – Одиссея сучасних літературних теорій» дала таке визначення: «XX століття не лише подарувало багатство та розмаїття форм літературних конвенцій, модифікацій літературної комунікації, а й радикальну зміну парадигми авторських та читачьких стратегій. Саме XX століття стало яскравою ілюстрацією своєрідного літературного вибуху, що, з одного боку, призвів до виверження лавиноподібного потоку літературної інформації, а з іншого – спровокував

множинний характер її теоретичного осмислення» [10, 121]. Авторка з лавини виокремлює окремі нюанси, зазначаючи, зокрема, що «кожна сучасна теорія від неофройдизму до нового історизму таки використовує термінологію Ф. Ніцше, З. Фрейда, М. Гайдеггера та Ж. Дерріди, вклад яких у розвиток літературно-теоретичної думки ХХ ст. заслужено вважають значущим» [10, 124]. Так чи інак, а для сучасного літературознавця має бути властивим *інтерпретаційний плюралізм*. І саме це є вельми важливим, ба навіть необхідним для методології.

У поезієзнавстві використовуються елементи різних методологічних підходів, різних методів, залежно від того, чого вимагає розглядуваний матеріал. Це розширення задекларованої раніше ситуативності. Якби раптом існував *декалог постмодерного інтертекстуала* (можливо, десь такий існує), то одна з його заповідей могла б звучати приблизно так: «Все добре сказане – моє, – писав Сенека; Петрарка ж писав, що всі сказані ним слова – не його» [19, 167]. За великим рахунком, постмодерний інтертекстуал нічого не привласнює, він автоматично є власником усього, що йому лягає на думку, під перо, на клавіатуру. Наріжним каменем у поезієзнавстві є *коментар* (або ж *фрагментарний коментар*), він є не лише поясненням текстів, тлумаченням творів, він є заодно й *нотатками на певну тему*, і розпливчато глобалізовану, й відносно чітко конкретизовану. Протягом останніх кільканадцяти років поезієзнавчих (навіть номінально) публікацій була ціла низка [18-33]. Можна висловити сміливе припущення (яке схожим чином, либонь, ословлювалося вже стократно чи тисячократно), що літературознавство від найдавніших своїх глибин і в найширших своїх просторах було і є власне *коментарем до коментарю*, а поезієзнавство й поготів. Визначаючи місце літературознавства в лоні наук і вказуючи на його гуманітарне оточення, Едвард Касперський має переконання, що «гуманітарні науки, на відміну від апріорних та емпіричних, спираються головним чином, але не виключно, на розуміння та інтерпретацію чужих висловлювань. Їхньою безпосередньою, елементарною реальністю є текст, а основним, незамінним способом його пізнання є читання тексту» [16, 31]. І важко з цим не погодитися.

Методологічно важливою для поезієзнавства є лінгво-естетична концепція Олександра Потебні, яка заторкує основні проблеми теорії літератури, поезики та естетики слова. У працях О. Потебні знаходимо багато суголосних думок [40-42], зі становища нашого часу його можна навіть назвати першим українським поезієзнавцем [27]. Ось його формулювання, яке лягає наріжним каменем у підвалини поезієзнавства: «Слово тільки тому є орган думки і неодмінна умова усього пізнішого розвитку розуміння світу і себе, що первісно є символ, ідеал і має всі властивості художнього твору. Але слово з часом повинно втратити ці властивості, так само як і поетичний твір, якщо йому дано таке тривале життя, як слову, кінчає тим, що перестає бути собою. Те й друге змінюється не від якихось побічних причин, а в міру досягнення своєї найближчої мети, в міру збільшення в того, хто говорить, і в того, хто слухає, маси думок, які викликаються образом, отже, так би мовити, від свого власного розвитку позбавляється конкретності й образності» [42, 60]. До слова, я згадую лише тих представників різних методологічних підходів, на твори яких посилаюся у своєму дослідженні. До того ж, деякі автори можуть представляти заразом різні напрямки, що зумовлено взаємопереплетенням деяких із них, впливом одних методів на інші, розлогими ремінісценціями, еволюцією світоглядів і доктрин тощо.

Порівняльне літературознавство, або ж *компаративістика*, є однією з основних дисциплін науки про літературу. Компаративістика займає начебто проміжну позицію між історією літератури та теорією літератури, і цим вона методологічно близька для поезієзнавства. Порівняльним методом користувалися й користуються. Ціла низка науковців із різних країн визнає компаративістику своїм методом, чимало літературознавців тяжіють до неї. В українській літературі – це, зокрема, Дмитро Чижевський, Олександр Білецький, Дмитро Наливайко та ін. Розмаїтим, але й продуктивним, виглядає сучасний стан порівняльного літературознавства, про що пише Д. Наливайко: «...на відміну від попередніх етапів наукової компаративістики, коли на кожному з них досить промовисто домінував окремий її напрям чи тип (генетико-контактологія на першому й порівняльна типологія на другому), на її сучасному етапі не знаходимо подібної домінанти. Натомість маємо широкий розклад компаративістських течій і концепцій, зокрема чимало поширених і репрезентативних, проте серед них немає жодної, яка могла б претендувати на роль домінантною» [47, 38]. Пишучи про зміну загальної парадигми літературної компаративістики із ухилом до теорії, Д. Наливайко зазначає: «Сучасна компаративістика розвивається у взаємопов'язаності з сучасною теорією літератури, залучаючи її нові концепції та методології – феноменологічні, герменевтичні, семіотико-структуралістські, постструктуралістські тощо» [38, 7]. Зрештою, залучати компаративістику я ледь не зобов'язаний, ностальгією зважаючи на свою університетську й аспірантську освіту, що пройшла під знаком порівняльного літературознавства.

Береться до уваги і *психоаналіз*, який презентують його засновник Зигмунд Фрейд і засновник аналітичної психології Карл Густав Юнг. Варто згадати, що в сучасному українському літературознавстві теорію психоаналізу ґрунтовно представила Ніла Зборовська у двох своїх книжках – «Психоаналіз і літературознавство» [9] і «Код української літератури. Проект психоісторії новітньої української літератури» [8].

Вагоме місце займає *літературна герменевтика*, представниками якої є Мартін Гайдеггер, Ганс-

Георг Гадамер, Поль Рікер та ін. Ключова формула герменевтики: для того, щоб осмислити, треба здійснити інтерпретацію, а для того, щоб здійснити інтерпретацію, треба осмислити. Розуміння та тлумачення неможливе поза тестом та інтерпретатором. Герменевтика в цьому сенсі апелює до різноманітних теорій і методів. Теж герменевтику можна визначити як «мистецтво розуміння текстуального дискурсу» [12, 89]. М. Гайдеггер в есе «Навіщо поети?» писав: «Щоб виявити, чи і наскільки Рільке є поетом в убогий час, щоб знати, навіщо існують поети, спробуємо повстромлювати якісь палі-познаки на стежці до безодні» [46, 232]. Для поезієзнавства методологічно важливо якраз встромлювати ті палі, тобто висловлювати окремі міркування, з яких і складається стежка, а теж важливий гайдеггерівський постулат, що сутністю людського буття є мова, а сутністю мови є поезія. Г.-Г. Гадамер в есе «Про вклад поезії у пошук істини» зазначив: «Говорити – це розмовляти поміж собою. Уразитись якимось словом чи пропустити його повз вуха – це своєрідний мовний досвід. Є й інший спосіб переживання мови, і він доволі своєрідний – це переживання поезії. Тут герменевтична ситуація зовсім інша. Той, хто хоче проїнятися, зосереджується лише на ньому. І доки у своїх стосунках з віршем ми маємо справу із запитуванням, яке спрямоване до того, хто цим віршем висловлюється, до того, чії думки він висловив, доти ми взагалі до вірша не доступаємо» [3, 382]. Тобто перш за все треба розглядати поетичний текст, а тоді вже виникне чи не виникне потреба визначати похідні нюанси. А в есе «Вірш і розмова» Г.-Г. Гадамер зазначив: «Вірш – вислів. Де ще в світі зустрінемо кращий приклад вислову, ніж ліричний вірш? Вислову, котрий, як жоден інший, свідчить сам про себе, не потребуючи жодного підтвердження» [5, 139]. Про зв'язок цього методу з феноменологією П. Рікер писав: «Якщо справді феноменологія починається тоді, коли у невдоволенні "жити" – або "переживати" – ми уриваємо "жити" задля "означати", то можна припустити, що герменевтика продовжує первісний рух відстороненості у сфері, яка є її власною, тобто у сфері історичних наук і, в загальнішому плані, у сфері наук про дух. Герменевтика також починається тоді, коли, невдоволені тим, що належимо до історичного світу в модусі передачі традиції, ми уриваємо відношення належності, аби натомість наділити його значенням. Я маю на увазі саме це подвійне відношення між феноменологією та герменевтикою, коли так часто й так охоче говорю про пересадження герменевтики у феноменологію і при тому зазначаю, що можна було б, у іншому розумінні, говорити про пересадження феноменології в герменевтику...» [44, 54].

Потужна філософська течія, *феноменологія* стала й літературознавчим методом. Засновником і головною фігурою феноменології є Едмунд Гуссерль, а застосував її в літературознавстві Роман Інгарден. Про її стосунок до попереднього методу теж П. Рікер писав: «...зберігається, між феноменологією й герменевтикою, глибока спорідненість, яка дозволяє стверджувати, що феноменологія залишається тим припущенням, якого герменевтика обминути не в змозі» [44, 51]. Деякі визначальні риси позиції Е. Гуссерля сформулював Г.-Г. Гадамер в есе «Філософія і література»: «Те, що літературний твір найпривілейованіше (в порівнянні з усіма іншими мовними феноменами) становить щодо тлумачення й завдяки цьому наближається до філософії, можна довести з допомогою феноменологічних засобів. Щоб зробити це переконливо, слід виходити з того, що основний принцип тлумачення виник лише в результаті пізнішого розгортання феноменологічного дослідження. Для Гуссерля розуміння чогось з допомогою чогось іншого – або взагалі через значення цього іншого, опираючись на його вартість, – було рафінованою формою духовної активності, підґрунтям якої є пласт феноменів чуттєвого сприйняття. Та герменевтичний вимір відкривається йому пізніше. Первинною для нього була даність предмета сприйняття, втілена у "чистому" сприйнятті. Хоча у своїй ретельній описовій роботі Гуссерль поводить себе цілком по-герменевтичному: його зусилля повсякчас спрямоване на "роз'єднання" феноменів у чимраз ширших просторах; при цьому він оперує з точністю, що постійно зростає. Та він не роздумує над тим, наскільки тісно поняття феномена як такого переплітається з "тлумаченням". Ми робимо це з часів Гайдеггера. Він показав нам, що феноменологічний підхід Гуссерля містить у собі таємне догматичне упередження» [6, 127]. Р. Інгарден у праці «Про пізнання літературного твору» висловив цікаве спостереження: «Оскільки літературний твір є вартісним твором мистецтва, кожний із його планів має специфічні ознаки – це вартісні ознаки іншого типу, а саме мистецькі та естетичні вартості. Ці останні є в самому творі мистецтва в особливому потенційному стані. При всій їхній множинності вони ведуть до цілісної поліфонії естетично значущих ознак, яка дає звіт про якість цієї вартості, що конститується у творі. У науковому творі також можуть виявлятися літературно-мистецькі ознаки, що визначають певні ознаки естетичної вартості» [46, 180]. Саме це міркування має виняткову вартість для методології поезієзнавства.

Теоретичний напрям, який презентують головно Вольфганг Ізер і Ганс Роберт Яусс, має назву *рецептивна естетика*. Ця теорія виокремлює значну роль читача (реципієнта) у процесі пізнання (осмислення) та реалізації (переосмислення) літературного твору. Рецептивна естетика «розглядає значення як взаємодію між текстом та читачем, як ефект досвіду, а не як закодовану інформацію» [46, 804], «передбачає можливість виникнення безлічі думок, не закладених автором у його твір, а його міркування можуть лишитися поза увагою» [13, 290]. В. Ізер у статті «Процес читання: феноменологічне

наближення» зазначає: «Літературний текст активує наші власні здібності, надаючи нам змогу відтворювати світ, представлений у тексті. Продуктом цієї творчої активності є те, що можна було б назвати дійсним виміром тексту. Цей дійсний вимір не є самим текстом, ні не є уявою читача, він надходить разом із текстом і уявою» [46, 353]. Ця думка вельми цікава й важлива, як і пасаж із праці Г. Р. Яусса «Естетичний досвід і літературна герменевтика»: «Філософія мистецтва, доки вона перебувала під чаром естетики твору, вбачала діалогічність насамперед у вершинних зразках поетичної творчості як діялозі авторів, який здійснюється над традиційною низкою посередності до позачасового, і відкривала погляд на генезу великих творів, яка розумілася у діалектиці наслідувань і творчості, формування і ревізії естетичного канону. Залучити адресата літератури до діалогу її творців, усвідомити його частку в конституюванні сенсу і запитати, як може твір мистецтва бути закритим у собі і водночас відкритим, залежним від тлумачення...» [46, 382]. Інші методи теж розглядають роль читача, але найсконденсованіше вона виражена саме в рецептивній естетиці.

Вельми впливовим у нашому контексті методом був *формалізм*. Як зазначає Світлана Матвієнко у дослідженні «Дискурс формалізму: український контекст», «формалізм – цей метод чи методологія, ця інтелектуальна мода – був тим дискурсом, у межах якого на різних рівнях майже два десятиліття (від середини десятих до кінця двадцятих років тепер уже минулого століття) флюктувала велика кількість дискусій, пов'язаних із літературою як *об'єктом* вивчення» [36, 9]. Цікавим видається дуалістичне трактування Миколи Легкого: «Термін "формалізм" розуміємо принаймні двояко. У широкому сенсі – як загальну тенденцію в літературознавстві, що полягає у вивченні форми мистецького твору. У вузькому розумінні формалізм – метод дослідження літературного твору, який з'явився в науці про літературу на початку ХХ століття і який визнає форму тією категорією, що визначає специфіку літератури, здатної до іманентного саморозвитку і підпорядкованої умоглядним логіко-математичним законам» [36, 95]. На думку Григорія Грабовича, «формалізм як літературознавче явище, хоч би якими були його західні та мистецтвознавчі витоки або передтечі, асоціюється (мабуть, усюди, але зокрема в західній науці) передусім із російським формалізмом» [36, 74]. Формалізм презентують Роман Якобсон, Віктор Жирмунський, Борис Томашевський, Борис Ейхенбаум, Борис Ярхо, Юрій Тинянов та ін. Формалізм має досить потужний український контекст, та й у його підвалини закладено ідеї О. Потебні.

Цікаву поживу для роздумів дає *семіотика*, яку представляють Клод Леві-Строс, Юрій Лотман, Умберто Еко, Цветан Тодоров та ін. Семіотика розглядає, зокрема, функціонування знаків та інформаційних знакових систем, її об'єктом є всі сфери культурної діяльності. Найцікавішим для нас є семіотичний аналіз поезії. Для прикладу, Ю. Лотман «розглядає поетичний текст як складну ієрархічну систему, елементи якої взаємопов'язані між собою. Кожний літературний текст втягує кілька систем (рима, метр, лексичні елементи), а напруженість між цими різними системами впливає на читача» [46, 806]. Методологічно вагомою є думка Ц. Тодорова, висловлена в есе «Походження жанрів», стосовно норми та її порушення: «Те, що твір "не кориться" своєму жанрові, не означає, що жанр не існує; хотілося б майже сказати: навпаки. <...> По-перше, тому, що для існування порушення потрібен закон – який саме і буде порушено. Можна піти ще далі: норма стає видимою – живе – тільки завдяки її порушенню» [49, 24]. Доробок літературознавчої семіотики використовується і в компаративістиці, і в інших дисциплінах.

Одним із найпотужніших напрямів у гуманітарних науках минулого століття був *структуралізм*, «що зосереджує свою увагу на внутрішніх зв'язках мови, усіх символічних та дискурсивних системах» [46, 807], до якого належали К. Леві-Строс, Р. Барт, Ц. Тодоров, Моріс Бланшо та ін. До структуралізму тяжіли Р. Якобсон (дослідження поетичної функції мови), Ю. Лотман (структура літературного тексту). Особливо прислужився структуралістичному аналізу Р. Барт, який пройшов непростий шлях від структуралізму до постструктуралізму. Цікаве, зокрема, таке його авторське (і авторове) ставлення до письма: «Я не можу *писати* себе. Що ж це за "я", яке могло б себе описати? Чим більше воно входило б у писання, тим більше писання його б викривало, показувало нікчемним; йшла б усе більша деградація, що поступово втягувала б у себе і образ Іншого (писати *про* щось означає відкидати його у минуле), і ця відраза неunikно привела б до висновку: *заради чого?* Опис кохання блокує ілюзію експресивності: я – письменник, або той, що ним себе вважає – продовжую обманюватися *ефектами* мови; я не знаю, що слово "страждання" не виражає ніякого страждання і що, відповідно, використовувати його – означає не тільки нічого не повідомити, але і дуже швидко викликати роздратування (не кажучи про сміховинність мого становища). Треба, щоб хто-небудь навчив мене, що не можна писати, не втрачаючи своєї "широсердності" (все той же міт про Орфея: не обертається)» [1, 150-151]. Однорідним напрямом структуралізм не був, маючи різні тенденції, серед яких варто виділити принаймні три: семантико-структурну, семіотично-комунікативну, граматику тексту.

Останнім часом у наше літературне буття потужно увійшла постмодерністичність. За словами Роберта Барського, «постмодерністичність передбачає радикальний сумнів щодо надійності основ, на які спираються претензії на наукові твердження, а отже, вона пов'язується з відчуттям визволення від колишньої обмежувальної практики» [12, 327]. Широко застосовується теорія та практика постмодернізму. Існують

різні постмодерністські дискурси, які «змінюють встановлені межі між жанрами, художніми формами, теорією та практикою, високим та низьким стилями...» [46, 802]. Одним із різновидів постмодернізму є *постструктуралізм*, який своєю чергою тісно пов'язаний із структуралізмом, хоч і піддав його радикальній критиці. Постструктуралізм – це «аналітичний інструмент постмодерної науки, застосований до всіх дисциплін у галузі гуманітарних та суспільних наук: від літературної теорії до культурних студій...» [12, 332]. Представниками постструктуралізму є Р. Барт, М. Фуко, Ж. Дерріда та ін. Як писав Деніс Роумен, «у своїх завершальних висновках постструктуралізм критикує лінгвістичну та структуралістську теорії, доводячи, що знання, істина і реальність виникають не з досвіду, а з мови, нестабільно структурованої системи...» [12, 333].

Складником постмодернізму є також *деконструктивізм*. Найвидатнішим його представником є Ж. Дерріда, за яким «деконструктивізм має подвійне завдання: по-перше, викрити проблематичну природу усіх "зцентрованих" дискурсів, які залежать від таких концепцій, як істина, присутність, джерело походження тощо; а по-друге, – зруйнувати метафізику, перемістивши її концептуальні межі, звідси й пошуки деконструктивізмом шляхів висвітлення маргінесів традиційних систем мислення» [46, 790]. До школи деконструктивізму були причетні М. Фуко, Р. Барт, Ю. Кристева, Поль де Ман, Гарольд Блум та ін. Деконструкція – це також «читання текстів із метою вивести на поверхню конфлікти, умовчання та розколи. <...> це водночас теорія та практика і знаходить найконкретніше застосування як спосіб читання текстів. <...> це метод, що теоретично може бути застосований до будь-якої дисципліни чи культурного продукту» [12, 114]. Зокрема, деконструкція намагається поєднати філософію з письменством. У дискурсі ж гібридності можна розглядати не лише присутність/відсутність меж між літературою й філософією (чи філософією й літературою) [11], а також присутність/відсутність меж між літературознавчим дослідженням і літературним твором, принаймні в його есеїстичному вимірі. Ось воно, те сакраментальне: «поезієзнавство й саме може бути досить таки художньою літературою» [32, 78], що вписується і в цей дискурс.

До теорії та практики постмодернізму належить *інтертекстуальність*. У нашу ж *післяпостмодерну* епоху одним із невід'ємних атрибутів сучасного літератора є титул *poeta doctus*. Позаяк це формулювання має не лише латинське коріння, але й латинські шати, розжуймо його спочатку за допомогою щелеп латинсько-українського словника [14]. Із першим словом начебто все ясно як білий день. Поет він і є поет, а заодно й віршувальник. Проте латинське слово *poeta* має ще й значення *винахідник, майстер*. Поетом бути незле, а майстерним і винахідливим поетом бути ще краще. Латинський прикметник *doctus* має цілу низку значень, із яких виділимо основні – *учений, освічений, знаючий, умілий, спритний*. Зрозуміло, що першочерговим епітетом для сучасного поета виступає *учений*. Бо *освіченим* він і так мусить бути хоча б із тієї простої причини, що загальноосвітній курс бодай середньої школи є обов'язковим для усіх без винятку. Бо *знаючим* він є так чи інак, прецінь хоч щось та й знає кожна людина – від Тарзана до Айнштайна. Якщо ж він добре не навчиться і не стане *умілим*, то краще йому кинути віршописання. А от *спритним* не мусить бути поет, і вірші не мусять. Зате, як писав Гай Валерій Катулл, «чистим мусить бути поет, вірші – не мусять» [35, 83]. Та не про чистоту зараз мова. Отже, *poeta doctus* – це *учений поет*. Само собою зрозуміло, що не йдеться про посідання поетом якогось наукового ступеня, про структурованість його в якихось академічних інституціях, про чітко плановану й методологічно виважену працю. Це все необов'язкові атрибути, хоча й вони можуть бути наявними. А йдеться про питання *інтертекстуальності*. Поняття *poeta doctus*, звичайно, не обмежується лише причетністю до *інтертексту*, але ж стаття не гумова, та й не є тим кораблем без дна, в який може поміститися безліч утікачів, які насправді потрапляють не на плавучий засіб, а у володіння Нептуна. Отже, *інтертекст* «пояснює виявлення різних форм та напрямів письма в одній текстовій площині» [15, 233], і «вживається не тільки як засіб аналізу літературного тексту або опису специфіки існування літератури (хоча якраз у цій галузі він з'явився), але й для визначення того світо- і самовідчуття сучасної людини, яке отримало назву *постмодерністської чуттєвості*» [7, 164]. За Ю. Кристєвою (яка й ввела цей термін в обіг), *інтертекст* «не є цілеспрямованим зібранням цитат, а є певним простором сходження можливості цитації та її виявлення» [15, 233]. А за Р. Бартом, *інтертекст* – це «перспектива цитацій, марево, зіткане зі структур; він невідомо звідки виникає і кудись зникає... все це уламки чогось, що вже було читано, бачено, здійснено, пережито» [15, 233]. Жодне дослідження не обходиться без цитацій, та відверті цитати є лишень поплавками на *свічаді плеса*, а приховані ж цитати є глибинними сплетіннями водоростей понад *золотими розсипами* різноманітних *дивних перлів*. Надзвичайно важливим є те, що моментом появи інтертексту є «*читання-письмо*», тобто начебто власне авторське переписування того, що так чи інак вже було нібито написаним, існувало в попередньому контексті, який тим самим стає контекстом синхронним, актуальним. *Інтертекстуальність* – це «міжтекстові співвідношення літературних творів». Вона полягає у: «1) відтворенні в літературному творі конкретних літературних явищ інших творів, більш ранніх, через цитування, алюзії, ремінісценції, пародіювання та ін.; 2) явному наслідуванні чужих стильових властивостей і норм (окремих письменників, літературних шкіл і напрямків) – тут мають місце всі різновиди стилізації» [17, 317-318], а теж *інтертекстуальність* – це

«метод прочитання одного тексту супроти іншого, що дає змогу висвітлити спільні текстуальні та ідеологічні резонанси; це визнання, що всі тексти та ідеї існують у мережі відносин» [12, 171]. Здається, я вже досить *навтягав чужими руками каштанів із вогню*. Коли я когось чи щось цитую, це не означає, що я займаюся грабунком. Я просто йду, в мене нема зерна неправди за собою. А якщо комусь заманеться цитувати чи перефразувати мене, то й навіть добре. «Радуйтеся й веселіться, грабіжники моєї спадщини! Скачте, мов теля на луці! Неначе жеребці іржіте!» (Ср. 50:11). Насправді грабіжниками залишаються лише відверті (а вони таки завжди намагаються бути прихованими) плагіатори, які знаходять прихисток у пучині інтертекстуальності, хибно її трактуючи в інтересах власної зухвалої апології. Інтертекстуальність є річчю благородною, адже поєднує автора чи не кожного сучасного талановитого тексту із доробком попередніх і навіть майбутніх, чужинних і рідних літературних творів. «Не втечеш від весни, від кохання», – здається, саме так співалося у давнішій пісеньці. Так от, сучасний літератор не зможе втекти від титулу *poeta doctus*, бо в іншому разі він опиниться за бортом інтертекстуальності. Мабуть, комфортніше плисти на досконалому лайнері, ніж боротьбувати у зимній воді поміж *шмельцових* нафтяних плям, навіть маючи на собі рятівний жилет із рідними першими трьома цифрами штрих-коду – 482. Дехто, щоправда, може сказати, що *лайнер* походить від *лайно*. Якщо так, то справді: *жилет* – найкраще для чоловіка [31, 198-200]. Це теж інтертекстуальність.

Тут яскраво виражений постмодерний підхід. Адже саме *постмодерністська інтертекстуальність* дає ту свободу, усвідомлюючи яку, можна свою тимчасову проміжну візію вважати (теж, зрозуміло, тимчасово) ледь не істиною в останній інстанції. Принаймні, тут і зараз витворюється така ілюзія; а ілюзія, як відомо, є солодкою химерою. Зрештою (хоч від цього і крутиться в голові, наче від неможливості досягнути філологічним розумом безмежність Всесвіту), інтертекстуальність може стосуватися й майбутнього, тобто тих думок, текстів, цитат і книжок, які ще начебто не існують реально, але вже є передбачені, передчуті й невидимо вплетені у тканину тексту актуального, наявного, сформованого під конкретними палітурками. У тому ж таки постмодерному сенсі дослідження може компонуватися як *настиш* із власних роздумів і спостережень, цитат і переповідань, фактографії та поетичних ілюстрацій. Теж можна її назвати й *суцільною цитатою*, адже так чи інак кожен текст є наче тканиною, зітканою з цитат давніх і новочасних, чужих і власних. Зрозуміло, що найріднішими тут є *автоцитати*, зрештою – вони мають першорядне значення завдяки тому, що послужили першопоштовхами для компонування окремих частин та їхніх конгломератів.

Методологічно важливою є також концепція поетичного ар'єргарду, творчо й життєдайно близька мені. Ось її квінтесенція: «Все, що є в літературі, все, що створено нашими попередниками (не кажемо ж ми, що вони наші "позадники" – як це мало б впливати з логіки "авангардової" критики), – все те попереду нас, ми ж хронологічно позаду всього розвитку літератури, ми замикаємо собою літературний процес (звичайно, наш час обмежений нашим часом, – для когось і ми будемо попередниками), і через те наша творчість черпає з усього набутку світової літератури, і через те в поході літератури ми йдемо позаду головних сил з метою охоронити їх (якщо таку мету взагалі треба окреслювати). Через те ми – ар'єргард, "позадній загін" у літературі» [34, 16]. Це стосується не лише художньої літератури, а й літературознавчої науки, а в поезієзнавчому сенсі навіть певного їх переплетення, взаємозбагачення, спільного нуртування.

Велике значення для поезієзнавства мають праці Івана Франка, висловлені в них думки й концепції. Загалом у полі зору присутня вся парадигма української літературознавчої науки, інтелектуальні поклади якої осмислюються на різноманітних рівнях, за ситуативної потреби чи необхідності. З її надбань можна щедро черпати виважену мудрість і дотепні спостереження, профетичні одкровення й віртуозні віражі думки. Для поезієзнавчої методології першочергово важливі такі представники українського літературознавства ХХ – початку ХХІ століття: Дмитро Чижевський, Олександр Білецький, Михайло Рудницький, Ігор Костецький, Григорій Сивокінь, Дмитро Наливайко, Микола Ільницький, Григорій Грабович, Тарас Салига, Микола Жулинський, Микола Сулима, Юрій Ковалів, Євген Нахлік, Соломія Павличко, Тамара Гундорова, Марія Зубрицька, Ніла Зборовська... Враховано також контекст російського та польського літературознавства [43; 16; 48]. Словом, для поезієзнавства як методології властива інтерпретаційна поліфонія.

В «Абетці дисертанта» Ю. Ковалів констатує: «Новітній філолог, зокрема літературознавець, послуговується широким вибором методологій. <...> Варто також розуміти, що деякі з них можуть бути несумісними. Наприклад, порівняльний метод обстоює впливи, наслідування, концепцію міграційних і зустрічних течій, типологічні ряди, натомість інтертекстуальність їх не визнає, протиставляє їм принцип цитатності і коментування готових текстів» [13, 39-40]. Слід розуміти, що компаративістика й інтертекстуальність не можуть уживатися в одному дослідженні, проте з цим можна дискутувати (що й пропонує сам Ю. Ковалів: «...форми суперечок можуть бути присутні і в самому дослідженні, в якому пріоритети віддано дискусії, але в жодному разі не полеміці» [13, 88]), але не полемізувати. Зрештою, можна послатися на тезу Д. Наливайка: «Значного поширення в компаративістиці останніх десятиліть набув інтертекстуальний метод» [47, 35]. Тож компаративістика й інтертекстуальність у поезієзнавстві,

так би мовити, «не покусаються». І я це намагатимусь довести у своєму дослідженні «Мистецтво поетичне в дискурсі української лірики та письменницької критики».

ЛІТЕРАТУРА

1. Барт Р. Фрагменти мови закоханого / Ролан Барт ; пер. з фр. М. Філь. – Львів : Ї, 2006. – 284 с. – (Бібліотека журналу "Ї").
2. Бланшо М. Простір літератури : есе / Моріс Бланшо ; пер. з фр. Л. Кононовича. – Львів : Кальварія, 2007. – 272 с.
3. Возняк Т. Тексти та переклади. Семантичний простір мови / Тарас Возняк. – Х. : Фоліо, 1998. – 672 с. – (Українська культура ХХ століття).
4. Гашек Я. Пригоди бравого вояки Швейка : [у 2 т.] / Ярослав Гашек ; пер. з чes. С. Масляка ; за ред. І. Лучука. – Львів : Кальварія, 2009. – Т. 1. – 432 с.
5. Гадамер Г.-І. Вірш і розмова : есе / Ганс-Георг Гадамер ; пер. з нім. Т. Гаврилів. – Львів : Ї, 2002. – 188 с. – (Бібліотека журналу "Ї").
6. Гадамер Г.-І. Герменевтика і поетика : вибрані твори / Ганс-Георг Гадамер ; пер. з нім. – К. : Юніверс, 2001. – 288 с. – (Серія "Філософська думка").
7. Западное литературоведение XX века : энциклопедия. – М. : Intrada, 2004. – 560 с.
8. Зборовська Н. Код української літератури. Проект психоісторії новітньої української літератури : монографія / Ніла Зборовська. – К. : Академвидав, 2006. – 504 с. – (Серія "Монограф").
9. Зборовська Н. Психоаналіз і літературознавство : посібник / Ніла Зборовська. – К. : Академвидав, 2003. – 392 с. – (Серія "Альма-матер").
10. Зубрицька М. А тепер куди? – Одиссея сучасних літературних теорій / Марія Зубрицька // Вісник Львів. ун-ту. Серія філол. – Львів, 2004. – Вип. 33. – Ч. 1. – С. 121-128.
11. Зубрицька М. Теоретичні засади дискурсу гібридності з погляду рецептивної естетики / Марія Зубрицька // Вісник Львів. ун-ту. Серія філол. – Львів, 2008. – Вип. 44. – Ч. 1. – С. 32-40.
12. Енциклопедія постмодернізму / за ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора ; пер. з англ. В. Шовкун ; наук. ред. пер. О. Шевченко. – К. : В-во Соломії Павличко "Основи", 2003. – 504 с.
13. Ковалів Ю. Абетка дисертанта: методологічні принципи написання дисертації: посібник / Юрій Ковалів. – К. : Твім інтер, 2009. – 460 с.
14. Латинсько-український словник / Мирослав Трофимук, Олександра Трофимук ; Львівська Богословська Академія, Ін-т неолатиністики. – Львів : Вид-во ЛБА, 2001. – 694 (VIII) с.
15. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / керівник проекту А. Волков. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – 636 с.
16. Література. Теорія. Методологія / упорядкув. і наук. ред. Д. Уліцької ; пер. з пол. С. Яковенка. – К. : Вид. дім "Києво-Могилянська академія", 2006. – 544 с.
17. Літературознавчий словник-довідник / ред. колегія Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів, В. І. Теремко. – К. : ВЦ "Академія", 1997. – 752 с.
18. Лучук І. Визначення поезії / Іван Лучук // Львівська газета. – 2007. – 4 жовтня.
19. Лучук І. Від Угариту до вагантів / Іван Лучук // Всесвіт. – 2008. – № 9/10. – С. 163-167.
20. Лучук І. Григорій Грабович як призма українського літературознавства / Іван Лучук // Сучасність. – 2005. – № 3. – С. 152-154.
21. Лучук І. Категорія щастя в поезії ; Право на помилку в поезії / Іван Лучук // Поступ. – 1998. – 14 березня. – (Рубрика "Кафедра поезієзнавства").
22. Лучук І. Начерк методології поезієзнавства / Іван Лучук // Нова хвиля. – 1997. – № 2. – С. 50-51.
23. Лучук І. Ніби поезієзнавчі шкідливі / Іван Лучук ; Львів. від-ня Ін-ту л-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Львів : ДНТ, 1996. – 32 с. – (Серія "Літературознавчі студії" ; вип. 1).
24. Лучук І. Мистецтво поетичне – 1 / Іван Лучук // Львівська газета. – 2007. – 8 листопада.
25. Лучук І. Мистецтво поетичне – 2 / Іван Лучук // Львівська газета. – 2007. – 15 листопада.
26. Лучук І. Підхід до ілюстрування потебнянського вчення про метафору (На матеріалі української, російської та сербської поезії) / Іван Лучук // Проблеми слов'янознавства. – Львів : Світ, 1996. – Вип. 49. – С. 145-148.
27. Лучук І. Поезієзнавство і поезієтворчість / без підп. // Ратуша. – 1995. – 30 грудня. – (Рубрика "Парнасленд").
28. Лучук І. Поезієзнавча кафедра : лекційні начерки / Іван Лучук ; Львів. від-ня Ін-ту л-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Львів : Астрон, 1997. – 32 с. – (Серія "Літературознавчі студії" ; вип. 3).
29. Лучук І. Публій Овідій Назон – серед нас ; Назар Михайлович Гончар – теж серед нас / Іван Лучук // Поступ. – 1998. – 18 квітня. – (Рубрика "Кафедра поезієзнавства" ; шпальта "Поетичний поступ").
30. Лучук І. Рісорджіменто Парнасленду / Провідник Парнасленду ; Про предмет поезієзнавства / Іван Лучук // Ратуша. – 1995. – 31 серпня. – (Рубрика "Парнасленд").
31. Лучук І. Сумніви сорокалітнього / Іван Лучук ; НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка, Львів. від-ня. – Тернопіль : Богдан, 2008. – 208 с. – (Серія "Літературна критика й есеїстика" ; вип. 2).
32. Лучук І. Триєдине поезієзнавство / Іван Лучук ; передм. Є. Нахліка ; післям. В. Неборака ; Львів. від-ня Ін-ту л-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Львів : Астрон, 1998. – 108 с. – (Серія "Літературознавчі студії" ; вип. 4).
33. Лучук І. Трохи поезієзнавства : п'ять етюдів / Іван Лучук ; Львів. від-ня Ін-ту л-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Львів : Астрон, 1997. – 32 с. – (Серія "Літературознавчі студії" ; вип. 2).

34. Лучук Т. Літературний ар'єргард. Поетична концепція ЛУГОСАДу / Тарас Лучук // Сучасність. – 1993. – № 12. – С. 15-17.
35. Лучук Т. Щодня крім сьогодні : вірші й переклади / Тарас Лучук. – Львів : Вид-во Львівської політехніки, 2002. – 228 с.
36. Матвієнко С. Дискурс формалізму: український контекст / Світлана Матвієнко ; Соло триває... нові голоси. Лекція на пошану Соломії Павличко, 2002. – Львів : Літопис, 2004. – 144 с.
37. Наєнко М. Історія українського літературознавства : підручник / М. К. Наєнко ; вид. друге, зі змінами й допов. – К. : ВЦ "Академія", 2001. – 360 с. – (Серія "Альма-матер").
38. Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістика / Дмитро Наливайко. – К. : Вид. дім "Києво-Могилянська академія", 2006. – 348 с.
39. Павличко С. Теорія літератури / Соломія Павличко ; упоряд. В. Агєєва, Б. Кравченко ; вид. друге. – К. : Вид-во Соломії Павличко "Основи", 2009. – 680 с.
40. Потебня А. А. Теоретическая поэтика / А. А. Потебня ; сост., вступ. стаття, комент. А. Б. Муратова. – М. : Высшая школа, 1990. – 344 с. – (Серія "Классика литературной науки").
41. Потебня А. А. Эстетика и поэтика / А. А. Потебня ; сост., вступ. стаття, библиогр. и прим. И. В. Иваньо, А. И. Колодной. – М. : Искусство, 1976. – 614 с. – (Серія "История эстетики в памятниках и документах").
42. Потебня О. Естетика і поетика слова : збірник / Олександр Потебня ; упорядкув., вступ. стаття, приміт. І. В. Иваньо, А. І. Колодної ; пер. з рос. – К. : Мистецтво, 1985. – 302 с. – (Серія "Пам'ятки естетичної думки").
43. Поэтика : труды русских и советских поэтических школ / сост. Д. Кирай, А. Ковач. – Budapest : Tankönyvkiadó, 1982. – 780 с.
44. Рікер П. Інтелектуальна автобіографія. Любов і справедливість / Поль Рікер ; пер. з фр. – К. : Дух і літера, 2002. – 114 с.
45. Сервантес Сааведра М. де. Премудрий гідальго Дон Кіхот з Ламанчі : роман / Мігель де Сервантес Сааведра ; пер. з ісп. М. Лукаша ; післям. Г. Кочура. – К. : Дніпро, 1995. – 703 с.
46. Слово. Знак. Дискурс : антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької ; 2-е вид., доповнене. – Львів : Літопис, 2001. – 832 с.
47. Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи : антологія / за заг. ред. Д. Наливайка. – К. : Вид. дім "Києво-Могилянська академія", 2009. – 488 с.
48. Теорія літератури в Польщі : антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ ст. / упорядкув. Б. Бакули ; за заг. ред. В. Моренця ; пер. з пол. С. Яковенка. – К. : Вид. дім "Києво-Могилянська академія", 2008. – 532 с.
49. Тодоров Ц. Поняття літератури та інші есе / Цветан Тодоров ; пер. з фр. Є. Марічева. – К. : Вид. дім "Києво-Могилянська академія", 2006. – 164 с.
50. Українські приказки, прислів'я і таке інше / збірник О. В. Марковича та інших ; уклад М. Номис ; упорядкув., приміт. та вступ. стаття М. М. Пазяка. – К. : Либідь, 1993. – 768 с. – (Серія "Літературні пам'ятки України").

Александр ГЛОТОВ

ФЕНОМЕН ГОСУДАРСТВА

Окончательной истиной владеет, кроме Господа Бога, только психически больной субъект.

А потому я даже и не буду пытаться как-то научно актуализировать эту попытку порассуждать о государстве. Поскольку на протяжении всей своей сознательной жизни, сначала в качестве советского человека, а затем гражданина независимого демократического государства, я непрерывно испытывал на себе, наравне с естественным и физически оправданным атмосферным давлением, неестественное и отнюдь не целесообразное давление некоего загадочного феномена, именуемого государством. Причем, если давление атмосферное выражалось в конкретных миллиметрах ртутного столба, то давление государства всегда было многообразным и непредсказуемым. Как говорил Михаил Жванецкий, в то, что будет хорошо, не поверю никогда, в то, что будет плохо, поверю сразу и навсегда. И, не привлекая никаких статистических данных, но опираясь исключительно на свой личный жизненный опыт, к счастью, не обремененный пока какими-либо катастрофическими событиями, связанными с непосредственными конфликтами с государством, тем не менее могу смело предположить, что обычное, рутинное отношение гражданина к государству является по меньшей мере настороженным. Как к незнакомого, но угрожающего вида собаке. Вот вроде бы собака – домашнее животное, но в то же время – с зубами. И спиной к ней лучше не поворачиваться. Да и бежать не рекомендуют – начнет догонять.

А с другой стороны, именно идея государства как во времена советские, так и в нынешние, подвигает человеческие массы на различные патетические, я бы даже сказал, пафосные и самоотверженные деяния, способные впоследствии, когда о них вспоминают, например, посредством произведений искусства, вызывать умиление и сладостное содрогание. То и дело возникают периоды, когда простой обыватель начинает ощущать себя защитником того самого феномена, к которому в

будние дни он испытывал отнюдь не благостные чувства. И лохматая зверюга с оскаленной пастью нечувствительным образом превращается в беззащитное существо, остро нуждающееся в лично твоей поддержке.

Единственное, что явственно объединяет эти прямо противоположные состояния, так это отчетливое ощущение отделенности личности от государства. И даже личностей от государства. И даже вообще людей – от государства. Как если бы государство существовало само по себе, а люди – сами по себе. Государство что-то делает, что может быть полезным для людей, а может и притеснять их. Можно осуждать действия государства, а можно одобрять. Но все это происходит помимо ежедневного и доступного пониманию человеческого быта.

Разумеется, я читал конституции, где написано, что власть в государстве принадлежит народу. Я вообще люблю читать как научную фантастику, так и юмористические рассказы.

Ясное дело, что я активно участвовал в различных выборах и даже горячо соперничал тем или иным своим фаворитам, но точно так же я соперничал и сборной страны по футболу, и братьям Кличко.

Само собой, я время от времени наблюдаю законодательную деятельность, которая к настоящему моменту привела к тому, что действующих нормативно-правовых актов в этом государстве равным счетом 157366 штук, которые, во-первых, всегда друг друга опровергают, а во-вторых, практически никем не соблюдаются. Причем, нравы в законодательной среде настолько вольные, что в принципе она успешно соперничает с шоу-бизнесом. Центральная исполнительная власть старается в этом плане не отставать, выдвигая то и дело очередных звезд, популярностью затмевающих записных юмористов.

И естественно, никто всерьез не отождествляет всех этих шоуменов с государством. То есть, всё это – некие зрелища, повод для сплетен, анекдотов и разговоров.

Так обстоит дело с феноменом государства на уровне обыденного сознания.

Но в то же самое время я, как человек когда-то чему-то обучавшийся, иной частью своего сознания, уж даже и не скажу – какой именно, не менее отчетливо регистрирую другие аспекты этого феномена, происходящие из той сферы человеческой деятельности, которая постоянно норовит как-то упорядочить наш разум, объяснить нам, что мы должны делать, как мы это должны делать и почему мы это должны делать.

И вот оттуда, из этих заоблачных высей, приходят к нам некие объяснения, которые должны нас вразумить.

Вот, например, философ утверждает, что «существование государства, – это шествие Бога в мире; его основанием служит сила разума, осуществляющего себя как волю» (Г.Гегель). Боюсь даже предположить, что на это могут сказать кантианцы, но, согласитесь, звучит замечательно. Правда, что конкретно я как гражданин государства в свете сказанного должен делать – трудно сообразить.

А вот определение, данное знаменитым политическим деятелем: «Государство воспитывает граждан в гражданских добродетелях, оно дает им сознание своей миссии и побуждает их к единению, гармонизирует интересы по принципу справедливости; обеспечивает преемственность завоеваний мысли в области знания, искусства, права, гуманной солидарности; возносит людей от элементарной, примитивной жизни к высотам человеческой мощи». Ну каждое слово хочется высечь золотом на мраморе и следовать ему в повседневной жизни. Особенно после того, как узнаешь, что написано это в книге под названием «Доктрина фашизма», а автор ее – Бенито Муссолини.

Есть, конечно, и в этой среде разнузданные циники, потакающие низменным обывательским воззрениям и подогревающие нездоровые страсти. Такие, как, например А.Шопенгауэр. Он ведь такое сказанул, что ну ни в какие ворота. «Государство – не что иное, как намордник для усмирения плотоядного животного, называющегося человеком, для придания ему отчасти травоядного характера». Ведь это про нас с вами. И как вам это понравится?

Да, меня в свое время ознакомили с идеологически выдержанными, рационально доступными дефинициями понятия «государство». Скучные, надо сказать, определения, а потому – мало убедительные. Я даже не стану их цитировать. Ну в самом деле, разве это «способ организации общества» творит всё то, что нам приходится испытывать? К кому прикажете апеллировать в случае недовольства? К этому самому способу? А где его искать?

Были, конечно, и более энергичные мыслители. Вот В.И.Ленин любил иногда крепко построенные фразы конструировать: «Государство есть машина для угнетения одного класса другим, машина, чтобы держать в повиновении одному классу прочие подчиненные классы». И все ясно. Главное – в нужном классе оказаться. Хоть и все равно абстрактно. Машины этой никто не видел, бензин в нее не заливал и колес не подкачивал. То есть, метафоры все это, беллетристика.

Так что же такое государство? Попробуем в поисках ответа идти от противного. Прежде всего, является ли феномен государства натурфактом, чем-то таким, что существует отдельно от сообщества людей, которое в какой-то момент своего существования освоило его и приспособило к своим нуждам? Чем-то стихийным, таким, что требовало при вхождении в него приобретения определенных навыков, таких, как при освоении водного пространства или пространства воздушного? Очевидно, нет.

Является ли государство неким абстрактным свойством, присущим любому представителю человеческого рода, таким, как, например, способность к речевой деятельности, наличие определенного темперамента и тому подобное? Настолько же очевидно, что человеческая особь, как свидетельствует история, вполне может полноценно существовать и даже в окружении себе подобных, нимало не озабочиваясь отсутствием признаков государственности в данном сообществе. Следовательно – произвольным человеческим свойством государство также не является.

Может быть, государство – это некий артефакт, что-то изобретенное человечеством, такое, как, например, способ возделывания земли, одомашнивание диких животных, изобретение колеса и различных видов транспорта, основанных на его использовании, система телефонной связи, телевидение, Интернет и тому подобное? Отнюдь, поскольку способы управления людьми по большому счету, появившись единожды, никак не модифицировались по своей сути, во-первых. А во-вторых, сами по себе приемы властного управления еще не создают государства как такового. Можно руководить себе подобными, подчиняться себе подобным, но не жить при этом в государстве. Стало быть, государство не является неким изобретением человеческого разума, которое может быть применено в случае необходимости.

Может быть, это некое искусство? Ведь называли же латиняне комплекс навыков государственного управления «*ars gubernandi*» – искусство правления. Но в любом искусстве решающую роль играет такой априори неопределимый, но явственно ощущаемый фактор как талант. И кроме того, искусство творится прежде всего для достижения эстетического удовлетворения. Вот уж чего в государстве никогда не водилось.

Возможно, государство – это некая наука. Ведь разъезжают же по миру ученые консультанты, советующие правителям, как правильно обустраивать государственный аппарат. Ведь существуют же во многих странах учебные заведения, где готовят специалистов-профессионалов по государственному управлению. Стало быть, есть некая сумма знаний, гарантирующая безбедное и бесконфликтное существование государства. Но если мне назовут хотя бы одно такое государство на планете Земля в 2010 году от рождества Христова, я тут же соглашусь с этим тезисом.

Пока же приходится признать, что государство – не есть естественная природная сущность, не есть свойство человеческой природы, не есть продукт человеческой деятельности, не есть искусство и не есть наука. Тогда что же это?

И тут возникает некий парадокс. При всей критической направленности обыденного сознания в адрес государства рядовой гражданин отнюдь не стремится стать так называемым лицом без определенного гражданства. Потому что, во-первых, на планете Земля не охваченной государствами осталась только территория Антарктиды. Но там довольно прохладно. А во-вторых, несмотря на прошедшие тысячелетия реальной истории человечества, осененные идеей государства, чаяния обывателя на то, что это самое неведомое и невидимое государство ночей не спит, все думает о том, как бы ему, обывателю, лучше жилось, до сих пор чудесным образом оказались не истребленными. Я такой страны не знаю, где бы обывателя массово не сжигали, не вешали, не топили, не морили голодом и не расстреливали в те или иные периоды ее истории. А он каждый раз возрождается из пепла и очередную государственную формацию радостно приветствует звоном щита.

И что самое невероятное – продолжает предполагать, что государство только для того и существует, чтобы радовать о его, обывателя, интересах.

Государство, разумеется, не спешит обывателя разуверять. И даже наоборот – всячески поддерживает его в этом счастливом заблуждении. Государство забирает у обывателя заработанные им деньги в виде налогов, заставляет его проливать кровь на полях сражений, наказывает его за нарушение придуманных им правил поведения, называемых законами – объясняя необходимость всего этого и многого другого защитой жизни, здоровья и благосостояния обывателя, обеспеченной усилиями этого самого государства.

И пора от мистики переходить к тому, что вещи должны быть называемы своими именами.

Потому что нет и никогда не существовало никакого отдельного от человеческого сообщества фантома под названием «государство». Государство – это группа людей, профессионально занимающихся некой производственной деятельностью по осуществлению функций, определенных задачами этого производства.

Если хотите, это своего рода предприятие. Конвенцией Монтевидео 1933 года определены четыре признака государства: постоянное население, определенная территория, собственное правительство и способность к вступлению в отношения с другими государствами. И что же? Да любая фабрика должна иметь постоянный штат работников, ограниченную забором территорию, собственный директорат и налаженные связи с поставщиками и потребителями. И в чем тут принципиальная разница?

А ее просто нет. Вопрос только в том, кто именно директорат, а кто работник.

И тут возникает вопрос легитимности власти. А это, по сути, – проблема соответствия занимаемой должности. Как в любой другой профессии человек, претендующий на должность, обязан предъявить

некий сертификат, свидетельствующий о его надлежащей квалификации. В разные времена этот документ мог по-разному и выглядеть.

Вспомним второй библейский конфликт. Первым был конфликт по поводу плода с дерева познания добра и зла. Окончился он, как известно, для одной из сторон плачевно. Вторым же был конфликт между Авелем и Каином.

«Адам познал Еву, жену свою; и она зачала, и родила Каина... И еще родила брата его, Авеля. И был Абель пастырь овец, а Каин был земледелец. Спустя несколько времени, Каин принес от плодов земли дар Господу, и Абель также принес от первородных стада своего и от тука их. И призрел Господь на Авеля и на дар его, а на Каина и на дар его не призрел. Каин сильно огорчился, и поникло лице его... И когда они были в поле, восстал Каин на Авеля, брата своего, и убил его» (Быт 4:1-8).

А что, собственно, происходит? Сыновья первых людей, отлично понимают, что папенька с маменькой в свое время по молодости набедокурили и сильно проштрафились, и теперь уже им самим, без родительской протекции, надо как-то выбиваться в люди, искать расположения того, кто на тот момент и выдавал мандат на власть. И вся эта процедура – не что иное, как экзамен на профпригодность в очах Божиих. Абель, будучи скотоводом, разложил костерок, соорудил мангальчик – и запах к небесам понесся, очевидно, божественный. Ничего удивительного, что «призрел Господь на Авеля и на дар его». Ведь что в свою очередь предложил земледелец Каин? А что он мог предложить, кроме сырых, в лучшем случае – вареных овощей. Из чего делаем вывод, что вегетарианцем Господь не был. И Каин провалил экзамен.

Впрочем, весь этот административно-кулинарный эксперимент в целом надо признать неудавшимся. Зоотехник Абель, вроде бы и выигравший тендер, погибает, агроном Каин отправляется в изгнание, Ева вынуждена рожать следующего сына, Сифа, который уже никаким проверкам не подвергается. Передачу мандата законной власти на земле было признано несвоевременной и посему отложено на несколько поколений.

Впоследствии проблема государственной власти в Святом Писании непрерывно муссируется. На ней делается особый акцент. Правомочность некоей личности судить, карать и миловать, определяется исключительно божественным расположением. Структура общества все более угрожающе принимает форму пирамиды. Вертикаль власти как единственно возможная сущность становится все более самоочевидной. Исключительность статуса государственного чиновника становится все более безвариантной. Идея помазанности на власть становится единственной и непреодолимой. Библейские цари и судьи могут быть уничтожены Богом за совершенные грехи, но не могут быть переизбраны и отправлены на пенсию.

И даже с приходом на Землю Бога-сына практически ничего не меняется. Вот один из самых популярных в Новом завете эпизодов:

Тогда фарисеи пошли и совещались, как бы уловить Его в словах. И посылают к Нему учеников своих с иродянами, говоря: Учитель! мы знаем, что Ты справедлив, и истинно пути Божию учишь, и не заботишься об угождении кому-либо, ибо не смотришь ни на какое лице; так скажи нам: как Тебе кажется? позволительно ли давать подать кесарю, или нет? Но Иисус, видя лукавство их, сказал: что искушаете Меня, лицемеры? покажите Мне монету, которою платится подать. Они принесли Ему динарий. И говорит им: чье это изображение и надпись? Говорят Ему: кесаревы. Тогда говорит им: так отдавайте кесарево кесарю, а Божие Богу. Услышав это, они удивились и, оставив Его, ушли (Мф 22:15-22).

Мнется Учитель, не договаривает. Иисус совершенно очевидно уходит от прямого ответа на прямой вопрос: как человеку относиться к государственной власти? Поддерживать ли ее, платя ей налоги, или же входить с ней по мере необходимости в конфронтацию?

В Евангелии есть и иная позиция Спасителя. *«Иисус сказал им: дана Мне всякая власть на небе и на земле» (Мф 28:18).* Тут причина различия очевидна. Невнятные рассуждения о портретах на денежных единицах – это слова человека, еще не прошедшего испытания страхом перед смертью, ужасом распятия, чудом воскрешения. Вторая же реплика принадлежит воскресшему Богу. Который, впрочем, после этого благополучно вознесся на небеса, так и не свергнув предварительно хотя бы в качестве демонстрации той самой власти ни одного из кесарей.

Идея о том, что всякая власть государственная освящена неким высшим авторитетом, что люди, получившие ее, знают нечто такое, что недоступно простым смертным и потому имеют право вершить судьбы подданных, остается незыблемой до сих пор, несмотря ни на какие демократии.

В различных этно-конфессиональных культурах к этой идее приходили, разумеется, по-разному, но все равно приходили. У Конфуция, например, важнейшей категорией является принцип «сяо» («сыновняя почтительность») – подчинение младшего старшему, нижестоящего вышестоящему, подданных государю, основанное на уважении и почтении.

Но с давних времен были люди, сомневавшиеся в том, что государственные чиновники чем-то принципиально отличаются от иных людей. Что они свободны от естественных человеческих

побуждений только в силу занимаемой должности. Что став государственным чиновником, человек автоматически переходит в разряд небожителей, заботящихся исключительно о народном благе, и перестает пользоваться канализацией.

Еще Платон откровенно высказывал такие сомнения: «Ты полагаешь, будто и в государствах правители – те, которые по-настоящему правят, – относятся к своим подданным как-то иначе, чем пастухи к овцам, и будто они днем и ночью только и думают о чем-то ином, а не о том, откуда бы извлечь для себя пользу... Подданные осуществляют то, что пригодно правителю, так как в его руках сила».

Разумеется, такого рода сомнения не могли не оскорблять обывателя, продолжавшего надеяться на то, что государственный человек принципиально по-иному создан, что он сам не доест, а подданного накормит.

И потому появившиеся время от времени вполне здравые рассуждения о профессиональной сути работы государственного чиновника числились по разряду еретических, циничных, прямо таки непристойных откровений. Вот написал Николо Макиавелли учебник государственного служащего под названием «Государь» – и термин «макиавеллизм» на долгое время стал ругательством. А ведь ничего противоестественного там не написано. Даны конкретные советы для профессионального служащего, менеджера высшего звена: «Государю нет необходимости обладать всеми добродетелями, но есть прямая необходимость выглядеть обладающим ими», «Нет дела, коего устройство было бы труднее, ведение опаснее, а успех сомнительнее, нежели замена старых порядков новыми». Не Бог ведь какие открытия, но по крайней мере – честно и оберегает чиновника от совершения очевидных ошибок.

Во всяком случае без конфуцианских благоглупостей такого типа как «Управлять – значит поступать правильно. Если, управляя, вы будете поступать правильно, то кто осмелится поступать неправильно?». Вот где, когда и кого это останавливало?

В конечном счете мысль об идентичности профессии государственного служащего любой другой профессии довольно давно и открыто распространяется. Просто ранее это считалось неким буржуазным заблуждением: «Корпоративное государство, одна из форм авторитарного политического режима. Идеологи корпоративного государства рассматривают государство как совокупность публичных служб (корпораций), выполняющих определенные социальные функции. Наиболее последовательно идея корпоративного государства была проведена при режиме Франко в Испании». Вот так, повесь ярлык – «режим Франко», и все станет на свои места.

А между тем в идее корпоративного государства нет никакой крамолы. Мартин ван Кревельд в монографии «Расцвет и упадок государства» пишет о том, что государство – это всего лишь частный случай корпорации. «Как и любая корпорация, оно имеет своих директоров, служащих и пайщиков».

И, как и в любой другой профессии, люди занимаются этим делом прежде всего потому, что, реализуя в ней свои подходящие для этой работы таланты и способности, они могут здесь получать максимально возможную прибыль. И ожидать от них чего-то иного просто бессмысленно.

Ведь не ждем же мы свершения подвигов и самопожертвования от аптекаря и сантехника, таксиста и преподавателя. Главное, чтобы и таксист и представитель государства профессионально выполнял свои обязанности и не обворовывал нас при этом.

То есть, государство – это бизнес, это вид профессиональной предпринимательской деятельности и не более того.

И здесь, как и в любой другой профессии, могут быть менее и более способные к ней. Но менее способный к какой-то деятельности только из-за этого не должен в глазах окружающих становиться преступником. Если у президента или премьер-министра не заладилось что-то на службе, его можно освободить от занимаемой должности, но совсем не обязательно проклинать как не оправдавшего чьих-то надежд или тем более – подвергать репрессиям.

И если сын токаря тоже становится токарем – это хорошо, это династия, то почему плохо, когда сын госслужащего тоже выбирает эту профессию?

В каждой профессии есть свои критерии определения пригодности, способностей или даже таланта. Очевидно, что для государственного деятеля одним из главных свойств, определяющих его успешность в профессии, является так называемая харизма. И наличие ее отнюдь не должно ему ставиться в упрек.

В конце концов, труднее всего избавляться от разочарований обманутых ожиданий. И пока человечество будет коснеть в иллюзиях относительно сущности государства как такового – конфликты внутри самого государства неизбежны.

ПОНЯТТЯ СТАТЕВИХ ВІДМІННОСТЕЙ У ФЕМІНІСТИЧНОМУ НАРАТИВІ

Анотація. У статті розглядається питання статевої відмінності у феміністичному наративі із позиції основних представників французького фемінізму та сучасних дослідників. Однією із основних теза про визначальну роль мови в оформленні ідеологій.

Ключові слова. Фемінізм, теорія, відмінність, мова, досвід, патріархальний, наратив.

The article deals with the conception of sexual difference in feminist narratives from the position of French feminist theorists and modern writers. One of the main is the issue of sexual difference in relation to language.

Key words. Feminism, theory, difference, language, experience, patriarchal, narrative.

В статтє представлено понимание понятия половых отличий в феминистическом нарративе с точки зрения представителей французского феминизма и современных исследователей. Один из основных – тезис об определяющей роли языка в оформлении идеологий.

Ключевые слова. Феминизм, теория, отличие, язык, опыт, патриархальный, нарратив.

Вступ. Від рівноправ'я до відмінності. У другій половині 1970-х у Франції відбувся досить суперечливий злам у феміністичній теорії, відлуння якого відчувалось в Америці та Англії у 1980-х. Ним став поворот від проблематики рівноправ'я до проблематики статевої відмінності. Втілюючи на практиці нагальні питання раннього періоду, феміністська теорія відійшла від однорідності своїх потреб, усвідомлюючи, що людське бачення світу втілюється, переноситься та зберігається у мові, де і потрібно шукати ключ до змін. Таке розуміння стало причиною ряду розбіжностей між французьким та Англо-Американським фемінізмом. Хоч Англо-Американські феміністські критики зауважили роль мови у припиненні жінок, але лише французькі визначили, що проблема полягає уже не в тому, щоб вибороти жінкам право діяти у суспільстві нарівні з чоловіками, а в тому, щоб сформулювати “подвійну вимогу” (термін Люс Ірігаре) – вимогу водночас рівноправ'я й відмінності [4].

Нові теми і формальні експерименти із *écriture feminine* у поєднанні із усталеною оповідною технікою, зміщення суб'єкта і надання гендерного забарвлення його стосункам із об'єктом наративу, наголос на множинності значень, створених в результаті гри слів і порушення законів мови та влаштування тексту у творах феміністських письменниць чітко контрастують із творами епохи реалізму, де протагоністки боролись за політичну, соціальну, економічну та культурну рівність із чоловіками. **Мета** цієї статті – висвітлити позицію теоретиків французького фемінізму та сучасних дослідників щодо поняття статевої відмінності у феміністичному наративі.

Мова і міф. Оформлення теорій французьких феміністок відбулось не в останню чергу під впливом теорій розвитку мови, які частково обґрунтовують основи „маскулінного” порядку влаштування Західного суспільства. Він базується, перш за все, на системі уявлень, якою стали міфи і мова як невід'ємна частина сприйняття суб'єктом дійсності і його місця у ній. Карл Густав Юнг стверджує, що міф — це форма колективної свідомості, міфологія виникає як родова свідомість, тобто людина у первісному світі існує як невід'ємна частина роду [2, 243] (у нашому випадку так само – від спільноти собі подібних – Л.Ш.). Людина не відрізняє себе від інших людей та від усього роду (спільноти) взагалі. Французький антрополог, Клод Леві-Стросс, опираючись на теорію Соссюра щодо структурного підходу до мови як системи значень, довів, що міфи у культурі володіють такою ж силою і мають таку саму структуру, як і мова. Вони так само відображають і впливають на людське сприйняття дійсності. За його висновками, сила міфів полягає не в самій історії, яка в них розповідається, а у тому, як у них представлено реальність. У праці *The Elementary Structures of Kinship* Леві-Стросс стверджує, що однією із передумов патріархального порядку стала традиція бачити жінку в культурі у ролі „об'єкта обміну” [19 у 28, 5]. Розгортаючи теорію Леві-Стросса, французький філософ та історик Мішель Фуко продемонстрував, що у мові кодується ідеологія, що і має безпосередній вплив на формування наших поглядів на світ. Фуко досліджує, як процеси розмежування, протиставлення і виключення у різні часи в історії визначали уявлення про сексуальність, злочинність і божевілля. Він наголошує на тонкій межі між домінуючим дискурсом владної групи і дискурсом пригноблених нею. Ілюстрацією до твердження Фуко є модель хазяїн-раб Сімони де Бовуар у праці „Друга стаття”, за якою вона демонструє, як ідентичність суб'єкта формується в залежності від об'єкта чи „іншого”. Чоловік є суб'єктом, жінка – „Іншим” [1, там само, 5]. Французький психоаналітик Жак Лакан проводить паралель між

несвідомим та мовою. Він наголошує, що „закон”, який батько представляє для дитини, є законом мови [20].

Французький фемінізм. Теорії структурного лінгвіста Соссюра і його наступників Леві-Стросса, Фуко і Барта стали основою для теорій французьких феміністських теоретиків Гелен Сіксу, Люс Ірігаре і Юлії Крістевої. Базуючись на структуралістському баченні вітальної ролі відмінностей у мові, Люс Ірігаре у *Speculum of the Other Woman*, наприклад, доводить маскуліну основу теорій великих філософів, що значним чином вплинуло на мову і культуру, де жінці відводиться роль німої і непомітної [16, 9]. У розумінні французьких феміністок вся система є продуктом єдиного – чоловічого способу сприйняття та організації світу, де жінка, перебуваючи у знаковому просторі соціуму, користується чоловічою мовою, дивиться на світ – і на власне тіло – чоловічими очима. Феміністичне бачення наративів активізує історичні, соціальні, культурні та ідеологічні елементи і структури текстів та конструкцій всередині них.

Значний вплив на теорії французьких феміністок також мали психоаналіз З. Фрейда і Ж. Лакана та деконструктивізм Ж. Деріда. Феміністські філософи прийняли постулат Лакана про фалічну знакову природу мови та пропонуване Дерідом сприйняття мови як індикатора патріархальних цінностей. Завдяки методу деконструкції Деріда з'явилась можливість нового перчитування текстів (особливо чоловічих), за допомогою виявлення (не)маркованих гендерних елементів та гендерних стереотипів. Для нього наше знання про світ є результатом мови, що влаштована і передається відповідною лінгвістичною методикою, яка нав'язує свій власний формат, логіку і правила.

Він переконаний, що значення є завжди різним і не може бути єдиним і сталим. Не лише мова постійно викликає різні значення – кожен текст можна завжди прочитати так, що намагання автора вплинути на читача не матимуть жодного наслідку. Його теорія *diffe'rance* дозволила йому стверджувати про існування такого письма, що не викликати єдиного значення, а працюватиме, щоб задіяти всі можливості значень [27, 22].

Після того, як психоаналіз та постструктуралізм проголосили тезу про те, що жінка не існує (ця теза належить Лаканові, який при цьому мав на увазі знаковий характер утворення бажань чоловіка та жінки, те, що жінка не має доступу до мови як соціальна фігура), і жінку й далі продовжували описувати за допомогою засобів панівної, чоловічої мови, віднайти позитивну відмінність і втілити на письмі вираження жіночої суб'єктивності було покликано нове жіноче письмо.

Юлія Крістева у *About Chinese Women*, як і Люс Ірігаре, зауважує, що хоча жінкам і був закритий **доступ** до батьківського закону слова, вони не повинні ані відкидати **лінгвістичний порядок**, ані приймати модель жіночності, встановлену патріархатом [17]. Крістева закликає жінок поглянути за межі призначених їм ролей і відстоювати свою власну правду – відлуння свого втраченого *jouissance*. Оскільки ця правда не може відповідати встановленому порядку мови, вона не може, на її переконання, за законом вважатись ані правильною, ані хибною, тому залишається німою, невидимою і „поза часом”. Лише прислухаючись до невисловленого, турбуючись **про пригноблене**, нове, незвичне і незрозуміле, а тому загрозове для патріархального порядку, жінка може сподіватись, що порушить цей устрій і здобуде власний голос. Саме в такому значенні Крістева бачить мову потенційно революційною. Її теорія не стосується фемінізму, що по-чоловічому виборює рівність та не приділяє уваги символічному. „Прийшов час, - вона пише, - звернути увагу на множинність способів прояву жіночого, а з **комбінування** цих відмінностей цілком імовірно може проявитись справжня природа відмінностей між статями” [17, 75].

Гелен Сіксу бачить надання жінці статусу „Іншої” як результат бінарної структури маскуліної думки: все впорядковується за законом опозицій, про що вона пише в есе „Sorties” [13]. Як Крістева та Ірігаре, Сіксу бачить мову основним ключем до змін і закликає жінок „писати себе” (власне несвідоме).

Французькі феміністки застерігають жінок від традиційно чоловічих способів боротьби за рівність, пропонуючи, натомість, іншу, „жіночу” схему – власну мову (*la langue* на відміну від *le langage*) та письмо (*écriture feminine*). Аналізуючи процеси, за якими у мові утворюється значення, і те, що у ній замовчується, жінки мають можливість **розплутати** патріархальну систему, а опираючись її законам, змінити ставлення до себе. [4].

Гелен Сіксу, як і Люс Ірігаре, за основу своїх теорій сексуальної відмінності **прийняли** психоаналіз Фрейда. На їх переконання, обидві статі є в полоні старих, як світ, культурних визначень, але саме в їх відмінностях криється потенціал іншого бачення, розуміння та відношень. Жіноче ставлення до „Іншого”, наприклад, означає не (чоловіче) **привласнення** чи зруйнування його несхожості для утвердження своєї позиції, а утримання „правильної дистанції”, на якій „Я” та „Інший” можуть співіснувати на рівних. У *Le Livre de Promethea* (Книга Прометей) Сіксу описує намагання наратора зав'язати із Прометеею такі стосунки, в яких її „іншість” не буде стертою „вбивчим” порядком культурних та соціальних умовностей [13].

У своєму романі *Angst* Сіксу досліджує, як чоловіча мова і бажання привласнюють і, звідси,

стирають власне „Я” жінки : „*He saw in me everything he claimed he didn't have; I didn't recognize myself*” [12] Звертання чоловіка-наратора до жінки „Я” є прикладом того, як маскулінне пригнічує і підкорює фемінне. У ході суперечки жінка розуміє, що метою конфлікту є потреба чоловіка утвердити свою владну позицію: „*I suspected him of wanting to fabricate a story for himself. To trap me in. I felt I was turning into his fly*” [там само, 133]. Як і в теоретичних працях, у романі Сіксу говорить про іншу мову, в якій стосунки статей будуть відрізнятися від нав'язаних маскулінним порядком. Це буде мова, у якій „вона” також отримає статус суб'єкта: „*a sentence with room for me in it*” [там само, 137]. Питання відмінності жінки у зв'язку із мовою та новою символікою є одним із основних у французькому фемінізмі.

Феміністичні наративи. Мова як засіб пригноблення жінки і як така, що володіє потенціалом створення відмінних від встановлених патріархальним порядком зв'язків, є також центральною темою сучасної французької жіночої літератури, яку досліджує Сюзен Селерс у своїй монографії *Language and Sexual Difference. Feminist Writing in France* (1991). Її праця є оригінальним зразком феміністичного наратологічного підходу до наративів. Вивчення наративів з точки зору фемінізму має на меті залучення постструктуралістської перспективи. Остання базується на структуралістській моделі аналізу із соціологічної та ідеологічної точки зору.

У різних за темою, стилем і способом нарації, творах Шанталь Шаво (Chawaf) досліджується роль і потенціал мови до змін. Авторка грає із родом слова у французькій, щоб привернути увагу до розмежування між сучасною (чоловічою) мовою (le langage), яка функціонує, щоб „*confine обмежити us socially, inside our reduced, unequal and conformist lives*” [10 у 28, 32] та іншою – „*untranslatable in ours*” [там само, 10], для якої вона обирає жіночу форму *la langue*. Ця відмінність між двома формами мови була визначена Ані Леклер у романі *Parole de femme*. З усіх текстів Шаво Іншу мову, яка володіє здатністю звільнити жінок, представлено чи не найяскравіше в *Elwina, le roman fee* (Елвіна, Роман-Казка). Елвіна усвідомлює, як мова впливає на її досвід. Вона намагається висловити „*all the waves of these quivering worlds which, most of the time, the word no longer expresses and which, forbidden, lie buried therefore inside us*” [8, 85 у 28, 25]. Її письмо стає „*a sort of oral writing, transitory . . . coiling, curvilinear, curving in an arc of a circle, becoming a spiral, transferring itself, belonging to symbols, to names derived from sensations and pulling out of silence the forms, this syntax, this life*” [8, 72, там само].

У романах Анрі Шеді (Chedid) маємо приклади впливу чоловічої мови на життя жінки – „*My "yes" had been enough for him [the priest] to hand me over to this man with words that chained me for eternity*” [11 у 28, 34]. У творі Жене Гіврар (Guyard) *Mere la mort* („Мати смерть”) досліджуються психічні зриви у зв'язку із мовою та гендером. Гіврар грає із граматичним поділом роду у французькій. Її відповіддю є нова, **письмова мова** – „*Let us recuperate the word [la parole] they have torn from us and claim our differences*” [11 у 28, 35].

Емма Сантос у *La Makastree* („Погаано кастрована”) також розглядає питання ментальних зривів і стверджує, що якщо мову наділено владою, її можливо використати проти неї самої і таким чином змінити існуючий порядок – „*We will destroy everything with words*” [27 у 28, 36]. Маделейн Шапсаль (Chapsal) у майже автобіографічному тексті *Une femme en exil* („Жінка у вигнанні”) досліджує потенціал написаного творити зміни. Письмова мова для жінки у вигнанні є як вітальною, так і абсурдною, адже мова ніколи не зможе передати всі особливості досвіду [7, там само, 38].

У французькій феміністичній художній літературі відчувається значний вплив психоаналізу і його бачення індивіда. Роман *Le Re'duit* („Відсутня”) Ірен Шавельзон (Schavelzon) є співзвучним із *Angst* Сіксу та представляє психоаналіз із перспектив жінки. На прикладі історії життя сім'ї вона показує, як пристосовуючись до чоловіка, його мови і законів, жінка втрачає своє власне „Я”. У світі чоловіка вона є безсилою, його бажання прив'язує її до нього, одночасно відокремлюючи її інше „Я”. Це роз'єднання тісно пов'язане із його мовою: „*it seemed to her that her own voice was only the echo of his*”(р. 28) [30, 28 у 28, 61]. Віддаляючись, вона відступає до себе мовчазної, до мови тіла.

На відміну від ієрархії, тиранії чи смерті, характерних для чоловічого дискурсу, мова матері пропонується як альтернатива насиллю і війнам. Тему стосунків матері і доньки розгортає Шанталь Шаво (Chawaf) у *L'Interieur des heures* („Часовий інтер'єр”). Для Шаво особлива приналежність жінки до виникнення життя, втілена у єдності між донькою і матір'ю, у романі представлена як така, в якій є потенціал для створення іншого порядку. [28].

В *La Makastree* Емми Сантос ініціатором відокремлення доньки є мати: „*My mother's criminal hands castrated me*” [27, 53 у.28, 68] У романі *Mere la mort* Жене Гіврар роль матері є досить неоднозначною. Вона, з одного боку, підтримує і захищає, а з іншого, повинна спонукати доньку до вступу у світ, де „вона” існувати не може. Авторка наголошує на мові, якою розмовляють мати і

донька перед розлукою. Відповідь для Гіврар у мові тіла матері, „*the language of your arms wide open in my nigh*” [16, 57 там само]. На відміну від *La Makastree* і *Mere la mort*, в *Elwina* Шанталь Шаво мати і донька, мова і тіло не відокремлені. На відміну від *L'Interieur des heures*, ця материнська мова не є ані результатом заборон і залежності чи згубного злиття із матір'ю. Ця мова не є обмеженою рамками тіла, адже у такому випадку „наше мовчання триватиме, і наш страх буде посилюватись”.

У *La Femme gelee* („Стримана жінка”) Ані Ерно (Ernaux) наполягає на ролі освіти у становленні жіночої відмінності. Завдяки цьому *La Femme gelee* є співзвучним із мейнстрімом англо-американської феміністської літератури. Марі Кардинал в автобіографічному тексті *Autrement dit* („По-іншому кажучи) прослідковує, як чоловічі закони вплинули на неї як на жінку. Вона порівнює свій власний досвід із тим, який вплив мали чоловічі закони на жінок в ході історії. Бенуа Гру (Groult), у *Ainsi soit-elle* („Так, щоб вона була”) також прослідковує, як освіта впливає на становлення жінки: „*We must finally cure ourselves of being women', 'not of being born women, but of having been brought up as women in a universe of men*” [15, 24 у 28, 87].

Як і 'frozen woman' Ені Лерно, Гру пам'ятає наслідки постійного обов'язку відповідати очікуванням і потребам чоловіків. На відміну від англо-американських феміністських письменниць, її метою в *Ainsi soit-elle* не є встановити рівність, за якої сексуальна різниця мінімізується чи ігнорується, а створити рівність, за якої відмінності поважають і цінують [там само, 149, у 28, 88].

У романі Мішель Перейн (Perrein) *La Chinoise* („Китайка”) досліджується тема сексуальної відмінності на культурному тлі Південно-Східної Азії. На прикладі головної героїні, яка потрапляє у нове для себе оточення, показано статево-гендерні ролі у контексті її власних втрат і ширшому – відмінностей, які є основою Південно-Східного суспільства. Їй доводиться вчитись бути жінкою: „*it isn't simple being a woman. You discover it bit by bit*” [28, 89]

В одному із розділів своєї праці Селерс прослідковує питання „жіночої мови” та „жіночого письма”. Базуючись на працях Люс Ірігаре (*This Sex Which Is Not One, Questions*), Гелен Сіксу (*Sorties The Newly Born Woman*), Юлії Кристеві (*Revolution in Poetic Language, Desire in Language, Word, Dialogue, and Novel, In The Father. Love and Banishment*), Кетрін Клемент (*Miroirs du sujet*), Мішель Монтрелей (*L'Ombre et le nom: sur la feminine.*, *Textes a l'infini*) та інших, дослідниця робить висновок про необхідність власного, чіткого способу вираження жіночого і скасування гендеру як компоненту мови [28, 21].

Концепт „фемінного (або Іншого) письма” відображено і в праці Крістіан Рочефорт (Rochefort) у *C'est bizarre lecriture* („Писати – це неприродно”), яка бачить місію письменника у руйнуванні загальноприйнятої мови, „*losing' its 'manufactured, factory-produced' words and phrases*” [26, 47 у 28, 148]. Марі Кардинал у *Autrement dit*. наголошує, що для неї письмо є сумішшю *jouissance* і боротьби із встановленими кодами мови, які не дозволяють висловити багато того, що вона має на меті передати.

Жене Гіврар (Huyvrad) у *Mere la mort* також торкається теми *écriture feminine*, тісно пов'язаної із материнською/іншою мовою. Вона здатна об'єднати жінок і чоловіків, повертаючи їх до витоків, щоб подолати наслідки їх розділення: „*We will deliver them from their fear and our confinement*” [16, 154 у 28, 151]. Твори Шанталь Шаво також піддаються читанню у контексті *écriture feminine*. У *Elwina, le roman fee* відчувається постійний акцент на зв'язку між тілом і письмом. Письмо Елвіни є подібним на „*...milk . . . streaming from her breast, nourishing the void*” [8, 13 там само] У *Le Soleil et la terre* (*Сонце і земля*) Шаво фалічна мова законів і порядку представлена як засіб тиранії і насилля, які призвели до війни. На противагу цій мові, її текст передає альтернативне, материнське письмо, письмо тіла.

Нова форма письма, характерна для *écriture feminine*, має плавну структуру, в якій речення може розтікатись на всю сторінку, звідси постійно втрачається тематична лінія наративу, що відбувається у *Elwina, le roman fee* Шаво. Твори Маргеріт Дюра (Duras) також характеризуються формальними іноваціями. У *L'Amant* („Коханець”), авторка наголошує на тому, що джерелом знання є тіло: „*When you let the body alone, to seek and find and take what it likes, then everything is right*” [6, 47 у 28, 154]. Текст розділено на фрагменти, де переплітаються спогади з минулого, коментарі і пропуски, тому за зовнішньою подієвістю наратор не представляє ніякого визначеного або часового порядку. Мінливий голос головного персонажа, представлений із різних перспектив, втілює часткову і обов'язково незавершену природу того, що може бути сказано, викликаючи власні спогади і розуміння читача у процесі його творення тексту.

Найбільше іноваций дослідниця прослідковує у творчості Монік Віттіг. Її *Les Guerilleres* представляє перспективу нового порядку, де відбудеться позитивна переоцінка жіночої статі. Тут жінки, бранки дзеркала, борються за встановлення безладу, щоб створити „новий світ”. Ця нова культура спонукатиме до перегляду міфів та наративів про історію світу. Історія про

вигнання з раю, наприклад, викликає у цих жінок лише пошану до жінки, яка порушила авторитарну заборону куштувати яблуко з Раю. Роман створено із плетива жіночих голосів у поєднанні із іншими, зовсім різнорідними голосами в якості еха. Використовуючи незаповнені прогалини тексту та проміжки між словами, авторка постійно натякає на можливість інших його значень і перспектив. Як і інші французькі феміністські письменниці, Віттіг наголошує, що ці інші значення виникнуть у прогалинах маскуліної системи. У тексті з'являються довгі списки предметів, подані без знаків пунктуації, без жодного свідчення порядку, що дає можливість читачу створити свій власний [155].

Тексти Женев'єви Серро (Serreau), Марі Редоне (Redonnet) і Мішель Рамон (Ramond) ілюструють формальні експерименти *écriture féminine* і є свідченням його впливу на творчість сучасних письменниць. В *Un enfer tres convenable* („Досить миле пекло”) Серро пропонуються різні версії подорожі до потойбіччя. Кожна версія не лише різна, а пропонує різноманітні перспективи і розказана різними голосами, включає інші історії про інші подорожі і надає суперечливу інформацію. Використання різних стилів спрямоване на підкреслення того, що об'єктивна точка зору неможлива. Розповідь героїні твору віртуально є без знаків пунктуації, і це разом із розмовним стилем потоку свідомості залучає читача безпосередньо до її історії, дозволяючи йому розставити знаки пунктуації і зрозуміти її значення.

Rose Melie Rose Марі Редоне є історією трьох поколінь жінок Роз, Мелі і Роз, розказаною з точки зору Мелі. У тексті пропонується серія малюнків, які, як дванадцять фотографій, що Мелі заповідає своїй доньці, залишені реципієнту для власного розуміння і оформлення. Текст складається із коротких фрагментів, які ніби ненароком перериваються порожніми рядками, і перегукується із образами і темами *écriture féminine*. Народження тут трактується як частина неперервного життєвого циклу, а сни володіють силою впливати на життя. Книга легенд передається від матері доньці і реінтерпретується кожним поколінням, а новий алфавіт має силу змінювати значення імен.

Мішель Рамон надала *Vous* („Ти”) нетрадиційної і новаторської форми. Основна домінанта *Vous* – це взаємозв'язок мови, предметів і тіла. Тут закон визначається як „теорія розуму”, яка пригнічує тіло „акумулюючи все те, від чого воно відмовляється”. В контексті цього закону „Я” шукає простір, де бажання повернуться без змін, а „протилежності” не будуть керівним принципом. Форма *Vous* відповідає цьому простору. Текст починається із двох порожніх сторінок, а наратив – із середини речення. Порожні сторінки зустрічаються через деякі проміжки, наратив так само відновлюється чи то із середини речення, чи із середини слова, чи зовсім з іншого місця. Речення Рамон порушують всі правила їх побудови [24].

Таким чином, феміністичний наратив завдяки своїй здатності створювати нові значення, бути прочитаним по-іншому спонукає дослідницю до ряду питань. Якщо мова є системою, що утворилась раніше за нас, і визначила наше сприйняття світу, яким чином жінці під силу створити новий лад, у якому б не відображався попередній устрій? Чи можливо не зіпсувати нову систему, якщо джерелом для створення нової мови є наш досвід? Чи допоможе створення нового (жіночого) світу змінити місце жінки у ньому?

ЛІТЕРАТУРА

1. Бовуар С. Друга стаття: У 2-х т. - К.: Основи, 1994
2. Юнг К. Г. Об архетипах как основе понимания сознательной деятельности человека // Соціально – політичний журнал. – 1998. - №6 – С. 241 - 246.
3. Derrida. Jacques *Writing and Difference* (1967), translated by Alan Bass – London, 1978
4. Feminisms. An anthology of literary theory and criticism. Ed. By Robyn R. Warhol, Diane Price Herndl, - Rutledge University Press- New Brunswick, New Jersey, 1991, 1207 p.
5. Cardinal Marie. *Autrement dit*, Paris: Grasset, 1977
6. Duras Marguerite, *The Lover* (1984), translated by Barbara Bray. – London: Flamingo, 1986
7. Chapsal Madeleine, *Une femme en exil* Paris: Grasset, 1978
8. Chawaf Chantal, *Elwina, le roman fee*. – Paris: Flammarion, 1985
9. Chawaf Chantal, *Le Soleil et la terre*. – Paris: Pauvert, 1977
10. Chantal Chawaf, *L'Interieur des heures*. – Paris: des femmes. 1987, p. 49
11. Chedid Andree *From Sleep Unbound* trans. Sharon Spencer Ohio: Swallow Press, 1983 and London: Serpent's Tail. 1987
12. Cixous Helene, *Angst*, translated by Jo Levy (London: John Calder and New York: Riverrun Press, 1985. p. 132
13. Cixous Helene, *Le Livre de Promethea*. – Paris: Gallimard, 1983
14. Cixous Helene, 'Sorties', in *The Newly Born Woman*. – 1975, translated by Betsy Wing. – University of Minnesota Press. 1986, pp. 63-130
15. Grout Benoit, *Ainsi soit-elle*. – Paris: Editions Grasset, 1975.
16. Hyvrard Jeanne, *Mere la mort* (Paris: Editions de minuit, 1976.
17. Irigaray Luce, *Speculum of the Other Woman*, translated by Gillian C. Gill. – New York: Cornell

University Press, 1985.

18. Kristeva Julia, *About Chinese Women* (1974), translated by Anita Barrows. – London: Marion Boyars, 1977.

19. Kristeva Julia, *Revolution in Poetic Language* (1974), translated by Margaret Waller.– New York: Columbia University Press, 1984.

20. Levi-Strauss Claude, *The Elementary Structures of Kinship*, – London, 1969.

21. Lacan. Jacques *Ecrits: A Selection*, translated by Alan Sheridan. – London: Tavistock. 1977

22. Mezei Kathy, ed. *Ambiguous Discourse: Feminist Narratology and British Women Writers*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1996, 286 p.

23. Perrein Michele, *La Chinoise*.– Paris: Editions Julliard. 1970, p. 17

24. Michele Ramond, *Vous*. – Paris: des femmes. 1988

25. Marie Redonnet, *Rose Melie Rose* . – Paris: Minuit, 1987

26. Rochefort Christiane, *C'est bizarre lecriture*.– Paris: Grasset. 1970

27. Santos Emma, *La Makastree* Paris: Editions des femmes, 1976

28. Sellers Susan, *Language and Sexual Difference. Feminist Writing in France Hampshire* :Macmillan, 1991. – 196 p.

29. Serreau Genevieve, *Un enfer ires convenable* . – Paris: Gallimard, 1981

30. Schavelzon Irene, *Le Re'duit*. – Paris: des femmes, 1984.

Maciej Henryk GÓRNY

WALKA Z PRZESTĘPCZOŚCIĄ JAKO INWARIANT SYSTEMÓW PRAWNYCH. METODY WALKI JAKO WARIANTY W RAMACH SYSTEMU

Єдиними загальними характерними рисами для всіх юридичних систем є застосування приписів, заборон і санкцій, які повинні забезпечити їх дотримання. Боротьба з особистостями та групами, які переступають ети приписи і заборони є інваріантом кожної юридичної системи. Окремі методи боротьби зі злочинністю складають варіанти в межах даної системи, а їх відбір, поруч з правильністю юридичних норм і юридичним почуттям суспільства, головним чинником вирішальним про ефективність системи. Стаття показує мінімум різних варіантів боротьби зі злочинністю, звертаючись до методів формалізованої оптимізації, а також показує користь, які органи правосуддя можуть досягти з використанням у своїй роботі досягнень психокібернетики і соціокібернетики.

Ключові слова: Інваріант, варіант, розшукової процес, доказовий матеріал, дисциплінарний процес, оптимізація, евристичної стратегії, алгоритмічні стратегії, криміналістика, психокібернетика, соціокібернетика.

Единственными общими характерными чертами для всех юридических систем является применение предписаний, запретов и санкций, которые должны обеспечить их соблюдение. Борьба с личностями и группами, которые переступают эти предписания и запреты являются инвариантом каждой юридической системы. Отдельные методы борьбы с преступностью составляют варианты в пределах данной системы, а их отбор, рядом с правильностью юридических норм и юридическим чувством общества, главным фактором решающим об эффективности системы. Статья показывает минимум разных вариантов борьбы с преступностью, обращаясь к методам формализованной оптимизации, а также показывает пользу, которые органы правосудия могут достичь с использованием в своей работе достижений психокібернетики и социокібернетики.

Ключевые слова: Инвариант, вариант, розыскной процесс, доказательный материал, дисциплинарный процесс, оптимизация, эвристичный стратегии, алгоритмические стратегии, криминалистика, психокібернетика, социокібернетика.

Every law system consists of rules (that makes some things illegal and other obligatory) and sanctions to guarantee obeying them. It is the only thing that all legal systems in the world have in common. Fighting individuals and groups which breaks those rules is invariant of every law system. Methods of fighting the criminals are variants within each system. Choosing right methods is (alongside with consilience of those rules with the society's sense of law) main factor that determines effectiveness of every legal system. This article describes inter alia some of the methods of fighting the criminals, it refers to formalized optimization and show benefits of using psycho cybernetic and social cybernetic in crime investigation process.

Keywords: invariant, variant, investigation process, evidence, criminal proceedings, optimization, heuristic strategies, algorithmic strategies, forensic science, psycho cybernetics, social cybernetics.

Każdy system prawny bez względu na poziom zawiłości da się sprowadzić do systemu nakazów, zakazów i sankcji za ich przekroczenie. Jest to więc cecha wspólna wszystkich systemów prawnych. Pomimo wielowiekowych wysiłków prawników, teologów i filozofów nie udało się wyróżnić jakiś uniwersalnych zasad, które miałyby znajdować odzwierciedlenie w każdym systemie prawa stanowionego. Tak więc jedynym inwariantem systemów prawnych jest zwalczanie czynów zakazanych oraz bezczynności w stosunku do czynów nakazanych. Tak wygląda sprawa od strony diagnostycznej z punktu widzenia realizmu.

Mówienie o innych inwariantach, wspólnych dla wszystkich systemów prawa, należy do strefy postulatyno-decyzyjnej lub wynika z idealizmu. Rzecz jasna każdy system prawa może posiadać jeszcze inne, własne inwarianty, ale nie będą one wspólne dla wszystkich systemów. W przeszłości próby sformułowania metanorm mających stanowić inwarianty wszystkich europejskich systemów prawnych podejmowali myśliciele będący zwolennikami koncepcji prawa natury. Historia pokazała jednak, że koncepcje niemające oparcia w konkretnej grupie, której interesy miałyby reprezentować i, która w zamian za to miałaby część dysponowanej przez siebie siły przeznaczać na ich krzewienie i obronę, mają znikome szanse na stanie się źródłami metanorm dla systemów prawa stanowionego. Dla porządku zaznaczyć wypada, że pojęcie interesów w niniejszym artykule użyte jest nie tylko w znaczeniu energomaterialnym, ale także informacyjnym i obejmuje wszelkie dążenia zbiorowe danej grupy. Z kolei przyjęcie pewnych koncepcji przez wpływowe grupy interesów może powodować, że zamiast stanowić źródło metanorm, zostaną one zdegradowane do fasadowej dekoracji propagandowej i instrumentalnie wykorzystywanych narzędzi walki z prawdziwymi i wymagowanymi przeciwnikami. Przykład mogą stanowić „poprawne politycznie” „prawa człowieka”, które są nowożytną, karykaturalną, biurokratyczną imitacją praw natury. Rzekomo mają służyć obronie najsłabszych, w rzeczywistości są one narzędziami w rękach grup międzynarodowego lichwiarstwa, służącymi do atakowania krajów niegodzących się na rozszerzanie wpływów tychże grup na swoim terytorium (głównie Rosji i Chin). Nie wolno zapominać, że pod pozorem obrony „praw człowieka” grupy te dążą do informacyjnego oraz energetycznego wyniszczenia narodów słowiańskich i sprowadzenia Słowian do roli niewolników.

Na potrzeby tego artykułu za przestępczość będziemy uznawać nie tylko właściwe przestępstwa zdefiniowane w polskim, lub jakimkolwiek innym, kodeksie karnym, ale również wszelkie inne łamanie zakazów prawnych bądź nie realizowanie nakazów, bez względu na to czy na gruncie danego systemu uznawane będą za przestępstwa, wykroczenia, delikty, przestępstwa skarbowe etc.. Sposoby wali z przestępczością to obok zgodności (lub niezgodności) danego systemu z poczuciem prawnym społeczeństwa główne czynniki mające wpływ na skuteczność danego systemu prawnego. Zwalczanie polega przede wszystkim na wykrywaniu, karaniu i prewencji. Koncepcja nagradzania przez państwo za zachowania zgodne z prawem jest zagadnieniem marginalnym. Pominiemy też jako bezprzedmiotowe dyskusje na temat tego, co jest ważniejsze: surowość kary, czy skuteczność wykrywcza organów ścigania. Jest oczywistym, że nawet najsurowsze kary nie odstraszą potencjalnych przestępców, jeżeli prawdopodobieństwo ich złapania będzie znikome, z drugiej zaś strony nawet 100% skuteczność policji i innych służb w łapaniu przestępców nie odstraszy ich od dalszego popełniania przestępstw, jeżeli kary będą śmiesznie niskie. W celu zwiększenia skuteczności wykrywczej organów ścigania najlepiej jest zastosować optymalizację.

Sformalizowana optymalizacja to proces znajdowania wielkości optymalnej, a więc takiej zmiennej niezależnej, przy której zmienna zależna będzie minimalna bądź maksymalna, a mówiąc prościej takiej wielkości decyzyjnej, przy której wielkość kryterialna będzie największa bądź najmniejsza przy zadanych parametrach [1]. Można też mówić o optymalizacji „zdroworozsądkowej” a więc wprowadzaniu pewnych ulepszeń w oparciu o doświadczenie. W dużym uproszczeniu możliwe jest stwierdzenie, że proces wykrywczy można ulepszać za pomocą strategii heurystycznych lub algorytmicznych. Z reguły strategie algorytmiczne będą mieć zastosowanie do problemów powtarzalnych i sformalizowanych, a heurystyczne do nowych i niekonwencjonalnych [2], choć może się zdarzyć, że w obliczu jakiegoś nowego a skomplikowanego problemu decydenci stworzą sobie jego probabilistyczną reprezentację i będą starali się wybrać najlepszą alternatywę i ułożyć nowy algorytm.

W klasycznym ujęciu sformalizowane decyzje optymalizacyjne możemy podzielić na trzy zasadnicze rodzaje: decyzje deterministyczne, (gdy dokładnie znane są wszystkie parametry zadania), decyzje probabilistyczne, (gdy choć jeden parametr nie jest znany, ale może być oceniony z pewnym prawdopodobieństwem) oraz decyzje strategiczne, (gdy występują nieznane nam parametry, co do których możemy jedynie przypuszczać jakie w ogóle mogą wystąpić) [1]. Decyzje deterministyczne, rozwiązywane z reguły za pomocą programowania liniowego, będą mieć w praktyce policyjnej ograniczone znaczenie. Przykładowo można za ich pomocą opracować najkrótsze trasy dotarcia radiowozu do danego punktu. Rozwiązanie problemów probabilistycznych polega na sprowadzeniu parametrów nieznanych do iloczynów parametrów dokładnie znanych przemnożonych przez przydane im współczynniki zwane ważkościami. Wążkości te mogą być prawdopodobieństwami wynikającymi z obliczeń statystycznych lub rachunku prawdopodobieństwa, albo umownie przydanymi liczbami dla parametrów niewymiernych lub nieporównywalnych. Optymalizacja probabilistyczna jest często stosowana w gospodarce - ad exemplum: służy do rozwiązywania problemu zatorów (ile stanowisk obsługi klienta stworzyć, żeby z jednej strony klient znudzony oczekiwaniem nie przeszedł do konkurencji, a z drugiej, żeby koszty tworzenia kolejnych stanowisk nie przekroczyły spodziewanych zysków) oraz zapasów (żeby towar nie uległ zepsuciu w magazynach, ale jednocześnie, żeby go nie zabrakło dla klientów).

Teoretycznie policja i inne służby odpowiedzialne za utrzymanie praworządności nie powinny mieć w zasadzie „konkurencji”, ale w praktyce zbyt duża przewlekłość może prowadzić do samosądów, wynajmowania gangsterów czy balansujących na granicy prawa firm ochroniarskich i detektywistycznych, ponadto podważać

będzie zaufanie obywateli do państwa i skutkować nawarstwianiem się problemów. Dzięki optymalizacji probabilistycznej można prowadzić skuteczną politykę kadrową w policji w aspekcie ilościowym (o aspekcie jakościowym wspomniane zostanie w dalszej części artykułu), rozplanowywać patrole policyjne w zależności od prawdopodobieństwa wystąpienia działalności przestępczej w danym rejonie etc.. Oczywiście w przypadku pracy policji czynnik ekonomiczny nie będzie wielkością kryterialną, ale parametrem (ograniczenia budżetowe). Czysto finansowe podejście można zastosować do przestępstw mających czysto finansowy wymiar, których ofiarą jest skarb państwa, a więc przede wszystkim oszustw podatkowych i celnych. Jeżeli tylko odpowiednie służby będą posiadać wystarczające informacje statystyczne to możliwe jest tu zastosowanie prostego bilansu jaki często opisywany jest w literaturze związanej z optymalizacją na przykładzie fabryki i kontrolerów [1]. Z jednej strony oblicza się o ile zmniejszą się straty w fabryce z każdym wprowadzanym do niej kontrolerem, a z drugiej ile kosztuje zatrudnienie kontrolera, następnie wylicza się najbardziej opłacalną liczbę kontrolerów. Zastosowanie w pracy organów ścigania może również znaleźć programowanie sieciowe [3]. Można go użyć do rozplanowania czynności w taki sposób, aby czas ich trwania był jak najkrótszy, a środki użyte do ich realizacji możliwie najmniejsze. Sieć ma tę zaletę, że uwzględnia fakt, iż pewne czynności mogą następować dopiero po zakończeniu innych, inne zaś mogą być wykonywane równocześnie. Skrócenie czasu trwania realizacji całego przedsięwzięcia możliwe jest jedynie przez skrócenie czasu trwania czynności wchodzących w skład ścieżki krytycznej (a więc takiej sekwencji następujących po sobie czynności, których łączny czas trwania jest najdłuższy w całym przedsięwzięciu), co można osiągnąć chociażby przenosząc ludzi i środki z czynności posiadających największy luz czasowy do realizacji czynności krytycznych lub poprzez zaangażowanie nowych, dotychczas nieplanowanych środków. Programowanie sieciowe może też służyć do rozpracowania struktury zorganizowanych grup przestępczych lub organizacji terrorystycznych, często metodę tę wykorzystuje FBI [4].

Należy zwrócić uwagę, że w praktyce śledczej korzystać się będzie raczej ze strategii pesymistycznych - jako bardziej statycznych, bezpiecznych, nastawionych na minimalizację strat. Strategie optymistyczne, nastawione na maksymalizację zysków, są zbyt agresywne, a przez to ryzykowne. Z tych przyczyn ogromne zastosowanie mogą mieć w pracy policji strategie minimaksowe, wykorzystujące macierze wypłat. Strategie minimaksowe czyste, polegające na jednokrotnym wyborze takiej sekwencji działań, w której najsłabszy element będzie silniejszy od najsłabszych elementów w innych sekwencjach. Występują one wówczas, gdy macierz posiada punkt siodłowy - a więc punkt przecięcia się strategii policji ze strategią hipotetycznego przestępcy zachowującego się zawsze racjonalnie [1]. Można je wykorzystywać w gromadzeniu, badaniu i przedstawianiu przed sądem materiału dowodowego.

Strategie minimaksowe mieszane mają zastosowanie wówczas, gdy macierz nie posiada punktu siodłowego. Należy w tych przypadkach stosować różne strategie naprzemiennie. Istnieje wiele sposobów obliczenia rozkładu częstotliwości stosowania poszczególnych strategii [1]. Natomiast kolejność ich stosowania zależy od informacji wywiadowczych policji, a w przypadku braku wiarygodnych informacji należy stosować kolejność jak najbardziej losową, aby uniemożliwić przestępcom poznanie zamiarów organów śledczych. Tego typu strategię można stosować chociażby przy organizowaniu nalotów policyjnych na meliny, dziuple, czy inne miejsca spotkań półświatka przestępczego.

Dość kontrowersyjnym zagadnieniem jest zwiększenie kontroli nad społeczeństwem lub wybranymi jego elementami poprzez zwiększenie możliwości automatycznej identyfikacji biometrycznej. „Obrączkowanie” sprawców ciężkich przestępstw nie powinno budzić sprzeciwu uczciwych i racjonalnych ludzi, ale już prewencyjna kontrola społeczeństwa może budzić uzasadnione obawy. Wielu autorów [5] podkreśla, że ciężko jest znaleźć złoty środek między bezpieczeństwem a wolnością, i stworzyć gwarancję, aby dane uzyskiwane w wyniku kontroli biometrycznej służyły rzeczywiście zapobieganiu ciężkim przestępstwom i wykrywaniu ich, a nie totalnej inwigilacji obywateli i tworzenia totalitarnego państwa „Wielkiego Brata”, rządu światowego.

W zwalczaniu przestępczości bardzo pomocne mogą okazać się specjalistyczne programy komputerowe, które ad exemplum będą analizować materiał dowodowy zgromadzony w sprawie i podawać podpowiedzi dalszych działań na podstawie porównania stanu faktycznego ze sprawy obecnie badanej ze sprawami zakończonymi, opisanymi w bazie danych. Zaawansowane systemy porównywania stanów faktycznych i wpływu poszczególnych czynników na wymiar kary były testowane w Japonii w związku z reformą tamtejszego sądownictwa [6]. Miały one dokonywać estymacji tego, jaki wyrok powinien zapaść, co miało stanowić wsparcie przede wszystkim dla ławników, których wprowadzenie do systemu orzeczniczego stanowiło istotną zmianę.

Ogromnym wsparciem w walce z przestępczością mogą być sformalizowane metody psychocybernetyczne i socjocybernetyczne. Testy psychocybernetyczne mogą pomóc zarówno przy przyjmowaniu do policji jak i przy przydzielaniu do odpowiednich sekcji, podziale zadań, czy nawet przy awansach. Przykładowo testy te powinny nie dopuszczać do szeregów policji skrajnych egzodynamików i endodynamików oraz ludzi o dominujących motywacjach witalnych i ekonomicznych, a także osób o niskiej pojętności i talencie, zaś promować osoby o wysokim talencie policyjnym i pojętności oraz w mniejszym stopniu inteligencji, u których normy etyczne dominują w strukturze motywacji. Silne też powinni mieć motywacje poznawcze i prawne. Stworzenie psychocybernetycznych profili gangsterów wchodzących w skład

zorganizowanej grupy przestępczej może przyczynić się do lepszego zrozumienia konfiguracji charakterologicznych między nimi, a przez to do lepszego zrozumienia struktury zależności wewnątrz grupy. Znając cybernetyczne parametry świadka można ocenić wiarygodność jego zeznań. Ciekawe sposoby wyliczenia wartości zeznań świadka lub informacji uzyskanych od informatora, na podstawie prawdopodobieństwa otrzymania informacji prawdziwej i średniej wagi poszczególnych informacji podaje Józef Kossecki [7]. Znajomość socjocybernetyki z kolei pozwoli prowadzić skuteczną prewencję generalną i politykę karną w ogóle, zapewniając sobie przychyłność społeczeństwa.

Charakterystyczne dla dzisiejszych systemów prawa jest wprowadzanie rozlicznych i czasem sprzecznych ze sobą inwariantów, w formie różnych wytycznych wskazujących różne cele. Wiele z nich jest ze wszech miar słusznym - zasada bezstronności, sprawiedliwości, współmierności, prawa do obrony etc.. Niestety wiele z nich jest szkodliwych zarówno dla społeczeństwa, które danemu systemowi prawnemu podlega, jak i dla samego systemu, gdyż uderza w najważniejszy inwariant każdego systemu prawnego - mianowicie w zasadę zwalczania przestępczości. Niektóre z nich zostały otwarcie i oficjalnie narzucone przez międzynarodowe konwencje - jak chociażby zakaz zmuszania więźniów do pracy, co jest absurdem skrajnie szkodliwym i demoralizującym, a mającym stanowić inwariant rzekomo wynikający z „humanitaryzmu”. Podobnie ma się sprawa z usuwaniem z systemów prawnych, pod naciskiem zewnętrznym, kary śmierci i to wbrew zdecydowanej woli przytłaczającej, stałej większości społeczeństwa. Jednocześnie promuje się legalizację zabijania dzieci nienarodzonych.

Inne zaś nie są nigdzie wprost zapisane, ale są stosowane w praktyce. Przykładem może być uprzywilejowywanie roszczeń obcych grup, przy całkowitym braku wzajemności, gdyby rodzime grupy chciały dochodzić swoich roszczeń na terytorium obcym. Częste jest też wrogie inspirowanie takich zachowań jak pobłażanie czynom niemoralnym i szkodliwym społecznie przy jednoczesnym represjonowaniu czynów o znikomej szkodliwości i dużej akceptacji społecznej. Ciekawy przypadek stanowi tu Polska, z której systemu prawnego usunięto zapis o karaniu pomawiania Narodu polskiego, jednocześnie pozostawiając kary za obrażanie obcych narodowości. Inspirowanie tych decyzji przez obce agentury wydaje się oczywiste. Inwarianty mogą się więc okazać algorytmami (bądź heurystykami) samozagłady systemu.

LITERATURA

1. Marian Mazur *Cybernetyka a zarządzanie*, Warszawa 1969, Wyd. Ministerstwa Spraw Wewnętrznych Departament Szkolenia i Wydawnictw.
2. Józef Koziński *Psychologiczna teoria decyzji*, Warszawa 1977, Wyd. II poprawione i poszerzone, Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
3. Mirosław Owoc, Maciej Zieliński *Elementy Informatyki*, Poznań 1976, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.
4. <http://www.fbi.gov>
5. Mirosław Owoc *Cyborgizacja ludzi a humanizacja komputerów*, „Techniki Komputerowe”, nr 1/2003, s. 21-28
6. Rafał Rzepka, Masafumi Matsuhara, Yasutomo Kimura, Keiichi Takamaru, Hideyuki Shibuki, Koji Murakami, *Toward Automatic Support For Japanese Lay Judge System - Processing Precedent Factors For Sentencing Trends Discovery* (Proceedings of NTCIR-7's MuST track, pp.563-570, Dec 2008).
7. Józef Kossecki *Elementy nowoczesnej wiedzy o sterowaniu ludźmi. Socjotechnika, socjocybernetyka, psychocybernetyka*. Kielce 2001, Wydawnictwo WZiA Akademii Świętokrzyskiej.

Владимир ЕФИМОВ, Евгений НИКОЛЬСКИЙ

ТЕОЦЕНТРИЧЕСКИЙ И АНТРОПОЦЕНТРИЧЕСКИЙ АСПЕКТЫ ГУМАНИЗМА

Автори розглянули з історико-релігійнознавчих позицій спрямованість розвитку і наповнення змістовною складовою терміну гуманізм, виявили його теоцентричні і антропоцентричні аспекти. У статті представлені підсумки осмислення гуманізму, який став основою, засобом аналізу, оціночним компонентом у сфері ідеології, політики, вірувань, філософських вчень.

Ключові слова. Гуманізм, антропоцентризм, Бог, історичні епохи, церква, теоцентризм, християнство.

Авторы рассмотрели с историко-религиоведческих позиций направленность развития и наполнение содержательной составляющей термина гуманизм, выявили его теоцентрические и антропоцентрические аспекты, показали их значение для педагогических исследований в области формирования мировоззрения. В статье представлены итоги осмысления гуманизма, ставшего основанием, средством анализа, оценочным компонентом в сфере идеологии, политики, верований, философских учений.

Ключевые слова. Гуманизм, антропоцентризм, Бог, исторические эпохи, церковь, теоцентризм, христианство.

Authors have considered with theological positions an orientation of development and filling of a substantial component of the term humanism, have revealed its aspects, have shown their value for pedagogical researches in the field of outlook formation. In article results of judgement of the humanism which has become by the basis, analysis means, an estimated component in sphere of ideology, a policy, beliefs, philosophical doctrines are presented.

Key words: Humanism, anthropocentrism, the God, historical epoch, church, Christianity.

Рубеж XX и XXI вв. после Античности, эпох Возрождения и Просвещения являет собой своего рода четвертое «обращение» в истории общественной мысли к истокам гуманизма, к переосмыслению с его позиций ценностей *человеческого бытия*. Генезис гуманизма тесно связан с развитием воззрений на человека в истории христианской цивилизации. Именно с возникновением человеческой рефлексии о собственном бытии гуманизм формируется как глубинная интенция человека и человечества, а позднее становится основанием, средством анализа, оценочным компонентом в сфере идеологии, политики, верований, философских учений. Поэтому сегодня стало актуальным осмысление гуманизма в богословском ракурсе для осознания его полноты и целостности как феномена социального, экзистенциального и духовного бытия современного человека. Отсюда стало актуальным наполнение содержательной составляющей термина гуманизм с историко-религиоведческих позиций.

Кратко рассмотрим исторические и философские аспекты развития гуманизма. Античная философия по своей сути была **антропоцентрична**, и это её качество предопределило в ней гуманистическую проблематику. В воззрениях на человека философы Античности (Сократ, Эпикур, Демокрит, Платон, Аристотель, Цицерон, Сенека) отталкивались от утверждения Протагора (490 - 420 гг. до н.э.): «Человек есть мера всех вещей». Они объявляли человека критерием добра и зла, истины и заблуждения, прекрасного и безобразного, удовольствия и страдания. При этом в выработке этих критериев и в соответствии с ними в построении жизненной программы, подчеркивалось значение ума, разума, и того, что привносится культурой, нравственностью, носителями, которых являлась элитная часть общества. Единодушно культивировалось положение о том, что не во внешних по отношению к человеку условиях находится составляющая его счастья, а в нем самом.

Абсолютизация явлений природы и человека как её части, привела к феномену многобожия, которое стало нормой религиозного постижения действительности, отражения её в сознании, персонифицированного в представлениях людей в виде **человекобогов**: Человек был весь *во вне*, притом в буквальном смысле этого слова. Итак, «сплошное овнешествление» (термин М. М. Бахтина), приоритет внимания к внешнему, а не внутреннему миру античного человека привело к надличностному его пониманию, что нашло отражение в искусстве – античной литературе, архитектуре, легендах Древней Эллады, поэзии Древнего Рима. «Этические императивы добра, блага, истины, справедливости были ориентированы не на индивида, а на человечество в целом и являли собой факторы гармонии и красоты мира и природы в целом». [1,26] Гуманизм Античности - это мировоззрение взаимодействия мира и человека в нем.

Дальнейшее развитие воззрений на человека связано со становлением, развитием христианского вероучения. Сам Бог, Предвечный Абсолют, Второе Лицо Троицы (Иисус Христос) становится человеком и по прошествии Искупытельных Страданий на Голгофе, Воскресения, в плоти возносится на небеса. По определению вселенских Соборов в Нем «неслиянно и нераздельно» сочетаются в равной мере божественное и человеческое начало. Поэтому Христианство провозгласило всех людей равными перед Богом, декларировало заповеди, которые являются человеческими, нравственными нормами. Но при этом Христианская церковь, борясь с многобожием, отнюдь не зачеркивала всех ценностей, которые содержатся в дохристианских учениях, иначе пришлось бы допустить, что миллионы людей созданных по образу и подобию Божию, тысячи лет были целиком во власти лжи и самообмана.

В психологическую и духовную культуру Средневековья вошло важное положение христианства, выработанное в полемике с язычеством, - понятие и учение об индивидуальной ответственности, которое гласит: «Каждый человек обособленно от других (подчеркнуто нами) будет, судим высшим судом». Если раньше в период упадка Античности человек выделен был из природы как ее особый элемент, то теперь в соответствии с приведенным положением ему определено надлежащее место и в системе «социум – Бог – человек». То есть в **средневековом гуманизме человек** ответственен за свои поступки, мысли перед людьми, Богом и самим собой. В религии это положение увязывается с понятием греха. Сбалансированная этика христианства позволяла избегать воплощения в культуре тенденций, как крайнего индивидуализма, так и тенденций вульгарного обобществления, способствуя формированию полноценного гуманизма.

Гуманизм эпохи Возрождения – это главное определяющее духовное движение в Западной Европе XIV–XVI вв., коренным образом изменившее понимание человека и его места в мире и в системе человеческих отношений. Важным принципом эпохи стало признание наряду с Богом, громадного, даже

са-модостаточного значения природы человека в мире, так что получалось иног-да нарушаемое в ту или иную сторону, но достаточно устойчивое единство сторон.

Социальную природу гуманизма эпохи Возрождения раскрыл Святитель Лука (Войно-Ясенецкий), отмечая, что он «отвечал далеко не всем интересам человечества, а его представители были далеки от народа и чужды ему. Это течение было порождением своей эпохи – светского вольномыслия, противостоявшего схоластике и духовному господству церкви. В таком узком смысле его влияние отчасти распространилось и на последующие времена, но в основном закончилось со своей эпохой». [2, 82]

Эпоха Просвещения (предреволюционные годы потрясения Франции в Новое Время) является вершиной западноевропейского **секулярного гума-низма**, внесшая в познание человека, ориентированное на науки, глубокие философские идеи, что способствовало развитию светских начал общественной жизни. Человек стал пониматься как разумный, свободный индивид, обладающий правами на жизнь в обществе, свободу, счастье, равенство, собственность. Он одновременно является творцом своего счастья и общества в целом, обладает властью над природой и освобожден от влияния божественного. Рационализация всех областей жизни – основная черта эпохи Просвещения, поэтому её можно назвать эпохой *рационалистического* гуманизма.

XX век – эпоха катастроф, войн и революций, перекраивающих мир. Он поставил множество вопросов и обнаружил бездну проблем. “Смерть Бога” (Ф.Ницше) и “конец искусства” (К.Малевич), девальвация гуманистических ценностей (фашизм) и отрицание человеческой души (коммунизм), последствия техногенного развития – экологические бедствия, усиление индустриального, научно-информационного могущества общества и технократического мировоззрения – вехи постхристианской эпохи, утраты идеалов гуманизма. Гуманизм стал саморазрушаться.

В конечном счете, высокие притязания саморазрушающегося гуманизма, пораженного коростами атеизма, не только на деле, но даже в мыслях его приверженцев превратили человека в существо, не имеющее более внутренне-го содержания, в этакую клетку протоплазмы, которая целиком растворяется в толпе, превращающейся в массу. «Социально-исторический человек» не более чем чистая абстракция за пределами общественных отношений и той ситуации, в которой этот «человек» определяется. И потому нет в нем ни постоянства, ни глубины. Потому-то не надо ему искать безмятежного пристанища, нет нужды притязать на раскрытие некоей ценности, которая бы во всех отношениях впечатляла. Ничто не мешает использовать его в качестве материала или инструмента для подготовки к какому-то будущему обществу, либо же обеспечивая в настоящем то же самое господство какой-либо привилегированной группы. Ничто не мешает и отбросить его как нечто совершенно бесполезное и ни на что не годное. [3, 29]

В антропоцентрическом мировоззрении гуманиста-атеиста главным является не Создатель, а человек. При этом некоторые системы напрямую отрицают существование Бога, другие же, близкие к деизму, рассматривают Творца как абстрактный высший разум. Но в любом случае, для гуманиста основой всего является индивидуум, личность - высшее существо, продукт естественного отбора природы, «разумная обезьяна», о чем продолжают повествовать школьные учебники по биологии. В противоположность этому христианское мировоззрение базируется на том, что в основе мироздания – Бог и Божественная воля, а человек создан по образу и подобию Всевышнего.

Это различие приводит к следующим противоречиям. **Гуманист-антро-поцентрик** считает, что любое зло является следствием внешних факторов: природы, государственной власти, действий классового противника, а значит, основой мироздания являются не любовь и добро, а вражда классов и людей. Из этого следует, что взаимная ненависть и соперничество людей являются объективно существующими и нормальными явлениями. Для христианина же зло – лишь проявление конкретного действия, как объективно не существует тьма, а это лишь отсутствие света, или холод, как отсутствие тепла. Поэтому зло – это отсутствие любви и добра, как результат человеческого выбора.

Безбожная человечность не может кончить иначе, чем банкротством. Этот человек — уже не тот человек, лик которого освящен божественным лучом. Стоит исчезнуть источнику света, и ответ тотчас исчезает. Если человек становится сам себе богом, он может некоторое время питать иллюзии: мол, он возносится ввысь, он раскрепощается, но восторженность эта мимолетная! На самом деле ведь этого Бога он унижает, и сам он очень скоро оказывается униженным. Отказ от Бога приводит **гуманиста-антропоцентрика** и к отрицанию голоса Божия в душе (того, который христиане называют совестью). В итоге, согласно гуманизму, индивидуум сам может определить, что ему подходит, а что нет, и в соответствии с этим предпочесть то или иное действие. Христиане же полагают, что у человека нет такого телесного органа или душевного качества, которое позволяло бы ему безошибочно выбирать полезный для себя путь и видеть глубинные причинно-следственные связи всех своих поступков и их последствий. Нет такой науки, которая могла бы помочь определить границы добра и зла в каждом индивидуальном случае. Решение как серьезных мировоззренческих, так и постоянных житейских проблем всегда ставит человека перед выбором, последствия которого могут сказаться не только на его

жизни сразу, но и на судьбе его потомков. И только голос Бога в душе и Богообщение позволяют найти выход, не нарушающий интересов и нравственных устоев человека.

В безрелигиозном гуманистическом мировоззрении отсутствует понятие греха, а бессовестным считается поступок, который является преступлением юридической нормы. Высшим нравственным идеалом становится разумный эгоизм, основанный на формуле: «не делай другому того, что не хочешь по-терпеть сам». В таком случае для человека всегда есть соблазн («если никто не видит») пренебречь внешним законом: ведь «если нет Бога, то все позволено» (Ф. М. Достоевский). А это создает почву для двойных стандартов. В христианстве же граница между грехом и праведным поступком носит не юридический, а нравственный характер.

Подлинный христианский (теоцентрический) гуманизм сохранялся в социально-бытовой сфере как мироощущение, как духовная опора человека. Это воплотилось в том, что в советское время называлось традицией. Она охраняла человека, он мог на нее положиться, так как полагал, что находится в безопасности и стоит на правильных позициях лишь тогда, когда может сослаться на традицию. В 90-х годах XX века в России эта опора утратила свою силу, исчезла. Традиция стала представляться чем-то отжившим, чем-то исключительно вчерашним, свобода современного человека обернулась его безосновностью, его оторванностью от необходимого ему центра – как источника бытия, о котором он часто не имеет никакого представления, так как “живет на периферии самого себя”.

В то же время в ментальном плане человек расфокусировался, раздвоил-ся, расстроился, - думает одно, говорит другое, делает третье. Даже когда в современном человеке просыпается необходимость веры во что-то и/или в кого-то, он острее чувствует свою внутреннюю пораженность, он вынужден жить – надеждой на самого себя как на человека (человек же я!?), на что-то всеобщее, что объединит (люди же мы - ?), несмотря на различия всех. Такой объединяющей силой становится гуманизм, универсальность идей которого позволяет выйти за рамки культурных, национальных, экономических, религиозных, расовых и идеологических различий людей.

Понимание реалий современной жизни привело к осознанию того факто-ра, что главной надеждой и преобразующей силой при выходе из тупиковой политической экономической ситуации является Человек, но не приниженный и поработанный технократическим обществом, лишенный своего индивидуального достоинства и демократических прав, а творец и организатор своей жизни и деятельности. Гуманизм как идейно–ценностный комплекс в XX веке стал включать в себя все высшие ценности, выработанные человеком на долгом и противоречивом пути своего развития и получившие название общечеловеческих.

В понимании этих общечеловеческих ценностей большую роль играет ир-рациональная составляющая человеческого сознания. Игнорирование этой составляющей, в том числе и, особенно в образовании, привело и приводит к декларативности, неприятию, непониманию и игнорированию гуманистических ценностей, что мешает их включению в мировоззрение людей. В результате образованный человек как продукт социализации постиндустриального научно-информационного общества формируется с односторонним развитием – рационально- интеллектуальным, который, обладая в большей степени технократическим мышлением, (а это всегда примат средств над смыслом, отсутствие соприкосновенности, сопереживания) является неподготовленным к жизни в духовном и нравственном плане. Односторонний просветительский интеллектуализм лишает человека внутренней свободы и разрушает его как личность. Мы, являясь представителями человечества, неизбежно должны видеть вселенную из центра, лежащего внутри нас, и говорить о ней в терминах языка, созданного в результате человеческого общения. Любая попытка очистить наше представление о мире от всего субъективного, сугубо человеческого должна привести к абсурду. **Гуманистическая идеология без Бога приводит к кризису и в конечном итоге к своей диалектической противоположности.**

В самом деле, в государственных идеологиях таких европейских стран как Греция, Италия, Испания, Германия во второй половине XIX – начале XX века, были сильны гуманистические тенденции, носящие, в том числе и богоборческий характер. Как показывает история, последовательное следование идеям антропоцентрического гуманизма привело эти страны к фашизму, тоталитаризму или автократизму (который, например, имеет глубокие корни в менталитете народа России) и войнам. Несколько раньше та же участь постигла и Францию, где антропоцентрические идеи просветительского гуманизма XVIII века привели к якобинскому террору, а затем к войне европейского масштаба.

Это вполне закономерно. В безрелигиозном гуманистическом мировоззрении отсутствует понятие греха, а бессовестным считается поступок, который является преступлением юридической нормы. Высшим нравственным идеалом становится разумный эгоизм, основанный на формуле: «не делай другому того, что не хочешь потерпеть сам». При таком подходе главное место в привитии этических норм и нравственных понятий начинает занимать воспитание ребенка в духе соблюдения правовых норм, а не в пристальном внимании к своему внутреннему миру и своей совести. В таком случае для человека всегда есть соблазн («если никто не видит») пренебречь внешним законом: ведь «если нет Бога, то все позволено» (Ф.М.Достоевский). А это создает почву для двойных стандартов. В

христианстве же граница между грехом и праведным поступком носит не юридический, а нравственный характер. Основой отношений является жертвенная, бескорыстная любовь в Богу и к ближнему, а любое отклонение от этого пути в итоге приводит к несправедливым действиям.

Все естественные потребности гуманиста-антропоцентрика связаны только с земной жизнью, и они ограничены гражданским законом и в меньшей степени моралью. Данное положение лежит в основе деятельности современного правозащитного движения, которое требует соблюдения любых естественных прав человека. Идеал такого гуманиста искажает саму сущность человека, т.к. пытается построить его воспитание на удовлетворении потребностей, границы которых определить невозможно. Отсюда противоестественная для христианской культуры борьба за права сексуальных меньшинств, легализацию однополых браков, оправдание абортов, эвтаназии и иных пороков. Христианство же рассматривает земной путь как подготовку к жизни вечной, и от выбора человека здесь и сейчас зависит дальнейшая судьба его бессмертной души. И православная культура, и гуманизм утверждают, что человек – существо свободное. Но свобода христианина – в добровольном следовании за голосом Бога в своей душе, а гуманиста-антропоцентриста – за естественными потребностями. С точки зрения гуманиста, христианин связан многочисленными путями ответственности перед Богом и людьми, а для христианина, гуманист – раб самого себя, своих потребностей и желаний. Кто прав? Ответ на этот вопрос и становится тем личным мировоззренческим выбором, который должен сделать любой из нас.

Теоцентрический гуманизм, входящий в христианское вероучение и высшим центром которого является Богочеловек (Иисус Христос), был развит в литературно-философском творчестве Ф.И. Достоевского. Впоследствии его идеи более детально разрабатывались богословами: святителем митрополитом Антонием (Храповицкий), его духовным сыном – сербским святым Иустином (Поповичем) и др. Для отца Иустина «человек – всегда богочеловеческое существо, откровенно богоподобное и христоцентрическое существо, ибо лишь в Богочеловеке, Господе Иисусе Христе, человек – настоящий человек, осуществленный и являющийся таковым». [4, 29]

Наличие и развитие феномена самосознания обуславливает уникальность человека как особо выделенного Богом элемента природы, проявляющегося в составляющих: - тело (бессознательное, бренность, смертность, потребление материального, сотворенный храм души); - разум, входящий в душу (сознание, рассудок, которые конечны, ограничены и относительно в рамках отраженного мира); - душа (вечность); - дух (сверхсознание, безграничность). Они поднимают человека на духовный уровень, характеризуют его как личность, способную творить собственную жизнь по законам Природы, социума, Вселенной, формируют высокую ответственность чад Божиих. Такое восприятие уникальности человека (в его имманентной связи с Творцом) отсутствует в антропоцентрическом гуманизме. Можно предположить или считать идеалом-мечтой, что если XXI век войдет в историю цивилизации как эпоха Духовного Просвещения возможно, это будет, отличный от средневекового, **теоцентрический гуманизм** с относительно свободным, глубоко осознаваемым стремлением Человека к святости и к Богу. Итак, мы показали, что каждая историческая эпоха внесла в категорию гуманизма свои специфические оттенки, акценты, отражающие дух времени, умонастроения общества в целом и его отдельных мыслителей в частности, сохраняя в нем неизменным человековозвышающие принципы, примат человеческих и духовных исторически обусловленных ценностей.

Понятие гуманизма, генетически единое и переосмысляющееся в рамках нашей эпохи, требует духовной христианской среды, в которой и может быть построена адекватная запросам общества система образования в широком смысле светского и церковного. Такой средой в XXI видится российская культура, интегрированная в общеевропейскую и мировую культуру, просвещение, ориентированное на святоотеческое наследие, возрождение духовного прошлого нашего народа, формирование уважения, благоговения к этому прошлому.

Примечания

1. Романюк Л.В. Гуманистическая традиция как историко-педагогический феномен: теоретико-методологический анализ: Монография. – Киров. Издательство ВГПУ, 2002.
2. Святитель Лука. Наука и религия. - Ростов-на-Дону, 2001.
3. Любак Андри де. Драма атеистического гуманизма. М.,1997
4. Попович Иустин. На богочеловеческом пути. - СПб.,1999.

ПОНЯТИЕ ЦЕННОСТИ В ИНДИВИДУАЛЬНОМ, ПОПУЛЯЦИОННОМ И ВИДОВОМ АСПЕКТАХ

Профессор Анджей Грегорчик, автор важной с познавательной точки зрения работы *Этика во внутреннем опыте* дает следующую дефиницию ценности как предмета положительной аксиологической оценки: «вещь или состояние А является ценностью индивида Х во времени t, т.е. индивид во времени t ценит А. Аксиологическая оценка может появляться в выборах либо в стремлении к определенной цели. Поэтому можно сказать, что: А является ценностью для Х, когда Х выражает положительную аксиологическую оценку относительно А или выбирает А либо стремится к А, когда он заинтересован в получении А. Из этого вытекает и вторая дефиниция: вещь или состояние А во времени t является ценностью важнее вещи или состояния В тогда, когда индивид Х во времени t ценит А выше В»¹.

Однако, это понятие очень редко бывает определено так синтетически и логически; общепринятым считается, что ценность – это «все, что является ценным и желаемым, все, что является целью человеческих стремлений; признаваемые ценности представляют основу для оценок, норм и образцов культуры»². Более широкую дефиницию ценности дает польская Википедия: «Ценности – это объекты и убеждения ненормативного характера, обуславливающие относительно сходные психические переживания и действия индивидов. В культурологическом понимании, ценности – это общепринятые в качестве желательных объекты символического характера, а также общепринятые экзистенциально-нормативные суждения (ценностные ориентации). Система ценностей – это комплекс ценностей, упорядоченный по степени значимости. Связи между ценностями не только линейны. Иерархия ценностей чаще всего проявляется в конфликтных ситуациях, когда возникает необходимость выбрать одни ценности и отказаться от других. Ценностью может быть любая вещь, идея или институт, которые индивид считает важными в жизни, а стремление к их достижению считает необходимостью с точки зрения удовлетворения его потребностей. Внешним проявлением ценностей является поведение. Ценности выполняют роль критериев выбора общечеловеческих стремлений, они являются стандартом интегрирования индивида с обществом, дифференцируют общественную сферу личности»³.

Несмотря на то, что выше рассмотренные дефиниции существенно отличаются друг от друга, можно найти те общие черты, которые можно считать основополагающими чертами понятия *ценность*:

1) отношение ценности к потребности – это нечто, к чему мы стремимся, что нам нужно, чтобы удовлетворить наши потребности;

2) ценности могут иметь и материальное, и духовное измерение;

3) они могут касаться как индивида, так и общества;

4) они могут быть упорядочены, поэтому могут образовать систему (систему ценностей).

Учитывая выше сказанное, приведем (не слишком упорядоченный) набор типов и видов ценностей. В энциклопедии PWN (Польское Научное Издательство – прим. переводчика) названы такие ценности как: добавленная, эстетическая, нравственная, потребительская, познавательная, изменяемая⁴.

Классификация ценностей в вышеупомянутой Википедии намного богаче:

Типы ценностей:

– **автотелические** – автономные, главные, центральные, занимающие важнейшее место в иерархии, реализация этих ценностей является благом самим по себе;

– **инструментальные** – второстепенные, менее важные, являются вспомогательным элементом в достижении главных ценностей (автотелических), имеют исполнительный характер, служат для исполнения высших целей;

– **признаваемые** – их происхождение социальное, они связаны с убеждениями, определяющими их объективное значение в общественной среде;

– **ощущаемые** – восходят к индивидуальным склонностям человека и связаны с эмоциями, с ощущением их привлекательности;

– **интернализированные** – действительно признаваемые, усвоенные, посредством которых

¹ Grzegorzczuk A., *Etyka w doświadczeniu wewnętrznym*, Warszawa 1989, с. 87.

² *Wartość*, w: Encyklopedia Popularna PWN, Warszawa 1995, с. 919.

³ *Wartości*, w: Wikipedia – Wolna Encyklopedia, <http://pl.wikipedia.org/wiki/Warto%C5%9Bci>, [23.12.2008].

⁴ *Wartość*, w: Encyklopedia Popularna PWN, Warszawa 1995, с. 919.

индивид определяет самого себя – это его ценности;

– **декларируемые**¹

Виды ценностей:

- аллоцентрические – находящиеся вне Я;
- социоцентрические (национальная безопасность, охрана окружающей среды);
- интерперсональные (понимание);
- эгоцентрические (Я в центре внимания)
- религиозные (благочестие, смирение, повиновение);
- интеллектуальные (логичность);
- научные (правдивость, нейтральность);
- этические (добро, правда);
- эмоциональные (сочувствие, симпатия);
- эстетические (красота);
- политические (свобода);
- престижные (авторитет);
- перфекционистические (точность);
- жизненные (бытовые) – здоровье;
- потребительские (благополучие);
- гедонистические (удовольствие);
- материальные (богатство, собственность)².

Согласно другой классификации ценности разделены на:

- привлекательные и отвратительные (вызывающие отвращение)
- окончательные (автотелические) и инструментальные;
- признаваемые, ощущаемые и реализуемые;
- общие (абстрактные) и ценности повседневной жизни;
- общечеловеческие и свойственные данному социуму, общественной группе и т.д.;
- экономические, общественные, экологические, гедонистические, эстетические и нравственные³.

В понимании Макса Шеллера ценности объективны и нормативны (морально обязывают). Шеллер сопротивляется субъективному пониманию ценности и разделяет понятия *ценность* и *этнос*. Этнос – это сфера ценностей, создаваемая и признаваемая конкретным человеком (или группой людей, некой культурой); эта сфера субъективная или же интересубъективная и может принципиально отличаться от объективной сферы. Ценности взаимосвязаны и создают **иерархию**. **Гедонические** ценности являются ценностями самого низкого порядка (приятное – неприятное). Следующие ступени занимают: **утилитарные** (полезное – бесполезное), **бытовые** (связанные с жизнью), **духовные** (правда – ложь, красота – уродливость). Ценностями самого высокого порядка являются **религиозные** ценности (сосредоточенные на понятии *святость*)⁴.

Несмотря на то, что авторы данных классификаций обращают внимание, что ценности остаются друг с другом в упорядоченных связях, а затем создается система (ценностей), то трудно найти в этих классификациях такие системы (может быть, за исключением классификации Шеллера).

Начнем с самого начала. Мы согласны с убеждением, что ценности тесно связаны с удовлетворением потребностей человека. Чтобы знать, о чем мы говорим (!) следует системно определить данное понятие. Кажется, лучше всех сделал это Анджей Верцинский – основатель польской школы общей антропологии. По Верцинскому, под понятием бытовой потребности следует понимать «...стереотипно повторяющиеся расстройства динамических состояний внутреннего равновесия индивида (или биосистем высшего порядка) вследствие недостатка или избытка определенной субстанции, энергии или информации»⁵. Понятно, человека объединяет с другими органическими существами много потребностей. К примеру: пищевая/рвотная потребность (субстанциальные), потребность движения (энергетическая) или же единения/изоляции от окружения (информационные). Однако, вследствие того, что человек обладает интроспективно-спекулятивным сознанием (благодаря которому возможна самоидентификация – осознание собственного Я), он имеет еще **исключительно человеческие ценности**, а именно: **потребность обобщенного познания мира**, а также (вытекающая из первой) **потребность знать смысл (цель) своей жизни**⁶. Из этого следует, что не

¹ *Wartości...*

² Там же.

³ *Wartość*, w: Portalwiedzy.onet.pl, http://portalwiedzy.onet.pl/129070,,,wartosc_values,haslo.html [23.12.2008].

⁴ *Wartości...*, а также Woleński J., Hartman J., *Wiedza o etyce*, Warszawa-Bielsko-Biała 2008, s. 174.

⁵ Там же, с. 174.

⁶ Там же.

животные потребности, а потребности человеческого типа определяют нашу видовую специфику (особенность). Если это правда, то ценности, ведущие к удовлетворению этим потребностям, мы должны считать высшими по отношению к ценностям, ведущим к удовлетворению только нашим животным потребностям.

Следующей проблемой является наличие многообразного, поэтому различного, понимания термина *человеческие ценности* или *ценности человека*. Ведь человек представляет собой три системных целых: обобществленный индивид, популяцию как общество и биокультурный вид¹.

В связи с этим человеческие ценности можно идентифицировать с ценностями конкретного человека (рядового Иванова), определенного социума (ценности нации, религиозной группы, социального класса) и наконец – человеческого вида как такового.

Называя определенные ценности, следует отнести их к конкретному системному целому, т.е. ответить на вопрос, во-первых, признается ли данная ценность конкретным индивидом, во-вторых, могут ли они реализоваться одновременно во всех трех аспектах, и, в-третьих, будет ли идентичное название ценностей обозначать одно и то же понятие в каждом этих трех системных целых?

Попытаюсь представить те понятия, которые чаще всего называют ценностями. Чтобы облегчить себе работу, попытаюсь сосредоточиться, в первую очередь, на тех, которые относятся к реализации вышеперечисленных потребностей человеческого типа. Без сомнения, такими ценностями, записанными, хотя бы во Всеобщей декларации прав человека или же в Хартии Евросоюза по правам человека, являются: свобода, равенство, справедливость, солидарность, братство, терпение, любовь, благосостояние, ответственность, мир, порядок и известная триада Платона: истина, добро, красота. Понятно, здесь не исчерпан весь спектр перечисленных в литературе предмета и признаваемых конкретными людьми ценностей, но это и не было моей целью. Более того (в связи с ограничениями статьи), можно проанализировать только некоторых из вышеперечисленных ценностей.

Начнем с понятия *свободы*. Можно ли эту ценность рассматривать в индивидуальном аспекте (для отдельного человека)? Кажется, можно. В общих чертах можно сказать, что свобода в индивидуальном плане – это независимость от других людей. Это возможность делать то, что индивид считает соответствующим в данной ситуации. Понятно, что выбор должен быть сделан сознательно.

Свобода в популяционном аспекте может означать, например, суверенность государства, т.е. независимость от других субъектов на международной арене. Это совершенно другой понятийный диапазон, по сравнению с первым аспектом. Более того, мы можем представить себе свободу в индивидуальном аспекте в зависимом государстве, и, с другой стороны, можем представить лишенного свободы индивида в суверенном государстве. А как понимать свободу в видовом аспекте? Это очень трудно себе представить. Чтобы это могло произойти, нужен второй видовой субъект, осознающий свое существование, имеющий такую же понятийную сетку.

С *равенством* дела обстоят совершенно по-иному. Равенство – всегда социально. Можно ли представить себе равенство по отношению к самому себе? Если в случае индивидуальной свободы хватает субъекта и среды (Я и натурально-общественно-культурная среда), то в случае равенства нужны, как минимум, два субъекта и среда (Я, Он и натурально-общественно-культурная среда). В этом случае, сложно отнести понятие равенства к индивиду. Равенство может реализоваться (хотя бы чисто гипотетически) в какой-нибудь популяции.

А как это может выглядеть в видовом аспекте? Можно, конечно, сказать, что *все люди равны...* но по отношению к чему/к кому? Такое выражение имеет смысл, когда возьмем религиозную модель мира (напр., христианскую), в которой эта фраза дополняется словами: *Все люди равны перед Богом*. Однако, трудно признать, что у всех людей религиозная модель мира, тем более не все люди христиане.

А что с понятием *солидарность* – ценности, которой так часто придерживаются поляки? Эта ценность, как говорится, вытекает из персонализма, представителем которого является, например, Кароль Войтыла, а ее главной идеей – оказание помощи тем, кто нуждается в этом (помощь ближнему). Модификацией этого подхода является хадецкий принцип вспомогательности (субсидарности) – помощи для самопомощи.

Эта ценность, разумеется, имеет общественный (популяционный) характер и, кажется, осуществлялась уже в самом начале существования нашего вида на земле. Можно сказать, что всегда заботились о детях, матерях, пожилых (хотя существовали и теперь тоже существуют культуры, в которых этот принцип не до конца реализован). Новой является идея солидарности в международном аспекте. Например, Иоанн Павел II многократно в своих энцикликах призывал богатый Запад к помощи (самопомощи) странам третьего мира. Имеет ли эта ценность универсальный характер? Не совсем – ведь, хотя и заботились о нуждающихся, то, в первую очередь, все же о членах своего социума (своей популяции). Эта ценность имеет популяционный характер и вряд ли является типично человеческой, так

¹ Wierciński A., Zamojski A., Stefański R., Treść i zakres antropologii politycznej, [w:] Rocznik politologiczny, Nr 1/2003., s. 27, cp. Wierciński A., Magia i religia. Szkice z antropologii religii, Kraków 1995, s. 158.

как сходные случаи (непотический альтруизм, чем ближе родство, тем больше помощь) отмечены также в мире животных.

А что насчет такой ценности как *терпимость*? Опять же, она никак не может носить индивидуального характера. Чтобы назвать кого-либо толерантным (или нет), должен существовать другой индивид (человек), и оба они должны находиться в одной среде. Более того, известны, как минимум, два понимания этого термина. Изначальное его понимание в духе Локка или Вольтера может звучать: у тебя есть своя система ценностей, относительно которой ты полностью убежден, что она правдива, однако, ты не должен насильно (или при помощи других средств давления), даже и с самыми лучшими намерениями навязывать другому свои принципы, так как это даст совершенно противоположный результат; только добровольный, непринужденный акт является на самом деле ценностным. В настоящее время подход к терпимости немножко другой. Его примером является концепция «чужих» Юлии Кристевой. Главным тезисом этой концепции является утверждение, что только чуждость является нашей универсальной чертой¹, поскольку каждый человеческий индивид (социум тоже) не может познать себя полностью. Как жить с таким сознанием? Кристева советует, чтобы принять как свою, так и другую чуждость. Тогда терпимость изменяется в безусловное принятие².

Приближаясь к выводам, следует сказать, что, насколько легко можно говорить об индивидуальных и общественных (популяционных) ценностях, настолько же сложно представить те ценности, которые имеют общечеловеческий характер. Почему так? Причина заключается в одном – ценности высшего порядка, которые, как мы уже определили, связаны с двумя потребностями человеческого характера (познание модели мира и чувство смысла жизни), зависят от принятого нами мировоззрения³. Мировоззрение определяет, что люди считают добром или злом, какие отношения должны быть между людьми, и что должно быть главным. Конечно, каждое мировоззрение дает себе право провозглашать единые, настоящие ценности, истину, из чего вытекает неправдивое убеждение о существовании общечеловеческих, универсальных ценностей. Легко, например, христианину сказать, что его ценности имеют универсальный характер. В качестве примера здесь может служить цитата: «Возникает вопрос, все ли ценности изменчивы, мотивированны актуальными социально-экономическими условиями жизни или же существуют постоянные, общечеловеческие, вневременные, универсальные ценности? Со всей вероятностью можно дать ответ, что существуют. Кажется, такими ценностями в европейско культурном круге являются христианские ценности, так как они выросли из понимания природы человека, а не только из веры»⁴. Жаль времени, в этом случае, чтобы доказывать алогичность выше приведенного вывода. Впрочем, не такова была цель приведения данной цитаты. Подобные утверждения можно найти и у исповедующих другие религии (иудаизм, ислам, буддизм и т.д.). Итак, для христианина универсальными ценностями являются христианские ценности, для мусульманина – мусульманские, для буддиста – буддийские и т.д.

Здесь хорошо подходит сентенция Станислава Ежи Леца: «общечеловеческие ценности это те ценности, которые не стоит перевозить из страны в страну».

Что же во всем этом может иметь общечеловеческий характер? Только сама возможность обладать системой ценностей, возможность формулировать ее черты, а также способность определять ее составные, например, как следует понимать понятия свободы, равенства, справедливости, солидарности, братства, терпимости, дружбы, любви, благосостояния, ответственности, мира, порядка, истины, добра или же красоты, несмотря на то, что представители конкретных мировоззрений могут определять их по-разному.

Не существует общечеловеческих ценностей, поскольку нет мировоззрения (с целым институциональным комплексом⁵), охватывающего все человечество. Однако, дело не до конца решено, поскольку можно отметить глобальные культурные тенденции, которые, может быть, в будущем (за что борются сторонники глобализма) выработают/навяжут какую-то общечеловеческую систему ценностей,

¹ Со времен Фрейда известно, что человек обладает довольно широкими знаниями, которые остаются вне контроля сознания.

² Kristeva J., *Nations Without Nationalism*, New York 1993, p. 21.

³ Мировоззрение – это «...индивидуально создаваемая, но социально распространенная модель мира, в которой определяется позиция человека и смысл его действий. Мировоззрение определяет [...] общие истины о мире и способы их достижения, общие цели человеческих стремлений, а также подбор методов и средств к реализации данных целей, т.е. общую человеческого поведения людей». Wierciński A., Указ. соч., с. 87.

⁴ Majocha-Fryszak A., *Hierarchia wartości w życiu człowieka*, edux.pl, <http://www.edukacja.edux.pl/p-252-hierarchia-wartosci-w-zyciu-czlowieka.php>, [28.12.2008].

⁵ Имеется в виду идеологическая подсистема управления (ИПУ), которая, по мнению Верцинского, «охватывает мировоззрение и связанные с ним общественные институты, как и его носителей, которые обладают материальными произведениями культуры, участвуют в ментальном фиксировании мировоззрения, его передаче путем воспитания и обучения, а также в пропагандистском поддержании этого мировоззрения» Wierciński A., Указ. соч., с. 90.

которая очень нужна в эпоху все более «уменьшающегося» мира и проблем, связанных с этим процессом.

Никого поэтому не должно удивлять, что ставка делается, в данном случае, на основные (бытовые ценности) – поскольку учитывая наши животные черты, они имеют по своей сущности универсальный характер: каждый чувствует страх/безопасность, боль/удовольствие, голод/сытость, труд/отдых, возбуждение/сексуальное удовлетворение и т.д. Вот только можно ли в перспективном планировании строить «глобальную цивилизацию», базируясь только на этих животных ценностях?

Mateusz KOWALSKI

RECEPCJA LINGWISTYCZNEJ TEORII FERDINANDA DE SAUSSUREA (PROBLEMATYKA METODOLOGICZNA)

Nie wiem czy w dziejach językoznawstwa XX i XXI wieku którykolwiek lingwista doczekał się tylu komentarzy i objaśnień swojego dorobku, co Ferdinand de Saussure. Waga jego doktryny spowodowała, że spuścizna Szwajcara urosła dziś do rangi fundamentu współczesnej lingwistyki, jej kamienia milowego, początku nowej epoki w dziejach tejże dyscypliny naukowej... Tak o Saussurze się mówi i pisze... a – jak już wspominałem – mówi i pisze się wiele.

Sam natknąłem się na jego prace wiedziony stereotypowym przekonaniem, że nie wolno adeptowi lingwistyki nie znać jego prac... to znaczy nie znać *Kursu językoznawstwa ogólnego*, bo o *Szkicach*, tłumaczonych przez Magdalenę Danielewiczową, dowiedziałem się nieco później (zresztą na zajęciach i w podręcznikach akademickich wspominało się jedynie o *Kursie*).

Nie jest tu moim zamiarem poddanie pracy Saussure jakiegokolwiek krytyce (krytycznych ujęć Szwajcar doczekał się już wielu). Chciałbym za to rozpatrzyć problem nie mniej istotny (z metodologicznego punktu widzenia) i równie ciekawy. Mam na myśli recepcję saussuryzmu w wybranych pracach językoznawczych – zwłaszcza tych o charakterze podręcznikowym.

Z mojego punktu widzenia w lingwistycznych interpretacjach i objaśnieniach doktryny Ferdinanda de Saussure'a dostrzec można wiele metodologicznych nieścisłości, które można uogólnić do trzech typów: ontologiczno – ontycznego, psychospołecznego oraz metodycznego. Zwróćmy choćby uwagę na następujący fragment „Językoznawstwa ogólnego” E. Łuczyńskiego i J. Maćkiewicz: „Po pierwsze – język (w terminologii autora: *langue*) to system znaków służących do porozumiewania się między sobą członków danej społeczności. Ten system jest każdorazowo aktywizowany w akcie mówienia (*parole*). Oba te elementy składają się na ogólną, ludzką zdolność mówienia (nazywaną *langage*). *Langue* jako zjawisko społeczne i *parole* jako zjawisko indywidualne są od siebie nieodłączne. Gdyby nie istniał system reguł dający się zaobserwować w języku, ludzie nie mogliby porozumiewać się ze sobą. Ale – z drugiej strony – *langue* to tylko abstrakcja wyprowadzona z konkretnych aktów mowy”¹. O czym się tu mówi? Po pierwsze – objaśnia się tu język (*langue*) jako system znaków. Należy więc od razu stwierdzić, że mówi się o strukturze pewnego bytu. Można także zauważyć, że na pierwszy plan wysuwa się tu pewne własności ontyczne (jaka jest struktura bytu?). Po drugie – autorzy cytowanego podręcznika definiują język (*langue*) z punktu widzenia jego celu – mamy więc tu do czynienia z objaśnieniem aspektu teleologicznego. Po trzecie – system (co ciekawe, utożsamiony tu z *langue*) jest „zjawiskiem” aktywizowanym poprzez akty mowy. Zwróćmy uwagę na obiektywistyczną interpretację pojęcia *langue*. Okazuje się bowiem, że w opinii E. Łuczyńskiego i J. Maćkiewicz potencjalny charakter ma mówienie (*parole* – jeśli akt mowy można z nią rzeczywiście utożsamić) a nie język (*langue*), definiowany w końcu jako system. Po czwarte – stwierdza się tu, że *langue* i *parole* są elementami struktury mowy (*langage*) – jest to więc stwierdzenie funkcjonalne, ale dotyczy raczej istoty i charakteru ontycznego *langage* a nie *langue*. Po piąte – *langue* jest zjawiskiem społecznym (na czoło wysuwa się zatem aspekt psychospołeczny, o czym dalej). I po szóste – *langue* jest abstraktem wyprowadzonym z *parole* (co zresztą przeczy punktowi trzeciemu, gdzie *langue* aktywizuje się w akcie mowy). Jednakże abstrahowanie struktury języka z aktów mowy jest zabiegiem czysto metodycznym, nie spojrzeniem ontologicznym. Tu – rzecz jasna – abstrakcja utożsamiana jest z hipostazą.

Okazuje się wreszcie, że żadne z powyższych objaśnień nie odpowiada na pytanie: co to jest język (*langue*)?. A zatem nie możemy tu nic powiedzieć na temat jego ontologicznego charakteru, który w twórczości Saussure'a jest jednym z nadrzędnych. Jak sądzę, dzieje się tak za sprawą odrzucenia (być może przez niechęć

¹ E. Łuczyński, J. Maćkiewicz, *Językoznawstwo ogólne. Wybrane zagadnienia*, Gdańsk 2002, s. 22.

pozostawioną przez strukturalizm) psychicznego aspektu języka. Przyjrzyjmy się co na ten temat mówi sam Saussure: „Język, w niemniejszym stopniu niż mowa jednostkowa, jest przedmiotem konkretnym, co stanowi bardzo korzystną okoliczność, jeśli chodzi o jego badanie. Znaki językowe, chociaż z natury swej psychiczne, nie są przecież abstrakcjami; zatwierdzone przez powszechną zgodę skojarzenia, których ogół stanowi język, są rzeczywistościami mającymi siedzibę w mózgu”¹. Język, pomijając jego obszar społeczny, mający właściwości regulacyjne w obrębie naszej semiotycznej działalności, jest bytem stricte psychicznym.

Psychiczny aspekt języka został niemalże pominięty w rozważaniach A. Heinza w *Dziejach językoznawstwa w zarysie*. W części poświęconej doktrynie de Saussure’a czytamy, że język „(...) jest systemem, i to systemem znaków służących do przekazywania myśli, czyli do porozumiewania się między sobą członków danej społeczności, jest więc urządzeniem znakowym społecznym; na tej podstawie nauka o języku wchodzi w zakres szeroko pojętej nauki o znakach – semiologii, stanowiącej ze swej strony część socjologii (...) Warto podkreślić, że wszelka struktura z racji wzajemnego warunkowania się jej elementów zakłada implicite istnienie w jej zakresie urządzenia znakowego, struktura funkcjonuje bowiem na zasadzie automatu, czyli urządzenia samosterującego się w ramach zaprogramowanej dla niego funkcji, do tego zaś celu konieczna jest wewnętrzna informacja; fakt ten dotyczy struktur: technicznych, biologicznych i społecznych; język jest urządzeniem znakowym w ramach struktury społecznej”². Wykluczenie czynnika ludzkiego (nie mówiąc już o antropocentryzmie) przejawia się tu zwłaszcza poprzez stricte synergetyczne – nie cybernetyczne – pojmowanie języka jako samosterującego się (niezależnie od człowieka) i samoregulującego się mechanizmu. Nie zmienia to nawet faktu, że język pozostaje tu w ramach struktury społecznej. Nie da się również nie zauważyć, że tak skrajnie obiektywistyczne podejście A. Heinza prowadzi w konsekwencji do hipostazy zarówno języka jak i pojęcia społeczeństwa. Ponadto, zdaniem polskiego lingwisty, de Saussure prezentuje antypsychologizującą i antyantropocentryczną postawę w zaproponowanej przez siebie koncepcji znaku. „Na strukturę znaku – signe – składają się: strona oznaczająca – signifiant – i oznaczana – signifié. Obie te strony wzajemnie się warunkują, jedna nie istnieje (= nie funkcjonuje) bez drugiej, lecz każdy liczy się w języku tylko na zasadzie przyporządkowania do drugiej. Jak widać, ta dwudzielna koncepcja znaku uwzględnia tylko język i rzeczywistość, człowiek istnieje tu tylko pośrednio w stwierdzeniu, że w signifié chodzi o pojęcie (koncept), a w signifiant o wyobrażenie dźwięku (image acoustique)”³. W mojej opinii ujęcie A. Heinza bardzo zuboża – właśnie o czynnik psychologiczny – koncepcję Szwajcara. Mało tego, owo psychiczne rozumienie nie tylko znaku ale i wyobrażenia dźwięku mają u niego podstawy stricte psychiczne. *Kurs językoznawstwa ogólnego* pozostaje pod tym względem w znacznej rozbieżności wobec wydanych w Polsce w 2004 roku *Szkiców z językoznawstwa ogólnego*, gdzie autor przedstawił poczwórna – nie zaś wciąż przypisywaną mu bilateralną – koncepcję znaku, której szczegółowe objaśnienie wykracza niestety poza zakres tejże publikacji. Przyjrzyjmy się jednak następującemu stwierdzeniu Ferdinanda de Saussure’a: „Głęboki dualizm, który przenika mowę ludzką, nie sprowadza się do dualizmu dźwięku i pojęcia, zjawiska głosowego i zjawiska mentalnego; jest to łatwy i szkodliwy sposób jego pojmowania. Dualizm ten tkwi w dwoistości zjawiska głosowego JAKO TAKIEGO i zjawiska głosowego JAKO ZNAKU, (obiektywnego) faktu fizycznego i (subiektywnego) faktu fizyczno-mentalnego, w żadnym zaś razie w opozycji «fizycznego» dźwięku do «mentalnego» znaczenia. Jest jedna dziedzina, wewnętrzna, psychiczna, w której w takiej samej mierze istnieją zarówno znak, jak i znaczenie, jedno nierozdzielnie związane z drugim; jest też druga, zewnętrzna, w której nie istnieje nic poza «znakiem», ale w tym wypadku znak zredukowany do następstwa fal dźwiękowych zasługuje naszym zdaniem jedynie na miano figury dźwiękowej”⁴. Jak widać, każdy z wymienionych tu elementów strukturalnych znaku – o ile można je tak nazwać – ma charakter wyłącznie mentalny, antropocentryczny. Nic, co fizyczne, nie może wiązać się z rzeczywistością semiotyczną (o ile w ogóle może istnieć fizyczna sfera rzeczywistości pozbawiona czynnika semiotycznego – i czy cokolwiek o takiej rzeczywistości moglibyśmy orzec?). To stwierdzenie pozostaje w sprzeczności również z tym, co stwierdzają cytowani już powyżej E. Łuczyński i J. Maćkiewicz, pisząc: „Każdy język czerpie z substancji dźwiękowej. Każdy język czerpie z ogromnego bogactwa ludzkich myśli – czerpie z substancji znaczeniowej. I każdy język na swój sposób modeluje tę dźwiękową i znaczeniową substancję, narzuca jej abstrakcyjną strukturę relacji, czyli właśnie formę”.

To, co szczególnie zwraca tu moją uwagę, to nietrafne, zwłaszcza wobec tez Saussure’a, operowanie terminem «substancja» oraz odniesienie go do pojęcia formy. Bo czy z naukowego punktu widzenia można w istocie orzec o substancjalnej (a więc odbieranej jako byt realny) naturze dźwięku? Dźwięk jest przecież interpretacją istniejącej jako zjawisko fizyczne fali – a zatem nie może być pojmowany w kategoriach substancjalnych, ale – przede wszystkim – informacyjnych (konstituowanych w psychice podmiotu).

Czy można również utrzymać stwierdzenie, że język czerpie z substancji znaczeniowej? Ten pogląd wygłoszony przez autorów *Językoznawstwa ogólnego* nosi znamiona realizmu – w znaczeniu arystotelejskim –

¹ F. de Saussure, *Kurs językoznawstwa ogólnego*, Warszawa 1961, s. 30.

² A. Heinz, *Dzieje językoznawstwa w zarysie*, Warszawa 1978, s. 236.

³ Tamże, s. 236 – 237.

⁴ F. de Saussure, *Szkice z językoznawstwa ogólnego*, Warszawa 2004, s. 37 – 38.

który, mówiąc bardzo ogólnie, zamyka się w stwierdzeniu, że istota rzeczy (obiektu) tkwi w rzeczy (w obiekcie). Tu twierdzi się, że znaczenie tkwi w substancji, z której język czerpie (cokolwiek to znaczy). Z antropocentrycznego punktu widzenia, jaki w mojej opinii prezentował Saussure, podobne stwierdzenie należy odrzucić. Semiotyzacji rzeczywistości (istniejącej jako rzeczywistość dla nas – odwołując się do terminologii Kanta) dokonuje człowiek. Nic, co znaczące, nie pochodzi „z zewnątrz”. Podobne nieantropocentryczne stwierdzenia wywodzą się – w mojej opinii – z zakorzenionej w myśleniu wielu lingwistów obiektywistycznej teorii znaków, wyłączających podmiot poznający jako jedyny warunek konstytuujący znak (ten wątek zostanie tu jeszcze poruszony). Do tej tradycji zalicza się również Adam Heinz, co starałem się wykazać powyżej.

Co w końcu znaczy stwierdzenie, że język modeluje substancję dźwiękową i znaczeniową, nadając jej abstrakcyjną strukturę – formę? Skonfrontujmy to z tym, co na temat formy pisał sam Saussure. „Nie ustanawiamy żadnej poważnej różnicy między terminami *wartość*, *sens*, *znaczenie*, *funkcja* czy *użycie* pewnej formy, to samo dotyczy *pojęcia* jako *zawartości* pewnej formy; pojęcia te są synonimiczne. Trzeba zauważyć jednak, że wartość lepiej niż jakiegokolwiek inne słowo oddaje istotę faktu, który stanowi jednocześnie istotę języka: że mianowicie forma nie *oznacza*, ale *ma wartość*; to jest rzecz podstawowa. *Ma ona wartość*, a w konsekwencji pociąga za sobą istnienie innych *wartości*”¹. Tu także dochodzimy do rzeczy zasadniczej. Otóż: „Znaczenie każdej poszczególnej formy jest tym samym, czym jest różnica między formami. Znaczenie = różna wartość.

Różnica między formami w odniesieniu tylko do nich samych nie może być jednakże uchwycona.

Nigdy nie dość podkreślenia faktu, że wartości, z których składa się pierwotnie system języka (system morfologiczny), system sygnałów, nie zasadzają się ani na formach, ani na sensach, ani na znakach, ani na znaczeniach. Zasadzają się one na szczególnym rozwiązaniu pewnego ogólnego stosunku między znakami i znaczeniami, ufundowanymi na ogólnej różnicy znaków, *plus* ogólnej różnicy znaczeń, *plus* wstępnym przypisaniu pewnych znaczeń pewnym znakom i odwrotnie”²

Wartość i różnica form, będąca istotą języka, jest zatem zjawiskiem stricte informacyjnym i psychicznym. Każda różnica jest informacją. Język jest bytem informacyjnym – oto ontologiczna istota langue płynąca, w mojej opinii, z nauki Ferdinanda de Saussure’a. Nie chodzi tu w końcu o abstrakcyjny charakter struktury, o której mówią E. Łuczyński i J. Maćkiewicz. Abstrakcja dotyczy tu raczej myślenia pojęciowego, zdolności uogólniania oraz metodycznego „odrywania istoty” od obiektów jednostkowych. Znow – podobnie jak w cytowanym wcześniej fragmencie – mieszamy tu ontologię z metodyką (a także z psychologią).

Problem języka, jako abstrakcji utożsamianej z hipostazą, widoczny jest również w pracy Jacka Fisiaka pod tytułem *Wstęp do współczesnych teorii lingwistycznych*. Autor, objaśniając teoretyczne uwagi de Saussure’a, stwierdza mianowicie, że: „Język dla Saussure’a jest zjawiskiem społecznym. Istnieje jako zespół norm społecznie obowiązujących, dzięki czemu możliwe jest porozumiewanie się (...). Zespół tych norm jest stały, co pozwala rozumieć te wypowiedzi, których się przedtem nie słyszało, jak również je tworzyć (...).

De Saussure odróżnia **język (la langue)** od konkretnej jego manifestacji w użyciu jednostki, tj. **mówienia (la parole)**. Mówienie, w przeciwieństwie do języka, nie jest społeczne. Jest ono indywidualne, chwilowe i zmienne. Jako sumę indywidualnych aktów, mówienie można, w odróżnieniu do języka, przedstawić następującą formułą:

$$(1+1'+1''+1''' \dots)$$

Język (la langue) tak pojmowany jest zatem abstrakcyjnym systemem elementów i stosunków zachodzących między tymi elementami, natomiast **mówienie (la parole)** jest konkretną realizacją tego abstrakcyjnego systemu, realizacją różniącą się od jednego użycia od drugiego”³.

Co nieścisłego jest w niniejszym tekście? Po pierwsze – język objaśnia się najpierw jako zjawisko społeczne, ponieważ ten (będąc systemem stałych, społecznie obowiązujących norm) umożliwia komunikację interpersonalną (aspekt regulacyjny i teleologiczny langue).

Po drugie – przeciwstawia się tu społeczny charakter langue indywidualnemu charakterowi parole. Po trzecie – twierdzi się, że język jest abstraktem aktualizowanym przez parole (a właściwie, że parole realizuje język). Co dziwne, na dowód słuszności obu tez (o społecznym i abstrakcyjnym charakterze języka), A. Fisiak przytacza fragment „Kursu językoznawstwa ogólnego”, w którym twierdzi się, że: „Język istnieje w zbiorowości pod postacią sumy odbić złożonych w każdym mózgu, podobnie jak słownik, którego identyczne egzemplarze zostały rozdane poszczególnym jednostkom. Jest to więc coś, co istnieje w każdej z nich, będąc równocześnie wspólne wszystkim poszczególnym jednostkom i znajdując się poza obrębem ich woli. Taki sposób istnienia języka można przedstawić następującą regułą:

$$1+1+1+1 \dots I (\text{model zbiorowy})”$$

oraz słynne saussurowskie porównanie języka do partytury muzycznej i jej każdorazowego wykonania.

¹ Tamże, s. 44.

² Tamże s. 44 – 45.

³ J. Fisiak, *Wstęp do współczesnych teorii lingwistycznych*, Warszawa 1978, s. 27.

⁴ F. de Saussure, *Kurs językoznawstwa ogólnego*, Warszawa 1961, s. 31.

Ale znów nie zauważa się, że:

a) społecznego charakteru języka nie należy i nie można utożsamiać z językiem jako abstraktem (inaczej znów nie unikniemy hipostazy),

b) nie można rozdzielać psychicznego aspektu języka – jako bytu informacyjnego – z jego aspektem społecznym. Nic, co w nas psychiczne, nie jest pozbawione społecznego charakteru, o czym poucza psychologia funkcjonalna Piageta, Jamesa czy Wygotskiego. Pojmowanie języka jako bytu psychiczno-społecznego pozwala odbiec Saussure’owi od subiektywnego idealizmu (który tak często – choć całkowicie niesłusznie – zarzucano Baudouinowi de Courtenay) i lokować się po stronie antropocentrycznego relacjonizmu,

c) partytura jest zjawiskiem materialnym, jest wynikiem i zapisem informacji o relacjach dźwiękowych – informacja zaś jest zjawiskiem psychicznym, a różnice w każdorazowym wykonaniu utworu muzycznego potwierdzają tylko moją tezę (nie liczy się tu zapis ale jego interpretacja).

Chyba żadne z wybranych przeze mnie objaśnień koncepcji Ferdinanda de Saussure’a nie jest wolne od metodologicznych wizji ich autorów. Nie sądzę, że wolny od własnych „upodobań” jestem ja sam. W każdym razie – ten bardzo ogólny i niewielki szkic może pokazać jak odmiennie interpretowana jest teoria (a raczej jej elementy) jednego tylko uczonego i otworzyć drzwi do dalszej polemiki.

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ

Валерія ГЛОТОВА

НАБОВ ЯК ПЕРЕКЛАДАЧ ВЛАСНИХ ТВОРІВ

У статті аналізується процес створення тексту роману В.Набокова «Лоліта». Основна увага приділена специфіці форматування англомовної версії тексту російськомовного автора та особливості зворотної процедури – перекладу на російську мову. Автор досліджує розходження у двох варіантах роману та робить певні припущення щодо психології автора як перекладача власного твору.

Ключові слова: літературна творчість, психологія творчості, автор, переклад, перекладач, автопереклад.

В статье анализируется процесс создания текста романа В.Набокова «Лолита». Основное внимание уделено специфике форматирования англоязычной версии русскоязычного автора и особенности обратной процедуры – перевода на русский язык. Автор исследует расхождения в двух вариантах романа и делает определенные предположения относительно психологии автора как переводчика собственного произведения.

Ключевые слова: литературное творчество, психология творчества, автор, перевод, переводчик, автоперевод.

The process of creation of text of novel of V.Nabokov «Lolita» is analyzed in the article. Basic attention is spared the specific of formatting of the English-language version of the Russian-language author and feature of reverse procedure – translating into the Russian language. The author probes divergence in two variants of novel and does certain suppositions in relation to psychology of author as translator of own work.

Key words: literary creation, psychology of creation, author, translation, translator, autotranslation

Ситуація, про яку йдеться, на перший погляд не містить у собі нічого унікального. Набоков як автор художнього твору (мова буде йти перш за все про його роман «Лоліта») є одним з тисяч письменників, хай навіть таким, що написав видатний утвір мистецтва. Одним з тисяч він є й у іпостасі перекладача. Тож ніби нічого феноменального тут немає.

Сучасні дослідники вже звернули увагу на сам факт письменницького білінгвізму як такий, що потребує особливої уваги: «*Двадцатый век принес известность именам таких авторов, написавших произведения не на родном языке, как: Дж.Конрад, Д.Джойс, С.Беккет, В.Набоков, А.Кристоф и др. Существуют различные, порой диаметрально противоположные оценки творчества данных писателей, единственное положение, не вызывающее разногласий - это оценка писательского билингвизма как явления редкого и неординарного*»¹.

Та спробуємо розділити ці процеси – написання роману та його перекладу – у часі та сутності. Чи були вони звичайними, рутинними, традиційними? Якщо увійти у сутність, то виявиться ціла низка нетипових моментів.

По-перше, сам роман, як відомо, написаний не рідною для автора мовою. Набоков, здобувши перед тим певний статус російськомовного прозаїка під псевдонімом В.Сірін, перепрофілювався на англійську мову. Процес цей дався йому не просто. З дитинства вільно володіючи англійською мовою та здобувши вищу освіту у британському навчальному закладі, Володимир Набоков однак не зумів відразу й без перешкод подолати мовний бар'єр, у чому він щиро зізнавався: «*Долголетняя привычка выражаться по-своему не позволяла довольствоваться на новоизбранном языке трафаретами, – и чудовищные трудности предстоявшего перевоплощения, и ужас расставания с живым, ручным существом ввергли меня сначала в состояние, о котором нет надобности распространяться; скажу только, что ни один стоящий на определенном уровне писатель его не испытывал до меня*». Це неодноразово засвідчували й американські критики та видавці перших англомовних творів Набокова, фіксуючи штучність та книжність його англійського стилю. Лише відсутність у них інформації про репутацію В.Сіріна як видатного стиліста та неможливість порівняння Сіріна та Набокова, мабуть, не давали їм приводу говорити про «занепад», зниження творчого потенціалу або щось подібне. Для них американський літератор Набоков був письменником-початківцем, та ще й іноземного походження, тож у своїх висловлюваннях вони були скоріше поблажливими.

Та Набоков у Америці виконував функцію ще й медіатора між російською та американською культурами, багато перекладаючи на англійську твори російської літератури. Чи то набута у цих

¹ Шевченко А. Е.. Сравнение как компонент идиостиля писателя-билингва В. Набокова (На материале русско- и англоязычных произведений автора) : Дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19 : Саратов, 2003 251 с

перекладах вправність, чи поступове вживання у організм іншої мови зробили свою справу – але роман «Лоліта» приніс своєму авторові світову популярність, аж до номінації на Нобелівську премію. (У перекладацьких колах навіть існує плітка, що цей успіх – не випадковий, бо автор, мабуть, скористався чияюсь професійною допомогою. Надто різною є відмінність між стриманим сприйняттям інших «американських» творів Набокова та вибуховою славою «Лоліти»).

Тож можемо відзначити, що авторові роману довелося долати у процесі писання досить значні труднощі, які не виникають, як правило, у письменника, що користується рідною мовою. Перебудова мовної свідомості давалася взнаки. Дослідники творчості Набокова, аналізуючи суто лінгвістичні аспекти його англомовних творів, дійшли цілком однозначного висновку щодо суттєвого впливу російської мовної ментальності автора на його ж англійські тексти: «Создание В. Набоковым оригинальных англоязычных произведений можно считать своего рода «автопереводом», заключающимся в том, что рождающиеся в его сознании русскоязычные фрагменты текста как бы переводятся на английский язык»¹. І навіть вказують на причину цього явища, яка, можливо, дискредитує саму ідею рівноправного, вільного білінгвізму як такого: «В случае длительного использования писателем-билингвом на ранних этапах своего творчества одного из языков данный язык приобретает в его сознании функцию лингвистической доминанты, а сознание двуязычного писателя будет тяготеть к лингвокультурной парадигме этого языка»². Тобто, уявімо собі, що відбувалося: Набоков створює певний текст, скажімо, фразу. Але вона, ця фраза, виникає у його свідомості мовою-домінантою, тобто – російською. Він тут же перекладає її на англійську і записує. Чи є такий творчий процес типовим? Звичайно, ні.

Крім того, вже досить давно виникло питання: а чи був російський письменник В.Сірін власне письменником російським? Тобто таким, який писав у річищі традицій російської літератури? Можна сказати, звичайно, що таких традицій у багатій російській літературі було досхочу, тож вибрати можна було будь-яку. Але В.Сірін не був ані футуристом, ані символістом, ані імажиністом – він чітко дотримувався класичної реалістичної тенденції, у рамках якої його й можна та варто оцінювати. Так і роблять дослідники його спадщини – й приходять до висновку, що основні, провідні тенденції зображення людини та обставин життя, авторська мораль, світоглядний пафос письменника В.Сіріна, а пізніше – Володимира Набокова, не співпадають з такими тенденціями провідних російських письменників-реалістів, зокрема – XIX століття, йдуть прямо всупереч цим тенденціям. Й ознак таких розбіжностей є досить багато, щоби можна було вважати їх випадковими та несуттєвими: «Удивляла меня и чрезвычайная подробность некоторых описаний Набокова. Русские писатели, вообще говоря, с такой подробностью не изображают предметы...

Если ранее задача русской литературы состояла в отборе и художественном «усилении» картин реальности и создании из реальных людей живых персонажей-«типов», то Набоков в своем повествовании двигался в противоположном направлении, переполняя свою прозу разветвленными, форсистыми описаниями «отстраненных» людей и предметов...

*Набоков чаще всего пишет о человеке брезгливо, недобро и насмешливо, с каким-то высокомерным и усталым глумлением»*³.

Тож виникає очевидний парадокс вже на першому етапі досліджуваного нами процесу: з одного боку, створення англійського художнього тексту автором-росіянином супроводжується цілком зрозумілими та виправданими труднощами переходу на іншу мову, а з другого боку – цей автор, як виявляється, лише за ознакою мови був до того письменником російським. Тобто, користуючись російською мовою, письменник В.Сірін за своєю ментальністю належав до якоїсь іншої національної художньої традиції, або ж не належав до жодної з них, створивши власний естетичний всесвіт, уклавши власні моральні та художні закони – й користуючись лише ними.

Дослідники невпевнено висловлюють припущення щодо впливу на Набокова французьких традицій: «У Набокова вся эта «система» художественных ценностей как-то смещена «в сторону Пруста» при весьма решительном ее пересмотре и отказе от многого в наследии русской классики»⁴. Але «у бік Пруста» ще далеко не означає, що – разом з Прустом. Надто багато різнить Набокова й творця художнього «потoku свідомості», щоби можна було переконливо засвідчити приналежність письменника саме до цієї системи координат. А оскільки інших припущень зроблено не було, то й залишається визнати, що Набоков (Сірін) свідомо не долучився до якоїсь певної національної художньої традиції. Причина цьому, зрештою, є цілком зрозумілою: рання вимушена еміграція викликала очевидний внутрішній конфлікт з колишньою батьківщиною й підсвідоме небажання наслідувати її надбання.

¹ Григорьев И. Н.. Литературный билингвизм В. Набокова : Синтаксическая интерференция в англоязычных произведениях писателя : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.02.19 Пермь, 2005 285 с.

² Там же.

³ Сахаров В. И. Владимир Набоков - русский писатель. - Реалист. - Вып. 1. - М., 1995.

⁴ Там же.

А навіть ще складніше. Є певні підстави припускати, що Набоков, створюючи «Лоліту» орієнтувався на цілком маргінальні для високої літератури жанри. Зокрема, польський письменник Станіслав Лем дав таку експертну оцінку роману: «*Она покоится на шатком основании... между литературой для масс и элитарной литературой*»¹. Йдеться про так звану бульварну літературу, літературу на межі «кітчу».

Таким чином можемо дійти до такої картини: Набоков пише твір для англомовного читача, маючи намір бути йому зрозумілим, викликати його зацікавленість та симпатію, і робить це вкрай складним способом – вже на цьому етапі будучи перекладачем російського тексту, який виникає у його творчій уяві, та спираючись на естетичні та моральні критерії, які не є типовими для російської прози та абсолютно несподіваними для прози американської. Ситуація абсолютно карколомна.

Пропускаємо усю історію з публікацією «Лоліти», вона варта окремої розмови. Але на певному етапі, вже після світової популярності роману та перекладу його на інші мови, Набоков вирішив донести до вітчизняного читача цей текст самостійно. Хоча на той час такі сподівання були справді марними. Отже, навіщо це йому було потрібно? Мабуть, відчуття нарешті здобутої світової слави розбудило у письменника певний комплекс національної самоідентифікації.

Так чи інакше, але письменник зробив ще один акробатичний етюд – повернув текст у його первинну іпостась. Для читача, звичайно, це був просто переклад. Самому ж письменнику довелося пригадувати той текст, який ніде не зберігся, адже він існував якесь мить лише у його свідомості. Тож немає нічого дивного, що процес переходу (повернення) відбувався не менш складно, аніж процес створення.

Історики літератури-текстологи засвідчили цілком зрозумілі відмінності між текстами: «*Переводя свой роман на русский язык, Набоков внёс в текст некоторые изменения, создав не перевод в привычном понимании, а второй (1967), русский оригинал романа с учётом особенностей русского языка и русской культуры*»². Хоча, як ми вже вияснили, власне ці «особливості російської культури» й є найбільш сумнівним компонентом набоковських текстів. Пояснення причини автоперекладу дослідник дає досить банальне, цілком очевидне: «*Издавая «Лолиту» по-русски в своём переводе, Набоков преследовал очень простую цель: он хотел, чтобы его лучшая английская книга (или, как заметил сам писатель, одна из лучших его английских книг), была правильно переведена на его родной русский язык*»³. Хто ж з письменників не хоче, щоби переклади його творів були адекватними оригіналу?

Та власне адекватність оригіналу набоковського перекладу й є найбільшою проблемою. Зафіксовано досить велику кількість суттєвих відмінностей змістового плану англійського та російського текстів:

«*Так, например, в главе 23 второй части романа, где Гумберт перелистывает «гостиничную книгу, в которой записаны фамилии, адреса и автомобильные номера проезжих», в английском тексте он находит издевательский намек Куильти на биографию С. Колриджа («A. Person, Porlock, England»), но аналогичное место в русском тексте «Лолиты» намекает на фильм «Броненосец «Потёмкин»»: «П. О. Темкин, Одесса, Техас». Таких изменений в русском тексте «Лолиты» имеется несколько, более десятка. Автомобиль Гумберта в английском тексте имеет название «Мельмот» (от романа Ч.Р. Мэтьюрина «Мельмот-Скиталец»), а в русском тексте этот автомобиль называется «Икаром» в соответствии с античным мифом. В английском тексте в сцене убийства Куильти пародируется выражение из «Макбета» («to borrow» вместо «tomorrow»), а в русском тексте оно заменено ссылкой на «Евгения Онегина»: «... буду жить долгами, как жил его отец, по словам поэта». В английском тексте указывается адрес «Dr. Gratiano Forbeson, Mirandola, N.Y.», намекающий на комедию Карло Гольдони «Хозяйка гостиницы», а в русском тексте вместо этого читаем: «Адам Н. Епилинтер, Есноп, Иллиной», что означает «Адам не пил, интересно, пил ли Ной»⁴. І це ще не все: «*В русском переводе романа Владимира Набокова "Лолита", который сделал сам писатель, не хватает изрядного фрагмента размером в полстраницы. Такое открытие сделал 26-летний журналист из тульского райцентра Узловая Александр Свирилин. По словам журналиста, он сделал перевод этого абзаца и написал сыну Набокова - Дмитрию Владимировичу*»⁵.*

Та загублені по дорозі фрагменти тексту та необхідність адаптування реалій зображуваної дійсності до менталітету російського читача – це тільки найменша частина айсбергу, з яким довелося зіткнутися Набокову-перекладачу. Повертаючись у лоно рідної мови, письменник з жахом усвідомив, що він таки вже став письменником англомовним. Кульбіти з трансформацією мовної свідомості далися

¹ Лем С. Лолита, или Ставрогин и Беатриче // Литературное обозрение. 1992. № 1. С. 85

² Галинская И. Л. К вопросу о генезисе романа В.В. Набокова "Лолита". - (Современная филология: итоги и перспективы. - М., 2005. - С. 237-255)

³ Там же.

⁴ Галинская И. Л. К вопросу о генезисе романа В.В. Набокова "Лолита". - (Современная филология: итоги и перспективы. - М., 2005. - С. 237-255)

⁵ Атлантов И. - Известия, 2003., 31.01.03

взнаки:

«За полгода работы над русской «Лолитой» я не только убедился в пропаже многих личных безделушек и невозстановимых языковых навыков и сокровищ, но пришел и к некоторым общим заключениям по поводу взаимной непереводаемости двух изумительных языков...

По количеству слов английский язык гораздо богаче русского. Это особенно заметно на примере существительных и прилагательных...

С другой стороны, русский более богат средствами выражения определенных нюансов движения, человеческих жестов и эмоций...

Переводить с русского на английский немного проще, чем с английского на русский, и в десять раз проще, чем переводить с английского на французский»¹.

Набоков детально описав, які саме відмінності двох мов йому довелося долати. Цей опис може служити посібником для перекладача-початківця, незважаючи на надмірну емоційність та образність опису процесу перекладання. Висновок, який зробив Набоков, – англо-російський переклад у порівнянні з перекладами інших пар європейських мов є найскладнішою процедурою.

Так чи інакше, але те, що постало у підсумку – російський текст «Лоліти», це результат віртуозної роботи творчої свідомості: від напівсвідомого російського тексту як праобразу тексту написаного – до тексту усвідомлено англійського – потім чергове переформатування мовного менталітету у зворотному напрямку, з намаганням уявити собі читацьку російську рецепцію – і нарешті російський текст роману. На усіх цих етапах Набоков виступав водночас в двох іпостасях: і як автор, і як перекладач.

Чисто психологічно уся ця ситуація є винятковою для світової літератури. Можна сказати, що Набоков провів своєрідний експеримент на межі можливого – й безумовно досягнув успіху. І як автор, і як перекладач.

ЛІТЕРАТУРА

1. Атлантов И. – Известия, 2003., 31.01.03
2. Бакуменко О. Н. Лексиконы билингва в ситуации автоперевода : На примере мемуарных книг В. Набокова : Диссертация ... кандидата филологических наук: 10.02.01, 10.02.19. – Курск, 2006. - 210 с.
3. Галинская И. Л. К вопросу о генезисе романа В.В. Набокова "Лолита". – (Современная филология: итоги и перспективы. – М., 2005.
4. Григорьев И. Н.. Литературный билингвизм В. Набокова: Синтаксическая интерференция в англоязычных произведениях писателя: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.02.19. – Пермь, 2005, 285 с.
5. Лем С. Лолита, или Ставрогин и Беатриче // Литературное обозрение. 1992. № 1. С. 85
6. Сахаров В. И. Владимир Набоков - русский писатель. – Реалист. – Вып. 1. – М., 1995.
7. Шевченко А. Е.. Сравнение как компонент идиостиля писателя-билингва В. Набокова (На материале русско- и англоязычных произведений автора) : Дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19. – Саратов, 2003, 251 с.

Валерій КИКОТЬ

ЦИТАТА У ФОРМУВАННІ ТА ПЕРЕКЛАДІ ПІДТЕКСТУ

В статті йдеться про цитату як вагомий чинник у формуванні підтексту поетичного твору, адекватний переклад якого можливий лише за належного відтворення в ньому використаних автором цитат.

Ключові слова: цитата, підтекст, образ, переклад, поезія.

В статье идет речь о цитате как важном факторе формирования подтекста поэтического произведения, адекватный перевод которого возможен лишь при надлежащем воссоздании в нем использованных автором цитат.

Ключевые слова: цитата, подтекст, образ, перевод, поэзия.

The article deals with quotation as important factor of creating and translating the implied sense in poetry which adequate translation is impossible without quotation proper rendering.

Key words: quotation, implied sense, image, translation, poetry.

З огляду на те, що неоднозначність внутрішньо притаманна поезії, позаяк гра на неоднозначності корениться в самій сутності поезії (А. Потебня, Р. Якобсон), особливої актуальності набуває необхідність

¹ Цит. за: Бакуменко О. Н. Лексиконы билингва в ситуации автоперевода : На примере мемуарных книг В. Набокова : Диссертация ... кандидата филологических наук : 10.02.01, 10.02.19. - Курск, 2006. - 210 с.

ретельнішого дослідження в поетичному тексті засобів, що криють у собі потенційну можливість семантичних прищень.

Оскільки межі контексту літературного твору розширюються за рахунок різного роду позатекстових зв'язків, то під час виявлення підтексту в поетичному тексті вирішального значення набуває необхідність врахування, як уже відомо, дистантних смислових зв'язків та способів їх взаємодії. Під дистантними зв'язками в даному випадку розуміються позатекстові зв'язки поетичного твору, одним із засобів встановлення яких є цитата, під „ситуацією-основою” – твір, що цитується, під „ситуацією-повтором” – твір, що цитує. Будучи знаком-заступником цілого тексту, цитата носить метонімічний характер, тобто цитата – це такий засіб, за допомогою якого частина заміщує ціле, акумулюючи в собі „непойменовані” смисли всього твору, що цитується. В основі цитати в поетичному тексті лежить актуалізація у реципієнта переживання тексту-джерела, його атмосфери, на тлі якої і сприймається текст, що цитує.

В цьому контексті доречно згадати думку Ю. Лотмана про те, що „якщо розглядати текст як сукупність структурних відносин, що знайшли лінгвістичне вираження, то нарівні з внутрішньотекстовими відносинами доведеться виділити й позатекстові як особливий предмет дослідження. Позатекстова частина структури поетичного твору складає цілком реальний, іноді дуже значний компонент художнього цілого, що відрізняється, проте, більшою хиткістю та рухливістю, ніж текстова” [1, 32].

Сутнісною характеристикою цитати є її двобічна спрямованість – у бік вихідного тексту, що цитується, і в бік „чужого” тексту, що цитує. Отже, істинний смисл поетичного тексту, що цитує, може бути розкритий лише за допомогою звертання до тексту-джерела цитати, тобто за врахування широкого контексту, що виходить за межі власного тексту.

Беручи до уваги, що „в „чужому” тексті цитата семантично видозмінюється, піддаючись дії внутрішньотекстових відносин „чужого” тексту: опріч інваріантного смислу, закріпленого в колективній свідомості, цитата зазнає відомої трансформації смислу. Цитата, безумовно, є повтором, але важливим стає не повторення, а „несхожість, що народжується досвідом нового пізнання” [2, 20], цитату можна інтерпретувати як підведення під художню модель нової ситуації за збереження загального смислу вихідної моделі дійсності, якою є той твір, звідки взята цитата.

У дослідженні функцій цитати А. Атлас, було встановлено, що в залежності від мети цитування, від установок поета на нагадування, зіставлення чи протиставлення, виділяються дві функції цитати: функція підтримки неперервності історико-літературного процесу, традицій (в цьому випадку цитата представляє собою факт літературного руху) та пародійна функція, коли цитата створює контрастне тло творові, що цитує, а поет цитує з метою дискредитації тих чи інших сторін твору, що цитується [2, 20].

Суть сприйняття взагалі, та сприйняття підтексту зокрема, полягає в тому, щоб зрозуміти теперішнє за допомогою інформації, накопиченої в минулому. Підтекст художнього твору дуже часто базується на двовершинній структурі „ситуації-основи” та „ситуації-повторі”, пов'язаних одна з одною дистантними смисловими зв'язками, та виникає з урахуванням взаємодії та безперестанного поглиблення контекстних зв'язків. Необхідність врахування контекстних зв'язків під час виявлення підтексту, побудованого на перегукуванні з іншими творами, в основі якого лежить цитата, встановлення способів взаємодії дистантних смислових зв'язків набуває вирішального значення.

Згідно з А. Атлас, у застосуванні цитати можливі два варіанти створення імпліцитних значень в результаті взаємодії „ситуації-основи” та „ситуації-повтору” (значимого тла з експліцитними значеннями): 1) домінує „ситуація-основа”, тобто значиме тло, і відбувається поглиблення смислу „чужого тексту”. Цитата вступає у співзвучний їй контекст, не видозмінюючись, і виконує функцію підтримки неперервності історико-літературного процесу; 2) вступаючи в конфлікт зі значимим тлом, „ситуація-повтор” домінує і відбувається зміна семантичного змісту „ситуації-основи”. Цитата виринає з вихідного контексту, поміщається в контекст, що їй суперечить (при цьому модифікується її смисл), та виконує пародійну функцію [2, 21].

Знак в поетичному тексті, як відомо, визначається, головним чином, не ставленням до дійсності, а тим, як він втягнутий у контекст твору. Цим можна пояснити той факт, що слово чи слова, що належать якомусь відомому творові, будучи витягнутими з нього та поміщені в інший контекст (тобто, будучи цитатою), привносять в останній в якості значимого тла атмосферу того твору, звідки ці слова взяті, з яким вони асоціюються у свідомості читачів. І коли якийсь вірш містить у собі цитацію елементів поетичного твору іншого автора, котрий вже давно закріпився в читацькому середовищі, то таким чином домислюються цілком певні асоціації, викликані тим, що особливо характерне для творчості автора, який цитується, або ж твору чи частини твору, звідки взята цитата. В інших випадках цитата поміщається в чужий для неї контекст, скажімо в стилістичний, з метою дискредитації, виникають імпліцитні значення, які народжуються внаслідок умисного змішання різностильових елементів (наприклад, піднесеної образності цитат, вірніше, джерел, звідки вони взяті, та зниженої образності вірша). Створюється напружена смислова двоплановість, що виникає на основі взаємодії та поєднання експліцитно та

імпліцитно виражених значень мовних одиниць та виявляється на рівні всього тексту в цілому і, більше того, на пересіченні різних контекстів, і котра веде до поглиблення семантичного та емоційного змісту тексту. Все це свідчить про наявність підтекстових значень у вірші.

Онтологічною властивістю цитати є її приналежність до двох контекстів, вихідного та „чужого”. При цьому важливим є не лише об’єктивні дані цитати – її смисл у вихідному контексті, але й спосіб її включення до нової поетичної системи. Проте незалежно від ступеню трансформації, якої зазнає цитата в „чужому” тексті, вона спрямовує сприйняття читача на моделювання паралельних смислів. Отже можна сказати, що цитата живе „подвійним життям”: вона дає можливість відчутти, що за планом твору, який цитує, стоїть інший план, план твору, який цитується.

Цитата є способом концентрації матеріалу та економії мовних одиниць в поетичному тексті – прирошення смислу відбувається за рахунок невідтворених компонентів твору, що цитується. Ліричний вірш в силу специфіки жанру є висловлюванням ліричного „я”, він тяжіє до монологу. Цитата, належачи до двох текстів, знову бере участь у процесі багатократного художнього освоєння дійсності, підпорядковуючи монологічність жанру діалогізації та поліфонії, вона відноситься до проєктивних форм мови, надбудовує над поетичним текстом багатомірний простір та слугує збільшенню його мірності.

„Ефективність цитати як одного з найбільш спеціалізованих засобів реалізації підтексту, що характеризується сприйняттям інформації одночасно на двох рівнях, забезпечується одночасною направленістю цитати на два тексти, вихідний (той, що цитується) та „чужий” (той, що цитує), двома рівнями сигніфікації” [3, 16].

Наведемо кілька прикладів.

Американський поет Роберт Фрост широко використовував у своїй творчості цитату як один із елементів створення поетичного підтексту. Так, зокрема, вже його перша книга, яка вийшла 1914 року називалася цитатою з Лонгфелло – “A Boy’s Will” [4, 3]. “A boy’s will is the wind’s will, and the thoughts of youth are long, long thoughts”, – говориться у вірші Лонгфелло “My Lost Youth” [5, 69]. У першій російській антології віршів Фроста, що вийшла друком 1963 року ця книга носить назву „Воля мальчика” [6, 11], а в третьому зібранні творів та перекладів поета “A Boy’s Will” перекладено як „Прощание с юностью” [7, 39]. Коментуючи цей переклад, Ю.А. Здоровов, зокрема, зазначає, що „в радянській американістиці за цією збіркою закріпилася назва „Воля мальчика”, яка є дослівним перекладом. Але ні вірш Лонгфелло, ні сама збірка Фроста підґрунтя для такого перекладу не дають. У Лонгфелло йдеться про те, що бажання, наміри чи настрої хлопчика (підлітка, юнака) непостійні як вітер. Змістовний переклад цього заголовка повинен враховувати і його метафоричне значення” [7, 383-384].

А ось заголовок та перші чотири рядки іншої поезії Фроста:

НАЕС FABULA DOCET

A Blindman by the name of La Fontaine,
Relying on himself and on his cane,
Came tap-tap-tapping down the village street,
The apogee of human blind conceipt. [4, 394]

та російський переклад А. Кушнера:

НАЕС FABULA DOCET

Слепого звали, скажем, Лафонтен,
Себе лишь веря, крался он вдоль стен,
Постукивая палочкой тук-тук:
Сплошное недоверье и испуг. [7, 321-322]

Підтекст цього вірша (збиткування над баєчним моралізаторством) формується за допомогою імені сліпого (Лафонтен) та заголовку-цитати (в перекладі з латини – „Так говорить байка”).

Ще один відомий твір Фроста “The Lesson for Today” (1941) є відповіддю поета на розповсюджені тоді в США есхатологічні настрої та має уявного Memento Mori співрозмовника – видатного поета IX століття Алкуїна, глави Академії при дворі Карла Великого. IX століття – останнє століття „темного середньовіччя”. Саме працями поетів та вчених Академії відкривається так зване „Каролінгське відродження”. Фрост використовує у своєму вірші латинські цитати “*ver aspergit terram floribus*” („весна засипає землю квітами”) та “Memento Mori” („Пам’ятай про смерть”) взяті з вірша Алкуїна „Епітафія самому собі”. Ось рядки із першою цитатою:

... Of being born at once too early and late,
Yet singing but Dione in the wood
And *ver aspergit terram floribus*
They slowly led old Latin verse to rhyme
And to forget the ancient lengths of time,
And so began the modern world for us. [4, 351]

та переклад Г. Кружкова:

... Что поздно родился иль слишком рано,

Что век совсем не подходящ для муз,
И все же пел Диону и Диану,
И ver aspergit terram floribus,
И старый стих латинский понемногу
К средневековой рифме подвигал
И выводил на новую дорогу. [7, 299]

І друга цитата:

I hold your doctrine of *Memento Mori*.
And were an epitaph to be my story
I'd have a short one ready for my own.
I would have written of me on my stone:
I had a lover's quarrel with the world. [4, 355]

Я помню твой завет: *Memento mori*,
И если бы понадобилось вскоре
Снабдить надгробной надписью мой прах,
Вот эта надпись в нескольких словах:
Я с миром пребывал в любовной ссоре. [7, 307]

Дуже близько до цитати в плані творення підтекстового образу стоїть парафраза.

У заключній частині драми Фроста "A Masque of Mercy" її герой Пол, відповідаючи на зауваження Кіпера стосовно страху перед смертю та судом, дуже близько до тексту перефразує уривок із Псалму 19:14:

We have to stay afraid deep in our souls
Our sacrifice – the best we have to offer,
And not our worst nor second best, our best,
Our very best, our lives laid down like Jonah's,
Our lives laid down in war and peace – may not
Be found acceptable in Heaven's sight. [4, 520],

порівняймо з текстом Біблії:

Let the words of my mouth
and the meditation of my
heart
Be acceptable in Your sight,
O Lord, my strength and my
Redeemer. [8, 634].

Перекладачеві цього твору Фроста, звісно ж, необхідно про це знати і перш ніж перекласти згаданий вище уривок ретельно ознайомитися з першоджерелом, на яке спирається автор драми.

Що ж до перекладу цитати, за допомогою якої формується підтекст поетичного твору, то тут є очевидним, що цитата може відтворюватися двома способами: 1) залученням вже перекладеної цитати із твору, що цитується, в разі, якщо існує переклад (чи переклади) даного твору та 2) здійсненням власного перекладу цитати перекладачем, який перекладає твір, що цитує. Якщо ж цитата, вжита автором оригіналу мовою, відмінною від мови його твору, то в такому разі бажано лишати цитату неперекладеною, що більшість перекладачів і роблять.

Таким чином, цитата є важливим чинником формування підтекстового образу і від міри повноцінності її відтворення в перекладі залежить збереження поетичного підтексту, а звідси й адекватне відтворення всієї макрообразної структури віршового твору.

ЛІТЕРАТУРА

1. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. – Л.: Просвещение, 1972. – 272 с.
2. Атлас А.З. О внетекстовых семантических связях поэтического текста // Семантика и прагматика единиц языка в тексте. – Л.: ЛГПИ им. А.И. Герцена, 1988. – С. 18 – 26.
3. Атлас А.З. Цитата как одно из средств реализации категории подтекста в поэтическом тексте (на материале англ. языка): Автореф. дис. ...канд. филол. наук: /Ленингр. гос. пед. ин-т. им. А.И.Герцена. – Л., 1987. – 16 с.
4. The Poetry of Robert Frost. The collected poems, complete and unabridged. Edited by Edward Connery Lathem. – New York: Henry Holt and Company, 1979. – 610 p.
5. The Mentor Book of Major American Poets. – New York and Scarborough, Ontario: The New American Library, Inc., 1962. – 536 p.
6. Фрост Р. Из девяти книг. Стихи. – М.: Иностранная литература. – 1963. – 144 с.
7. Роберт Фрост. Стихи. Сборник. Сост. и общ. ред. Ю.А. Здоровова. – М.: Радуга, 1986. – 432 с.
8. The Holy Bible containing The Old and New Testaments. The New King James Version. – Nashville, Camden, New York: Thomas Nelson Publishers, 1983. – 1524 p.

ЕВОЛЮЦІЯ КОНЦЕПЦІЇ ПРИРОДИ В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ СВІДОМОСТІ РУБЕЖУ XVIII–XIX СТ. І ТРАНСФОРМАЦІЯ ПЕЙЗАЖНОГО ОБРАЗУ В ХУДОЖНІЙ ЛІТЕРАТУРІ

В статті відслідковується розвиток концепції природи в європейській свідомості рубежу XVIII- XIX ст. та відображення цього процесу у художній літературі.

Ключові слова: концепт, природа, образ, пантеїзм, індивідуальність, духовність, митецький.

The development of nature concept in European consciousness of 18-19 centuries and its reflection in literature is focused on in the paper.

Key words: concept, nature, image, pantheism, individuality, spirituality, artistic.

В статье прослеживается развитие концепции природы в европейском сознании рубежа XVIII-XIX вв. и отражение этого процесса в художественной литературе.

Ключевые слова: концепт, природа, образ, пантеизм, индивидуальность, духовность, искусный.

Починаючи з кінця XVIII ст. і протягом усього XIX ст. в європейських літературах з'являється низка яскравих поетичних індивідуальностей, які прагнуть побудувати власний поетичний космос, дати особисту інтерпретацію світоустрою, знайти неповторні й монументальні образи-узагальнення, які б донесли до читачів усю повноту авторського духовного пошуку. Це не випадково синхронізується в часі й локалізується в європейському культурному просторі. Саме у тодішній Європі кипить і вирує процес тотального оновлення усіх цінностей – релігійних, політичних, наукових, митецьких. Епоха величезних духовних і політичних зрушень, яка розпочинає низку революційних процесів у всьому світі, зняла кайдани з мислення й творчості. Нечувано піднеслася креативна роль індивідуальності та відчуття трагізму її існування – досить пригадати зліт і падіння Наполеона. Утім домінує зростання віри окремої особистості у власні сили, і це спостерігається на будь-якому рівні. Характерна подробиця, яку підмітив один герой І. Тургенєва: усякий професор-філософ тепер прагне створити власну систему, яка б глобально пояснювала все існуюче.

У літературі та мистецтві запанував романтизм, який зламав ідейно-естетичні табу класицизму, розкривши двері не лише ініціативі творчої індивідуальності, а усій повноті загальнолюдського духовного й митецького досвіду.

У цьому контексті вирізняються за масштабністю творчої спадщини такі постаті, як В. Блейк і Ф. Тютчев, що об'єктивно спонукає дослідника до співставлення їхніх художніх світів. І, не в останню чергу, якраз завдяки тому, що тут подібності й паралелі аж ніяк не лежать на поверхні. Ми звикли одразу ж шукати «запозичень» і «впливу» тощо. Однак суто позитивістська методологія XIX століття, орієнтована на пошуки «запозичень», не дає реальної можливості насправді глибоко пояснити усі без виключення ситуації подібності художніх вирішень і виразну односпрямованість творчого пошуку різних митців у ситуаціях, коли такого «впливу» практично не існує. Вочевидь, не спрацьовує тут і обґрунтований колись радянським вченим? Храпченком «типологічний підхід», який, звичайно, дозволяє легко встановлювати закономірності позалітературного характеру – скажімо, чому усі письменники радянського часу, від Камчатки до Карпат, одноставно розробляли теми «героїчної праці» чи «мудрого вождя». Але коли заходить мова про порівняння художніх світів англійця Блейка, «вільного митця» й принципового нонконформіста, та російського аристократа-царедворця Тютчева, який намагався щиро сповідувати офіційну ідеологічну доктрину царату, більш того, – порівняння письменників, які ніколи не чули один про другого ані слова і не читали ані рядка, написаного колегою, труднощі постають чималі. Середовище об'єктивно визначало радше глибоку різницю між цими двома майстрами, аніж подібність. Проте така подібність вочевидь існує, що, зокрема, кидається в вічі, коли взяти до уваги, що в творчості обох письменників активно й моментами буквально «паралельно» розробляється в якості основоположного моменту художньої картини світу **концепт природи**. Вивчення цієї непересічної ситуації дозволило б, безперечно, глибше збагнути як найбільш загальні закономірності розвитку європейської культури в цілому, так і неповторний склад конкретної національної духовності й творчої особистості. Але такий підхід вимагає якоїсь особливої методології порівняння.

Вочевидь, варто перш за все проаналізувати духовно-філософський і літературно-культурний контекст, у якому склалися людські індивідуальності й розвивалися таланти цих письменників. Зокрема саме еволюція концепції природи в масштабі європейської культури й, відповідно, зміни способу побудови пейзажного образу дають для розуміння художніх вирішень таких оригінальних і, водночас, таких репрезентативних митців надзвичайно важливий з методологічного погляду матеріал.

Не можна сказати, що це питання ніколи не досліджувалося. Зокрема з дореволюційних часів і до наших днів у Росії глибоко вивчався й вивчається пантеїзм Тютчева¹, не обійдено увагою дослідників і питання про концепцію природи у Блейка, однак безпосереднє зіставлення художніх світів двох поетів зроблено лише в одному дослідженні, й то не виключно в аспекті концепту природи [5]. А спроб розглянути формування концепту природи у Тютчева та Блейка в широкому контексті зміни європейської релігійно-філософської парадигми та паралельної еволюції літературного пейзажу ще взагалі не зустрічалося, оскільки питання про пантеїзм у такому глобальному масштабі розглядалося досі виключно філософами.

Звичайно, справжнім центром зору в усякому фольклорі і красному письменстві завжди є врешті-решт, за поглядом О. О. Потебні, образ людини. Пейзаж чи образ-річ завжди лишаються такими, якими їх сприймає той чи інший реципієнт, автор чи його персонаж: внутрішня форма кожного слова інакше спрямовує думку, «одне й те саме нове сприймання, дивлячись по сполучанню, в які воно увійде з накопиченим у душі запасом, викличе ті чи інші уявлення в слові» [7, с. 22]. Адже людина, попри хитрі силогізми «суб'єктивних ідеалістів» на зразок Берклі, не може почувати себе в світі абсолютно ізольованою: моря й гори, тварини й рослини, хмари й рівчаки від початку сприймалися нею як середовище, сповнене таємничих сил і незрозумілого, чужого життя, що перехрещувалося з буттям людини дуже конкретно і часто трагічно. Панічний жах перед смертю й хворобою, хижим звіром, що чатував у лісі, перед непокірними стихіями вогню чи води, перед прихованими енергіями природи, що осмислювалися як демонічні істоти, – все це породжувало перші спроби зрозуміти укриті життям природи – міфологічні образи свідомості й архетипічні моделі підсвідомості. «Тут поезія, як і пластичне мистецтво у своїх областях, є могутнім донауковим засобом пізнання природи, людини і суспільства. Вона вказує цілі науки, завжди знаходиться попереду її і незамінна нею навіки» [7, с. 143].

Однак неухильне «олюднення природи», яке вперше послідовно розпочалося ще в античності, виживання політеїстичних уявлень про «божественність» тварин, рослин, води, землі, небесних світил тощо призводить врешті-решт до відомого погляду, що людина є мірою всіх речей (Протагор), і цей погляд античної філософії ліг в основу майбутньої гуманістичної доктрини.

Утім торжество цієї доктрини було ускладнене експансією в європейську культуру християнства, яке виходило не з антропоцентричного, а з теоцентричного принципу. Протягом усього Середньовіччя в свідомості європейців панував християнський теологічний погляд, згідно з яким природа є *творіння*, що виникло з нічого, по відношенню до творіння його Творець – трансцендентний, тобто перебуває поза межами матеріального світу; Він може бути осягнений лише через транс (молитва тощо). Тим само світ природи розглядався як щось нижче з погляду християнської аксіології й тимчасове з погляду житейської мудрості. Спроби деяких еретичних груп на Сході й Заході Європи (богомили, альбігойці тощо) воскресити гностичну концепцію, за якою матеріальне буття є творіння «недосконалого» божества або й просто диявола, залишилися на маргінесі культури, так само, як і язичницькі первені культури народної. Теологи вчили, що природа, як і людина, зіпсована через прагнення сатани «приборкати» і «переробити» її; християнська теодицея активно заперечує вину Бога за існування зла в світі: воно породжується виключно бунтом творіння проти Творця. Це покликане було пояснити катаклізми на зразок землетрусів і повеней, смерть і хвороби та інші недосконалість матеріального існування.

В інтелектуально-богословській сфері осмислення природи як універсуму ще неможливе: дуалізм тілесного й спіритуалістичного не давав підстав для подібної концепції. Достатньо згадати, що довга дискусія між номіналістами й реалістами в середньовічних західних університетах була суперечкою про «реальність» або ж «не-реальність» таких понять, як Милосердя, Доброчинність тощо: сперечалися, чи мислити їх як просто імена, чи «субстанції» – хоча й поза сферою звичної морфології речей.

Звичайно, не можна не брати до уваги існування в середньовічній християнській думці тоненького струмка неоплатонічної філософської традиції, яка розглядала природу як еманацию Божества. Таким було вчення Дж. Скота Еріугени (скотизм), не занадто миле серцям офіційних католицьких теологів. Дуже близький до розуміння природи як вмістилища Бога єпископ і вчений-математик Ніколай Кузанський, у якого ідея безкінечності Бога трансформувалася в ідею безкінечності Всесвіту. Та лише непримиренний до середньовічного дуалізму духа й тіла Дж. Бруно насмілився

¹ Утім є позиція, згідно з якою пантеїзм Тютчева є чисто зовнішнім, а концепція природи у нього відповідає православному погляду. Але це потребує поглибленого вивчення на конкретних фактах.

оголосити аж в епоху Відродження: «природа є не що інше, як Бог у речах».

Та ці інтелектуальні зсуви лишалися майже невідомими ані широкій громадськості, ані літераторам і митцям: когорту перших довго складали клірики, що утримували словесність в лоні традиційних середньовічних жанрів; другі навіть епоху Відродження відчували себе ремісниками, зв'язаними цеховим ладом життя й праці.

Характерно, що образи природи в середньовічному мистецтві та літературі усїєї Європи вторинні за художньою функцією, умовні, символічні, позбавлені повнокровності; скупо подані пейзажні реалії так само легко переростають в фантастичний епізод, як колись у старовинному язичницькому міфі «усе переходило в усе». Ось характерний уривок з «Життя князя Александра Невського» (XIII ст.): «Б□ же тогда день суботный, восходящему солнцу, сступишася обои, и бысть сеча зла и трускъ от копей и ломленіе и звукъ отъ мечнаго сеченія якожь морю мерзшу двигнутися; не б□ вид□ти леду, покрьлося бяше кровію. Се же слышавъ отъ самовидца, рече: вид□хомъ полкъ Божій на воздусе, пришедши на помощь Александру Ярославичю» [11, с. 100].

Хіба що в лицарській культурі Заходу, найперше – в куртуазній поезії, починають з'являтися елементи «самоцінного» пейзажу, який, подібно до пейзажу фольклорного, являє собою певну паралель до людських емоцій:

Люблю травневий світлий час
І ніжні квіти весняні,
Люблю, коли чарують нас
Пташині радісні пісні.
І тішусь я красою
Рясних наметів і шатрів,
Розкиданих серед лугів...
Бертран де Борн [9, I; 28]

Характерно, що пейзаж як самостійний жанр станкового живопису формується в західноєвропейському мистецтві лише в добу Ренесансу, паралельно з виникненням «лірики природи» в поезії, і все це сукупно означає становлення художньо-естетичного інтересу до природи як самоцінного начала. Ось уривок з сонету М.-А. де Сент-Амана (кін. XVI ст.) «Літо в Римі», в якому пейзаж – вже ніяк не тло для історичної чи міфологічної теми:

Яка безмежна тут проймає спека нас!

Чи не в південний край ми з півночі попали?
Мов коней запальних у навіженім шалі
Не може стримать хтось у цей пекельний час.

Немов зійшов сюди якийсь безтямний сказ, –
Підсоння стало скрізь поморщене й запале.
Романські ниви враз немов піски заслали,
Де дихать нічим більш, поки вогонь не згас.
[9, I; 191]

Отож, як самодостатня річ, природа починає висуватися на незалежний план лише в епоху Відродження й розкріпачення філософської та теологічної думки в лоні Реформації. Згадаймо Я. Бьоме, який використав лютеранський алгоритм мислення для обґрунтування містичних ідей, що їх лютеранські авторитети аж ніяк не схвалювали. Коментуючи, як веліла ще схоластична традиція, Біблію («Велика таємниця, або Пояснення першої книги Мойсея»; 1623, та ін.), Бьоме повертається, по суті, до духу античної натурфілософії, збагативши її досвідом християнської метафізики й етики. Він, як грецькі натурфілософи, зважується самотужки осмислити й трактувати категорії, які склалися віками й набули практично офіційного статусу. Бог для нього – «безодня», яка породила «основу», сповнену протиріч. Залишалося, так би мовити, повернути Творця в лоно Творіння, або ж «Бога в природу».

Антропоцентризм епохи Відродження змінює уявлення про світ. «Обожненою виявилася й сама природа, що оточувала й породила людину, і не випадково у творах гуманістів вона якщо і не безпосередньо ототожнюється з Богом, то постійно використовується в якості синоніму поняття «Бог» [3, с. 49].

Ідея ця розгорнута у Спінози, який висунув трактовку природи як єдиної, безкінечної та вічної субстанції, від якої Бог невід'ємний. «Концепція Спінози побудована на припущенні, що свідомість особистості безпосередньо взаємодіє зі Всесвітом. Засадничі положення трактатів мислителя подібні до філософських концепцій індуїзму, буддизму, конфуціанства і даосизму, невідомих тоді в Європі. Проте вони суперечили як раціональній соціально спрямованій світській етиці, так і релігійній етиці юдаїзму, католицизму та протестантизму. Розроблені Спінозою онтологія і гносеологія спрямовані на спростування як інтерпретованої схоластами телеології Аристотеля, так і казуальності наукової картини

світу Нового часу. Так, він пише, що «природа не призначає для себе ніяких цілей» і «всі кінцеві причини суть лише людські вимисли». Спростовуючи природничі, етичні, соціальні теорії Нового часу, за якими людину вважали невіддільною природним і моральним законам, Спіноза проголошує, що має на меті «осягнути загальний природний порядок, частиною якого є людина». [8, с. 68]. Зауважимо з цього приводу, що вчення Спінози дійсно відкривало дорогу численним східним вченням, які вникли поза ревелюційними релігіями і якщо й розглядали матерію як плід акту творіння, то вже проте не мислили про її тимчасовість і кінцевість¹. Адаптація вчення Спінози європейською філософською думкою на практиці полегшила й майбутнє сприйняття ідей східних релігій щодо суті природи у XIX-XX ст.

Філософія Спінози сформувала поняття «Бога в природі», але сам термін «пантеїзм» (від гр. слів *παν – усе* і *θεός – божество*) виник лише на початку XVIII ст. – у полеміці між філософом Дж. Толандом і теологом Й. Фаєм, і з тих пір широко уживаний в гуманітарних науках.

Сприяла у чомусь філософія Спінози і формуванню протилежного пантеїзмові полюсу – погляду деїзму, який, по суті, розвиваючи до кордонів абсурду християнську теологічну ідею «Бога поза природою», проголосив, що Творець не втручається в життя Творіння, давши йому лише перший поштовх до буття. Деїзм практично витіснив християнство у свідомості освічених людей епохи Просвітництва, які почали вважати цей світ закономірним об'єктом переробки і вдосконалення.

І тут взаємодія поезії й філософії являє одну з найбільш цікавих сторінок життя європейського духу. Вірно пише В. Дільтей: «Поетичний пантеїзм Гьоте підготував розвиток пантеїзму філософського. А під яким сильним впливом філософії, з іншого боку, знаходиться уся поезія! Філософія втручається в найінтимнішу справу поезії: вироблення життєпогляду. Вона надає їй свої готові поняття і свої струнки типи світоспоглядання. Вони оплітає поезію – путями небезпечними, але без яких усе ж таки обійтися не можна» [4, с. 110].

З XVIII ст. людині почала відводитися роль перетворювача природи – Бог, за поглядом дійств, мовляв, для того її і створив.

Коріння такого підходу, втім, сягає ще глибше. Вже в епоху Відродження, в атмосфері Реформації і широкої, всебічної ревізії церковного вчення, формуються концепції, згідно з якими людина не просто є «царем природи», а мусить природу і саму себе переробляти і вдосконалювати. Поруч з широким розвитком утопічних програм вдосконалення людини (на зразок широко відомого «Міста Сонця» еретичного монаха Кампанелли та подібних йому творів), формується вчення розенкрейцерів (утрупування алхіміків і чаклунів, які вийшли з підпілля у Німеччині на поч. XVII ст.), що згодом стане однією з опор масонської доктрини. За поглядом розенкрейцерів, «вдосконалювати» слід не лише людину, а й природу, яка потребує «переробки». Розенкрейцери захопилися єврейською каббалою, яку проєціювали на алхімічні практики; їхні праці були розраховані на високоосвічену університетську аудиторію. Завдяки широкому використанню гебраїської мови та теологічних понять, вчення розенкрейцерів справляло враження якоїсь «поглибленої» християнської теології. Та слід зазначити, що до біблійного вчення, хоча в ньому людину і піднесено над природою, це не має відношення. «Біблія використовує стереотип «царя природи», але полемічно його переосмислює. За Біблією, Бог дійсно створює людину для «володарювання» над усіма земними істотами (Бт. 1:26, 28), але Адам у раю виявляє свою духовну перевагу над тваринами й рослинами лише в тому, що «нарікає імена речам» (Бт. 2:20). Якщо заглибитися в подальший текст Біблії (наприклад, в «приписи Мойсейові» щодо ставлення до землі, рослинного світу й тварин, то ясно, що Біблія трактує цю проблему в аспекті в і д п о в і д а л ь н о с т і людини за «братів наших менших»: характерна формула «блажень мужь иже и скоты милуєть». Навпаки, антропоцентризм, народжений в рамках елліністичної культури й піднесений в європейській культурологічній думці від часів Ренесансу, Біблією засуджується як вираз безбожжя і сваволі. Та в Новий час не лише було відкинуто установки Біблії, але ще й зроблено спробу перекласти на неї відповідальність за ситуацію» [12, с. 61].

Нарешті, Просвітництво сформувало ще одну ідею, яку дуже полюбують наші сьогоденні ЗМІ, так само, як і прихильники неоязичницького світогляду. Руссо і Вольтер, нехай і не згодні між собою в деталях, одноставно підносили «сина природи» і протиставляли його «незіпсовану» натуру «зіпсованій християнством» сучасній цивілізації. Таке самозречення європейської думки перед дикунською архаїкою могло виникнути лише на тлі колоніальної експансії європейців, що були вражені, зачаровані або й налякані культурами підкорених народів – причому йшлося не обов'язково про потужні високорозвинені чужі духовні системи на зразок, скажімо, індійських, які, мовляв, «вищі» за християнський досвід – це стане улюбленою темою теософів на зразок Блаватської. Йдеться про створення абстрактною думкою Просвітництва «міфу про щасливого дикуна», який черпає духовні сили, мов грецький Антей, зі спілкування з матір'ю-природою. При цьому відкидалося мірило біблійної етики, «закон джунглів»,

¹ Навіть знищення й відтворення світу відповідно до сну й пробудження Брахми в індуїзмі не означає, що творіння щезає назавжди.

пожирання слабких сильними почали розумітися як «природна норма», жорстока боротьба за існування набула характеру обов'язкової життєвої програми. Це вилиється у матеріалістичні вчення Спенсера та Дарвіна, а згодом і в марксистське вчення про класову боротьбу, що, при широкій опорі на позитивну науку, сильно змінять хід європейської думки і погляд на природу та людину. Людина починає усвідомлювати себе господарем природи. Така точка зору активно укріплювалася завдяки успіхам природознавства й формуванню передумов науково-технічної революції: пригадаймо, що напередодні ХХ ст. науковці вже вважатимуть, що світ майже цілком пізнано й підкорено – лишається лише зрозуміти структуру атома...

Ідеї розенкрейцерів та їхніх наступників – масонів поширяться так, що прийдуть невідомими – як «загальне місце» європейської свідомості, у програми тоталітарних режимів ХХ століття. Так, вони несподівано відлуняться в доктрині комунізму, який прагнув «казку зробити реальністю», в практиці таких «перетворювачів природи», як Мічурін чи Лисенко. Ідея «переробки природи» легко читається в державних програмах СРСР з розвитку народного господарства – останнім проектом такого роду був план перекидання води з рік Сибіру в Середню Азію.

Іншими словами, в європейській свідомості напередодні епохи Блейка та Тютчева погляд на природу змінюється кардинально, що викликає ротацію цінностей та психологічних пріоритетів і веде в перспективі до сьогоднішніх катаклізмів у сфері екологічної рівноваги, які загрожують самому існуванню людства. Й обидва письменники живо відчували філіацію та боротьбу усіх цих ідей та відгукувалися на них у своїй творчості. Звичайно ж, чим більше виділялася людина зі світу природи, створюючи навколо себе «другу природу» – цивілізацію (якщо завгодно – ноосферу, сферу розуму за В.Вернадським), тим більше ставало зрозумілим, що вона лишається невід'ємною частиною планети, її екосистеми, так що боротьба з природою, про яку так впевнено писали свого часу європейські мислителі як про основоположну константу культури, обертається боротьбою людини з самою собою¹. Але рубіж ХVIII ст. – ХІХ ст. і, особливо, середина ХІХ ст. характеризується активною, наступальною роллю позитивної науки, що дедалі інтенсивніше тіснить інші сфери духу (особливо ж релігію, яку оголошено архаїчним марновірством). Однак з цього процесу не викреслити й постійних спроб зрозуміти метафізичні й етичні основи буття людини в природі, її статус в просторі релігійних цінностей, що особливо напружено звучить, коли зважити, що часи Блейка й Тютчева були періодом глобального сумніву в традиційній християнській релігії і, натомість, нової хвилі цікавості до спадщини язичницьких культур, піднесення окультних концепцій, реставрації під гаслами вільного від християнства «гуманізму» найбільш людоненависницьких химер архаїчних цивілізацій. Зокрема не завжди лишалися байдужими до викликів такого роду і письменники, про яких ми тут говоримо, особливо ж Блейк, якому притаманні були антихристиянські настрої – не даремно ж Дж. Батай приділив йому особливу увагу в своїй книзі «Література і зло», вважаючи, що тут, як і в казках Бодлера, Пруста, Кафки, Жене, «ми передчуваємо небезпечне, але по-людськи важливе прагнення злочинної свободи» [2, с. 12]. Тютчев же, що коливався між офіційним православ'ям та захопленням окультними доктринами на зразок спиритизму, закарбував ситуацію у відомих словах:

Не плоть, а дух растрлился в наши дни,
И человек отчаянно тоскует.
Он к свету рвется из ночной тени,
И, свет обретши, ропщет и бунтует.
[10, с. 136]

В умовах, коли життя духу вже не сприймалося у відриві від буття матерії, коли матеріалізм дедалі активніше заявляв про своє право розглядати людину й навіть її психіку як виключно «тілесний» об'єкт, погляди мислителів і поетів дедалі частіш зверталися до природи в цілому, як універсуму:

Не то, что мните вы, природа –
Не слепок, не бездушный лик.
В ней есть душа, в ней есть свобода,
В ней есть любовь, в ней есть язык.
[10, с. 81]

Щемливий спиритуалізм цих рядків свідчить про глибоку філософську рефлексію автора, живу пам'ять про глибинні рівні європейської культури.

Літературознавство, в свою чергу, починає зосереджуватися на проблемі концептах природи й пейзажного образу дедалі ширше, особливо ж з початку ХХ ст. Так, на погляд М. Бахтіна, донесений до

¹ Особливо ж це очевидно після нинішнього краху гучних гасел «наукової переробки природи» і повної дискредитації породженої цими гаслами хижацької державно-господарської практики ХХ ст. у всепланетному масштабі, що поставили людство на межу глобального самогубства.

читачів Д. Лихачовим, «у природі існує спілкування, діалог», у той час як монолог є атрибутом зла, тобто філософської абстракції. Розвиваючи цю думку, дослідник стверджує, що природі як такій притаманна свобода [6, сс. 166, 170]. Це добре кореспондує з ідеєю відомого мислителя В. Адорно, який вказував на неправомірність вилучення з естетики поняття «природно-прекрасного» і віднесення категорії прекрасного до суто митецької креативної сфери: «Природно-прекрасне щезло з естетики в результаті розширення домінації поняття свободи і людської гідності, яке було вперше введено Кантом, але послідовно пересажене в естетику тільки Шиллером і Гегелем; згідно цього поняття, у світі заслуговує на увагу лише те, що є породженням автономного суб'єкта. Але для суб'єкта істина такої свободи є водночас неістиною – несвободою для «іншого» [1, с. 93]. Зокрема, існує серйозна наукова монографія М. Епштейна, присвячена структурі, модифікаціям, типам та мотивам пейзажного образу в російській літературі та аналізується загальна специфіка «ліричної філософії природи»[13].

Отож, щоби зрозуміти усю масштабність і резонанс духовних фрустрацій та креативного пошуку європейців, які кардинально міняють погляд на природу і місце людини в ній, слід детально простежити, як це відбулося у творчості Блейка і Тютчева, у неповторних особливостях їхніх концептів природи, що мусить стати нашим наступним завданням.

ЛІТЕРАТУРА

1. Адорно В.Т. Эстетическая теория. – М.: Республика, 2001. – 527с.
2. Батай Ж. Литература и зло: Э. Бронте, Бодлер, Мишле, Блейк, Сад, Пруст, Кафка. /Пер. с фр. и коммент. Н. В. Бутман и Е. Г. Домогацкой, предисл. Н. В. Гутман. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1994.–168 с.
3. Горфункель А.Х. Философия эпохи Возрождения. – М.: Высш. шк., 1980. – 368 с.
4. Дильтей В. Сущность философии. – М.: Интрада, 2001. – 156 с.
5. Донских О.А. В поисках полноты освобождения (Блейк и Тютчев) // История и теория культуры в вузовском образовании. – Новосибирск, 2003. – С. 98–103.
6. Лихачев Д.С. Диалог в природе как признак жизни и одухотворения в литературе //Лихачев Д.С. Очерки по философии художественного творчества. – СПб.: Блиц, 1999. – С.166–172.
7. Потебня А.А. Теоретическая поэтика. – М.: Высш. шк., 1990. – 344 с.
8. Рижкова С. Ідеї олександрійської, антиохійської, пергамської шкіл в герменевтиці нового часу //Філософська думка. – 2007. – № 5. – С.59-72.
9. Сузір'я французької поезії. Антологія. Том перший. – К.: Дніпро, 1971. – 430 с.
10. Тютчев Ф. И. Лирика. В 2 т. – Т. I. – М.: Наука, 1966. – 447 с.
11. Хрестоматия по древней русской литературе. Сост. Н. К. Гудзий. – М.: Просвещение, 1973. – 528 с.
12. Чікарькова М. Ю. Біблійний чинник генези екофілософії //Гуманізація науки як мегадисциплінарна проблема: Колективна монографія. – Чернівці: Книги-XXI, 2006. – С.60–63.
13. Эпштейн М. Н. «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии. – М.: Высш. шк., 1990. – 303 с.

Ольга ШАВЕКО

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЦЕЗУР В ОДНОМ СТИХЕ И. БРОДСКОГО

У статті ми розглядали особливості розстановки цезури І. Бродського на прикладі вірша «У Паланге» (1967). Вірш написаний рідкісним розміром для ХХ століття - бесцезурним п'ятистопним ямбом. Аналізуючи вірш, ми описуємо які кошти впливають на розстановку пауз: семантичний і синтаксичний лад, ритми, інтонація та сам декламатор.

Ключові слова: поетика І. Бродського, ритм (метр), інтонація, мелодика, п'ятистопний ямб з вільною цезурою, синтаксис, переноси в структурі тексту, декламація вірша, особливості ритм, алітерації.

В статье мы рассматривали особенности расстановки цезуры И. Бродского на примере стихотворения «В Паланге» (1967). Стих написан редким размером для XX столетия – бесцезурным пятистопным ямбом. Анализируя стих, мы описываем какие средства влияют на расстановку пауз: семантический и синтаксический строй, рифмы, интонация и сам декламатор.

Ключевые слова: поэтика И. Бродского, ритм (метр), интонация, мелодика, пятистопный ямб со свободной цезурой, синтаксис, переносы в структуре текста, декламация стиха, особенности рифм, аллитерации.

In this article we looked at particular placement of the caesura Brodsky for example the poem "In Palanga (1967). Verse written in a rare size for the XX century - bestsezurnym iambic pentameter. Chanan, we describe what resources affect the placement of pauses: semantic and syntactic structure, rhyme, intonation and reciter himself.

Key words: the poetics of Joseph Brodsky, the rhythm (meter) intonation, melody, iambic pentameter with a free caesura, syntax, carries the structure of the text, recitation of poetry, especially rhyming, alliteration.

В русской поэзии с момента возникновения и утверждения правил силлабо-тонического стихосложения во времена Тредиаковского и Ломоносова те или иные стихотворные размеры были более или менее популярны и распространены. Эта популярность размеров уже к началу XIX в. достигла такой степени, что уже в 1830 году Пушкин не сдержался, и начал поэму «Домик в Коломне» достаточно ироничным замечанием:

Четырехстопный ямб мне надоел:
Им пишет всякий. Мальчикам в забаву
Пора б его оставить...

Как видим, в русской поэзии довольно рано возникла своеобразная мода, стереотип ритма стиха, которая не преодолена в массовом сознании и до сей поры. На этом фоне особенно интересны стихи, не полностью укладывающиеся в созданный канон. Поэтому мы обратили свое внимание на пятистопный ямб.

Холшевников в своей фундаментальной работе о русском стихосложении указывает, что пятистопные ямбы начали использовать в начале XIX в. в эпоху становления реализма в русской литературе: «В драматургии начиная с 20-х гг. все чаще пользуются пятистопным ямбом – сначала цезурованным («Борис Годунов»), потом бесцезурным («Маленькие трагедии»). Пушкин обращается к пятистопному ямбу и в лирике. Вслед за Пушкиным и остальные драматурги этого века пишут исключительно бесцезурным пятистопным ямбом» [5, 90-91]. Можно предположить, что использование пятистопных ямбов на заре русского реализма связано с попытками реализации эстетики реализма при живой речи героев как предмета изображения драматургии и, кажется, позволяло передать особенности более непринужденной, естественно звучащей речи в стихотворной форме. Пятистопный ямб в русской поэзии уже в XX в. встречается редко. Предварительно мы можем предположить, что исчезновение этого размера можно связать, с одной стороны, с модернистскими поисками в области стихосложения в поэзии первой половины XX в., и, с другой стороны, с формированием довольно специфического и разнородного эстетического канона соцреализма относительно стихотворной речи с 30 годов XX в. В связи с этим пятистопные ямбы Бродского очень интересны как попытка создания новой эстетики стиха на основании «устаревших» к тому моменту приемов стихосложения.

Для нашего анализа мы выбрали стихотворение И. Бродского «В Паланге».

На сегодняшний день уже существует достаточное количество работ, посвященных анализу образной системы стихов И. Бродского. Одной из наиболее интересных и ярких следует признать работу М. Крепса «О поэзии Иосифа Бродского» [3], где литературовед, опираясь на чрезвычайно широкий материал, утверждает, что поэт «разрушает весь разброс возможностей предсказуемости текста», что Бродскому чужды банальные вещи. В своем анализе Крепс рассматривает различные композиционные и фонетические средства поэтики Бродского. Среди фонетических средств в центре внимания ученого оказываются звукоподражания, выражение звуком движения и т.п. Джеральд Янчек анализирует манеру декламации Бродского и так пытается объяснить ту заунывно-монотонную манеру, с которой Бродский читал свои стихи: «В этом отражается постоянное утверждение Бродским особой природы поэтического языка. Подчеркивая рифму и размер, делая паузы даже на анжамбированных окончаниях строк и декламируя текст уникальным мелодическим распевом, Бродский декларирует превосходство поэзии над смертным существованием...» (цит. по [1]). Дж. Смит в статье «Колыбельная Трескового мыса» говорит о важной функции в поэзии: «Бродский регулярно нарушает некоторые нормы стихосложения и синтаксиса ... удаляет свой текст от общепринятых норм с их хорошо установленными семантическими ассоциациями» (цит. по [1]). Как видим, исследование стиха Бродского пока не вышло за пределы попыток объяснить фонетическую структуру стиха эстетическими переживаниями исследователей. Таким образом, нам кажется, что литературоведческие исследования стихов Бродского уже подготовили достаточную почву для изучения собственно речевой формы его стихов и тех языковых механизмов, которые используются для ее создания.

Конечно, такая постановка вопроса содержит в себе практически безграничное поле для деятельности, поэтому, мы ограничили себя в этой статье вопросом о способах изображения интонации живой речи в пятистопных ямбах в стихотворении И. Бродского «В Паланге».

Одним из наиболее ярких признаков живой речи является реализация живых интонационных моделей, в отличие от декламации текста стихотворного произведения, где преобладает ритмический рисунок размера. Действительно, если лексика и грамматика (морфология и морфемика) стиха в той или иной мере укладываются в нормы литературного языка, то уже синтаксис и его интонационные модели очень часто несут специфический «стиховой» характер. В этой связи мы столкнулись с проблемой цезурирования стиха, поскольку, с одной стороны, цезура является одним из важных средств создания ритмического рисунка в стихе и в силу этого может использоваться для изображения речи в стихе, а с другой, тесно связана с паузами, выражающими синтаксическую структуру речи.

Мы сближаем понятие паузы в речи и цезуры в стихе, но не отождествляем их, поскольку

допускаем возможность существования цезуры как паузы без синтаксического значения. В этой же связи мы рассмотрели особенности реализации синтаксических структур как средства создания ритмического рисунка стиха.

Для упорядоченности структуры текста И. Бродский использует пятистопный ямб со свободной цезурой, цезуры расставлены неупорядоченно, с частыми переносами – единственным ритмическим ходом, который ни при каких условиях не может быть ассимилирован прозой¹.

Для пятистопного ямба со свободной цезурой в принципе не существует правил для расстановки цезур. Цезуры выполняют основные две функции: семантическую и синтаксическую. В стихотворении на паузы влияют различные условия: рифмы – строфика, семантико-синтаксический строй, мелодика стиха; и второстепенные условия – зависящие от какого-нибудь декламатора. Стих выражается повествовательной интонацией, передаваемой постоянными внутренними паузами, прозаичностью деталей, оттенком «живой речи» – прозаизмы, поэтизмы. Упорядоченность стиховой интонации предает мелодика стиха. Однако это название отражает тенденцию интроспективно ассоциировать с тоном такие нетональные характеристики, как фонация (качество голоса), напряженность стенок речевого тракта, динамика артикуляционных переходов [2, 405].

Проанализируем перечисленные выше условия.

1. Строфичность рассматриваемого стихотворного произведения придает композиционную целостность, внутреннюю тематическую законченность и метрическое единство, что почти несвойственно разговорной интонации, а также каждый стих взаимосвязан семантически и синтаксически. Очень важно, что интонация всегда будет изменяться в конце строфы – мелодически «понижаться», что влияет на цезуры, поэтому, не смотря на синтаксический строй, в последнем стихе каждой строфы обязательно будет пауза.

2. Большое значение для данного вопроса играет в русском стихе рифма. Она, прежде всего, подчиняет стихотворную речь новой закономерности, разграничивая отдельные стихи, разделяя и связывая их созвучием. Роль рифмы аналогична, но не тождественна роли ритма: ритм расчленяет стихотворные единицы, а рифма прибавляет к этому ещё созвучие. В нормирующем характере рифмы и лежит источник её художественного действия. Таким образом, мы считаем, что рифма по своей функции близка ритму и может быть одним из признаков обозначения ритмического рисунка стиха, что особенно важно при рассмотрении письменной реализации текста.

В рассматриваемом стихотворении употребляется шестистишие со схемой рифмовки ababab, т.н. секстина. В секстине созвучия очень сильны, т.к. вместо обычных пар рифм слышатся тройные созвучия. При этом четко чередуются мужская и женская клаузулы – во всех нечетных стихах ударение падает на последний слог, во всех четных – на предпоследний.

Особенности рифмы связаны с особенностями стиля произведения, его синтаксического строя, интонации. Синтаксический параллелизм часто влечет за собой появление в концах стихов слов в одинаковой грамматической форме и суффиксально-флективных рифм, что чаще всего бывает в напевном стихе.

В анализируемом стихотворении есть несколько разновидностей рифм:

1) Грамматические рифмы – удачные рифмы, для того чтобы делать паузу, означают появление вероятного синтаксического параллелизма, из которого когда-то развился стих.

2) Внутренние рифмы – в целом, только богатые, в которых совпадают опорные гласные перед ударными гласными, употребляются в сложном размере крайне редко, и в основном в 1-2 стопе, редко в 3-4, – нет оснований после них ставить цезуру.

Кроме того в отдельных случаях рифмы определяются синтаксической структурой текста, а внутренняя рифма на паузы не влияет:

К чему вся метрополия глуха, //
то в дюжине провинций переняли. //
Поет апостол рачьего стиха
в своем невразумительном журнале. //

¹ Существует уже давно установившаяся традиция называть размер, с вольной расстановкой пауз, но не совсем без цезур, бесцезурным. В.Е.Холшевников дает определение бесцезурному пятистопному ямбу: «это самый свободный и гибкий из всех классических размеров: в стих вмещается почти любое русское слова; и свободное пользование переносами сближает его с разговорной речью» [5, 90-91]. Термин «бесцезурный» – совсем не уточняет содержание понятия. Следовательно, предложим иное название «бесцезурному» пятистопному ямбу, хоть бы и конкретно в этом стихотворении Бродского, – «пятистопный ямб со свободной цезурой». Такой термин кажется нам более прозрачным по своей внутренней форме и показывает, что в данном типе стиха цезуры расставлены вольно, что зависит, конечно, не только от декламатора, но и от стиля написания автора, от содержания, интонации и синтаксиса стиха. Термин же «бесцезурный» может вызвать превратное представление о том, что в стихе вовсе не употребляются паузы. Предлагаемый нами термин «пятистопный ямб со свободной цезурой» четко указывает на представление о ритме и размере.

И слепок первоуродного греха
свой образ тиражирует в канале.//

3) Глубокие рифмы – дважды богатые рифмы, после них цезура весьма требуется, тем более, если наделить ее семантическим значением. Например, *симптоматично – практично – романтично – статично*. Из этих рифм выражается некая содержательность в фонетическом комплексе *атично / антично*, носящая паронимическую природу. Также как и в другом стихе *кабины – каминны – мины*, – фонетический комплекс *бины / мины* и т.д. [4, 4-6].

4) Неточные рифмы – «почти» рифма, слова, которые звучат примерно одинаково, но не вполне рифмуются. Значительно реже употребляются неточные рифмы, в которых совпадают согласные, но различаются ударные гласные, обычно составляющие основу созвучия: *насытяться – витязь – Каститис*. Такие рифмы также называются диссонансами, т.е. "разнозвучными, с разными гласными" [7, 103].

В этой связи отдельно стоит обсудить вопрос о рифмах с ударными [и] – [ы]:

Пустые пляжи чайками живут.

.....
За дюнами транзисторы ревут

.....
Каштаны в лужах сморщенных плывут...

Хотя звуки [ы] и [и] и различаются акустически и по артикуляции, они настолько близки, что некоторые лингвисты считают их вариантами одной фонемы. Как известно, звук <и> кроме абсолютного начала слова встречается после мягких согласных, звук <ы> же встречается только после твердых согласных. Однако, фонематически они тождественны. Поэтому такую рифму вряд ли можно признать неточной.

3. Наиболее заметны в стихе звукоподражательные повторы, являющиеся основным элементом фоники произведения. Однако звуковые повторы большей частью служат не для имитации каких-либо шумов, а для звукового подчеркивания, выделения стиха или ряда стихов, усиления их эмоционального воздействия на читателя [7, 96]. Звуковые повторы образуются на базе аллитераций, поддержанных общей смысловой направленностью данного отрезка художественного произведения, обычно звукопись встречается в народном творчестве (стихоподобных поговорках).

Отличие от рифмы, повторяющиеся регулярно, звуковые повторы внутри стиха то появляются, то исчезают, то едва улавливаются, то слышатся отчетливо. Поэтому, когда после ряда «нейтральных» в звуковом отношении стихов возникает ясно слышимые повторы, стих заметно выделяется среди других. В стихотворении наблюдается множество звуковых повторов: аллитерации и ассонансы – вибранта [р], аффрикат [ц], [ч] (которые употребляются в стихе 29 раз, из них только 7 раз [ц]), затем – [м], [н], [л] и т.д.

В приведенном примере заметны аллитерации, что непременно усиливает экспрессивность воздействия строк на читателя.

что, в общем, для Литвы **симптоматично**.

.....
Что не **практично**. Да, **но романтично**.

.....
всему, **что неподвижно** и **статично**.

4. Особую роль играет синтаксическое строение стиха. В выражении синтаксических связей на разных уровнях участвует интонация. Интонационные средства делят конструкции звучащей речи на синтагмы обычно в соответствии с синтаксическими связями [6, 545].

Синтаксические законы расстановки акцентов занимают подчиненную позицию по отношению к законам семантическим [2, 365]. Поэт подчиняет синтаксическое строение ритмическому, но привычное соотношение нарушается, членение синтаксическое приходит в противоречие с членением ритмическим. Иначе, возникает неожиданная внутрстиховая пауза, а необходимая между стихами ритмическая пауза несколько ослабевает, хотя и не исчезает. Это явление называется переносом. Переносы, связанные с появлением внутрстиховых пауз, нарушают плавность течения стиха, однако не разрушают деление речи на соизмеримые отрезки. Паузы между стихами могут ослабнуть, но не исчезают совсем; если бы они исчезали, стих превратился бы в прозу. (Нельзя забывать, что стихотворная речь – это речь с постоянными паузами после соизмеримых отрезков – стихов.). Однако ритмические паузы не разрушают при переносах синтаксическую структуру речи [7, 161-162].

Пауза посередине стиха, особенно сопровождаемая параллелизмом полустиший, усиливает симметричность стихов. Паузы, делящие стих на неровные части, разрушают его симметричность и целостность. Напр., *"Ни русских, ни евреев. // Через весь огромный пляж двухлетний археолог..."*.

Особое внимание в стихе уделяется «альтернирующему» ритму, который является следствием регулярных пропусков ударения на иктах (через один), а также появлением двух безударных слогов – пиррихии, которые нарушают ритмику.

Существование вторичного ритма, надстроенного над первичным ритмом (метром), обусловлено двумя обстоятельствами: большими расстояниями между словесными ударениями и нерелевантностью для ритмики тех словесных ударений, которые не несут фразовых акцентов. Как указывает [2, 389], в то время как первичный ритм создается словесными ударениями, вторичный ритм определяется фразовыми ударениями или выделительными акцентами, т.е. словесными ударениями, имеющими повышенную степень ударности. Фразовая акцентуация в стихах подчиняется общим семантико-синтаксическим законам. Однако в «говорных» стихах акцентируются только некоторые слова, их расположение в строке в общем случае случайно и не подчиняется регулярным ритмическим схемам.

Ритм стихов не является непрерывным: после каждого стиха наступает пауза, следующий стих снова начинает свой ритмический ряд, подобный предшествующему. Паузы после стиха звучат естественно, потому что в подавляющем большинстве случаев стих сопоставляет не только ритмическое, но и интонационное целое.

Рассмотрим с этой точки зрения следующий отрывок:

Конец сезона. Столики вверх дном.

Ликуют белки, шишками насытятся.
Храпит в буфете русский агроном,
как свыкшийся с распутицею витязь.
Фонтан журчит, и где-то за окном
милуются Юрате и Каститис.

Пустые пляжи чайками живут.

На солнце сохнут пестрые кабины.
За дюнами транзисторы ревут
и кашляют курляндские камины.
Каштаны в лужах сморщенных плывут
почти как гальванические мины.

Каждый стих в этом отрывке представляет собой либо целое предложение, либо обособленную в интонационно-синтаксическом отношении группу слов.

Как видим, в приведенном отрывке интонационно-синтаксическое и ритмическое членение речи совпадают и тем самым поддерживают и усиливают друг друга. Паузы между стихами слышатся вполне отчетливо.

Таким образом, ритмическое звучание силлабо-тонического стиха зависит от метра, длины стиха или чередования стихов разной длины, характера клаузул, наличия и расположения пиррихий и сверхсхемных ударений, видов словоразделов, наличия или отсутствия цезур. Из этих элементов возможно огромное количество сочетаний, чем и объясняется ритмическое разнообразие русских стихов [5, 12].

Проблема расстановки цезур в стихотворном строе вызывает трудность в описании взаимодействия того или иного соотношения ритмического и синтаксического членения речи. Постоянное употребление рифмы, которая усиливает ритм, подчеркивает семантическую сопоставимость (сходство, и различие) двух созвучных слов, создавая контраст и усиливая впечатление, заставляя восприятие вновь возвращаться к образу речи, находящемуся в памяти. Средствами ритмизации речи, также как и рифма, служат звуковые повторы. У Бродского они очень заметны, что усиливает экспрессивное воздействие для читателя. Мелодика (всегда интонационно понижается последний стих), темп, просодическая структура, – все эти особенности выражают экспрессию в речи, и оказывают особое влияние на цезуры в строе произведения. Однако в таком размере очень часто не совпадает синтаксическое и ритмическое членение речи, возникают переносы. Анжабеман подчеркивает границу стиха, и поэтому является сильным семантическим средством выделения слов. При переносах незначительно нарушается ритмика – появляются пиррихии, их распределение меняется в значительных пределах и в зависимости от эпохи и индивидуальных свойств ритма поэта. У поэта интонация не подчеркивает границу периода, но, напротив, скрадывает ее, делая деление на строфы сугубо графическим, формальным элементом стиха.

ЛИТЕРАТУРА

1. Горбаневская Н. «Уж-ж-жасно интересно!». Как работает стихотворение Бродского. Из исследований славистов на Западе. Ред.-сост. Л.В.Лосев и В.П.Полухина. М., «Новое литературное обозрение», 2002. (Научное приложение. Вып. XXXVI). 303 с. 2000 экз. // Горбаневская Н. Ахматова, Бродский и все остальные / Наталья Горбаневская // http://www.newkamera.de/gor/gor_o_01.html#a10 от 10.06.2010 г.
2. Кодзасов С.В. Исследования в области русской просодии / Сандро Васильевич Кодзасов. — М.: Языки славянских культур, 2009. — 496с.
3. Крепс М. О поэзии Иосифа Бродского // <http://www.kulichki.com/moshkow/BRODSKI/kreps.txt> от 10.06.2010 г.

4. Лилли И. Динамика русского стиха / Лили Иэн. – М.: ИЦ-Гарант, 1997. – 127 с.
5. Мысль, вооруженная рифмами. Поэтическая антология по истории русского стиха / сост. Холшевников В.Е. — Ленинград, Ленинградского университета, 1987. — 606с.
6. Современный русский язык: Учеб. для филол. спец. ун-тов / под ред. Белошапковой В.А. 2-е изд. испр. и доп. – М.: Высш. шк., 1989. – 800 с.
7. Холшевников В.Е. Основы стиховедения. Русское стихосложение. 4-е изд., испр. и доп. / Холшевников В.Е. – М.: Академия, 2002. – 208 с.

Анна СЕДЫХ

СУБЪЕКТ ПОВЕСТВОВАНИЯ СОВРЕМЕННОГО ЖЕНСКОГО РАССКАЗА: НОМИНАЦИЯ И ГЕНДЕРНАЯ ДЕТЕРМИНАЦИЯ

У статті аналізується підхід авторок до використання імен та зазначення статі оповідача при характеристиці суб'єктів розповіді. Автор намагається визначити особливості номінації та гендерної детермінації в аспекті співвідношення суб'єктів розповіді та персонажів у ракурсі національної та „іносвітглядної” традиції.

Ключові слова: гендер, жіноча проза, оповідання, суб'єкт розповіді.

В статье анализируется подход авторов-женщин к использованию имён и указаний на пол рассказчика при характеристике субъектов повествования. Автором предпринимается попытка определить особенности номинации и гендерной детерминации в разрезе соотношения субъектов повествования и персонажей в разрезе национальной и „иномировоззренческой” традиции.

Ключевые слова: гендер, женская проза, рассказ, субъект повествования.

The article deals with the subject of female prose and the specific approach in nominating and gender determining of the narrator in the modern prose. The author of the article tries to find out the details in dense correlating of narrator and heroes at the viewpoint of the national and „non national” tradition.

Key words: gender, female prose, short story, narrator.

Женская литература из явления единичного стала явлением национальным: в настоящее время мы можем говорить о французской, американской, испанской женской литературе, а также, несомненно, о женской литературе в украинском духовном дискурсе (О. Забужко, М. Матиос, И. Роздобудько, И. Карпа). Утверждение национальных признаков женского текста создаёт дополнительные возможности, благодаря которым становится вероятным обоснование понятия „женская литература” в целом и определение особенностей национального женского текста в частности.

Украинское литературоведение (Л. Агеева, А. Улюра Т. Гундорова, Н. Зборовская, М. Крупка, С. Павличко) уже сегодня сделало немало для того, чтобы разграничить в современном художественном пространстве такие понятия, как „женский текст” „автор-женщина” и „автор-мужчина”. Характеристика национальной специфики позволяет выработать своеобразный отечественный подход к анализу женской литературы. В то же время рассмотрение произведений русской женской литературы (Л. Улицкая, Л. Петрушевская, Татьяна и Наталья Толстые, Н. Садур и др.) украинским исследователем подразумевает компаративистский подход, поскольку он коррелирует на уровне двух литературных мировоззрений: позиции исследователя (украинский контекст) и позиции писателя (русский контекст). Вследствие этого актуальным становится также аспект читательского восприятия „иномировоззренческого” текста и специфика оценки авторского присутствия, в связи с чем гендер оказывается не только разделяющей, но и синтезирующей категорией.

Диалектическое притяжение и отталкивание феминного и маскулинного в женском тексте приводит к трансформации специфики нарративной организации. Эти аспекты оказываются в центре внимания литературной критики, однако вопросы специфики авторского присутствия в современном русском женском рассказе остаются ещё недостаточно изученными, что и обуславливает актуальность нашего исследования.

Выступая в произведении в роли собственно автора, повествователя или рассказчика, писатель переосмысливает своё впечатление от этой действительности, сопоставляет его с собственным мировоззрением, обнаруживая зависимость своей социализации от категорий физиологического пола и гендера. Форма его репрезентации в тексте обусловлена мировоззренческой позицией, которая связана с национальной идентичностью субъекта творчества. Следовательно, форма авторского присутствия в тексте представляет интерес и может стать объектом пристального рассмотрения.

Целью нашей статьи является определение специфики субъекта повествования в современном русском женском рассказе (Т. Толстая, Л. Улицкая, Л. Петрушевская), что станет возможным при характеристике отдельных вариантов авторского присутствия в тексте, а так же при анализе выбора художественных средств авторской репрезентации.

В современной женской русской малой прозе образ персонажа-рассказчика необычайно интересен с позиции гендера и удивительно вариативен в номинации, что, в результате, не только оформляет текст одного рассказа в цельное произведение, но и формирует неразрывное единство цикла рассказов или сборников.

Заявленная в названии бинарная конструкция „номинация – гендерная детерминация” позволяет сформировать комплексный портрет субъекта повествования в женском рассказе конца XX – начала XXI веков. Рассмотрение смежных категорий социального статуса, возраста, статики и динамики иллюстративно дополняют портрет субъекта повествования. Однако особенность и новизна нашего подхода заключается в акцентировании внимания именно на номинации, которой, на наш взгляд, принадлежит особое значение при определении формы авторского присутствия в тексте.

В сборниках рассказов Л. Улицкой, Л. Петрушевской и Т. Толстой наглядно просматриваются как общие черты, так и индивидуальная специфика. Наличие или отсутствие имени, а также указание или элиминирование признаков пола у рассказчиков и персонажей имеет унифицирующий характер, направленный на формирование образа рассказчика типа унисекс, валентного как в женском, так и мужском тексте. Однако пристальное рассмотрение каждого отдельного случая и объединение их в единую систему высвечивает парадоксальную тенденцию завуалированной пропаганды специфического гендерно маркированного рассказчика, который изначально подразумевается и определяется автором как женский. Скрытие его однозначной половой идентификации является попыткой формирования новой универсальной формы рассказчика, которая на фоне своей кажущейся индифферентности на самом деле соотносится с женским типом. Это способствует подмене общепринятой в истории литературы формы мужского авторского присутствия в тексте на феминную.

Писательницы, творчество которых мы рассматриваем в этой статье, используют в своих рассказах различные подходы к номинации персонажей и субъектов повествования в зависимости от художественного, композиционного и, в некоторых случаях, сюжетного значения имени в тексте, особенно с учётом функционирования сквозного типа субъекта в группе или цикле рассказов. Указанная форма репрезентации зависит от индивидуальных целей автора.

Номинация в рассказах Татьяны Толстой зависит от типа рассматриваемого текста. Персонажи и субъект повествования в бессюжетном публицистическом рассказе остаются в перманентном деноминированном пространстве, что позволяет автору достичь эффекта всеобщности, оторвать идею от её конкретного воплощения, оставить читателю возможность самостоятельно сконструировать жизненную ситуацию и соразмерить с идеей свой жизненный опыт. В сюжетном художественном рассказе деноминированным остаётся субъект речи от первого лица, остальные персонажи зачастую получают имя, которое имеет выразительную стилистическую окраску и раскрывает психологизм образа основного рассказчика. В рассказе «Нянечка» он опосредованно охарактеризован через образ старой нянечки «Груши, а полное имя <...> али Агриппина, али Аграфена» [3, с. 169]. Особенное имя персонажа связывает её воспитанника, непосредственного рассказчика с миром сказочной святой Руси «с кикиморами и белыми лебёдушками» [3, с. 174], выразительно подчёркивает его происхождение и принципы мировосприятия.

В другом рассказе «Стена» конфликт между рассказчиком и персонажем, основанный на противоборстве и обоюдном неприятии «внутренних и внешних миров», значительно усилен контрастом наличия и отсутствия имён. Подробно описанный мир номинированных персонажей характеризует мир рассказчика по принципу от противного: порождая под шквалом имён, мнений и суждений болезненные собирательные образы прислуги «Надежды Терентьевны», соседа «Михалыча», и общественных деятелей «Тони Блэра» и «Ксении Собчак», лишая рассказчика возможности быть названным и именно таким путём сообщая этому образу такую же собирательность. Однако и имена персонажей использованы автором не для конкретной ссылки на указанную личность, а с целью детальной и глубокой иллюстрации социума.

Такую же иллюстративную, а не событийно-сюжетную роль несут на себе образы Малевича и Толстого в рассказе «Квадрат», Пастернака и Поленова в рассказе «Сирень», Блока и Окуджавы в рассказах «Зверотур» и «Борьба кровати с рябчиком». Деноминированный рассказчик, хотя и лишённый имени, является как нельзя более конкретным и детальным. Этим достигается эффект преемственности повествующего субъекта из рассказа в рассказ, а также происходит произвольное отождествление образа рассказчика с образом творящего биографического автора. В свою очередь, имеющаяся номинация персонажей является не самостоятельной, а контрастно-описательной по отношению к образу деноминированного рассказчика. Роль собственно автора заключается в стремлении соединиться с субъектом повествования, максимально приближаясь к миру художественной действительности.

Петрушевская чётко противопоставляет мир рассказчика и мир персонажа на уровне именной детализации. Рассказчик, как и у Толстой, остаётся неназванным, в то время как мир персонажей, уже в отличие от Толстой, представлен широкой палитрой имён. Раиса, Сева, Петров, Станислава, Саша, Надежда, Георгий, Нина Николаевна, дядя Гриша, тётя Сима, Владик, Зина, Вася – все они единым фронтом отсекают деноминированного субъекта повествования от мира описываемой им детализировано-номинации действительности, показывают его внеситуативную, организующую сущность. Следует упомянуть, что ни одно из имён персонажей в рамках одного сборника Петрушевской не повторяется, а субъект повествования остаётся перманентно неназванным.

Калейдоскопично сменяющие друг друга персонажи в общей сложности формируют в разрезе сборника единый образ субъекта действия, что наглядно проиллюстрировано в рассказе «Слабые кости», где за именами «Лионелла, Аделина, Изумруда, Ираида, Аделаида, Семирамида, Соломонида, аминокислота, Саломея, царица Савская, Грегхен, Аида», сознательно спутанными рассказчиком, скрывается один персонаж. Мы можем предположить, что образ персонажа является контрастирующим фоном, на котором проступает образ субъекта повествования, а синтезированный мир субъекта повествования и объекта описания создаёт катализирующую ситуацию, направленную на раскрытие образа собственно автора.

Особняком выступает рассказчик в сборнике Улицкой, который не просто назван, но линейно проведён через весь сборник. Из рассказа в рассказ писательница проводит практически идентичного рассказчика, иногда отстраняя его на дистанцию повествователя или скрывая его за образом собственно автора. Имя рассказчика – «Евгения» [4, с. 296] – открыто произносится только в трёх рассказах из тридцати семи, однако безошибочно соотносится с рассказчиком в первом рассказе «Путь осла» и в последнем цикле «Дорожный ангел» и обоснованно предполагается во всех остальных рассказах.

Однако Людмиле Улицкой, как и другим авторам, не свойственно акцентировать внимание на имени повествующего субъекта, поэтому оно словно ненамеренно проскальзывает в текст, как бы не по воле автора или субъекта повествования, а по воле персонажей, по их инициативе. Впервые мы встречаем имя рассказчика в рассказе «Путь осла», где главная героиня Женевьев, отвечая на предположение рассказчика, говорит: «Да, да, <...> ты совершенно права, *Женя* (курсив наш – А. С.)» [4, с. 24], упоминая вскользь имя интересующего нас действующего лица. Такая же ситуация ненамеренного обналичивания имени имеет место уже в середине сборника в рассказе «За что и для чего...», где главный персонаж НК (так же своеобразный случай номинации персонажа), обращаясь к персонажу-рассказчику, говорит: «Я всё думаю, *Женя* (курсив наш – А. С.), для чего мне это?» [4, с. 258], несколько неожиданно упоминая её имя. И в третий раз оно звучит в диалоге-знакомства из рассказа «Фрукт голландский»: «Альберт!» – представил друга беззубый, *имени которого я так никогда и не узнала*. «*Евгения*» (курсив наш – А. С.), – безо всякого энтузиазма отозвалась я» [4, с. 296]. Этот случай номинации тем более интересен, что на фоне наличия имени рассказчика отсутствует или практически отсутствует номинация других персонажей: как будто бы центр внимания переместился с детализации персонажа на описание самого рассказчика. В первом рассказе главный персонаж называется – Женевьев, что тоже в свою очередь символично, т. к. созвучно с именем рассказчика, во втором – именуется только аббревиатурой «НК», а в третьем рассказе имя персонажа вообще опущено, о чём говорит сам рассказчик.

Следовательно, Улицкая достигает уровня собирательности не путём лишения субъекта речи имени, а путём его постоянного упоминания и непосредственного соотнесения с образом. Наличие же имени у других персонажей и постоянное повторение отдельных элементов из рассказа в рассказ сближает её рассказы с рассказами Л. Петрушевской по принципу построения собирательного общего образа мира персонажей. При этом Толстая и Петрушевская достигают этого, избегая всеми способами возможностей овеществления имени, а Улицкая наоборот чётко прописывает его, вводя рассказчика в текст, как в роли субъекта повествования, так и объекта действия и описания. Такой двойкий подход указывает на присущую женской прозе вариативность в подходе к образу автора.

Вторым немаловажным аспектом, который влияет на специфику выражения образа автора, является пол автора-рассказчика. И в этом все три писательницы, прозу которых мы рассматриваем, придерживаются негласного единства: рассказчик или повествователь, несомненно, женщина. Но как было указано выше, с целью формирования нового типа рассказчика пол или гендерная принадлежность не прописываются в тексте открыто. И ещё один вопрос, который возникает в литературе последних лет: изменилась ли в связи со спецификой рассказчика гендерно-ролевая модель построения текста, содержатся ли в нём поэтому идейные, тематические или конфликтные особенности, которые можно бы было отнести исключительно к области «женской литературы».

Определение пола рассказчика, когда повествование ведётся от первого лица, не является сложным. Во всех случаях, когда автор вводит в текст персонифицированного рассказчика, этим рассказчиком оказывается женщина. Проявление эта гендерная принадлежность получает как на фоне лексико-синтаксическом, так и на сюжетно-тематическом. «Я её в первый раз наблюдала (*курсив наш* –

А. С.)» [1, с. 7], – говорит персонаж-рассказчик в рассказе «Такая девочка, совесть мира» Л. Петрушевской, или «Я много раз её видела» [3, с. 354], – констатирует факт рассказчица Т. Толстой в рассказе «Лилит», и героиня рассказа «Путь осла» Л. Улицкой тоже «пыталась сказать» [4, с. 24] что-то. И такое грамматическая демонстрация гендерной принадлежности проскальзывает во многих рассказах.

В дополнение к этому указание на пол может содержаться и в смысловых модулях. Так, в том же рассказе Л. Петрушевской героиня заявляет, что «до этого времени мы общались только между собой, двое на двое – она со своим Севой и мы с моим Петровым» [1, с. 7], непосредственно иллюстрируя свой социальный статус – жена.

Дополнительно субъект повествования гендерно детерминирован на уровне рода деятельности, профессии, мировоззрения, модели поведения, социального статуса и в некоторых случаях возраста. Эти аспекты играют значительную роль в тех случаях, когда ни номинация, ни грамматические аспекты речи не могут безошибочно указать на пол рассказчика.

В рассказах, где мы имеем дело с персонифицированным повествователем или рассказчиком и с образом собственно автора, пол проявляется не наглядно, а завуалировано. Сделать вывод о гендерной принадлежности субъекта повествования можно, проанализировав тематический и лексико-стилистический аспекты. Так в рассказе Т. Толстой «Пустой день» мы встречаемся с рассказчиком, который открыто не проявляет себя, а выступает как гендерно-нейтральный: нет ни грамматического окончания -ла, ни указания на семейно-социальное положение (жена, сестра, бабушка и т. д.), но при более глубоком анализе речи субъекта повествования обналичиваются другие, не столь явные признаки: наслоение отрицаний, постоянные повторения, наличие антиномичных соединений, т.е. теми признаками, которые закреплены именно за женской речью.

В первых же строках указанного рассказа мы сталкиваемся с рядом последовательно идущих друг за другом отрицаний: «Это утро *не* похоже *ни* на что, оно *не* утро вовсе, а *короткий* обрывок первого дня...*Нечего* делать. *Некуда* идти. *Бессмысленно* начинать что-то новое: ведь ещё *не* убрано старое...» [3, с. 19] или с повторяемостью элементов при активном использовании антиномичных соединений «*лишний, пустой, чудный* день» [3, с. 22]. Всё это в комплексе указывает на пол автора. И это не является присущим лишь прозе Толстой, это свойственно и рассказам Улицкой, и Петрушевской.

Таким образом, на основании проведённого выше анализа можно сделать заключение, что все три автора стремятся создать в своих произведениях некий суммированный, обобщенный образ субъекта повествования, свойственный как отдельному произведению или циклу, так и всему творчеству того или иного автора. Нами предложен вариант рамочной конструкции, применимой к анализу других произведений, с целью выявления в них подобных или других специфичных признаков субъекта повествования, который был бы характерен женскому рассказу в национальной и инонациональной традиции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Петрушевская Л. Милая дама: [сборник рассказов] / Людмила Петрушевская. – М.: Вагриус, 2003. – 160 с.
2. Петрушевская Л. Невинные глаза: [сборник рассказов] / Людмила Петрушевская. – М.: Вагриус, 2003. – 160 с.
3. Тamarченко Н. Д. Теория литературы: [учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений]: в 2 т. / Тamarченко Н. Д., Тюпа В. И., Бройтман С. Н. – М.: Академия, 2004.
Т. 1: Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика – 2004. – 512 с.
4. Толстая Т. Н. Река: [сборник рассказов] / Татьяна Николаевна Толстая. – М.: Эксмо, 2007. – 384 с. – Издание исправлено и дополнено.
5. Улицкая Л. Люди нашего царя: [сборник рассказов] / Людмила Улицкая. – М.: Эксмо, 2005. – 368 с.
6. Успенский Б. А. Поэтика композиции / Борис Александрович Успенский. – СПб.: Азбука, 2000. – 348 с.
7. Хализев В. Е. Теория литературы: [учебник] / Хализев В. Е. – М.: Высшая школа, 2002. – 437 с. – 3-е изд., испр. и доп.

ПОЕТИКА Й ФІЛОСОФІЯ ШЕКСПІРІВСЬКОГО ТЕКСТУ В ХУДОЖНІЙ КОНЦЕПЦІЇ ІГОРЯ КОСТЕЦЬКОГО: КОМПАРАТИВІСТСЬКИЙ АСПЕКТ

У статті подано спробу в компаративістичній площині осмислити рецепцію В. Шекспіра в перекладах та літературно-критичних студіях Ігоря Костецького. Автор пробує з'ясувати природу перекладацького методу та окреслити філософсько-художню концепцію поглядів Костецького на ренесансну літературу та творчість В. Шекспіра.

Ключові слова: рецепція, В. Шекспір, Ігор Костецький, егоцентричний переклад, авангард.

В статті представлена попытка в компаративістичній площині осмислити рецепцію В. Шекспіра в перекладах та літературно-критичних студіях Ігоря Костецького. Автор пробає з'ясувати природу перекладацького методу та окреслити філософсько-художню концепцію поглядів Костецького на ренесансну літературу та творчість В. Шекспіра.

Ключевые слова: рецепция, В. Шекспир, Игорь Костецкий, эгоцентричный перевод, авангард.

The paper describes an attempt to understand the reception in comparativistic plane of Shakespeare in translation and literary-critical studies of Igor Kostetskiy. The author tries to clarify the nature of translation method and define the concept of philosophical and artistic Kostetskiy's views on Renaissance literature and Shakespeare works.

Keywords: reception, William Shakespeare, Igor Kosteci, self-centered translation, avant-garde.

Проблема рецепції національною художньою системою творів світової літератури пов'язана не лише з розширенням парадигм художності літератури-реципієнта. Важливо враховувати, в якій спосіб відбувається рецепція, в якій формі тексти інших культур потрапляють у новий художньо-національний простір. З другого боку, потрібно брати до уваги особливості культурно-історичної свідомості того періоду, в якому відбувається рецепція.

В цій студії ми прагнемо дослідити рецепцію творів В. Шекспіра в українській літературі на матеріалах перекладів, літературно-критичних і публіцистичних статей Ігоря Костецького (Ігоря В'ячеславовича Мерзлякова; 1913-1983), тож спробуємо передовсім звернутися до визначення домінант «художнього мислення» доби. Важливо зауважити, що в поглядах на Шекспіра, які ми маємо в Костецького, наявні тенденції дорадянського розуміння Шекспіра, тобто ще не заангажованого порадянськи¹, але, безперечно, «заангажованого» відповідно до зовсім інших завдань розбудови національної свідомості. Відповідь на це питання про форми «ангажементу» ми і спробуємо запропонувати в цій статті, використовуючи культурно-історичний, компаративістський, герменевтичний та структурний методи.

Поки що в українському літературознавстві немає монографій щодо рецепції Шекспіра чи інших велетів світової літератури на початку ХХ сторіччя, зокрема ж у колі представників МУРу. Можна лише говорити про працю літературознавця Марка Роберта Стеха, який протягом кількох останніх років на сторінках журналу «Кур'єр Кривбасу»² запропонував повернутися до рецепції Шекспіра в Ігоря Костецького. Проте йдеться передовсім про передрук наразі вже важко доступних літературознавчих, публіцистичних творів, які прагнуть систематично осмислити феномен англійського письменника, і безпосередніх перекладів Костецького з Шекспіра. Наразі ж ми, ґрунтуючись на ново актуалізованих в українському гуманітарному дискурсі творах Костецького, спробуємо подати основні домінанти рецепції

¹ Важливо зазначити, що у своїх літературознавчих пошуках Ігор Костецький передовсім орієнтується на західні джерела. Це помітне і в публікаціях про Шекспіра, і в інших студіях, скажімо, у ґрунтовній праці *Вибраний Стефан Герге* по українському та іншими, передусім слов'янськими мовами. Видали Ігор Костецький, Олег Зуєвський: У 2 т. — Штутгарт: На горі, 1971. Таким чином, можна з упевненістю говорити про відмінність шекспірознавчого дискурсу, який у 40-і—60-і рр. формувався в УРСР і дискурсу Ігоря Костецького.

² Це, зокрема, такі студії: *Костецький Ігор*. «Презнаменита й прежалісна трагедія Ромео та Джульєтти» // Кур'єр Кривбасу. — Кривий Ріг. — № 220–221. — березень–квітень 2008. — С. 236–244; *Вільям Шекспір*. Сонети 16, 107 та 130 в перекладі Ігоря Костецького з примітками // Кур'єрі Кривбасу. — Кривий Ріг. — №. 226–227. — вересень–жовтень 2008. — С. 127–161). *Передмови до перекладів Шекспіра: Костецький Ігор*. «Від видавництва», у виданні: «Вільям Шекспір. Король Лір» // Кур'єр Кривбасу. — №. 220–221. — березень–квітень 2008. — С. 245–250; «Трагедія Макбета» // Кур'єр Кривбасу. — №. 222–223. — травень–червень 2008. — С. 180–222; «Король Генрі IV» // Кур'єр Кривбасу. — №. 224–225. — липень–серпень 2008. — С. 159–196). *Україномовні есеї в контексті рецепції В. Шекспіра: Костецький Ігор*. «Душа сторіччя. До 400-ї річниці з дня народження Шекспіра» // Кур'єр Кривбасу. — Кривий Ріг. — №. 220–221. — березень–квітень 2008. — С. 205–236.

Шекспіра, даючи відповіді на те, чому Шекспір став одним із претекстів у творчій лабораторії українського письменника; якими постають основні вектори рецепції; в чому полягає специфіка сприйняття Шекспіра в Ігоря Костецького; в який спосіб ця рецепція і потрактування Шекспіра відрізнятимуться від радянського шекспірознавчого дискурсу.

Треба, мабуть, зауважити, що Шекспір є «простором для діалогу» з Ігорем Костецьким не лише в часи МУРу, а й у пізніші часи, аж до самої смерті українського письменника 1983 року в Штутгарті (Німеччина). Це засвідчено появою численних шекспірознавчих розвідок і безпосередніх перекладів Шекспіра в 60-і рр.

Ігор Костецький, якого ми вважаємо одним із модерних відкривачів Шекспіра в українській літературі пер. пол. ХХ сторіччя, вбачає в Шекспірові реалізацію певних масок, у сукупності мовленнєвих дискурсів яких можна зрозуміти і модель автора: «На цій zasadі мову кожного персонажу в нас трактовано як приналежну до комплексу певної театральної маски з її неповторними функціями. За великим законом *commedia dell'arte*, що йому Шекспір так вірно корився, кожна маска говорить власним діалектом понад часом і конкретним побутом: наш бароковий вірш з його довільною кількістю складів та особливим ритмом, багатства народницького словника — й аж до «блатних» виразів одеської золотої молоді. Філологічна чи хронологічна логіка тут, звичайно, ні при чому. Але діє залізна логіка театральної вистави» [8, 243]. Персонажі Шекспіра втілюють особливий різновид психологічної моделі.

В одному місці Костецький цитує Панаса Саксаганського в контексті осмислення Шекспіра: «Головна риса Яго <...> — зловний песимізм відносно людей, одцурання великих моральних розумінь, вічна насмішка над усім і безумовний егоїзм, це, так сказати, зверхчоловік» [7, 265]. Герої Шекспіра для Ігоря Костецького — це також певні ідеї, еманції людської ідентичності, які й досі залишаються непрочитаними. Часом погляди Ігоря Костецького на Шекспіра та його персонажів видаються наближеними до трактування, яке пропонує у праці «Акцентуйовані особистості» німецький психіатр, до речі, сучасник Костецького, Карл Леонгард. Скажімо, про Гамлета німецький дослідник зазначає: «Поведінку Гамлета також можна спробувати пояснити, виходячи зі структури його особистості. В особі Гамлета перед нами особистість безумовно інтровертна. Він навіть друзям досить неохоче відкриває свій внутрішній світ. Цією рисою визначається лінія його поведінки, його постійні коливання: з одного боку, намір помститися за батька, з іншого, його небажання зробити конкретні кроки в цьому напрямі. Про етичні міркування Гамлета навряд чи можна говорити, якщо вже він, не замислюючись, віддає в руки ката Розенкранца і Гюльденстерна. Впадає в око схильність принца данського постійно вдаватися до роздумів. Найяскравіше це явлено у відомому монолозі Гамлета з 3-го акту, який починається словами: “Бути чи не бути...”» [5, 146].

Отже, персонажів Шекспіра пов'язано з глибинними психологічними структурами. Витворена в такий спосіб художня реальність набуває особливої «повноти» зображення людської сутності на тлі соціально-історичних трансформацій.

І у власній творчості, і на рівні перекладацького методу (який, поділяючи думку Л. Грицик, можна назвати «егоцентричним», натомість Л. Коломієць узагалі вважає за доцільне зарахувати цей тип «перекраду» радше до постмодерного обігравання Шекспіра) Ігор Костецький перебував під значним впливом символістської літературної традиції (зокрема англійського та російського інваріантів). У такому разі можна говорити про те, що семантика шекспірівського тексту для нього поставала як *перспективна парадигма української культури*. Шекспір у разі залучення до української літератури може стати плідним поштовхом до оновлення всієї художньої мови. Зрештою, семіотика шекспірівського тексту змушує навіть на рівні перекладу вдаватися до тих засобів художнього увиразнення, які сприяють розвитку української художньої мови.

«Програмне помножування «формальних труднощів» та плекання різноманітності стилістичних засобів і «кутів зору» (Костецький пропонував письменникам МУРу позитивний приклад Карела Чапека, бо, мовляв, кожний твір цього письменника «написаний в іншому стилі») були віддзеркаленням фундаментального прагнення постійно оновлювати-оживляти матеріал конкретного літературного твору (оце — «вирвати предмет з його звичного ряду й поставити в інакші зв'язки: так формулюється по-модерному засіб усякої мистецької дії»¹⁴), а також досягнути (крізь відмову від «дослівності» й однозначності, крізь інтертекстуальність та асоціативний розвиток мотивів тощо) «багатопланового виразу» й комплексного бачення даного мистецького явища. (Відлунням цих формальних принципів в сфері «ідей» може служити, приміром, твердження польського поета й критика Єжи Немойовського про зосередженість Костецького на видобуванні контрастів між песимістичним та оптимістичним сприйняттями реальності у різноманітних видах таких підходів», причому Немойовський пов'язує це з фактом, що, мовляв, Костецький — «рішучий прихильник романтичного бачення дійсності, тобто світогляду, що був для нього передумовою творчого партнерства людини з Богом») [2, 166].

Можна зауважити, що в цьому аспекті ми входимо в поле дискусій, що розгортаються навколо осмислення творчого спадку Костецького в сучасному літературознавстві. Треба одразу сказати, що

Костецький прийшов в історію української літератури досить пізно, чимало його статей і досі важкодоступні, а деякі (зокрема, німецькомовні) взагалі зберігаються лише в архівах центральних бібліотек Німеччини. В самій Україні дослідників творчості Костецького можна назвати приблизно з десяток (як і всього МУРу). З одного боку, в літературознавстві ми маємо думку, яку озвучила С. Павличко, про те, що Ігор Костецький — передовсім представник «нігілістичного модернізму». Ця теза полягає в тому, що митець прагне досягти «зламу мови, а через мову — традиційної культури» [6, 306]. Отже, естетика Костецького — цілком *нігілістична*, спрямована на виламування з традиційного культурного коду і утвердження нової естетики. В такому разі митець постає близьким до авангардистської парадигми творчості, оскільки авангард постає на зламі епох, розриві культурно-історичних традицій. Отже, Костецький — митець, який передовсім не творить, але прагне піддати критиці створене, здійснити функцію реконструкції історичного розвитку літератури. Нігілізм указує на те, що митцю не йдеться про вкоріненість у якісь ідеологічні матриці (передовсім у питання націософські, які мали свою актуальність в 30–40-і рр. ХХ ст.).

З другого боку, художня творчість Костецького виходить за межі «поетики нігілізму» й навіть авангардного письма. Безперечно, ми поділяємо думку С. Павличко, що в творчості Костецького можна знайти чимало прикладів «виламування з традиції», себто маємо авангардні тенденції. Проте важко погодитись із тезою, що Костецький «не спромігся змінити мову культури та її центральний дискурс», і його експерименти «залишилися на маргінесі» [6, 341]. Цю тезу певною мірою розвиває Л. Коломієць у своїх розвідках про переклади Костецького, мотивуючи свою позицію тим, що переклади Костецького не були сприйняті позитивно, вони не знайшли послідовників, які б утвердили і розробили в літературі перекладацький метод, започаткований митцем. Проте не варто робити подібних висновків, допоки в українській літературі бодай не буде представлена творчість Костецького в усій стильовій та ідейній повноті.

Маргінальна позиція для Костецького не характерна, про що зауважує в передмові до вибраних творів Костецького М.Р. Стех. Дослідник прагне показати, що Костецький творив у значно складнішій художній площині, ніж це може видатись на перший погляд. Насамперед на це вказує бажання витворити літературний простір через актуалізацію міфологічного підґрунтя. Зрештою, ця інтенція Костецького дуже близька до того, з чим ми маємо справу у площині символістської поетики, в якій мистецтво постає мистецтвом *літургійним* і навіть *теургічним*. «...демонтуючи ідеал Атен, модерне мистецтво зближує між собою прагнення людей усіх кольорів. Конструюється ідеал вселюдський...» [2, 382]. Костецький також говорить про те, що його концепція мистецтва — це концепція певного кола митців, які прагнуть оновити літературну традицію. Костецький, безперечно, у перекладацькому методі протистоїть М. Старицькому та П. Кулішеві, проте не можна говорити лише про опозиційність Костецького. Як показує Марко Роберт Стех, Костецький — поет не просто *абсурдистської* поетики, а поетики експресіоністської, яка вбирає в себе ситуації абсурду. З цього в Костецького маємо місток уже в простір екзистенціалізму. Натомість «чистий абсурдизм» для Костецького так само порожній, як і романтизм. «...в Костецького, як і в експресіоністів, Манна чи Джойса, суть полягала в трансформації нижчого людського «мате-ріялу» (чи, радше, такого, що здавався б нижчим із погляду героїв ніцшеанського типу: на зразок Беднарського в «Дійстві» (невже Бандери?), «останньої великої людини», а проте, мовляв, «що з його розуму, коли всі дурні!»), «трансмутації» людської *prima materia*, яку знаходять на «смітнику» і якою, на початку «Дійства», є нудний, рано постарілий поштовий урядник Максимус...» [2, 300].

Важливо звернути увагу ще на один аспект: у своїй творчості Костецький порушує таке питання, як постання людини проти фатуму. Письменник не погоджується, що лише перше ім'я, яке дано людині, визначає її всю подальшу долю. Людина сама здатна обирати ім'я і творити себе, змагаючись із часом. З одного боку, ці тези наближають нас до площини екзистенціалізму, з другого, не можна не помітити, що ця тема знаходить своє відображення у творчості Шекспіра («Гамлет», «Король Лір», «Буря» тощо). Гамлет не може змиритися з тим, як розгортається його життя. Постання проти визначеності, історичної детермінації, змагання з часом — це теми, які знаходять своє позначення в ренесансній добі (зокрема, у філософських текстах М. Макіавеллі, Л. Валла, П. дела Мірандоли та ін.). Герої Костецького змагаються з часом задля утвердження нового життя, нової людини (вплив ніцшеанства).

На початку цього статті ми заторкнули питання про «ідеологічність» Костецького, власне, про його незаангажованість у національні питання. Все ж таки, на нашу думку, «нігілізм» цього автора проявляється не настільки потужно, щоб це унеможливило питання про форми позаестетичного ангажементу митця. Передовсім тому, що Костецький свідомо обирає для себе українську мову та українську культуру (хоча від народження виховувався в російськомовній родині). Під час навчання в Ленінграді, Москві, а потім під час роботи в уральському театрі Костецький свідомо обирає для себе українську культуру, про що зазначає у своїх листах до Олександра Довженка. «З українською нацією я зв'язав себе зовсім не дурно. Наші долі мають дуже багато спільного — її і моя. І вона, і я, ми могли стати чим завгодно, не десь у стихійній шумеро-вавилонській мряковині, а таки на очах сучасного людства. Щодо мене особисто, то я міг з успіхом стати росіянином і поляком, навіть жидом. Для кожної

з цих сфер у мене були духові дані. Я став українцем. Я став українцем не тому, що люблю українців. Радше я їх не люблю... Та від того не менш я став таки українцем. Народити Україну як реальне, земне тіло, створити ваговиту планету української духовної і політичної державності — це значить довести можливість неможливого. Єдина приваба, яка в земному існуванні людини може мати вище виправдання. Інші можливості не приваблюють мене...» [2, 90].

Костецький сам прагне дошукатися власного історичного коріння: «Костецькі — дуже старий волинський рід... Я справді до нього належу, з матиного боку. Але якби навіть і не належав — я завжди б з радістю носив це прізвище. Це *був на правду* щасливий збіг: "Ігор Костецький" — хресне ймення з мистецьким оздобленням» [2, 90]. Він акцентує у статтях на тому, що вибір української культури — свідомий, що він готовий змагатися з часом задля утвердження України та української ідентичності. «питання «національносте» було для Костецького проблемою повністю аналогічною з питанням особистого «імені» — було справою свідомого вибору, вольового формування зовнішньої і внутрішньої дійсності» [2, 90]. Часом стиль Костецького і літературно-критичних розвідках нагадує стиль поета-романтика. В будь-якому разі «нігілістичний модернізм» можливий лише як одна з масок у письмі Костецького. Зрештою, враховуючи впливи ніцшеанської філософії, російської філософії на Костецького, важко погодитися з тим, що його творчість не містить у собі телеологічності, вкоріненої у площині етики й моралі. М.Р. Стех наголошує на тому, що художній світ Костецького — це пошуки зв'язку між людиною і Богом і творення Людини з людини. Певною мірою, можна навіть говорити про частково актуалізовану концепцію боголюдства (В. Соловйова), що знаходить свій вияв у Костецького.

«Погляди Костецького на мистецтво взагалі і свою творчість зокрема розвивалися в кількох еволюційних стадіях, набираючи відмінного забарвлення в різних періодах життя і творчого розвитку. Але його розуміння елементарної природи творчого процесу (а через нього — основної мети людського існування) залишилося, по суті, незмінним. У 1944 р. в статті «Що таке романтизм» він висловив суть цієї ідеї словами: «Романтизм — це постійне прагнення одиниці вплинути на загальний хід подій, це вплітання маленької людської волі у величезний вінок Божої волі, що є дією творення світу» — й упродовж життя, уточнюючи й розвиваючи окремі аспекти цієї концепції, він не змінив її основного постулату: що повноцінне життя людини можливе лиш у творчій співучасті-партнерстві в божественному процесі формування всесвіту...» [2, 14].

На думку дослідників, можна навіть говорити про те, що у творчості Костецького відображено такі теми, як тема вічного переродження (матерії, людини), пошуки власного імені та розгортання символічного значення імені в життєтексті, мотив перетворення [2, 36], пошуки першоматерії, тема *апокатастасису й Воскресіння*. М. Стех говорить про алхімічні витоки поетики Костецького (що, безумовно, зближує його з Т. Осьмачкою, якого Шерех називав «алхімічним поетом»). «Алхімічний» принцип перетворення (сублімації) «нижчих субстанцій» заради їх одухотворення (збудження внутрішнього божества) — наріжний камінь творчої програми Костецького (маркування наше. — *Д.Д.*)» [2, 36]. Сам митець писав: «Я хочу розрити найтаємніше коріння героїчного, я хочу бачити самий процес перетворення Jedermann'a, щоденної людської істотки на звитязця, на морального переможця» [2, 36].

Все це вказує на те, що модерністський простір Костецького вбирає в себе елементи символістської поетики. Зрештою, можна говорити і про те, що в МУРі утверджувався концепт «великої літератури», який був пов'язаний із утвердження особливого *реалізму* («понад собою» [2, 301]), а також із експресіоністською матрицею у творчості самого митця. Експресіонізм був однією з моделей «доторкнутися» до створення надреальності, до утвердження духу в мистецтві (не випадковою в цьому плані є увага Костецького до С. Георга, Е. Павнда та, безперечно, В. Шекспіра. «Захоплення мітотворчістю Джойса, Павнда, Еліота не лише органічно вклалося в програмний «модернізм» Костецького (від згаданого вище комплементарного заперечення природи, протиставлення «мистецької форми безформності оточення» вимоги, щоб «мистецтво було зразком для життя, а не навпаки», до естетичних шукань, бо, мовляв, «понаднаціональне у своїй засаді, модерне мистецтво поширює границі загальнолюдського естетичного ідеалу. Синтезуються поодинокі ідеали чорних, жовтих та червоношкірих народів...» тощо), а й відповідало «революційному» світоглядові, базованому на засаді постійного осмислення-оновлення стилю й форми (себто змісту) думки і творчої дії. У найбезпосереднішому, либонь, сенсі Костецький-мітотворець був спадкоємцем ультраіндивідуалістичного (бо побудованого на принципі гранично суб'єктивних пережиттів і форм вираження) руху німецьких експресіоністів, чие мистецтво — з огляду на програмний суб'єктивізм — було особливо схильним до творчого (індивідуального) мітотворення» [2, 298]. Костецький подає таке визначення міфу: «Міт — це об'єктивізація явища. Міт — це взаємнення Я з Ти, злиття Я з Ти... Міт — технічно — це наступний по парадії шабель осягнення явища... взаємозбагнення... З поступовим прояснюванням автоматично утворюваних мітів, корегуванням їх через новий момент мистецтва простує до найвищої своєї мети: до служіння міфологічно-релігійній свідомості людства...» [2, 298].

Варто звернути увагу на ще одне ім'я, важливе для розуміння творчого методу Костецького. Це — Григорій Сковорода, мандрівний філософ, який, на думку Костецького, втілює концепт

«людинолюбства» і толерантності, водночас, реалізувавши модель багатогранності, полівекторності культурного розвитку. «...слід бачити заперечення Костецьким таких «стовпів» української культури, як Тарас Шевченко (у чийй «творчості... українське життя звужується до одної-єдиної теми») або ж Іван Франко (який, хоча його «робота воістину неозора»³⁴, «як явище стилю... не існує»). Принцип, по суті, добровільного самообмеження Костецький добачав уже в самій українській мові, побудованій не на сковородинській моделі, а на традиції «котляревщини», яка «стала за головну внутрішню перешкоду в розвитку українців як нації», чи, радше, в панівному цієї мови дискурсі й парадоксальному ставленні «українолюбців до своєї фахової мови», яке заперечувало природне прагнення мови до всеосяжності...» [2, 302].

Важливо в такому разі звернутися до тези Юрія Шереха про особливий різновид «реалізму» як ідеальної моделі повноти вираження літературного твору. Шерех зазначає: «Мистецтво не тільки гра, але мистецтво, звичайно, і гра. І коли щось стає нам занадто звичним, ми хочемо ускладнення. Новаторство з'являється насамперед як законне, нормальне ускладнення. Але є також друга причина, чому з'являється новаторство в мистецтві. Ця друга причина — це бажання реалізму» [10, 284]. Пояснення цієї тези Шерех пропонує таке: «Слова так само, як фарби в малярстві, так само, як будь-який матеріал у будь-якому мистецтві, ніколи не можуть відбити повноти життя. Літературний твір ніколи не віддзеркалює повноти життя. В цьому, може, його найбільший інтерес. Але в кожному мистецтві є туга за тим, щоби цю повноту життя відбити. І саме з цієї туги виникає конечність шукати нових засобів, тих, що їх не було» [10, 284]. Певною мірою симптоматично, що це висловлене міркування досить близьке до символістської концепції розвитку художньої системи. Прагнення до повноти (особливого психологічного реалізму) пов'язане у символістів зі зверненням до давніх текстів (фольклору, житій, переказів, античних міфів, драм середньовіччя, Ренесансу й Бароко).

Таким чином, рецепція Шекспіра могла слугувати і формою відтворення повноти буття в літературі, оскільки це давало можливість приміряти на себе «маски попередніх життів», реалізувати нові форми художності, побудовані на залученні попереднього досвіду, який спричинятиметься до нової естетичної повноти.

Костецький звертає увагу на зображення історії в Шекспіра¹, причому історія постає безперечно як трагедійна подія. «...в "Юлії Цезарі" історія звучить уже як людська трагедія понад часами й просторами» [3, 222]. Безумовно, історія в Шекспіра поставала предметом багатьох європейських студій² про Шекспіра, що, зрештою, і природно. Проте в українській рецепції, і це зазначав іще І. Франко, Вільям Шекспір є близьким саме на основі спільності історії як трагедії — в англійській культурі ренесансного часу і в XIX ст. для України. Безперечно, шекспірівське осмислення історії буде мати потужніший вияв у творчості Тодося Осьмачки.

Ігор Костецький прагне показати Шекспіра не як канонічного творця, як майстра усталених форм. Навпаки, радше йдеться про те, щоб подати Шекспіра без хрестоматійного ареолу великого драматурга і поета кохання. Костецький наполягає на тому, що Шекспір — експериментатор, шукач форми, він не є досконалим віршотворцем, як прийнято вважати, він не є недосяжною статуєю.

Шекспір різко протиставляє своє мистецтво Сідні і Спенсеру [9, 5], він «скавав у гречку то в бік банального римування, то в сторону неприборканого образотворення, яке перестрибувало (або навпаки: недострибувало) через задалегідь усталену гармонію ступінок, часом ламало ці ступінки, часом навіть просто відкидало їх» [9, 5]. Костецький показує, що в Шекспіра є сонети з порушенням традиційної метрики (№145), з порушенням традиційної строфіки (№99), «безхвостий сонет» (№126). Здається, що Костецький навіть часом «заангажований» у те, щоб показати Шекспіра без прикрас, Шекспіра як звичайного автора своєї епохи. Проте це не зовсім так. Відчувається, що за кожним подібним критичним висловлюванням Костецького проглядає розроблена філософія: Шекспіра не повинен бути захмарним ідолом, лише в екстраполяції Шекспіра в художній моделі нашого часу ми можемо «відчувати» справжнього Шекспіра. Найважливіше, що потрібно зробити, — не схилитися перед Шекспіром, а вивчати його, не обожнювати, а критикувати, але в такий спосіб ми «приймаємо» Шекспіра у свою художню систему. Нам ніколи не досягти Шекспіра, позаяк між XVI і XX ст. величезна культурно-історична прірва. Натомість Костецький підходить до Шекспіра як театральний режисер, який прагне оновити Шекспіра, зробити його досяжним до нашого часу. А це стане можливим лише тоді, коли зникне культове преклоніння й обожнювання. Щоб розширити систему «масок» і межі художності, потрібно залучити Шекспірову психологію в наш час. Проте Костецький також показує, що шекспірівське

¹ Зокрема говорячи про історизм Шекспіра в рецепції Івана Франка, Костецький іде за такою працею: *Старчук О.* Іван Франко як шекспірознавець. У виданні: І. Франко й Франкія на Заході. Українська вільна академія наук. Збірник заходознавства, IV (2). Видано засобами Фондації ім. Шевченка. — Вінніпег, Канада, 1957. — С. 109.

² Скажімо, серед визначальних шекспірознавчих студій 40-х років можна згадати праці Ю.М.В. Тейяра : «Слизаветинська картина світу» (1943 р.) та «Історичні п'єси Шекспіра» (1944 р.)

художнє слово — це не відточений інструмент майстра. «Писані в різний час, ... вірші були одного разу згребені в жмут і принесені до видавця...» [9, 5]. Костецький відмовляє в романтичному погляді на Шекспіра: «Надлюдиною зробила Шекспіра псевдоромантична тенденція раннього Гете плюс доведена до гістерії сенсаційність розшуків навколо «шекспірівської таємниці». Шекспірові слабини, недотягнення, недоладності, суперечності лежать відкритими й наявними, і тільки той, хто не відмовляється їх добачати, має право твердити, що він справді любить Шекспіра» [8, 239]. Рецепція Костецького часом агресивна, але це відповідає модерністському прочитанні класики. Шекспір більше нібито не є поетом великого духу.

Хоча дозволимо собі припустити ще одну тезу: Шекспір у такому прочитанні стає поетом «фольклорного слова», а з ренесансної доби знімається шлейф доби, яка була вкорінена в соціальні царини життя [1, 23-25]. Шекспір для *експериментатора* Костецького постає *новатором* свого часу, який не подавав уже готові форми слова, навпаки, мистецтво готових художніх форм у англійського автора часом слабке. Але Шекспір є великим, бо він — творець *нових* форм, він експериментатор і шукач нового естетичного досвіду, він використовує фольклорні джерела і в такий спосіб розширює модус свого письма. «Справді, вся неохайність, усяке можливе порушення правил доброго тону, що його Шекспір допускався надзвичайно охоче й з легким серцем...» [9, 6]. Правда, треба зазначити, що більшою мірою «неохайним» Шекспір був у драматичних творах, а в сонетах «неохайність» врівноважувалась «самою істотою первозданного засобу. Істотою — сонета як такого» [9, 6].

Часом у визначенні історичної доби для Шекспіра Костецький роздвоюється у дефініціях. З одного боку, він говорить про належність Шекспіра до Ренесансу, взуваючи на властиву для епохи проблему вільної волі людини, вибору, місця людини у новій моделі світу, що протистоїть середньовічній ієрархічності (проблематика, порушена в трактатах Піко дела Мірандоли, Нікколо Макіавеллі тощо): «Дитина Ренесансу, Шекспір відчував людську істоту як суцільність. Вона була для нього свідомою одиницею з можливостями вільного вибору між добром та злом. Але водночас людина у шекспірівському розумінні правила за живу частку космічного цілого, і свідомість людини була для Шекспіра тим вища, чим ближче людина ставала до усвідомлення космічного закону любови, добра та справедливости» [3, 233].

З другого боку, Костецький прагне осмислити Шекспіра саме у площині барокової культури і поетики: «За стилем мовомислення з Шекспіра було поріддя барокко. З барокового слововідчуття, тисячекратно посиленого його особистим талантом надавати речі виразу за допомогою незвичайного поєднання слів, виросло оте одноразове грандіозне шекспірівське мистецтво, яке живе віками. Широта його охопленого словом світу, багатощаровість, багатозначність словесного виразу, вміння виявляти словом одночасно кілька плянів речі та явища — це і є те, що одних приводить у захват, других настрояє протестувати, але і тим, і тим таки не дає спокою» [3, 233-234].

Костецький прагне відтворити ритмічні в суто бароковому значенні поетичні форми, які наявні в сонетах Шекспіра, українською мовою так, щоб переклад вийшов співзвучним із оригіналом: «Ми дозволили собі цей, як нам здається, цілком у шекспірівському дусі експеримент: “з рами спід” є ніби звуковий виворіт “пірамід” (у другому рядку). Слово, римувавшись з своїм “виворотом”, розкриває інтенсивніше й вкладену тут форму думки» [9, 181].

Ось, власне, оригінал і переклад Костецького:

No, Time, thou shalt not boast that I do change! / Thy **pyramids** built up with newer **might** / To me are nothing novel, nothing strange; / They are but dressings of a former **sight** [11, 1719].

Ні, Часе, не гордій з моїх відмін; / В міцних новобудовах **пірамід** / Мені нема новин, нема дивин, / Се лиш видовищ давніх **рами спід** [9, 84].

Можна припустити, що, знаючи про традиційні уявлення про ренесансну культуру як культуру «первинну» (в розумінні Д.С. Лихачова¹), Ігор Костецький вирішує пояснити модель авторської художньої концепції через зарахування Шекспіра до бароко. В будь-якому разі можна зробити висновок, що для Костецького Шекспір — автор нового часу, чия творчість (поетика) і філософія виразно протистоїть середньовічній моделі. З іншого боку, Шекспір на свій час також постає поетом-креатором, поетом-експериментатором, творцем нових художніх форм.

¹ Як відомо, академік Д.С. Лихачов поділяє всі культурно-історичні стилі на «первинні» і «вторинні», вказуючи, проте, що це не означає, що «первинний» стиль є простішим, менш цікавим за «вторинний» стиль. Зокрема про Ренесанс літературознавець зазначає: «Жоден зі стилів не є замкнутим і неповторним, а є самодостатнім стилем. Кожен стиль, формуючись, звертається до попередніх стилів, споріднених йому за своїм характером. Тому первинний стиль Ренесанс звертається до первинного стилю — до античності, інший первинний стиль, класицизм, — до античності і до ренесансу, вторинний стиль бароко тягнеться до готики, романтизм — і до бароко, і до готики». Докл.: *Лихачев Д.С.* Развитие русской литературы X—XVII веков : Эпохи и стили. — Л. : Наука, 1973. Ігор Костецький, здається, не схильний поділяти цієї тези, а тому у своєму визначенні стильової належності Шекспіра використовує і термін «бароковий», а «ренесансний», вказуючи на неоднорідність Шекспіра, на використання форм і прийомів, що будуть властивими і для поетики бароко.

Філософська позиція Шекспіра вписується в парадигму ренесансної культури (передовсім властива Ренесансу *титанічність*), водночас, формально поетика Шекспіра вбирає в себе риси бароко. Стиль Шекспіра — це не «мистецтво готових форм», а постійне змагання з традицією, спроба розширити стилеві і лексико-стилістичні можливості художньої мови. Треба зауважити, що саме поняття «бароко» (або «барокко» в написанні Костецького) не набуло поширення в дорадянській історичній та літературознавчій науці. Скажімо, цей термін жодного разу не вживає М. Грушевський у двох фундаментальних працях із історії та культури доби Бароко: «Історія України-Руси» та «Історія української літератури». Натомість у перших розвідках 40-х рр. про Шекспіра Ігор Костецький послуговується цим терміном. Отже, одночасне вживання до Шекспіра двох понять не є випадковим.

Водночас, Костецький розрізняє Ренесанс та Бароко як окремі епохи.

Такий погляд на Шекспіра в Костецького значною мірою суперечить класичним на той час (час написання статей Костецьким) уявленням про Ренесанс як «добу риторичного стилю» (С. Аверинцев). Також можна припустити, що Костецький був обізнаний із західноєвропейськими й американськими працями про фольклорні первні в поезії Шекспіра¹. Таким чином, він прагне показати «магію» Шекспірової мови, яка ґрунтується на засобах *семантичної експлікації*, *семантичної інновації* та *дисемінації*².

Наведемо кілька прикладів використання паронімічної атракції в «Сонетах» Шекспіра та спосіб відтворення цього прийому в українському перекладі Ігоря Костецького:

8. And the sad augurs mock their own presage (Сонет 107) [11, 1715].

9. І волхв той злий сам глум на себе злив [9, 74].

1. Intend a zealous pilgrimage to thee (Сонет 27) [11, 1695].

2. Рівня до тебе ревних прощ путі [9, 34].

3. To leap large lengths of miles when thou art gone (Сонет 44) [11, 1700].

4. Чому, мов мисль, не мчу в твій слід я миль [9, 43].

Для Костецького важить подати естетичний бік творчості Шекспіра. Проте в цій інтенції він часом виходить на розуміння поезики англійського автора як «поетики фольклорного слова», слова як парадигми значень, як своєрідної емоційної магми. Під фольклорним словом ми розуміємо в цьому разі те, що в це поняття вкладають такі літературознавці, як М. Бобунова, М. Венгранович, В. Топоров, А. Хроленко, П. Червинський. Для *художнього слова* в Шекспіра властиві *багатозначність*, *полісемантичність* художньої мови, що справді властиві більшою мірою для поезики бароко. В Шекспіра «в одні й ті ж чотирнадцять рядків мала б вилитися що разова неповторність. Незмінна схема як мовчазний наказ кожноразового — отже, знов таки в ідеалі: вічного — неотворення» [2, 8].

Наважимося припустити, що рецепція Шекспіра в Ігоря Костецького наближається до тієї форми прочитання поезії, яку ми маємо в представників американської й англійської «нової критики» першої третини—середини ХХ ст., зокрема: Вільям Емпсон («Seven Types of Ambiguity»), Вільям К. Вімсетт і Монро Бердслі («Intentional Fallacy»), Клінс Брукс («Heresy of paraphrase») та ін. Водночас, ця теорія виростає з поглядів Т.С. Еліота, який заперечував можливість перекласти мову поезію звичайною мовою

¹ В сучасному шекспірознавчому дискурсі існує чимала кількість досліджень, які показують, наскільки потужним є «фольклорний код» у творчості Шекспіра. Не маючи змоги звернутися до більшості, все ж таки згадаємо одну з перших у літературознавстві розвідок, що ґрунтовно описує способи залучення фольклорного претексту в Шекспіра, на матеріалі трагедії «Макбет», «Король Лір», комедії «Сон літньої ночі»: *Thiselton Dyer T.F.* Folk-lore of Shakespeare. — London : Griffith & Farran, 1883. — 556 с. Ця праця містить розділи, на кшталт «Witches», «Demonology and Devil Lore», «Natural Phenomena», «Folk Medicine», «Death and Burial» тощо у творах Шекспіра. З-поміж останніх літературознавчих монографій на цю тему варто назвати: *Laroque F.* Shakespeare's festive world : Elizabethan seasonal entertainment and the professional stage / Francois Laroque. — Cambridge : Cambridge University Press, 1993. — 423 с.

² Ці поняття набули чіткого методологічного окреслення в постструктуралістській теорії, проте приклади цих явищ наявні не лише в текстах доби постмодерну, а й у давніх архаїчних індоевропейських текстах, у яких існує розрізнення між мовою сакральною (божественною) і земною. Художній текст існує на межі цих двох мов у архаїчному сприйнятті. Семантична експлікація найчастіше представлена паронімічною атракцією. Паронімічна атракція — явище лексичної семантизації лексичних та морфологічних одиниць, які зіставляються на основі глибокої звукової подібності. У межах паронімічної атракції ступінь звукової подібності визначається за комплексами тотожних голосних і приголосних у складі атрактантів, котрі повторюючись, виконують роль своєрідних *спільних частин*, які називаємо квазі або псевдо морфемами. Докл.: *Дащенко Н. Л.* Паронімічна атракція в українській поезії 60-80 рр. ХХ ст. : Дис... канд. філол. наук : 10.02.01 / НАН України. — К., 1996. — 196 с. Семантичні інновації й дисемінації — авторські неологізми, що ґрунтуються на прочитанні внутрішньої форми слова, розриві традиційного написання слова на кілька компонентів і виведення з цього нових парадигмальних значень; формування нового лексичного значення на основі звукової наближеності до іншого слова тощо.

під час пояснення без втрати змісту. Тобто поезія існує як емоційно-експресивна художня система, яка дається читачеві в акті сприйняття. Натомість будь-яка спроба описати «ідею» поезія завершується поразкою, бо поезія не комунікує «ідеї».

Таким чином, переклади Костецького — це переклади, зроблені з модерністських світоглядно-естетичних позицій. Водночас, автор перекладу вбачає суттєві паралелі й аналогії на стильовому й поетикальному рівнях між художньою мовою, яку використовував Шекспір як «модерніст» свого часу (Ренесансу) і поетикальними особливостями художньої мови ХХ ст. Ми розуміємо, що ця теза потребує ґрунтовного доведення, тому висловлюємо її лише як припущення, що ґрунтується на твердженні, що мова модерністських творів ХХ ст. — це повернення до архаїчних поетикальних традицій, оскільки лише в такий спосіб можна оновити самі первні художньої мови¹. Ця інтенція буде однією з центральних у модерністській моделі письма. Використанні бароко поетикальної також є одним зі шляхів до оновлення художньої мови, який реалізує Ігор Костецький.

Костецький у своїх літературознавчих розвідках прагне представити Шекспіра українському читачеві саме як представника барокової художньо-поетичної традиції. Можливо, в цьому варто вбачати ще один важливий момент: мова Шекспіра, доволі архаїчна, буде мало зрозумілою й малоцікавою сучасному читачеві. Передовсім тому, що в українській культурі функції Ренесансу перебрало на себе Бароко. Безперечно, Ігор Костецький це усвідомлює. Аналізуючи переклади Т. Осьмачки, він обґрунтовує правомірність звернення до «барокових поетичних форм» у перекладі свого колеги, який використовує мовні засоби, що дають можливість перекласти такі художні засоби, як *катахреза*, *хіазма*, прокладаючи шлях до українського літературного бароко й оновлюючи художню мову з позицій модерністської поетики. Водночас, Костецький як перекладач (в «Гамлеті» та сонетах Шекспіра) дотримується іншого методу, порівняно із Т. Осьмачкою.

Важливо також окреслити концептуальні засади в системі художнього мислення Ігоря Костецького, які визначають і особливості рецепції. Передовсім варто говорити про формалістський метод у Костецького, який реалізовано і в перекладах, і в літературознавчих розвідках. Сам він визначає особливість свого творчого методу, як такий, що, «перевдягнений іншою мовою, але взятий у дослівності традиційний образ дістає раптове учуднення (перекладено одне з центральних понять формалістів «остранение»), а тим самим і увиразнення» [9, 137]. Рецепція Шекспіра в Костецького пов'язана із прагненням подати Шекспіра в новій інтерпретації, використовуючи принцип «очуднення». Формаліст В. Шкловський, який увів це поняття в літературознавчий обіг, так його пояснював у статті «Мистецтво як прийом» (1917): «В основі очуднення — прагнення творця зруйнувати автоматизм сприйняття навколишнього світу: дивний, незвичайний погляд є початком початків будь-якої творчості» [4, 380]. Наголошення на цьому центральному для формалістів *прийомі* важливе для Костецького, оскільки, на його думку, сам Шекспір вдавався до «очуднення», працюючи над власними сонетами: «Шекспір допускався увиразнення за допомогою подібного учуднення традиції» [9, 137]. Сонети Шекспіра в такому разі були новим для своєї епохи художнім явленням, яке виникало з «опору» традиції; отже, досвід Шекспіра — це досвід «новатора», а не «архаїста», це, по суті, модерний для свого часу естетичний досвід, який саме в парадигмі *модерності* зближується з модернізмом ХХ ст., в якому також актуалізується принцип «очуднення».

Загалом, сам Костецький зауважує, що *діалог* із Шекспіром може відбувати відповідно до трьох моделей: «“шукати адеквату в засобах цілковито модерної поетики, що називається: переказувати Шекспіра «мовою сучасності»?

- знаходити якість середнє між модерним та традиційним?

- а чи може – вдатися до абсолютної стилізації під українську мову XVI-XVII сторіч?» [9, 11-12].

Зрештою, перекладач обирає для себе другий шлях: шлях балансування на межі традиції та модерністського новаторства. Ця позиція Костецького — «якість середнє між модерним та традиційним» — може пояснити один доволі цікавий момент у рецепції Шекспіра, яку ми маємо в цього письменника і літературознавця. Костецький зазначає, що передає імена деяких персонажів Шекспіра не відповідно до англійської оригінальної вимови, а в наближеному до української орфоепії варіанті: «Анґлізовані в Шекспіра ймення (фріор Лоренс, Пітер) у нас українізовано (брат Лаврін, Петро)» [9, 244]. Таким чином, попри націософський і питома модерністський дискурс, Костецький усе ж таки передає імена персонажів не відповідно до англійської оригінальної вимови, а взуваючи на традицію передачі імен, яка йде від П. Куліша. Хоча в основному рецепція Шекспіра в Костецького існує в *post*-Кулішевій площині. Таким чином, відбувається наближення оригінального твору до української культури. Отже, можна стверджувати про те, що Ігор Костецький, прагнучи подати новий переклад і нове осмислення Шекспіра як «модерного» для свого часу письменника, використовує і здобутки фольклорної та народнопісенної традиції, яку ми маємо в перекладах С. Гребінки, П. Куліша.

¹ Це оновлення буде наявне і в польській, і в російській, і в англійській літературах. Докл.: *Lodge, David. Consciousness & the Novel.* — London : Penguin Books, 2003. — P.16.

Рецепція Шекспіра в Костецького постає «антиканонічною», порівняно з рецепцією Шекспіра в дорадянській та підрадянській Україні. Його переклади видаються «обважнілими», хоча сам перекладач переконаний, що його переклади найкращі порівняно з усіма іншими, оскільки вони відтворюють «новаторство» Шекспіра. Сам Костецький вважав себе новатором доби Модернізму, а Шекспіра — новатором Ренесансу. Він вступає в приховану полеміку з таким перекладачем Шекспіра, як П. Куліш, переклади якого видаються Костецькому занадто неточними, «романтичними» і сентиментальними. Зрештою, Куліш працював не з оригіналами, а з німецькими перекладами Шекспіра, які підготував Август Вільгельм Шлегель і в яких, відповідно, було представлено романтичний світогляд. Ця сама «романтичність» прочитувалась і перекладах Куліша, проти якої виступав Ігор Костецький. Зрештою, в цій «полеміці» можна приховану дискусію представників модернізму з представниками домодерної (сентиментальної, романтичної) української літератури. Нагадаємо доволі містку цитату Яра Славутича щодо перекладацької манери Костецького, що це «слівництво занадто знижене, приземне, майже бурлескне» (Я. Славутич). Костецький погоджується з тим, що Шекспіра в українській рецепції доцільно представляти як представника барокової поетики, проте у власних перекладах він використовує художні форми низового бароко, поетику бурлеску, пародію тощо, аби *зламати* в читача наслідки попередньої (домодерної) рецепції Шекспіра.

ЛІТЕРАТУРА

1. Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер М.Л., Михайлов А.В. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. — М.: Наследие, 1994. — С.222-265.
2. *Костецький Ігор*. Тобі належить цілий світ. Вибрані твори. — К.: Критика, 2005. — 528 с.
3. *Костецький Ігор*. Душа сторіччя. До 400-ї річниці з дня народження Шекспіра // Сучасність (Мюнхен). — ч. 7 (43). — 1964. — С. 34–63.
4. *Лексикон* загального та порівняльного літературознавства. — Чернівці: Золоті литаври, 2001. — 637 с.
5. *Леонгард К.* Акцентуированные личности. — Ростов-на-Дону: Феникс, 2000. — 311 с.
6. *Павличко С.* Дискурс модернізму в українській літературі. — К.: «Основи», 1997. — 360 с.
7. *Тобілевич Б.* Панас Карпович Саксаганський. 1859-1940. Життя і творчість. — Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1957. — 325 с.
8. *Шекспір В.* Ромео та Джульєтта. Переклад і вступна стаття Ігоря Костецького. // Кур'єр Кривбасу. — Кривий Ріг. — № 220–221. — березень–квітень 2008. — С. 236–244.
9. *Шекспір В.* Сонети. З англійської переклав Ігор Костецький. — Мюнхен: «На горі», 1958. — 254 с.
10. *Шерех Юрій.* Пороги і Запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології. Три томи. — Харків: Фоліо, 1998. — Т.2. — 367 с.
11. *Shakespeare W.* The Complete Works of Shakespeare. — Waltham, Massachusetts-Toronto, 1971. — 1743 p.

Оксана НОВОСТАВСЬКА

ЗАПОЗИЧЕННЯ ЯК СПОСІБ НОМІНАЦІЇ ФІЛОСОФСЬКИХ ПОНЯТЬ У НАУКОВИХ ТЕКСТАХ ІВАНА ФРАНКА

Статтю присвячено лексичним запозиченням у філософській терміносистемі Івана Франка. З'ясовано основні джерела її генетичної неоднорідності.

Ключові слова: філософський термін, терміносистема, лексичні запозичення.

Article is devoted the lexical borrowings in the Ivan Franko's system of philosophical terms. The basic sources of its genetic heterogeneity are found out.

Keywords: the philosophical term, system of terms, lexical borrowings.

Статья посвящена лексическим заимствованиям в философской терминотерминосистеме Ивана Франко. Определены основные источники ее генетической гетерогенности.

Ключевые слова: философский термин, терминотерминосистема, лексические заимствования.

Оскільки ресурсів рідної мови не завжди вистачає для позначення нових понять, особливо «імпортованих» з інших країн та культур, функціонально необхідним стає використання, поруч із питомими словами та словосполученнями, чужомовних лексичних одиниць, які потребують освоєння та відповідної адаптації. Особливо відчутною є ця потреба в науковому дискурсі. Як наслідок, одним із основних способів поповнення наукової термінології є запозичення.

Дослідження про запозичення в термінології розглядали як вітчизняні, так і зарубіжні вчені протягом багатьох десятиліть. Цьому питанню присвятили наукові праці, зокрема, В. Акуленко, У. Вайнрах, Ю. Жлуктенко, Т. Кияк, І. Кочан, А. Крижановська, Л. Крисін, Д. Лотте, О. Муромцева, В. Овчаренко, О. Олексенко, Т. Панько, О. Реформатський, В. Розенцвейг, Л. Симоненко, Е. Хауген та ін.

Більшість дослідників процес запозичення розглядає як нормальну функцію лінгвістичного життя, яка заслуговує на серйозну увагу саме у сфері термінології, що є межевою ділянкою між природним і штучним у мові. Термінологічне запозичення, на відміну від власномовного терміна, що утворився шляхом розвитку нового значення в слові, виразніше передає означуване поняття. Окрім того, іншомовні терміни полегшують міжнародні контакти на науковому, технічному рівнях. На думку О. Олексенко, іншомовні елементи інколи навіть допомагають досягти однозначності терміна, замкненості термінологічної системи, тоді як національна мова тяжіє до багатозначності... [5]. І. Кочан робить висновки, що поширення в терміносистемах запозичених слів, пояснюється як традицією, так і прагненням до конденсації – передавання одним словом досить складного наукового поняття [3]. Т. Панько розглядає запозичення в термінології як об'єктивний фактор еволюції терміносистем, однак вказує на доцільність такого чужомовного засвоєння лише тоді, якщо воно відповідає життєвим потребам і не порушує національної специфіки [6]. О. Реформатський також прихильно ставиться до використання запозичень у терміносистемах. За умови спільного лексичного значення мовознавець відносить інтернаціональні терміноодиниці до важливих чинників, що забезпечують взаємопорозуміння людей різних національностей, але кожній мові треба, як слушно зауважує він, граматично і фонетично засвоювати цей термін по-своєму, тобто з автохтонних позицій. Науковець наголошує на «міжнародності» античного спадку, що функціонує в різних терміносистемах у вигляді слів та їхніх словотворчих елементів і давно нікому вже не служить [7].

Варто зазначити, що І. Франко в питанні доцільності використання іншомовних слів в термінології дотримувався принципу поміркованого поєднання національних та інтернаціональних елементів. Він заперечував як невмотивоване запозичення іншомовних номенів, так і діаметрально протилежне явище вузько національного туризму, вважаючи, що для всіх термінів (як власне українських, так і запозичених) необхідним є «...приноровлення їх до духу і звукових правил рідної мови» [8, т. 29, 72], тобто її відповідність фонетичним, дериватологічним, морфологічним, синтаксичним, орфографічним і стилістичним нормам.

Нерозвиненість української філософської термінології, її неусталеність спонукали І. Франка до пошуку необхідних термінів на позначення відповідних філософських понять. Про це свідчить і паралельне вживання цілої низки термінів, і неодноразові хитання Франка у їх виборі. Дбаючи про творення наукової мови, письменник намагався використати і лексичне багатство української мови та її словотворчі можливості: часто в наукових працях для пояснення значень іншомовних слів він звертався до власних неологізмів (наприклад, такі перекладні неологізми, як *різницювання* і *зіцілювання*, не фіксовані були тогочасними нормативними словниками). Він намагався зробити чужомовні слова зрозумілими, співвіднести їх з адекватними власне українськими або новоутвореними словами: «**Еволюція (розвиток)**, виходячи від первісної дикості чоловіка, містить в собі поступ яко головний і **вироджування (дегенерацію)** яко побічний, підрядний складник» [8, т. 45, 81]; «То значить, що в кождім розвитку (чи поступовім, чи дегенераційнім) ідуть побіч і мішаються дві струї: **різницювання (диференціація)** частей однорідних і **скуплювання (інтеграція)** частей різнорідних» [8, т. 45, 82]. Іншими прикладами відшукування власне українських відповідників є наведені нижче терміни – термінодублети до чужомовних слів у термінотворчості І. Франка: *асоціація* – *спілка, сполучення; диференціація* – *розділ; еволюція* – *розвій; регрес* – *поступ назад* тощо.

За лінгвістично-хронологічним критерієм у наукових текстах І. Франка виокремлюємо такі групи філософських термінів за походженням:

- 1) спільнослов'янські терміни;
- 2) запозичення з класичних мов;
- 3) запозичення з інших мов.

Філософські терміни спільнослов'янського походження сягають корінням у праїндоевропейську та спільнослов'янську добу. Давність побутування названих номінацій підтверджують пам'ятки української писемності, у тому числі такі лексикографічні праці, як «Лексисъ» Лаврентія Зизанія, «Лексиконъ славеноросскій» Памва Беринди, «Словарь російсько-український» М. Уманця і А. Спілки, «Словарь української мови» Б. Грінченка. У названих вище працях містяться такі філософські номінації, що їх використовав І. Франко в наукових працях: *бытіе* – *бытность, вина* – *причина, время* – *час, закон* – *право, истина* – *правда, существо* – *истность, смысл* – *разум, философія* – *мудрость, філософ* – *мудрый* (Лексис); *вещество* – *матерія, вещь* – *речь, качество* – *якость, мысль* – *умъ, разум или душа, мысль, व्योображене, форма, кшталт, умъ* – *разум, чувство* – *смысль* (Лексикон); *буття, закон, істина, держава, дух, порядок, світ, свобода, управляти, управління, мудрість, вид, розум, мисль* (Ум.-Сп.).

Найбільшою кількістю одиниць серед чужомовних термінів у творах І. Франка репрезентовані

латинізми (*альтернатива, абсолют, інстинкт, філософія*) та грецизми (*алогізм, аналіз, діалектика, синтез, аналогія, теорія, інтуїція, натуралізм, форма, функція*). Це пояснюється екстралінгвальними та інтралінгвальними чинниками [2]. По-перше, давньогрецька і латинська мови мали добре розвинуту філософську термінологію. Адже більшість філософських напрямів, течій, шкіл та, відповідно, їх назв виникли в Стародавній Греції, а латинська мова довгий час була мовою науки, культури і освіти не тільки в Західній Європі, але й в Україні. По-друге, багато грецьких і латинських філософських термінів стали інтернаціоналізмами, а передавати інтернаціоналізми засобами національної мови є надзвичайно складно. По-третє, грецизми і латинізми позбавлені тих прямих і первинних значень, що їх мають слова рідної мови, а відсутність додаткових значень є досить важливою функціональною характеристикою терміна.

Латинізми і грецизми становлять ядро досліджуваної терміносистеми запозичені з інтернаціонального фонду європейської термінології безпосередньо або опосередковано (часто за посередництвом іншої мови). Деякі з філософських термінів потрапили в українську мову через польську ще в давніші часи, порівняймо: лат. *degradacio* – стп. *degradacja* – укр. *деградація* (СлУМ, 7, 220); лат. *differentia* – стп. *dyferencja* – укр. *диференція, дифференція* (СлУМ, 8, 27–28); лат. *alternatio* – стп. *alternata* – укр. *альтернама* (СлУМ, 1, 100). Інші – запозичені в 60-90-х роках ХІХ – початку ХХ ст. через польську (*монополія, генерація, консеквенція, корупція, новація*) або німецьку (*індивідуум*) мови. Це пояснюється об'єктивними причинами. Адже довгий час в українському науковому житті (у тому числі періоду творчості І. Франка) існувала тримовність (німецько-польська-українська). Проте віднесення всіх термінологічних запозичень кінця ХІХ – початку ХХ ст. до полонізмів виглядає спрощено і, як слушно зазначає Д. Будняк, історично несправедливо [1, 34].

Спираючись на свідчення етимологічних словників, а також розвідок щодо етимології запозичень, наведених у спеціальних працях, окрім запозичень з класичних мов, виокремлюємо такі запозичення, зареєстровані в наукових текстах І. Франка, з інших мов:

- французькі запозичення: *абсолютизм, автономія, асоціація, альтруїзм, апатія, антипод, егоїзм, антагонізм, антиномія, атомізм, буржуазія, деморалізація, деспотизм, деїзм, дуалізм, еволюція, емпіризм, експлуатація, ідеалізм, індивідуалізм, індивідуальний, матеріалізм, матеріаліст, мілітаризм, парламентаризм, прогрес, раціоналізм, реакція, революція, регрес, сенсуалізм, солідарність, соціологія, централізація, федерація, федералізм, реакціонер, фетишизм, ліберал, лібералізм, націоналізм, націоналіст, консерватизм, консерватор;*

- німецькі запозичення: *абсолют, абстракт, абстрактний, апріорний, аскетизм, гіпотеза, емпіріокритицизм, еkleктизм, трансцендент, капіталізм, космополіт, колективізм, об'єктивний, суб'єктивний, трансцендентальний.*

В окремих випадках визначити джерело запозичення певного філософського терміна буває складно (маємо на увазі не первісне джерело, а найближче – ту мову, у якій склалося певне значення слова і з якої воно потрапило до мови української). Порівняймо: *ідеалізація* (фр. *idéalisation*, нім. *Idealisation*), *ідеаліст* (фр. *idéalist*, нім. *Idealist*), *ідеолог* (нім. *Ideolog*, фр. *idéologue*), *ідеологія* (нім. *Ideologie*, фр. *idéologie*), *спекулятивний* (нім. *spekulativ*, фр. *spekulatif*), *монотеїзм* (фр. *monothéisme*, нім. *Monotheismus*), *політеїзм* (фр. *polythéisme*, нім. *Politheismus*), *прагматизм* (нім. *Pragmatismus*, фр. *pragmatisme*), *позитивізм* (фр. *positivisme*, нім. *Positivismus*), *дуалізм* (нім. *Dualismus*, фр. *dualisme*), *релятивізм* (нім. *Relativismus*, фр. *relativisme*).

Безпосередньо з польської мови Іван Франко запозичив такі терміни: *продуктивний, продукція, толерантний, толеранція, виображення, змисли, змисловість, певник, первісток, розвії.*

Слова англійського походження на позначення філософських понять у термінології І. Франка обмежуються одиничними прикладами: *утопія, радикал, імперіалізм, капітал, чартизм.*

Аналіз 110 довільно вибраних терміноодиниць іншомовного походження показав, що панівні місця в іншомовному домінуванні філософських понять посідають французька та німецька мови.

Крім наведених філософських термінів, що були властиві українській літературній мові на всій території України, становлячи важливий фонд для вираження абстрактних понять, серед репрезентованих в наукових працях І. Франка філософських термінів виокремлюємо групу полонізмів, що корінням сягають латинської або французької мов, типову для вживання на території Західної України: *гілозоїзм* «наука про живу матерію»; *креація* «зображення, образ»; *опінія* «громадська думка, осуд»; *рефлексія* «міркування, самоаналіз»; *дифензивний* «оборонний».

Серед філософських термінів, що їх виокремлюємо в наукових текстах І. Франка, трапляються і росіянізми: *движення, заключення, представлення, посилка, випадковність, суцільність, суцільний.*

Використовуючи класифікацію Д. Лотте [4], запозичення у філософській терміносистемі І. Франка можна поділити на такі групи:

1. терміни – оригінальні запозичення (прямі запозичення, запозичення в чистому вигляді, матеріальні запозичення): *гілогізм, дефініція, абстракція, дедукція, логіка, онтологія, пантеїзм, матеріалізм, монада;*

2. терміни, утворені із запозичуваних або вже запозичених елементів: *зідентифікуватися, конституціоналіст, софіст, тиранізування, систематик, сенсуаліст*;

3. терміни-кальки: *служачий* (рос. *служащий*), *самовизначення* (рос. *самоопределение*), *суміщення* (рос. *совмещение*), *внiшнiй свiт* (рос. *внешний мир*), *клятвоприношення* (рос. *клятвоприношение*), *можливість* (нім. *Möglichkeit*), *основа* (нім. *Grund*), *загал* (нім. *allgemeiner Zusammenhang*), *товарицькість* (нім. *Die Geselligkeit*), *наклони суспільні* (нім. *Socialinstinkte*), *суд* (нім. *Urteil*), *світогляд* (нім. *Weltanschauung* через рос. *мировоззрение*);

4. запозичення змішаного типу – *центробіжний, центротяжний, робітник-пролетаріат*; терміни, утворені варіюванням форми запозичених слів: *софіст, софіста, аналіз, аналіза*.

Серед запозичених термінів виділяємо в окрему групу міжнародні терміни, так звану інтернаціональну лексику, що виражає поняття міжнародного значення. Інтернаціоналізмами традиційно називають особливий тип запозичення, що існує паралельно в щонайменше трьох неспоріднених мовах. Прикладом філософських термінів-інтернаціоналізмів можуть служити номінації: *ідеалізація* – (фр. *Idéalisation*), (нім. *Idealisation*), (рос. *идеализация*); *монотеїзм* – (фр. *Monothéisme*), (нім. *Monothéismus*), (рос. *монотеизм*); *політеїзм* – (фр. *Polythéisme*), (нім. *Politheismus*), (рос. *политеизм*); *прагматизм* – (нім. *Pragmatismus*), (нім. *pragmatisme*), (рос. *прагматизм*); *абсолютизм* – (англ. *absolutism*), (нім. *absolutisme*), (рос. *абсолютизм*).

До інтернаціоналізмів відносимо й такі терміни, як: *дегенерація, диференціація, еволюція, елемент, ідеал, інтеграція, матерія, монізм, прогрес, процес, регрес, система, форма, функція*.

За ступенем і характером спеціалізації термінологічних одиниць у складі запозичених термінів виділяємо загальнонаукові (*аналіз, метод, принцип, функція, наслідок, спосіб*), міжгалузеві (*релігія, механізм, атом, гармонія, дисгармонія*) і власне філософські терміни (*теорія пізнання, матерія, твердження, самовiжа, теологія, матеріалізм, натурфілософія*).

Варто зазначити, що засвоєння запозичених термінів українською мовою є складним процесом: запозичений філософський термін «приспосовується» до законів української фонетики. Показником цього можуть бути фонетично-графічні (*кляс – клас, діалектичний – діялектичний, філософія – фільозофія, дисгармонія – дісгармонія*) та морфологічні (*аналіз – аналіза, систем – система*) варіанти, що їх засвідчуємо в наукових текстах І. Франка.

Отже, філософська термінологія наукових праць І. Франка генетично неоднорідна. Найбільшою кількістю представлені в ній терміноодиниці, запозичені з латинської та грецької мов через посередництво німецької та польської мов.

УМОВНІ СКОРОЧЕННЯ ДЖЕРЕЛ

Лексис – «Лексис» Лаврентія Зизанія. «Синоніма славеноросская» / Підгот. текстів і вступ. ст. В. Німчука. – К.: Наукова думка, 1964. – 202 с.

Лексикон – Лексикон славеноросський Памва Беринди / Підгот. тексту і вступ. стаття В. В. Німчука. – К.: Вид-во АН УРСР, 1961. – 272 с.

СЛУМ – Словник української мови XVI – I пол. XVII ст.: – У 13 вип. / НАН України. Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича; Редкол.: Д. Гринчишин (від. ред.), У. Єдлінська, Я. Закревська, Р. Керста, Л. Полюга., М. Чікало. – Львів, 2001.

Ум.-Сп. – *Уманець М., Спілка А.* Словарь російсько-український. – Т.1-4. – Львів, друкарня НТШ, 1893-1900.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Будняк Д. В.* Полонізми в сучасному українському літературному мові / Д. В. Будняк. – Автореф. дисс. ... докт. філол. наук. – К., 1991. – 36 с.

2. *Кирик Д. П.* Філософська термінологія в українському літературному мові дооктябрського періоду / Д. П. Кирик. – Автореф. дисс. ... канд. філол. наук. – Львів, 1968. – 16 с.

3. *Кочан І.* Слова з міжнародними терміноелементами на позначення кількості, розміру, сукупності у сучасних терміносистемах / Ірина Кочан // Вісник Національного університету «Львівська політехніка». – 2002. – № 453. – С. 49–54.

4. *Лотте Д. С.* Вопросы заимствования и упорядочения иноязычных терминов и терминологических элементов / Д. С. Лотте. – М.: Наука, 1982. – 149 с.

5. *Олексенко О., Сазонова Я.* Місце конструктивно зумовлених значень у формуванні української терміносистеми / О. Олексенко, Я. Сазонова // Филолог. анализ: теория, методика, практика: Межрегиональный сборник. – К., 1996. – Вып. 8. – С. 84–88.

6. *Панько Т.* Концептосфера термінологічної розбудови української мови / Таміла Панько // Мовознавство. – 1994. – № 1. – С. 14–21.

7. *Реформатский А.* Введение в языковедение / А. Реформатский. – М.: Аспект Пресс, 2001. – 536 с.

8. *Франко І. Я.* Зібрання творів: У 50 т. / Іван Якович Франко. – К.: Наук. думка, 1976–1986.

РЕЦЕПЦИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО В ПОВЕСТИ Г.П.ДАНИЛЕВСКОГО «УМАНСКАЯ РЕЗНЯ (ПОСЛЕДНИЕ ЗАПОРОЖЦЫ)»

У статті розглядаються особливості рецепції національного в історичній повісті Г.П.Данилевського «Уманська різанина (Останні запорожці)». Українська ментальність у повісті досліджується у контексті концепції Р. Редфілда про численність «картин світу», що визначають національну ідентичність конкретного історичного суспільства. У статті аналізується авторська інтерпретація подій Коліївщини як зіткнення різних національних «картин світу» українського суспільства XVIII століття.

Ключові слова: національне, картина світу, хронотоп, хронотопічний мотив, внутрішня колонізація, колоніальна література.

The article deals with the reception specifics in the G.P. Danilevsky's national historical novel "Uman's Massacre (The last cossacks)". Ukrainian mentality in the novel is studied in the R. Redfield's context of a plurality of "world view" defining national identity of a particular historical society. The article analyzes the author's interpretation the Koliyivschyna's events as conflicts between the various national "world view" of the Ukrainian society of XVIII century.

Key words: national, world view, chronotopos, chronotopos' motive, historical fiction, internal colonization and colonial literature.

В статье рассматриваются особенности рецепции национального в исторической повести Г.П.Данилевского «Уманская резня (Последние запорожцы)». Украинская ментальность в повести исследуется в контексте концепции Р. Редфилда о множественности «картин мира» определяющих национальную идентичность конкретного исторического общества. В статье анализируется авторская интерпретация событий Коливищины как столкновения различных национальных «картин мира» украинского общества XVIII века.

Ключевые слова: национальное, картина мира, хронотоп, хронотопический мотив, внутренняя колонизация, колониальная литература.

Историческая судьба украинского этноса, вынужденная принадлежность украинских территорий к составу Русской империи привела к довольно сложной ситуации в литературном процессе второй половины XIX века. Появился целый ряд авторов, которые, работая в России – Украине, писали на русском языке и разрабатывали украинскую тематику, но остались невостребованными ни украинской литературе, ни русской. И если Н. В. Гоголь, В. Короленко, а в последнее время В. Т. Нарезный и О. Сомов [18] были одновременно привлечены к литературной традиции, то изучение произведений Г. П. Данилевского и их оценка остается актуальной. Значительный объем творчества Г.П. Данилевского требует внимания ко всем аспектам его таланта: писателя, историка, фольклориста, этнографа, публициста, и литературного критика. Актуальность освещения творчества Г.П. Данилевского обусловленная недостаточным вниманием украинской науки к этому вопросу. В украинской и русской литературной критике в советских времена она освещалась фрагментарно в работах Свиясова, Кимовой, Мещерякова, Виленкиной, которые в первую очередь, акцентировали внимание на аспектах проблематики исторических романов автора, определенных биографических изысканиях автора и литературной полемике вокруг него.

Повесть «Уманская резня. (Последние запорожцы)» была написана Г.П.Данилевским в 1889 году, за год до смерти автора [20]. До начала 90-х годов XX века повесть Григория Петровича Данилевского не становилась объектом серьезного изучения. Только в последнее десятилетие произведение анализировалось в контексте литературы о гайдамаччине в работе Ф.Ф. Кейды [13], и рассматривалось как историческая повесть об Украине, в рамках монографии о русском историческом романе XIX века [26]. Вопрос о рецепции национального в повести на достаточно глубоком уровне не рассматривался, этот пробел и призвана заполнить данная статья.

Девятнадцатый век – эпоха империй, с середины этого столетия активно расширяются владения Великобритании, Франции, Бельгии, Германии, достигают своих максимальных границ Российская империя и США. Этот процесс находит отражение в имперских культурах и, в частности, «колониальной литературе» [23]. Любая колониальная литература активно пытается наполнить «своим» смыслом «чужую» реальность колониальной жизни. Эта литературная традиция оправдывает и доказывает естественность и закономерность «своего» присутствия. В то же время, колониальная литература изменяет дистанцию между «своим» и «чужим». Такая литература проистекает от колониальной власти и определяет её [28]. Процесс манипуляции дистанцией между «своим» и «чужим» выполняют отечественные интеллектуалы. Этот процесс выражается в этнографических изысканиях, и сборе

фольклора, географических описаниях и художественных зарисовках «чужого» мира, но прежде всего во введении «чужих» в контекст национальной литературы. В этом процессе оказываются задействованными как лояльные власти культуртрегеры, такие как И.Гончаров, ставший официальным летописцем русской дипломатической экспедиции, так и протестные мастера культуры, несогласные с государственной политикой. Радикально настроенный к самодержавию поэт – К.Рылеев служил в Русско-Американской компании, А.С.Пушкин состоял при колониальном управлении на юге России, а участник антиправительственного Кирилло-Мефодиевского братства – Т.Г. Шевченко принимает участие в экспедиции по исследованию Аральского моря, в качестве штатного художника.

В силу различия геополитических тенденций процесс колонизации в различных империях проходит неодинаково. Если в Великобритании, Франции, Бельгии, Германии, колонизация происходит как внешняя, заморская, то Российская империя и США развиваются по иной геополитической модели «естественных приращений» [21]. Существующая разница в геополитических моделях не могла не вызвать принципиальных различий и в культурных процессах империй [28]. Российскому типу имперской литературы свойственны два типа «колониальной литературы». Для нее характерна и литература классического колониального «ориентализма» [23], представленная такими текстами как, «Герой нашего времени», «Дерсу Узала» Арсеньева, «Фрегат «Паллада», но не менее популярной является и литература «внутренней колонизации» [28]. Её образцами являются: «Путешествие из Петербурга в Москву» А.Радищева, «Капитанская дочка» А.Пушкина, «Мертвые души» Н.В. Гоголя, «Кому на Руси жить хорошо» А.Некрасова, «Сахалин» А.П.Чехова. В русском варианте литературы «внутренней колонизации» авторы не пишут о географических окраинах, экзотических территориях и островах, а сообщают, рассказывают о внутренней неизвестной империи, связанной с неофициальной культурой. Литераторы, открывая читателю различные типы внутренней имперской культуры: крестьянскую, украинскую, раскольничью; тем самым изменяют духовную, мировоззренческую, культурную дистанцию между существующей центральной, официальной культурной традицией и «чужой» для неё – внутренней [28]. Александр Эткинд – представитель антропологической теории в русской культурной традиции утверждает: «В силу самореференциальности внутренней колонизации оппозиция государства и народа эффективно замещала оппозицию Запада и Востока. Представители государства и представители народа изображались литературой XIX века как люди принципиально разной природы — или, точнее, культуры. «Столкновение двух персонажей, Человека из Народа и Носителя Власти и Культуры, было метанарративом многих классических текстов, которые драматизировали ситуацию внутренней колонизации, характерной для русского романа XIX века» [28].

Григорий Петрович Данилевский в большей степени известен как автор исторической прозы, не очень соотносимой с литературой «внутренней колонизации», является в действительности, активным проводником этого феномена в русской литературной традиции. В середине пятидесятых годов он совершает три поездки по Украине, выполняя задания министерства народного просвещения, собирает и описывает старинные рукописи и морского министерства, «изучая быт прибрежных жителей России» [24]. Посредованными результатами этих командировок становится написание первых романов и очерков («Воля», «Беглые в Новороссии», «Беглые возвращаются», «Чумаки»), в которых Г.П.Данилевский решает проблему «изменения дистанции» между существующей официальной «картиной мира» и культурной традицией населения бывших запорожских земель [19].

В повести «Уманская резня. (Последние запорожцы)», написанной в конце 80-х годов XIX века, автор обращается к двум трагическим темам истории Украины XVIII века: событиям Колиивщины и ликвидации Запорожской Сечи [4]. Для русской литературы второй половины XIX века, в эпоху относительной либерализации цензуры, обращение к русской и украинской истории XVIII века, наполненной неоднозначными трагическими фактами, становится модой [26]. Созданием повести «Уманская резня. (Последние запорожцы)» Г.П.Данилевский продолжает процесс мифологизации в литературе Колиивщины - самого трагического и неоднозначного события украинской истории Нового времени. Начало этому процессу было положено многочисленными фольклорными произведениями еще во второй половине XVIII века. Это народно-эпическое влияние фольклора на литературу сохранялось на протяжении всего XIX века [13]. Уже с 30-х годов начинают появляться исторические труды по истории Колиивщины, и первые литературные произведения. В конце тридцатых годов были написаны «Гайдамаки» Марко Вовчок, драма Н.Костомарова «Савва Чалый» (1838), рассказы «Мартин Гак» и «Сичевые гости» П.Кулиша, а позже поэма - «Гайдамаки» Т.Г. Шевченко. Устойчивый интерес к этой теме продолжает сохраняться до конца века, как в русской, так и украинской литературе [13].

Обращаясь к событиям столетней давности на Украине, Данилевский пытается раскрыть всю сложность взаимоотношений в украинском обществе, которое предстает противостоянием различных мировоззрений и культурных традиций и внешних влияний на него имперской российской власти и польской короны. Авторская точка зрения в повести близка концепции психологической антропологии Р. Редфильда. Он утверждал, что в обществе отсутствует единая общенациональная «картина мира», а в одной культуре сосуществует несколько культурных традиций: в частности, «малая традиция»

деревенской общины и «большая» – официальной культуры. Соответственно и традиции («картины мира») различных общин — различны [28].

В повести «Последние запорожцы» Г.П.Данилевский отражает взаимодействие различных «картин мира», оказавших влияние на развитие украинского общества, в контексте исторической перспективы XVIII века относительно дискурса гайдамачины. Интерпретируя украинское прошлое, Г.П.Данилевский отображает события и героев крайне отстраненно, пытаясь не навязывать собственной точки зрения, стараясь быть объективным. Автор дает понять, что нет «одной правды» народа. Но сам сюжет, поступки, эмоциональные состояния героев, заставляют видеть причины Колиивщины в трагическом расколе, противостоянии различных уровней национальной ментальности, которая, как и национальный характер, определяются некоторым набором «картин мира» [12]. Конфликт повести заключается в невозможности гармоничного сосуществования «сиромых» и старшины, православного крестьянства и казачества, централизованного, регламентирующего имперства Петербурга и анархической свободы Низа.

Представления о национальном в повести «Уманская резня» исчерпываются двумя культурными традициями – «картинами мира», представленными в украинском обществе XVIII века, и испытующими влияние со стороны «чужих» (поляков и русских) [25]. Это «картина мира» Человека из Народа или «малая традиция» и «картина мира» Человека Власти.

«Картины мира» формируются с помощью ряда хронотопов, и именно при помощи их образуется оригинальный сюжет художественного произведения [2]. Сюжет повести «Уманская резня» определяется набором следующих хронотопов: хронотопом дороги, хронотопом встречи, идиллическим хронотопом. Их соседство становится возможным благодаря использованию нелинейности повествования, хронологическим скачкам и многочисленным ретроспекциям. Важнейшую роль в формировании «малой традиции» играет в повести идиллический хронотоп. Он характеризуется особым «отношением времени к пространству», а именно «органической прикрепленностью» изображаемой жизни к «родной стране со всеми ее уголками» [2]. События повести, разворачиваются на территории Украины: в Сечи, в монастыре под Киевом, в Умани и ее окрестностях, и зимовнике Барвенкова Стенка. Единство сюжета обеспечивается более всего единством места, которое ослабляет или снимает всякие различия во времени. «Единство места сближает и сливает колыбель и могилу» [2].

«Малую традицию» представляет протагонист – Аким Шпак и его товарищи – казацкие «молодыки» (Дорош Недоля, Аминадав Однодум). Повествование открывается событиями второй половины 1767 года, когда протагонист - Аким Шпак и его товарищи сталкивается с Калнышевским, и проявляются противоречия во взглядах на справедливость представителей противоположных «картин мира». Далее автор, используя прием ретроспекции, создает идиллический хронотоп, моделирующий традиционные представления о судьбе Человека из Народа. Им является протагонист – реально существовавший частный человек – запорожец Аким Шпак. Из исторических документов известно, что Шпак – один из старожиллов Барвенково, хотя ничего и не упоминается о его судьбе [11]. Данилевский использует скрытость истории жизни персонажа, домысливая ее в соответствии с собственными замыслами. В то же время, моделируя данный персонаж, автор моделирует «картину мира» Человека из Народа. Значимое место в ней занимают воспоминания о своем сиротском детстве, где центральную роль играет украинский пейзаж. Элементами этого пейзажа становятся: казачий выселок с огородами, кладбище, верба, белая, под соломой мазанка в зелени церковного сада, скворцы. Акима нашли на кладбище под дуплистой вербой. Младенец между могильных крестов под развесистой вербой – украинский универсум, где верба является реализацией архетипа мирового дерева в круговороте смертей (могильные кресты) и рождений – (младенец Аким). В таком контексте Аким - воплощение Человека. Герой носит имя Отца Богоматери, он богоприимец, и в библейской традиции значение его имени – терпеливость. Шпак – сирота, выкормыш, как и скворцы, взятые из гнезда священником. То, что Акима находят под старой вербой, как и то, что это происходит на кладбище, является зловещим символом, определяющим дальнейшие страдания героя. Старая верба ассоциируется со смертью и нечистой силой («закохався, як чорт у стару вербу») [22]. Отсутствие в этом ряду матери лишает протагониста помощи, благословения, естественной поддержки родной земли. Эту кровную связь заменяет православная вера в лице «попа Зосимы», который выслеживал, ловил и разводил в клетках перепелов, удонов, скворцов, дроздов. Как отец Зосима берет из гнезда скворчат, так он подобрал и младенца; так Церковь, не отказывая в призрении разным душам, выступает милосердным началом в традиционном сознании украинца. После смерти попа, Аким попадает на воспитание к жестокому кузнецу-пьянице, что созвучно традиционному эпическому мотиву воспитание-службы (воспитание Кухулина у кузнеца Кулана, Зигфрид – воспитанник кузнеца Мимира). Это испытание, инициация, закалка, которая и делает Акима бойцом и воином, и сближает образ казака с эпическими героями прошлого. В то же время образ кузнеца становится в оппозицию к образу отца Зосимы, как воплощение темного начала, связанного с адским огнем кузницы. В украинской мифологии кузнец знается с колдовством и сверхъестественными злыми силами [22]. Результатом вмешательства темных сил становится дальнейшее участие Шпака в

Гайдаматчине, Колиивщине, казацких походах – действиях, связанных с насилием. Аким Шпак в повести Г.П.Данилевского – Человек из Народа, вовлеченный помимо воли в сложный социально-политический конфликт (конфликт против Людей Власти), и страдающий от того, что нет возможности ни уклониться от него, ни позитивно изменить действительность.

«Картину мира» Человека из Народа дополняют образы боевых товарищей Акима. Они - персонажи вымышленные: Дорош Недоля, Харитина, Аминадав Односум. Они имеют «говорящие» имена, которые несут дополнительную смысловую нагрузку, определяют и поясняют судьбы их носителей. В основном это книжные имена библейского происхождения. Друг Акима - Дорош (Дорофей) «дар божий» действительно спасительный дар для измученного героя. Но он же Недоля - несчастливый (невезучий) – надолго сгинул в одном из походов. Аминадав – редкое ветхозаветное имя одного из предков Христа, что указывает на происхождение из семьи священника и ученость, и намекает на казнь героя, как и Иисуса. Односум это прозвище Аминадава, является термином, обозначающим казачьего товарища во время боевого похода, то есть побратима у запорожцев. Таким Односум и является на протяжении всей повести для Акима. Имя жены Шпака – Харитина, что значит - благодатная, дающая добро и спасение, это имя христианской мученицы. Действительно, вначале она спасает от ярости гайдамаков дочь уманского губернатора - Веронику Младанович, а после разгрома и пленения восставших, Харитина спасает от плахи самого Шпака. Но она и мученица – страдалница, как все украинские женщины. Ей долгие годы пришлось служить у губернатора Умани Младановича, а после, пережив ужасы уманской резни, годы скитаний, вдовства и ожиданий Акима, Харитина обречена на жизнь на чужбине. Эта героиня является воплощением представлений о женской доле, сложившихся в рамках украинской «малой традиции». Представления о должном миропорядке этих персонажей отражают мировоззрение масс запорожских «сиромах». Их картину мира составляют представления об автономности личности, необходимости самовыражения, уважении, гуманности и милосердии к окружающим, свободе веры, «сродности».

К окончанию повести идиллический хронотоп разрушается: «Дикое Поле также широко и роскошно, только воля на нем стала бродить из угла в угол, как гонимая скорбная вдова» [10]. Процесс разрушения идиллического хронотопа осуществляется с использованием хронотопических мотивов встречи и дороги. После разгрома Сечи Акиму удается спастись и переселиться в зимовник Барвенкова Стенка, где автор отмечает немислимое богатство земель и их плодородие. Но если в начале повести «дальний зимовник» – убежище для молодого Акима, то теперь это место на проезжей дороге, где и происходит роковая встреча с Людьми власти, заставляющая героев покинуть Родину.

Наряду с идиллическим хронотопом важную роль в формировании сюжета повести играет хронотоп дороги, которая ведет героя «по своей родной стране, а не в экзотическом чужом мире», благодаря чему «раскрывается и показывается социально-историческое многообразие этой родной страны» [2]. Также необходимым в сюжете повести представляется присутствие хронотопического мотива встречи. Этот мотив, фиксированный, и ориентирован на ключевые моменты украинской истории XVIII века. Основной сюжет повести разворачивается параллельно (одновременно) в двух локусах летом 1768 года: в польской Умани и в лагере Железняк, разоряющего польское Правобережье. Другим ключевым моментом становится принятие решения о ликвидации Запорожской Сечи в 1774 году и сама ликвидация Коша в 1775 [7].

В дороге происходят как случайные, так и вполне осознанные, ожидаемые встречи. Дорога сводит представителей одной «культурной традиции» (Аким, Дорош и Аминадав встречаются в киевской бурсе, Аким и Харитина на Подоле, Аким и Железняк около Лебединского монастыря, Железняк и Гонта в Соколовце), и тогда их эмоции, мысли и поступки дополняют «картину мира» Человека из Народа. Так как, Человек «малой традиции» в повести противопоставлен Человеку Власти и Культуры, то по определению, они живут в разных средах, но их сводит должность либо случай, но чаще всего дорога. В дороге происходят и встречи героев из противоположных «картин мира» (Аким и Калнышевский в Коше, гайдамаки и поляки в Умани, запорожцы и Потемкин, Панин, царица Екатерина в Петербурге). Такого рода встречи уточняют позиции культурных традиций каждого из носителей, и собственно (встреча) Людей из Народа и Людей Власти, столкновение их взглядов на мир и составляет сущность конфликта повести, определяет как дальнейшую судьбу героев, так и дальнейший ход украинской истории.

Люди Власти – «большая традиция» в повести представлена в большинстве случаев образами действительно живших исторических личностей [7]. «Картина мира» Людей Власти определяется понятиями о добре как о достижении собственных интересов, карьерном росте, приумножении богатств. Власть и удовлетворение тщеславных амбиций, необоснованное чувство превосходства по статусному критерию, эгоизм, алчность, двойной стандарт, лицемерие, собственничество доминируют в ценностных установках Людей Власти в повести Г.П. Данилевского.

Их изображение в целом совпадает с документальными историческими свидетельствами...» [14]. Но эта «картина мира» дробится на несколько меньших: украинскую, российскую, польскую. Эти

частные «картины мира» представлены Людьюми Властью (Калнышевский, Вяземский, Екатерина Великая) различных национальных традиций. Украинская включает персоналии Калнышевского, Глобы, Головатого, Худобая. «Чужую» - российскую представляют Екатерина Вторая, Панин, Вяземский, Потемкин, Кречетников, Текели, Безбородько. Изображая разницу в национальных «картинах мира», автор приводит читателя к пониманию, кто является виновником несправедливости: «Сами старшины виноваты! Не к добру, что ни год, они ездят в столицы!..». Запорожцы обвиняют «старшин» в алчности: «рассылает повестки, требует, чтобы запорожцы-молодцы пахали землю, сеяли жито», и продажности «чужим». Данилевский утверждает это репликами «козацкой гольтыбы»: «Не по правде, хлопцы, живет наше панство...нечистые злодеяки, московские кормленные псы..» [10]. Сребролюбие и продажность запорожских вождей подчеркивается деталями, в частности, описанием одежды Калнышевского: «на кошевом был бархатный, жалованный из Петербурга, красный с вылетами кафтан и золотой пояс».

Российская имперская «картина мира» заявляется официальной позицией «Манифеста Императрицы Екатерины 1775»: «Нет более Сечи Запорожской в ее политическом уродстве. А будет место и жилище постоянных и отечеству и, наравне с другими, полезных жителей» вынесенной в эпиграф повести. По ходу сюжета, отношение «чужих» к Украине, Запорожской Сечи и казакам, т.е. Людям из Народа, конкретизируется взглядами российских вельмож (П.Панин, А.Вяземский, Г.Потемкин) и офицеров (Кречетников, Текели). Земли и народ Украины Люди Властью рассматривают как естественных подданных, главный долг которых, безропотное подчинение, а их «картина мира» оценивается как примитивная и неистинная, а следовательно, обреченная на ликвидацию [10]. Этой цели, по мнению автора, способствует политика Петербурга, направленная на заселение сербами исконных запорожских земель. Особый интерес представляет собой изображение в повести Г.Потемкина и кабинетного секретаря, а впоследствии фаворита Екатерины Александра Андреевича Безбородько. Автор изображает Г.Потемкина как Человека Властью российской официальной «картины мира», несмотря на его украинское этническое происхождение. Он давно отказался от национальной культурной традиции в пользу «чужой», а все его заигрывания с запорожцами, прием в Кош под именем Грыцька Нечесы, воспринимается автором как политическая игра и потакание властным амбициям. Для Данилевского он однозначно Человек российской Властью. Тогда как «хохлик» – Александр Андреевич Безбородько, еще в процессе перехода (предательства) от «малой национальной традиции» к «большой традиции» «чужих», хотя с первой его связывает только чувство обиды на неблагодарность имперских властей и Потемкина к заслугам запорожских казаков. Изображая этих исторических деятелей, автор проводит мысль о невозможности перехода в чужую культурную традицию власти без потери национальной идентичности.

Пристальное внимание Данилевский уделяет предводителям Колиивщины – Гонте и Железняку. Авторское видение расходуется со сложившейся литературной традицией (П. Морачевский «Чумаки, або Україна з 1768 року», Шевченко «Гайдамаки») [13], [1]. Гонта и Железняк представлены в авторских характеристиках, диалогах персонажей, либо со слов поляков. Поляки невысоко оценивают уманского сотника: «Гонта с виду прост, тих и даже будто дураковат; ходит в сермяге и полой утирает нос» [10]. Железняк также дает Гонте нелестную оценку: «Вот, прости Боже, дурень...» [10]. Гонта, по мнению Данилевского, «хитрый «нобилитованный» титулом шляхтича и панским хутором, недавний крепостной холоп графа Потоцкого намеревался... выторговать себе и своей старшине некие выгоды» [10]. Собственно Железняк сулит ему «титло русского воеводы», что и решает переход уманского сотника на сторону гайдамаков. Данилевский два раза повторяет обидную характеристику Гонты – «нобилитованный холоп», чем утверждает рабскую натуру Гонты и предательство облагодетельствовавшего его графа Потоцкого. То есть, Иван Гонта – Человек из Народа, стремящийся стать Человеком Властью. Мотивами этого действия становятся: тщеславие стремление к власти, корысть. При этом автор отдает должное мужеству и силе духа Гонты, традиционно их высоко оценивая, но уманский сотник у Данилевского нигде не возвышается ни до борца за независимость [16], ни до трагического героя шевченковских «Гайдамаков» [27].

Что касается Железняка - вождя Колиивщины, то Данилевского он интересует гораздо больше, чем Гонта. Железняк Данилевского претендует на большее, чем предводитель гайдамаков, разграбивших польское Правобережье. Он мечтает: «да я-ж буду украинским гетманом, как, навеки блаженной и присной памяти, наш батько Богдан Хмельницкий» [10]. Автор следует сложившейся в XIX веке литературно-исторической традиции, в рамках которой утверждалось существование «золотой грамоты», благословлявшей на истребление ляхов и евреев» [10]. Её автором называется Монах Мельхиседек Значко-Явороский Мотронинского монастыря, который «из ненависти к униатству побуждает восстать против старост и самой польской короны» [10]. Именно ему верит Железняк: «Золотая грамота игумена окончателью смугила и взволновала порывистую беспокойную душу Максима. Его сердце сильно забилось. В крепкой думе живьем воскрес огненный образ Богдана Хмельницкого» [10]. Желание быть спасителем веры и вождем украинского народа, заставляет его решиться на кровавый рейд, по Правобережной польской Украине, призывая крестьян: «бейте, братцы, режьте недоверков! Будете в раю...». Бунт этот закончился кровавой резней в Умани. Мотивы Железняка морально выше – вера и

возрождение государственности, но и они не оправдывают бессмысленной жестокости в Умани.

Правомерно утверждать, что Гонга и Железняк в повести – два варианта Человека из Народа, который, руководствуясь разными мотивами, неудачно пытается стать Человеком Власти. То есть, по мнению автора, пути насилия в украинском мировосприятии тупиковые и саморазрушительные, ведущие к национальной и личной катастрофе.

Существование национальных украинских «картин мира» невозможно без представлений о «чужих», в повести – поляках, евреях, сербах, русских. Чуждость первых двух, определяется, прежде всего, негативным отношением к исконным православным обычаям и вере. Они: «разоряют храмы, разгоняют похороны и свадьбы, ломают церковную утварь». «Мельхиседек из ненависти к униатству побуждает восстать против старост и самой польской короны» [10]. Негативная оценка и отношение к полякам усиливается перечислением расхожих мифов о жестокости поляков к украинцам [10]. На них и выплескивается ярость и ненависть Человека из Народа: «Каты по-катски примут и расплату за свои дела». Все позволяет расправляться с ляхами незаконно, о чем говорит, завидуя Аминадаву, Шпак: «ты успел уже помочить саблю в крови недоверков, сажал на копье их детей и волочил конем по полю их баб».

Поляки в повести – исключительно шляхта и духовенство – «надменные паны» «надутые продажные магнаты». Наиболее цельные из них: губернатор Умани Младонович – приверженец дедовских обычаев, Рудольф Витковский – галломан, жених Фелиции, петиметр, инженер Шафранский, улан Ленарт, Ванда – «верховодница», униат – отец Клеофас. Они спесивы и хвастливы: «А все-таки мы не боимся хлопов и вот как их проучим!.. пусть галганы идут под нашу картечь!» Выясняя причины уманской трагедии, автор не ограничивается двумя противостоящими «картинами мира»: большой и малой. Их дополняет «картина мира» «чужих» – поляков, включающая мнения, оценки и отношения поляков к украинцам. Доминирующими эмоциями по отношению к украинцам являются презрение, недоверие («волк и волчке думает»), недооценка нравственных качеств украинцев («пьяные грубияны» «пьяные хамы»), культурных традиций («безпорочная чернь», «Кто составляет эту пьяную голь? Все ленивое, глупое безнравственное») и военных способностей («запорожская сволочь», «запорожские свинопасы»). Поляки расценивают Колиивщину как «вечную историю восстания низших против высших. А вся их глупая вера – либо ересь, либо внешнее бессмысленное богомольство. Запорожцы грабят польские церкви, разоряют наши кладбища, выбрасывают из могил мертвых и носят, издеваясь, одежды покойников» [10]. Данилевский стремится к объективности в оценке настроений поляков. Губернатор Умани Младонович называет причинами предстоящей катастрофы «порчу наших старых обычаев» и то, что «униатские попы, что с попами схизматиков на ножах – за приходы и сборы с мирян». Представляет интерес и оценка жизни и нравов Речи Посполитой (украинской ее части) представителями разных слоев шляхты. Губернатор Умани Младонович говорит о распушенности как администрации, так и нравов современной Польши: «не столько скорблю о смутной бунтовской поре, как о генеральном повреждении и падении нравов» [10], «жаль нашей польской гибнущей чести и славы» [10]. Таким образом, авторский взгляд на взаимодействие украинской и польской культурных традиций как на доминанту и неприятие «чужой (польской) большой традицией» принципов украинского Человека из Народа, что и способствует непоправимой уманской катастрофе.

Г.П. Данилевский, интерпретируя события Колиивщины, приходит к выводу, что противостояние в украинском духовном пространстве XVIII века различных «картин мира», как собственно национальных, так и «чужих» приводит к тотальному противостоянию двух персонажей, Человека из Народа и Носителя Власти, дальнейшей кровавой катастрофе уманской резни и ликвидации Запорожской Сечи. «Дикое Поле отозвалось на стон угнетенных единоверцев, и надолго о том осталась кровавая память в смежных польских окраинах». «Испугались ваши деды у заволжских да донских казаков-раскольников появления Разина и Пугачёва, и сохранили это самое войско доньне, а ради случая разгромили верных и православных своих охранителей, запорожцев, куда ни Разин, ни Пугачёв и носа не показывали» [10].

ЛИТЕРАТУРА

1. Антонович В. Б. Моя сповідь: Вибрані історичні та публіцистичні твори / Упор. О. Тодійчук, В. Ульяновський. Вст. ст. та коментарі В. Ульяновського. — К.: Либідь, 1995. — 816 с. («Пам'ятки історичної думки України»). Режим доступа: <http://litopys.org.ua/anton/ant13.htm>
2. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет//Михаил Михайлович Бахтин. – М.: «Художественная литература», 1975. – 504, [373-407] с.
3. Вальнюк Б.І. Поетика історичної романістики Богдана Лепкого: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол.наук : спец. 05.02.08 „Українська література ” /Б. І. Вальнюк . — Івано-Франківськ, 1998. — 18, [5] с.
4. Венгеров С.А. Данилевский Г.П. Большой Энциклопедический словарь, изд. Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона, [в 82т.] / Семен Венгеров. - СПб., 1890—1907 гг.. - Т.10 (19) – 1893, - 480с.
5. Виленская Э. Г.П. Данилевский // Данилевский Г. П. Сожженная Москва/ Э. Виленская //— М., 1960.— С. 231-237.

6. Гоголь Н.В. Вий. Миргород (Собрание сочинений: в 6-ти т.) / Николай Васильевич Гоголь. – М.: ГиХЛ, 1959. – . – Т.2. – 351с.
7. Голобуцький В. О. Запорізька Січ в останні часи свого існування (1734-1775рр.) // В. О. Голобуцький. – Дніпропетровськ: Січ, 2004. – 421, [323-329] с.
8. Данилевский Г. П. Предисловие к 6-му изданию (от автора) (Сочинения: в 9-ти т.) / Григорий Петрович Данилевский. – С.-Петербург: Издание А.Ф.Маркса, 1890. – Т.1. – 1890.- 208с.
9. Данилевский Г. П. Примечания к роману «Мирович» (Сочинения: в 24-х т.) / Григорий Петрович Данилевский. – С.-Петербург: Издание А.Ф.Маркса, 1901. – Т.11. – 1901.- 137, [129] с.
10. Данилевский Г. П. Уманская резня. (Последние запорожцы). (1768–1775 г.) Историческая повесть (Сочинения: в 24-х т.) / Григорий Петрович Данилевский. – С.-Петербург: Издание А.Ф.Маркса, 1901. – Т.12. – 1901.- 203, [112-201] с.
11. Зеленый Н. В. Город Барвенково. История// Николай Зеленый. Режим доступа: <http://barvincom.com.ua/history2.htm>
12. И.И. Иванова. Национальная ментальность и национальная философия. Кантовские чтения в КРСУ (22 апреля 2004 г.); Общечеловеческое и национальное в философии: II международная научно-практическая конференция КРСУ (27-28 мая 2004 г.). Материалы выступлений / Под общ.ред. И.И. Ивановой. — Бишкек, 2004. — С.285-298. Режим доступа: http://anthropology.ru/ru/texts/ivanova_ii/commnat02_26.html
13. Кейда Ф.Ф. Художня інтерпретація гайдамачини в українській літературі XIX - XX століть: автореф. дис. д-ра філол. наук: 10.01.01«Українська література» / Кейда Ф.Ф. - Київ. нац. ун-т ім. Т.Шевченка, 2001. — 36 с.
14. Костомаров Н. Материалы для истории Коливищины или резни 1768 г. // Николай Костомаров// Киевская старина. – 1882. - № 3. Режим доступа: <http://www.vostlit.narod.ru/Texts/Dokumenty/Ukraine/XVIII/1760-1780/Kolivsina/Dok1/text.htm>
15. Малкина В.Я. Поэтика исторического романа. Проблема инварианта и типология жанра: на материале русской литературы XIX - начала XX века: автореф. дис. на соис. науч. степени канд. фил. наук. 10.01.01 «Русская литература» / Виктория Яковлевна Малкина. - М., 2001. - 19, [6] с.
16. Мірчук П. Коліївщина.Гайдамацьке повстання 1768 р.// Петро Мірчук. Режим доступа:<http://exlibris.uaweb.org/hajdamaky/index.html>
17. Мордовцев Д.Л. Гайдамачина. Исторична монографія / Данило Мордовцев. – Дніпропетровськ : «Січ», 2004. – 359 с.
18. Петрунина Н. Орест Сомов и его проза / Наталья Петрунина. – 1984. Режим доступа:http://az.lib.ru/s/somow_o_m/text_0220.shtml
19. Половцев А.А. Данилевский Г.П. Русский биографический словарь в 25 т. / под ред. А. А. Половцова. - СПб.: Изд. Русского исторического общества 1896—1918, Т.8. – 1898. - 870с.
20. Романова Т.В. Данилевский Г.П. Русские писатели 1800-1917. Биографический словарь / [гл. редактор П. А. Николаев]. - М.: "Просвещение", 1990. - . – (Серия биогр. словарей: Русские писатели. 11-20вв.). Т. 2, - 654с.
21. Рудич Ф.М. Політологія: Підручник / Фелікс Михайлович Рудич. – К.: Либідь. 2004. – 480с.
22. 100 найвідоміших образів української міфології / [Завадська В.,Музиченко Я., Таланчук О., Шапак О.]. наук. ред. Олена Таланчук. –К.: Орфей, 2002. – (100 найвідоміших). – 448, [] с.
23. Томпсон Єва М. Трубадури імперії. Російська література і колоніалізм/ Єва М. Томпсон [пер. з англ. М. Корчинської]. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи»,2006. – 368, [71] с.
24. Трубачев С. Данилевский Г.П. Биографический очерк [Сочинения: в 24-х т.] / Григорий Петрович Данилевский. – С.-Петербург: Издание А.Ф.Маркса, 1901. – Т.1. 1901. - 132, [71] с.
25. Чужое: опыты преодоления. Очерки из истории культуры Средиземноморья. [Гл. ред. серии Ш.М.Шукуров]. – М.: Алетея, 1999. – 384с, [10-14] с.
26. Шерман О.М. Художня специфіка російського історичного роману другої половини XIX століття і проблеми розвитку жанру: дис. канд. філол. наук: 10.01.02 «Російська література»/ Шерман Олена Михайлівна. – Львів, 1999. – 194с.
27. Шевченко Т.Г. Гайдамаки//Тарас Григорович Шевченко. – К., 1967. – 171с.
28. Эткинд А. Русская литература, XIX век: Роман внутренней колонизации // Александр Эткинд «НЛО» 2003, №59. Режим доступа:<http://magazines.russ.ru/nlo/2003/59/etk.html>

Соломія БУК

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЛЕКСИКИ ОСТАНЬОГО РОМАНУ ІВАНА ФРАНКА “ВЕЛИКИЙ ШУМ” У КІЛЬКІСНО-СТАТИСТИЧНОМУ АСПЕКТІ

На підставі частотного словника роману І.Франка “Великий шум”, укладеного за методикою комплексного квантитативного опису творів письменника, отримано важливі статистичні характеристики тексту, такі як його обсяг, кількість різних словоформ та слів, індекс різноманітності (багатство словника), середня повторюваність слова в тексті, кількість нарах legomena, індекс винятковості у тексті та у словнику, індекс концентрації, співвідношення між рангом слова та величиною покриття тексту. Текст проаналізовано за

частотними зонами, внаслідок чого з'ясовано, яка лексика має найбільш активне функціонування; виявлено значеннєво найважливіші для аналізованого тексту слова самостійних частин мови, тематично пов'язаних зі селом та його соціальними та моральними проблемами. Важливим результатом дослідження є те, що навіть серед низькочастотної лексики загальноживана має абсолютну кількісну перевагу над пасивною.

Ключові слова: частотний словник, корпус тексту, статистичні характеристики тексту, частотні зони, багатство лексики.

S. N. Buk. Interpretation of the vocabulary of the last novel of Ivan Franko "The Great Noise" in the quantitative-statistical aspect

On the basis of the frequency dictionary of the novel of Ivan Franko "The Great Noise", compiled using the methodology of complex quantitative description of writer's texts, important statistical parameters of text are obtained. These are: text size, number of different wordforms and words, variety index (vocabulary richness), mean word frequency, number of hapax legomena, exclusivity index for the text and the dictionary, concentration index, and the relation between the word rank and text coverage. The text was analyzed with respect to frequency zones and it was clarified which vocabulary has the most active functioning. Within the words of independent parts of speech thematically related to countryside and its social and moral problems those being semantically most important for the analyzed text were identified. An important result of the study is that even in the low-frequency vocabulary the words of general use are absolutely predominant over the passive vocabulary.

Ключевые слова: частотный словарь, корпус текста, статистические характеристики текста, частотные зоны, богатство лексики.

S. N. Buk. Interpretation of the vocabulary of Velykyj Shum [The Great Noise], the last novel by Ivan Franko, in the quantitative-statistical aspect

On the basis of the frequency dictionary of Velykyj Shum [The Great Noise], a novel by Ivan Franko, which was compiled using the methodology of complex quantitative description of writer's texts, important statistical parameters of text are obtained. These are: text size, number of different wordforms and words, variety index (vocabulary richness), mean word frequency, number of hapax legomena, exclusivity index for the text and the dictionary, concentration index, and the relation between the word rank and text coverage. The text was analyzed with respect to frequency zones and it was clarified which vocabulary has the most active functioning. Within the words of independent parts of speech thematically related to countryside and its social and moral problems those being semantically most important for the analyzed text were identified. An important result of the study is that even in the low-frequency vocabulary the words of general use are absolutely predominant over the passive vocabulary.

Key words: frequency dictionary, text corpus, statistical parameters of text, frequency zones, vocabulary richness.

1. Вступ. У світовій лінгвістиці ХХ-ХХІ ст. поживався інтерес до математичної та статистичної складової в описі мови та мовлення. На думку польського лінгвіста А. Павловського, причиною популярності застосування кількісних методів у мовознавстві є “верифікаційність, формальний ригоризм, а також високий рівень узагальненості законів фізики і тверджень математики, що гарантують надійність висновків та остаточних підсумків” [43, 92].

У процесі вивчення мови письменника науковцям, як правило, складно точно вказати, у чому полягає багатство лексики певного автора, хоча інтуїтивно цю якість відчують [32, 78]. Розподіл слів у тексті має певну регулярність і творить його статистичну структуру. Унаочное її частотний словник (далі — ЧС), тобто лексикографічна праця, що наводить частоту певної мовної одиниці в обстежених текстах. Розвиток комп'ютерної техніки пришвидшив укладання ЧС ідіотетичних мов, функціональних стилів, творчості письменників тощо.

“Можливість використання статистичних методів у стилістиці ґрунтується на тому, що ... текст є результатом добору певних одиниць із загальнонародної мови. ... дослідник стилю повинен простежити всі особливості авторського добору, рухаючись в протилежному — порівняно з автором — напрямку: від тексту — до правил його побудови, від потоку слів — до закономірностей їх добору” [24, 23-24]. Існує вже певна традиція використання кількісних методів до виявлення особливостей ідіолекту письменника [10; 11; 19; 33; 36] і, зокрема, на першому етапі з цією метою до його творів укладають ЧС [16; 26; 27; 37-42; 44; 45].

Деякі лінгвостатистичні дослідження виконано й на матеріалі творчості І. Франка, зокрема видання “Лексика поетичних творів І. Франка” [17] містить інформацію про кількість вживань кожної лексеми у поезії письменника, Л. Полюга на цій основі здійснив статистичний аналіз поетичної лексики цього автора [23], дав опис у цьому ключі поетичним антропонімам [22]. Укладено ЧС й до прозових творів І. Франка, зокрема до романів “Перехресні стежки” [9], “Для домашнього огнища” [6], “Основи суспільності” [7]. Останній твір І. Франка великого жанру — “Великий шум” — був об'єктом дослідження філологічних студій, наприклад [3; 12; 14] тощо, проте у кількісному ракурсі аналізується вперше.

Мета статті — дати кількісно-статистичну інтерпретацію лексики останнього роману Івана Франка “Великий шум” — зумовила постановку таких завдань: укласти ЧС твору, виявити статистичні

параметри тексту твору, зокрема, багатство словника, індекси винятковості, концентрації, співвідношення між рангом слова та величиною покриття тексту; проаналізувати лексику твору за частотними зонами. Актуальність теми та новизна роботи полягає насамперед у комплексному лінгвостатистичному описі роману. Постановка проблеми у вказаному ракурсі дозволяє виявити на новому матеріалі досі не досліджені особливості ідіолекту І. Франка.

Дослідження продовжує традицію української лінгвостатистики, репрезентовану, зокрема, іменами В. Перебийніс [20; 21; 35], Л. Алексієнко [1], Н. Дарчук [13; 34] тощо.

2. Електронний корпус тексту роману “Великий шум” для укладання ЧС твору. З метою укладання ЧС роману “Великий шум” попередньо було створено електронний корпус тексту (далі — КТ) цього твору. В основу лягло академічне 50-томне видання творів І. Франка 1979 р. [29], а також останнє прижиттєве видання роману 1907 [30]. У “Літературно-науковому вістнику”, звідки здійснено передрук київського видання 1907 р., цензура зробила купюру того місця, де описано подробиці інтимного життя старшої дочки пана Суботи, яку відновлено у зібранні творів 1979 р. за автографом.

У текстах є певна непослідовність написання імен та прізвиськ персонажів: *Олефір¹ Онефір, Халавко/Халавка, Степан Чапля / Стефан Чапля*. Можливо, редактори 50-томного видання не уніфікували цих розбіжностей через те, що вони незначні. Загалом, тексти видань 1907 та 1979 рр. ідентичні за винятком деяких правописних відмінностей. До речі, правопис роману “Великий шум” 1907 р. збігається із виданням роману “Перехресні стежки” 1900 р. [31].

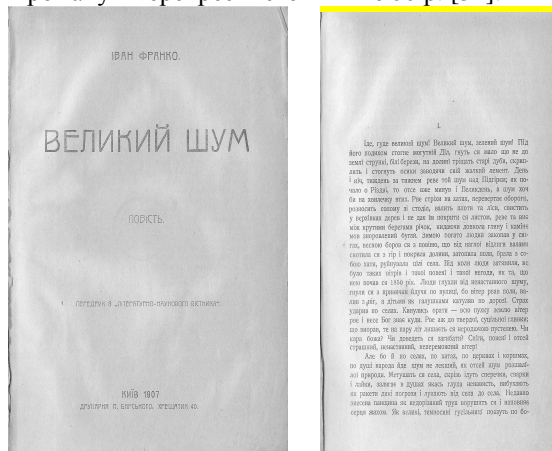


Рис. 1. Сторінки оригінального видання роману І. Франка “Великий шум”, 1907: титул і стор. 3.

КТ роману укладено відповідно до принципів, розроблених для повного КТ І. Франка [5], а отже, він отримав морфологічну, ономастичну, структурну анотації [8]. Таким чином, кожному слововживанню у тексті було присвоєно тег, що вказує на належність до певної частини мови та його початкову форму. Власні назви у творі додатково отримали відповідну позначку про тип оніма: прізвище, ім'я, країна, місто, село, вулиця тощо. Таке маркування тексту уможливило використовувати процесі роботи алгоритми і програми автоматичного та статистичного аналізу лексики. Подаємо зразок з морфологічно- та ономастично анотованого КТ роману Івана Франка “Великий шум”.

ВЕЛИКИЙ<J|ВЕЛИКИЙ> ШУМ<N|ШУМ>
ПОВІСТЬ<N|ПОВІСТЬ>

<c>I

Іде<V|ІТИ>, гуде<V|ГУДІТИ> великий<J|ВЕЛИКИЙ> шум<N|ШУМ>! Великий<J|ВЕЛИКИЙ> шум<N|ШУМ>, зелений<J|ЗЕЛЕНИЙ> шум<N|ШУМ>! Під<AR|ПІД> його<P|ВІН> подихом<N|ПОДИХ> стогне<V|СТОГНАТИ> могутній<J|МОГУТНІЙ> Діл<N|ДІЛ(місцевість)>, гнуться<V|ГНУТИСЯ> мало<D|МАЛО(присл.)> що<AP|ЩО(част.)> не<AR|НЕ> до<AR|ДО> землі<N|ЗЕМЛЯ> стрункі<J|СТРУНКІЙ> білі<J|БІЛИЙ> берези<N|БЕРЕЗА>, на<AR|НА> долині<N|ДОЛИНА> тріщать<V|ТРИЩАТИ> старі<J|СТАРИЙ> дуби<N|ДУБ>, скриплять<V|СКРИПТИ> і<AC|І> стогнуть<V|СТОГНАТИ> осики<N|ОСИКА>, завдячи<VD|ЗАВОДИТИ> свій<P|СВІЙ> жалкий<J|ЖАЛКИЙ> лемент<N|ЛЕМЕНТ>. ...

3. Засади укладання та структура ЧС роману Івана Франка “Великий шум”. Оскільки ЧС роману Івана Франка “Великий шум” — один з етапів реалізації проекту комплексного квантитативного опису творів І. Франка [4], то методика та принципи його укладання, а також схема лематизації (зведення словоформи до її початкової, словникової форми) є такими самими, як і в попередніх ЧС творів письменника.

¹ Походить від скороченої форми імені Елевферій/Елевтерій, від грецьк. ἑλεύθερος — вільний.

Так, у творі розрізнено омонімію, зведено до однієї лексеми фонетичні варіанти. Не зводились до однини лише множинні іменники (*Грушатичі* (село), *кайдани*, *зносини*, *манатки*, *хрестини*, *итани*, *теревені*), а також ті, що збірно позначають осіб жіночої та чоловічої статі (*грушатичани*, *горішняни*, *долішняни*, *двораки*, *мазури*, *молодята*).

Мовлення одного з головних персонажів твору — о. Квінтіліана — сповнене специфічним суржиком, стилізованим під церковно-слов'янську мову, що надає персонажеві особливого колориту. Ті слова з його лексику, що мають українські відповідники, лематизовано як українські, інші ж (*будет*, *вещах*, *вторженіє*, *гидравличний*, *гоненіє*, *како* тощо) супроводжуються у словнику відповідним коментарем *старослов*. Найпростіше було робити таке розрізнення тоді, коли у словах була неукраїнська графіка (*воистину*, *и* (у значенні спол. *і*), *изобразити*).

Макроструктура ЧС містить частотний список словоформ, частотний та алфавітно-частотний список слів, зведених до початкової форми.

Мікроструктура ЧС містить інформацію про ранг (порядковий номер слова у списку, розташованому за спадом частот), абсолютну (кількість вживання слова у тексті) та відносну (відношення абсолютної частоти слова до обсягу тексту) частоти слова, а також міру покриття тексту. Величину (міру) покриття тексту для певного рангу обчислюють як відношення суми абсолютних частот усіх слів з меншими рангами до загальної кількості слів у тексті. Обчислити, яку частку тексту (покриття) становлять слова з найбільшою частотою дає змогу розміщення слів у ЧС за спадом частот. У додатку подано першу сотню найчастотніших слів роману у вигляді ЧС.

4. Деякі результати статистичних підрахунків. Загальний обсяг тексту роману (N) — 37 005 слововживань (для порівняння обсяг “Перехресних стежок” — 93 888, “Основ суспільності” — 67 174, “Для домашнього огнища” — 44 840), серед них 11 065 різних словоформ (V_{ϕ} , обсяг словника словоформ). Всього різних слів (лексем або лематизованих слів) у романі 6 471.

Слід зазначити, що 50 найчастотніших слів твору становлять 40 % усіх слововживань¹, тобто більше третини усього тексту. 100 найчастотніших слів покривають майже половину (48,8 %) тексту. 1000 найчастотніших слів покривають 77,7 % тексту. Це означає, що для особи, що не володіє українською мовою, достатньо вивчити цих 1000 слів, щоби розуміти із кожних 1 000 слів 777 без звернення до словника, тобто розуміти цей текст І. Франка більше, ніж на три чверті. Якщо продовжити цей розгляд, то виявиться, що 1 700 найчастотніших слів відповідають 84,2% тексту роману, а на решту 4 760 слів лексики Франкового твору припадає тільки 15,8% тексту. Це слова, що рідко вживаються, серед них 1092 із частотністю 2 та 3368 слів із частотністю 1 (так звані *hарах legomena*, від *д.-грецьк. ἅπαξ λεγόμενον* “сказане один раз”). Кількість *hарах legomena* складає 56,7% (більше за половину!) словника і всього близько 10 % тексту.

Однією з найбільш важливих характеристик тексту, яку дає змогу визначити ЧС, є **багатство словника** (індекс різноманітності). Його обчислюють як відношення обсягу словника лексем до обсягу тексту (V/N), і для “Великого шуму” цей показник становить 0,175. Багатство лексики роману Франка здебільшого міститься саме в цих малочастотних словах: саме за рахунок них у тексті високий **індекс винятковості**. Для тексту його обчислюють як відношення кількості *hарах legomena* (V_1) до обсягу тексту (V_1/N) — 0,099. Для словника індекс винятковості обчислюють як відношення кількості *hарах legomena* (V_1) до обсягу словника (V_1/V) — 0,57. Два останні числа — показники варіативності лексики.

Протилежним до індексу винятковості є **індекс концентрації** — відношення кількості слів з високою частотою (10 і вище, їх у тексті $N_{10} = 25\,456$, у словнику — $V_{10} = 479$) до обсягу тексту ($N_{10}/N = 0,688$) або словника ($V_{10}/V = 0,074$).

Із відношення обсягу тексту до обсягу словника лексем (N/V) отримуємо **середню повторюваність слова в тексті** — 5,7. Іншими словами, кожне слово в досліджуваному творі в середньому вжито приблизно 6 разів.

Відносно невелика кількість високочастотної лексики у словнику лем (і, відповідно, низький індекс концентрації) та порівняно велика кількість слів із частотою 1 (і, відповідно, високий індекс винятковості) свідчать про неабияке різноманіття лексики роману.

5. Одним із важливих завдань створення ЧС є виявлення **частотних зон словника**. Як зазначає Ю. Тулдава [25, 65], стратифікація лексики за частотою вживання має велике значення для лінгвістики, педагогіки та психології (визначення складності тексту, укладення словника-мінімуму, проведення психологічних експериментів), автоматичного опрацювання тексту. Кількісні характеристики слів, що стосуються певної частотної зони, багато в чому корелюють з якісними властивостями цих слів, наприклад з такими властивостями, як нейтральність (загальноновживаність), тематичність (ключові слова), інформативність тощо. Існують різні способи визначення меж цих частотних зон. Для простоти умовно поділимо лексику роману на чотири зони: **найчастотніша лексика** (перших 104 слова,

¹ Опис здійснено за методикою, запропонованою у [32].

частотність 1-50), **лексика із верхньою середньою частотністю** (ранг 105-479, частота 49-10), **лексика із нижньою середньою частотністю** (ранг 480-2802, частота 9-2) **низькочастотна лексика** (ранг 480-2802, частота 9-2), **hаrах legomenа** (частота 1).

Таблиця 1.

Частотні зони лексики роману І.Франка “Великий шум”				
Зона частот	слів у тексті		слів у словнику	
Частота ≥ 50	18256	49,33%	104	1,61%
Частота 10-49	7200	19,46%	375	5,80%
Частота 2-9	7881	21,30%	2324	35,91%
Частота 1	3668	9,91%	3668	56,68%
	37005	100,00%	6471	100,00%

5.1. Найчастотніша лексика роману — це 104 слова (ранг 1-104), що мають найінтенсивніше функціонування в тексті (частотність 1 585-50). Як було сказано вище, займаючи всього 1,61 % словника, вони покривають майже половину тексту.

Першими за частотою вживання у романі очікувано виявились **службові частини мови**: сполучники *і/й* (1585), *а* (531), *та* (311), *що* (271) тощо; частка *не* (942); прийменники *в/у* (729), *на* (689), *з/із/зі/зо* (594), *до* (453) тощо. Це універсальна характеристика будь-якого тексту [13; 34; 35].

Серед **самостійних частин мови** лідирують **займенники** *він* (749), *я* (603), *той* (449), *що* (370), *вони* (333); *ви* (329), *свій* (323), *весь/увесь* (272), *сей* (269); **дієслова із найзагальнішим значенням** *бути* (410); *мати* (139); *могти* (90); *дати* (66); **дієслова мовлення** *сказати* (107), *говорити* (86), *мовити* (65); **мислення** *знати* (129), *хотіти* (93); **перцепції** *бачити* (64), *чути* (64); **пересування** *йти/ити* (69), *піти* (55).

В **іменниках** першість мають ввічливе звертання у Галичині того часу до світських осіб *пан* (322) і до духовних осіб *о. (отець)* (81); назви персонажів *Дум'як* (132), *Квінтіліан* (89), *війт* (60), *Субота* (66), *Кость* (50). Серед частин тіла в І. Франка тут, як і в інших творах, найбільш уживаними є *рука* (88), *око* (68), *голова* (50). Окремого розгляду у порівнянні з іншими творами в майбутньому потребують номінативи *слово* (76), *Бог* (56), *стіл* (54), що також належать до цієї зони роману.

Слід зауважити, що серед найчастотнішої лексики твору є лише декілька **прислівників** *так* (95), *як* (77), *коли* (71), *де* (50) і немає **прикметників**. Показово, що перший прикметник — *панський* — має ранг 106 із частотою 48.

На позначення слів/понять, особливо важливих для творчості конкретних письменників, дослідники вживають різні терміни, наприклад: ключові слова [28], ідіоглоси [15], текстами [2], ключові (базові) концепти [18] та ін. Проте науковці сходяться на думці, що вони мають високу частотність у тексті і несуть особливу концентрацію думки. Як правило, у письменницьких словниках їм справедливо надають особливу увагу, зокрема подають окремим списком. Для роману І. Франка “Великий шум”, дія якого відбувається у **селі**, саме воно становить собою важливий тематичний центр, що відобразилося в лексиці, з ним пов'язані: *село* (90, у порівнянні *місто* (20)), *люди* (89), *паничина* (88), *селяни* (88), *громада* (52), *коршма* (51). Ці значеннево найважливіші слова твору було виявлено завдяки частотному списку.

Привертає увагу, що перших 100 слів і зараз належать до загальноновживаної нейтральної лексики (окрім, хіба що, займенника *сей*).

5.2. Лексика із верхньою середньою частотністю (ранг 105-479, частота 49-10) займає 5,8 % словника та 19,5 % тексту і за складом суттєво не відрізняється від **лексики із нижньою середньою частотністю** (ранг 480- 2802, частота 9-2).

Сюди потрапили **власні назви головних персонажів**: *Галя* (37), *Гордієра* (34), *Яць* (34), *Коваль* (прізвище, 30), *Чапля* (прізвище, 26), *Халавка* (13), *Женя* (10) та головний топонім *Грушатичі* (село, 19). Досить вагому групу становлять **загальні назви людей, їх соціального стану, терміни спорідненості**: *староста* (44), *чоловік* (38), *батько* (37), *мужик* (37), *жінка*, *комісар* (36), *хлоп* (32), *дитина*, *дочка*, *панна* (25), *народ* (24), *діти* (23), *дідич* (22), *цісар* (22), *піп* (21), *капітан* (20), *егомоть* (18), *сваха*, *таточко* (18), *пані*, *панотець* (17), *граф*, *ландсдрагони* (16), *дівчина*, *юрба*, *анархіст* (13), *пан-дідич* (12), *мати*, *матір*, *родина*, *сват*, *сендзя* (11), *отець* (священик), *парубок* (10).

Логічно було передбачити тут також **слова пов'язані із життям та побутом людей, зокрема селян**: *хата* (45), *двір* (45), *церква* (36), *дорога* (35), *земля* (28), *двері* (26), *горівка* (25), *ліс* (24), *робота* (23), *поле* (22), *грунт* (21), *місто* (20), *подвір'я* (19), *дім* (18), *кінь* (18), *худоба* (15), *сіни* (13), *пісня*, *спів*, *співати* (12), *гість*, *господар*, *праця*, *хліб* (11), *вілла* (10).

Універсальними для творів І. Франка є слова на позначення **часових проміжків**: *день* (34), *рік* (32), *літо* (25), *неділя* (15), *сьогодні* (15), *вечір* (12), *торік* (11), *ніч* (10) та **частин тіла**: *серце* (31), *лице* (26), *нога* (22), *вухо/ухо*, *долоня* (14), *зуб*, *плече* (12), *тіло* (11).

Слова з **абстрактним значенням** пов'язані з морально-етичними та соціальними проблемами, які

піднімає роман: *душа* (47), *життя* (36), *дух* (32), *серце* (32), *світ* (29), *воля* (26), *думка* (24), *правда* (23), *Господь* (15), *надія* (14), *кривда* (13), *біда*, *тверезість* (12), *власть* (10), *новина*, *повага*, *сумління*, *тон* (10).

У зоні середніх частот, порівняно з іншими, більше **прикметників**: *панський* (48), *старий* (41), *великий* (35), *новий* (34), *хлопський*, *царський* (21), *божий*, *довгий*, *молодий* (19), *білий*, *високий*, *власний*, *польський* (18), *церковний* (17), *простий* (16), *громадський*, *грушатицький* (15), *руський*, *святий* (15), *широкий* (15), *тяжкий*, *чорний* (14), *вельможний*, *людський*, *попівський*, *страшний*, *урядовий* (13), *весільний*, *близький*, *важкий* (12), *живий*, *здоровий*, *шлюбний* (11), *гарний*, *двірський*, *селянський*, *чистий* (10),

Серед **дієслів** кількісно найбільшою є група **мовленевої діяльності** *казати*, *слухати*, *просити* (32), *запитати*, *скрикнути* (27), *відповісти* (25), *крикнути* (23), *кричати* (21), *промовити* (16), *написати* (12), *веліти* (17), *бажати* (14), *благословити* (10). Також умовно виділяються групи дієслів **пересування та зміни положення** *вийти* (30), *сидіти* (26), *прийти* (25), *їхати* (21), *приходити* (12), *ввійти*, *сідати*, *сісти* (10); **мислення** *думати* (25), *вважати/уважати* (14), *розуміти* (11), *подумати* (12); **зорового сприйняття** *побачити* (26), *дивитися* (25); **фізичної дії** *давати* (25), *зробити* (24), *взяти/узяти* (23), *подати* (13), *держати* (12) та ін.

Цікаво, що у цій частотній зоні фактично немає діалектної лексики і є тільки декілька слів, що для сучасної мови архаїчні або стилістично забарвлені: *против* (присл., 28), *дідич* (22), *власть* (10), *цар* (22), *ландсдратони* (16), *канчук* (13), *рад* (10). Слова не містять застарілих словотвірних елементів.

5.3. До низькочастотної лексики (ранг 480-2802, частота 9-2) належить досить багато **топонімів**: *Чехія* (3), *Болеслав*, *Грушівка* (річка), *Дрогобич*, *Перемішель*, *Підгір'я*, *Поділля*, *Польща*, *Прага*, *Самбір* (2); **власних назв епізодичних персонажів**: *Гаврило*, *Гадина*, *Голуховський*, *Зарічний*, *Климентова*, *Хома* (2). Відносно велику групу лексики із частотою 2 становлять польські слова (пан Субота писав по-польськи, оскільки по-руськи не вмів): *Anton*, *Halina*, *Swoboda* (ще один цікавий випадок неуніфікованості: прізвище “Субота” польською послідовно написано “Swoboda”, а не “Sobota”), *błogosławieństwo*, *imię*, *mój*, *podpisywać*, *pop*, *pretensja*, *spadkobierca*, *warunek*, *wesele*, *wola*, *zgoda* та ін.

Сюди власне входять деякі **діалектизми**: *вислугуватися*, *вівкання*, *витрублювати*, *вояк*, *вояцький*, *вразіння*, *вроді*, *готов*, *губерніальний*, *гумно*, *дослугуватися*, *жених*, *зажадати*, *їй-богу*, *концепт* (у значенні *план*, *схема*), *красний* (у значенні *гарний*), *лотаиш* (квітка), *лотерія*, *міліон*, *мінута*, *молодеж*, *молодіж*, *моримуха* (*мухомор*), *мундур*, *недовір'я*, *одвічальність*, *одур*, *паня*, *підгнітити*, *против* (присл.), *пакати* (палити люльку), *пожиття*, *празник*, *фотель* (2); **застаріла лексика**: *возний* (судовий урядовець), *клебаня* (так звуть у селі попівську резиденцію — пояснення І. Франка), *ландсдратонський* (кіннотний), *преліпотент* (уповноважений у справах громадського майна), *сівня* (козуб або мішок із зерном, який вішають на плече, коли засівають поле ручним способом), *староство*, *фельдфебель*,

5.4. Нарах legomena — слова із частотою 1 — складають 3 368 одиниць і займають 9,9% тексту та 56,7% (більше за половину!) словника. Тут абсолютно переважає **стилістично нейтральна лексика** (*аргумент*, *брунька*, *вартувати*, *гірський*, *доволі*, *іронізувати*, *кишеня*, *людяний*, *мляво*, *надалі*, *овес*, *палкий*, *пізно*, *темінь*, *фізичний*, *хлипати*, *цупко*), хоча трапляються **діалектизми**: *абишит* (звільнення зі служби), *горі* (угорі, угору), *тавра* (лігво), *дихавичний* (хворий на дихавицю, тобто астму), *загарливо* (палко), *здалий* (здатний, придатний), *злямпартований* (зруйнований розпусним життям), *зманерований* (що має неприродну манірну поведінку), *куферок* (валізка), *лакомий* (пожадливий), *напруго* (наполегливо, рішуче), *нагніт* (гноблення), *обарінок* (бублик), *омаста* (жир, приправа), *пленіпотент* (уповноважений у майнових справах), *фасоля*; **застаріла лексика**: *будуще*, *виїмок*, *віно*, *достава* (постачання), *ідовитий*, *много*, *оградити*, *танечник*, *танцюра* (танцюрист); **просторіччя**: *видко*, *гвалт*, *одітий*, *писок*, *струмент*. Слова, які можна розцінювати як **словотвірні варіанти сучасних літературних**, можуть стати темою окремого цікавого дослідження: *втека* (втеча), *гарнізонний* (гарнізонний), *геркулічний* (геркулесовий), *дитинячий*, *дітський* (і дитячий), *дідьчий* (дідьків), *енергічно* (енергійно), *жартовливий* (жартівливий), *жіноцький* (жіночий), *жмінька* (жменька), *заробок* (заробіток), *зліворуч* (ліворуч), *легкомисно* (легковажно), *отверезіння* (протверезіння), *охотник* (охочий), *партеровий* (партерний),

6. Висновки. ЧС роману І. Франка “Великий шум”, який укладено за методикою комплексного квантитативного опису творів письменника, дав змогу отримати важливі статистичні характеристики тексту, такі як його обсяг, кількість різних словоформ та слів, індекс різноманітності (багатство словника), середня повторюваність слова в тексті, кількість нарах legomena, індекс винятковості у тексті та у словнику, індекс концентрації, співвідношення між рангом слова та величиною покриття тексту. Ці характеристики у перспективі цікаво буде зіставити з аналогічними квантитативними даними усіх інших романів І. Франка. Зведений ЧС усіх творів письменника покаже багатство його ідіолекту і уможливить порівняти його з багатством лексики інших письменників (як українських, так і зарубіжних), до творчості яких уже є ці дані (Т. Шевченко, Г. Квітка-Основ'яненко, Ф. Достоєвський, В. Гюго тощо). Аналіз тексту за частотними зонами з'ясував, яка лексика має найбільш активне функціонування, також

було виявлено значеннєво найважливіші для аналізованого тексту слова самостійних частин мови, тематично пов'язаних зі селом та його соціальними та моральними проблемами. Важливим результатом дослідження є те, що навіть серед низькочастотної лексики загальноживана має абсолютну кількісну перевагу над пасивною.

Таким чином, ЧС роману “Великий шум”, що самостійно окремо дає цікаві дані для інтерпретації, набуває особливого значення у світлі загального проекту як фрагмент комплексного аналізу Франкової творчості у статистичному та якісному аспектах.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Алексієнко Л. А., Дарчук Н. П.* Принципи створення параметризованої бази даних за поетичними текстами Лесі Українки // *Леся Українка і сучасність (До 130-річчя від дня народження Лесі Українки): Зб. наук. пр.*— Луцьк: Волин. обл. друк., 2004.— С. 344-352.
2. *Бабайцева В. В., Инфантова Г. Г., Чесноков П. В.* [Рецензия на] *Словарь языка Михаила Шолохова*. М., 2005 // *Филологические науки.*— 2005.— № 5.— 108–113.
3. *Боднар В. Т.* Авторська рецептивна стратегія та система персонажів повісті Івана Франка “Великий шум” // *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. № 26.— С. 76-78.
4. *Бук С.* Квантитативна параметризація текстів Івана Франка: спроба проекту // *Іван Франко: Студії та матеріали: Збірник наукових статей.* — Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2010 (у друці), див. препринт arXiv:1005.5466v1 [cs.CL].— Електронний ресурс <<http://arxiv.org/abs/1005.5466>>.
5. *Бук С.* Корпус текстів Івана Франка: спроба визначення основних параметрів // *Прикладна лінгвістика та лінгвістичні технології: MegaLing-2006: Зб. наук. пр.* — К.: Довіра, 2007.— С. 72–82.
6. *Бук С.* Роман Івана Франка “Для домашнього вогнища” крізь призму частотного словника / С. Н. Бук // *Препринт arXiv:1006.0153v1 [cs.CL].*— Електронний ресурс <<http://arxiv.org/abs/1006.0153>>.
7. *Бук С.* Статистичні характеристики роману Івана Франка “Основи суспільності” (на основі частотного словника твору) // *Вісник: Проблеми української термінології.*— Львів: Національний університет “Львівська політехніка”.— 2010. (у друці)
8. *Бук С.* Структурне анотування у корпусі текстів (на прикладі прози Івана Франка) // *Українська мова.*— 2009.— № 3.— С. 59-71.
9. *Бук С., Ровенчак А.* Частотний словник роману Івана Франка “Перехресні стежки” // *Стежками Франкового тексту (комунікативні, стилістичні та лексичні виміри роману “Перехресні стежки”).* — Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2007. — С. 138-369.
10. *Вокальчук Г. М., Мамчич Т. І.* Частотний аналіз авторських лексичних новотворів у поетичному словнику “Молодої музи” // *Актуальні проблеми сучасної філології. Мовознавчі студії: зб. наук. праць Рівненськ. держ. гуманітарного ін-ту.*— Вип 14.— Рівне, 2006.— С. 44-47.
11. *Гаспаров Б. М., Гаспарова Э. М., Минц З. Г.* Статистический подход к исследованию плана содержания художественного текста // *Учен. зап. Тарт. ун-та.*— 1971.— Вып. 284: Тр. по знаковым системам. 5.— С. 288-309.
12. *Гуняк М. Ф.* Творчість Івана Франка початку ХХ ст. (особливості етико-антропологічного та історіософського синтезу): Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Львівський держ. ун-т ім. Івана Франка. — Львів, 1999. — 20с.
13. *Дарчук Н. П.* Статистичні характеристики лексики як відображення структури тексту // *Мовознавчі студії.*— К.: Наукова думка, 1976.— С. 97–102.
14. *Дуркалевіч В. В.* Синтетизм творчого мислення Івана Франка (проза початку ХХ ст.): автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.06; Тернопільський національний педагогічний ун-т ім. Володимира Гнатюка. — Тернопіль, 2007. — 20 с.
15. *Караулов Ю.Н.* Понятие идиоглоссы и словарь языка Достоевского // *Слово Достоевского*. 2000: Сб. статей.— М.: Азбуковник, 2001.— С. 424-444.
16. *Карпова О. М.* Частотный словарь писателя как инструмент стилистического анализа художественного текста // *Анализ стилей художественной и научной литературы.*— Л., 1990.— С. 11-18.
17. *Ковалик І. І., Ощипко І. Й., Полюга Л. М. (уклад.)* Лексика поетичних творів Івана Франка. Методичні вказівки з розвитку лексики.— Львів: ЛНУ, 1990.— 264 с.
18. *Монахова Т. В.* Мова Валерія Шевчука: ключові концепти, корпус, тезаурус: Автореф. дис. ... канд. філол. наук.— К.: КНУ, 2008.— 18 с.
19. *Перебийніс В. С.* Статистична стилістика // *Українська мова: Енциклопедія / редкол.: В. М. Русанівський та інші.*— 2-ге вид., випр. і доп.— К.: В-во Українська енциклопедія ім. М. П. Бажана, 2004.— С. 644–645.
20. *Перебийніс В. С.* Статистичні методи для лінгвістів: Навчальний посібник.— Вінниця: “Нова книга”, 2002.— 168 с.
21. *Перебийніс В. С., Муравицька М. П., Дарчук Н. П.* Частотні словники та їх використання.— К: Наукова думка, 1985.— 204 с.
22. *Полюга Л.* Антропоніми в лексичній системі поетичних творів І. Франка // *Іван Франко — письменник, мислитель, громадянин. Матеріали міжнародної наукової конференції (Львів 25-27 вересня 1996) / Ред. М. Ільницький, Б. Якимович.*— Львів: Світ, 1998.— С. 657–661.
23. *Полюга Л.* Статистичний аналіз лексики поетичних творів І. Франка // *Іван Франко і національне відродження.*— Львів: ЛДУ ім. І. Франка; Ін-т франкознавства, 1991.— С. 164–166.
24. *Статистичні параметри стилів / за ред. В. С. Перебийніс.*— К.: Наук. думка, 1967.— 260 с.
25. *Тулдава Ю. А.* Проблемы и методы системно-квантитативных исследований лексики / Отв. ред.

- Р. Г. Пиотровский.— Таллин: Валгус, 1987.— 207 с.
26. *Фоменко И. В.* Частотный словарь и интерпретация художественного текста // Лингвистика и поэтика: преодоление границ. Памяти Наталии Алексеевны Кожевниковой : сб. науч. тр. — М.: Тверь, 2008. — С. 50–64.
 27. *Фоменко И. В.* Частотный словарь как основа интерпретации романа Л. Добычина «Город Энн» // Добычинский сборник-3. Даугавпилс, 2001.— С. 98–107.
 28. *Форманова С. В.* Ключові слова у мовній картині світу Михайла Коцюбинського. Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.02.01; НАН України. Ін-т мовознав. ім. О.О.Потебні. — К., 1999. — 17 с.
 29. *Франко І.* Великий шум // Зібрання творів у 50-ти томах.— Т. 22: Повісті та оповідання.— К.: Наукова думка, 1979.— С. 208–317.
 30. *Франко І.* Великий шум: Повість.— Київ: Друкарня П. Барського. (Передрук з Літературно-наукового вістника), 1907.— 116 с.
 31. *Франко І.* Перехресні стежки: Повість.— Львів: Видане ред. “Літературно-наукового вістника”, 1900.— 320 с. (на обкладинці вказано 1899 рік).
 32. *Фрумкіна Р. М.* Статистическая структура лексики Пушкина // Вопросы языкознания.— 1960.— № 3.— С. 78–81.
 33. *Фрумкіна Р. М.* Статистические методы изучения лексики.— М.: Наука, 1964.— 115 с.
 34. Частотний словник сучасної української поетичної мови (2003-2010)— Електронний ресурс <www.mova.info/Page2.aspx?I1=89>.
 35. Частотний словник сучасної української художньої прози / За ред. *Перебийніс В. С.*— К.: Наук. думка, 1981.— Т. 1.— 863 с.; Т. 2.— 855 с.
 36. *Шайкевич А. Я.* Персонажи романа “Идиот” в лингвостатистическом освещении // Достоевский и современность. Материалы IX Международных Старорусских чтений 1994.— Новгород, 1995.— С. 214-216.
 37. *Шайкевич А. Я., Андрищенко В. М., Ребецька Н. А.* Статистический словарь языка Достоевского.— 2003.— 880 с.
 38. *Balowski M.* Lista frekwencyjna poezji, prozy i dramatu Krzystofa Kamila Baczyńskiego.— Prohovice: Pro, 1997.
 39. *Brunet E.* Le vocabulaire de Victor Hugo. Genève: Slatkine, 1988.
 40. *Colin B., Rutten C.* Aristote, categoriae: index verborum, listes de fréquence. Liège: Université de Liège, 1993.
 41. Complete Shakespeare wordlist. Available from <http://en.wiktionary.org/wiki/Wiktionary:Frequency_lists/Complete_Shakespeare_wordlist>
 42. *Hanley M. L.* Word index to James Joyce’s “Ulysses”. Madison: University of Wisconsin Press, 1951.
 43. *Pawłowski A.* O stosowalności metod ścisłych w badaniach języka // Efekt motyla. Humanisci wobec teorii chaosu / *Dorota Heck, Kordian Bakula* (red.). Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.— 2006.— S. 92-99.
 44. Slovník Karla Čapka / Hl. ed. František Čermák. — Praha : Nakladatelství Lidové noviny; Ústav Českého národního korpusu, 2007. — 715 s.
 45. *Vasić S.* Polazne osnove novije srpske proze. Knjiga II. Hazarski rečnik Milorada Pavića: frekvencijski rečnik.— Beograd: Kultura, 1998.

Додаток

**Перша сотня найчастотніших лем роману І. Франка
“Великий шум”**

Ранг	Лема	Абс. част. т.	Відн. част., %	Покр., %
1	І—1265;Й—320	158		
	-СЯ	102	2,78	4.28
		5		
2	НЕ	942	2.55	6.83
3	ВІН	749	2.02	8.85
4	В—494;У—235	729	1.97	10.82
5	НА	689	1.86	12.68
6	Я	603	1.63	14.31
7	З—476;ІЗ— 62;ЗІ—41;ЗО—15	594	1.61	15.92
8	А(спол.)	531	1.43	17.35
9	ДО	453	1.22	18.58
10	ТОЙ	449	1.21	19.79
11	БУТИ	410	1.11	20.90
12	ЦЮ(займ.)	370	1.00	21.90
13	ВОНИ	333	0.90	22.80
14	ВИ	329	0.89	23.69
15	СВІЙ	323	0.87	24.56

Ранг	Лема	Абс. част. т.	Відн. част., %	Покр., %
16	ПАН	322	0.87	25.43
17	ТА(спол.)	311	0.84	26.27
18	ВЕСЬ— 187;УВЕСЬ—85	272	0.74	27.01
19	ЩО(спол.)	271	0.73	27.74
20	СЕЙ	269	0.73	28.47
21	МИ	251	0.68	29.14
22	ЗА	246	0.66	29.81
23	ЯК(спол.)	228	0.62	30.43
24	ВОНА	226	0.61	31.04
25	ТАКИЙ	197	0.53	31.57
26	ПО	181	0.49	32.06
27	ТИ	169	0.46	32.51
28	ЩЕ—151;ЩЕ— 17	168	0.45	32.97
29	Ж(част.)—130;ЖЕ— 30	160	0.43	33.40
30	ЯКИЙ	160	0.43	33.83
31	АЛЕ	158	0.43	34.26

Ра нг	Лема	Абс · час т.	Відн. част., %	Покр., %
32	МІЙ	150	0.41	34.67
33	МАТИ(дієсл.)	139	0.38	35.04
34	СЕБЕ	135	0.36	35.41
35	ВІД	133	0.36	35.77
36	ТО(спол.)	133	0.36	36.12
37	ДУМ'ЯК(прізви.)	132	0.36	36.48
38	ЗНАТИ	129	0.35	36.83
39	ВЖЕ—95;УЖЕ— 30	125	0.34	37.17
40	САМ	125	0.34	37.51
41	Б—34;БИ—78	112	0.30	37.81
42	СКАЗАТИ	107	0.29	38.10
43	ОДИН	95	0.26	38.35
44	ТАК(присл.)	95	0.26	38.61
45	ХОПІТИ	93	0.25	38.86
46	ТО(част.)	92	0.25	39.11
47	ПРО	91	0.25	39.36
48	МОГТИ	90	0.24	39.60
49	СЕЛО	90	0.24	39.84
50	РУКА	88	0.24	40.08
51	ГОВОРИТИ	86	0.23	40.31
52	ЩОБ	84	0.23	40.54
53	НАШ	82	0.22	40.76
54	РАЗ(ім.)	82	0.22	40.98
55	ЧИ(спол.)	82	0.22	41.21
56	О.(ОТЕЦЬ)	81	0.22	41.42
57	ХТО	81	0.22	41.64
58	КВІНТІЛІАН(ім'я)	79	0.21	41.86
59	ЛЮДИ	79	0.21	42.07
60	ЯК(присл.)	77	0.21	42.28
61	СЛОВО	76	0.21	42.48
62	ТУТ	76	0.21	42.69
63	КОЛИ	71	0.19	42.88
64	ТЕПЕР	71	0.19	43.07
65	ІТИ—23;ЙТИ—46	69	0.19	43.26
66	ОКО	68	0.18	43.44
67	НУ	67	0.18	43.62
68	ЩО(част.)	67	0.18	43.80

Ра нг	Лема	Абс · час т.	Відн. част., %	Покр., %
69	ДАТИ	66	0.18	43.98
70	СУБОТА(прізви.)	66	0.18	44.16
71	МОВИТИ	65	0.18	44.34
72	БАЧИТИ	64	0.17	44.51
73	ВАШ	64	0.17	44.68
74	ПІД	64	0.17	44.86
75	ЧУТИ	64	0.17	45.03
76	АНІ	63	0.17	45.20
77	НІ	62	0.17	45.37
78	НІЩО	62	0.17	45.53
79	ЯКИЙСЬ	62	0.17	45.70
80	ВІЙТ	60	0.16	45.86
81	ЗНОВ	59	0.16	46.02
82	ПАНЩИНА	58	0.16	46.18
83	СЕЛЯНИ	58	0.16	46.34
84	БО	57	0.15	46.49
85	БОГ	56	0.15	46.64
86	БЕЗ	55	0.15	46.79
87	ПШТИ	55	0.15	46.94
88	ТА(част.)	55	0.15	47.09
89	АБИ	54	0.15	47.23
90	АЖ	54	0.15	47.38
91	ДЛЯ	54	0.15	47.53
92	СТІЛ	54	0.15	47.67
93	ХОЧ	54	0.15	47.82
94	МОВ	53	0.14	47.96
95	ПРИ	53	0.14	48.10
96	ГРОМАДА	52	0.14	48.24
97	ДРУГИЙ	51	0.14	48.38
98	КОРШИМА	51	0.14	48.52
99	ЧАС	51	0.14	48.66
100	ГОЛОВА	50	0.14	48.79
101	ДЕ(присл.)	50	0.14	48.93
102	ІНШИЙ	50	0.14	49.06
103	КОСТЬ(ім'я)	50	0.14	49.20
104	РОБИТИ	50	0.14	49.33

КУРС ЛЕКЦІЙ І.ШИШМАНОВА ІЗ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКИХ ЛІТЕРАТУР: ПОРІВНЯЛЬНА ЛІТЕРАТУРНА ІСТОРІЯ XVIII СТ.

У статті розглянуто курс лекцій відомого болгарського ученого-компаративіста проф. І.Шишманова, прочитаний у Софійському університеті й підготовлений на матеріалі порівняльного дослідження англійської, французької, німецької та слов'янських літератур XVIII ст.

Ключові слова: Проф. І.Шишманов, порівняльне літературознавство, англійська література, французька література, німецька література, слов'янські літератури, філософія, журналістика.

The article narrates about Comparative Literary Studies which were been read by Bulgarian scholar Prof. Ivan Shyshmanov in the University of Sofia on the material of English, French, German and Slavonic's literatures of XVIII century.

Key words: Prof. Ivan Shyshmanov, Comparative Literary studies, English literature, French literature, German literature, the Slavonic's literatures, philosophy, journalism.

В статье рассматривается курс лекций известного болгарского ученого- компаративиста проф. И.Шишманова, который был подготовлен на материале сравнительного изучения английской, французской, немецкой и славянских литератур XVIII века и прочтен в Софийском университете.

Ключевые слова: Проф. И.Шишманов, сравнительное литературоведение, английская литература, французская литература, немецкая литература, славянские литературы, философия, журналистика.

Професор Іван Шишманов (1862-1928) посідає одне з чільних місць у болгарській національній культурі. Він цікавився проблемами болгарської та світових літератур, історії культури, фольклором та етнографією, філологією, психологією, педагогікою та питаннями освіти. У цих та багатьох інших наукових галузях учений залишив значний доробок, який, збагативши тогочасну болгарську науку, не втратив актуальності у Болгарії, викликає зацікавлення у слов'янських і західноєвропейських країнах і, на нашу думку, потребує подальшого дослідження.

Наукова та культурна діяльність проф. І.Шишманова вже привертала увагу болгарських та українських дослідників, зокрема Г.Димова [8], П.Атанасова [2], Х.Радевські [14], М.Радевої [13], П.Зарева [9], К.Протохрислової [12], В.Москаленка [11] та ін. Проте досі в українському літературознавстві немає ґрунтовної праці про студії І.Шишманова.

Відомим є той факт, що у ХХ ст. виокремилась і стала самостійною наукою компаративістика – порівняльний метод і напрям у літературознавстві, засновником якого вважають німецького вченого ХІХ ст. Теодора Бенфея. В українській і російській літературах цей напрям пов'язують з іменами О.Веселовського та М.Драгоманова [10, 179]. Учень та послідовником М.Драгоманова-компаративіста у Болгарії був І.Шишманов. У 1889 р. він опублікував першу працю „Значення та завдання нашої етнографії” [15], у якій наголосив на важливості застосування порівняльно-історичного методу у процесі дослідження фольклору. Як наслідок, стаття І.Шишманова стала програмою збирання, вивчення та порівняння пам'яток болгарської народної творчості з пам'ятками народної творчості інших народів, нею послуговувалось не одне покоління болгарських учених, а її автор вважається одним із фундаторів болгарської етнографії, фольклористики та компаративістики. Водночас згадана праця засвідчила, що І.Шишманов засвоїв метод дослідження, запропонований М.Драгомановим, оскільки у статті він радить молодим болгарським ученим, зокрема, досліджуючи болгарські історичні пісні, звертатися до праць М.Драгоманова [17, 18]. І.Шишманов також дав високу оцінку болгарським досягненням у галузі фольклористики, водночас скептично висловився щодо популярних на той час численних теорій, жодна з яких, на його думку, не могла цілковито обґрунтувати проблемні та специфічні питання болгарської народної творчості [3, 159-160]. Науковці, як твердив І.Шишманов, повинні були шукати продуктивніші методи для всебічного дослідження цієї проблематики. У згаданій студії автор виклав своє розуміння положень міфологічної школи братів

Грім, міграційної школи Т.Бенфея та антропологічної школи Е.Ланга, зазначивши при цьому, що методологічні засади жодної з цих шкіл не могли визнаватися як єдино правильні [17, 12-13].

Вже наприкінці ХХ ст. українські вчені також справедливо зазначали, що розвиток філології, вдосконалення методології літературознавства у першій половині ХІХ століття (праці Т.Бенфея, представників міфологічної школи в Росії: М.Мюллера, Ф.Буслаєва, О.Афанасьєва, західноєвропейські концепції органічності літературного твору, генія тощо) озброювали літературну критику відповідними засадами аналізу й поцінування літератури як минулого, так і сучасності [7, 62-63]. Цими засадами, як засвідчує досліджений матеріал, керувалися й провідні літературознавці Болгарії, з-поміж яких наприкінці ХІХ – у першій чверті ХХ ст. особливо вирізнялась постать І.Шишманова.

1 жовтня 1888 р. у Софії відбулося відкриття першого вищого педагогічного закладу, 1 січня 1889 р. перейменованого на Вищу школу. У науково-організаційну та викладацьку діяльність цього навчального закладу відразу включився молодий учений І.Шишманов, що нещодавно повернувся з-за кордону, де захистив докторську дисертацію. Згодом, як відомо, саме він наполіг на перетворенні Вищої школи в університет [16].

У 1889 р. І.Шишманов почав читати в Софійському університеті лекції зі світових літератур, зокрема, з історії культури давньосхідних народів асировавилонського, єгипетського, індійського, єврейського, фінікійського й інших – від Середньовіччя до ХVІІІ ст. включно.

І.Шишманов уважав, що розвиток болгарської культури був спричинений соціально-економічним і культурним розвитком європейських народів. Літературне життя Болгарії він пов'язував з історією народу, водночас розглядаючи болгарську літературу в контексті загальнолюдської культури [4, 126]. Він наголошував, що головним у популяризації та розвитку культури ХVІІІ ст. у Європі було взаємопроникнення літературних, філософських ідей та напрямів. Згодом І.Шишманов почав застосовувати порівняльний метод у процесі дослідження західноєвропейських літератур. У лекціях з курсу порівняльної літератури ХVІІІ ст. учений звертав увагу на те, яким чином цей процес відбувався, і як він вплинув на літературу тієї чи іншої країни.

У лекціях, присвячених питанню взаємодії літератур різних країн у контексті розвитку культури Європи, учений, зрозуміло, надавав особливого значення розгляду національно-специфічних, загальноісторичних та суспільних процесів.

Так, у вступі до історії англійської літератури вчений зазначав, що у ХІV – ХVІ ст., в епоху Ренесансу, Італія йшла попереду цивілізації, проте у ХVІІ ст. передувала Франція, у ХVІІІ ст. Англія, у ХІХ ст. Німеччина, а у ХХ ст. Росія та інші слов'янські народи, як це пророкував у свій час Шпенглер, автор популярної книги „Занепад Західної Європи” [18, 41]. І.Шишманов нагадав, що з діяльністю відомого англійського філософа та письменника Джона Локка, який у трактаті „Досвід над людським розумом” звернув увагу на проблеми, що існували між різними верствами населення, пов'язують появу теорії державного права, за якою держава існувала для народу, а не навпаки. Дж.Локка, як відомо, вважають також засновником теорії пізнання, а його послідовників називали деїстами, оскільки вони, не заперечуючи існування Творця, визнавали лише одного бога – розум. Першим деїстом у Болгарії І.Шишманов називав відомого поета Х.Ботева, автора деїстичного твору „Молитва”, а відтак робив висновок, що англійська філософія, а саме англійський деїзм вплинув на розвиток європейської культури загалом і болгарської літератури, зокрема [18, 48-49].

У лекціях з порівняльного літературознавства І.Шишманов приділив велику увагу розгляду питання впливу англійської журналістики на розвиток журналістики в інших європейських країнах, у тому числі слов'янських. Особливе значення у цьому сенсі, на його думку, мала діяльність Д.Дефо, який видавав щотижневий політичний журнал „Огляд справ у Франції та в усій Європі”, а також два журнали – „Tattler” („Базіка”, 1709) та „Spectator” („Глядач”, 1711). Саме ці часописи, як зазначав болгарський учений, стали найпопулярнішими виданнями, що поширилися Англією й усією Європою. Так, у 1760 р. в Німеччині виходило більше, ніж 180 подібних до „Spectator” журналів, а у Франції виходив журнал „Французький Глядач”. І в Росії читали англійський журнал. Як дослідив І.Шишманов, перший російський студентський журнал „Доброе намерение” („Добрий намір”), який 1764 р. виходив у Московському університеті, містив багато перекладів з англійського „Spectator” [18, 55].

Серед англійських поетів І.Шишманов дав високу оцінку творчості А.Попа. Він назвав

його найвідомішим представником раціоналізму та деїзму в галузі поезії, визнаним у себе на батьківщині. Його творчість оцінив навіть такий геній, як Дж.Байрон, назвавши А.Попа найбільшим поетом в англійській літературі, навіть у порівнянні з Дж.Мільтоном та В.Шекспіром [18, 69]. Учений також відзначив, що, окрім Англії, А.Поп прославився у Німеччині, де 1740 р. Б.Брокес переклав його твір „Дослід над людиною”. За даними І.Шишманова, у 1755 р. Берлінська академія надала спеціальну премію за дослідження філософської системи А.Попа, що ґрунтувалась на тезі – усе, що існує, є добром. Під впливом цієї системи Г.Лессінг написав полемічну статтю „Поп-метафізик”. 1763 р. у Берліні вийшло друком повне зібрання творів А.Попа англійською мовою. Філософією А.Попа в Німеччині захоплювався також Гете. Проте, в кінці XVIII ст., як дослідив І.Шишманов, у Німеччині перестали захоплюватись його творами та філософськими ідеями, і слава А.Попа поступово почала згасати [18, 69]. В Росії також виникла хвиля захоплення творчістю А.Попа через переклади „Дослід над людиною”. Перший переклад здійснив учень М.Ломоносова проф. М.Поповський. До 1802 р. було опубліковано ще 4 переклади. Проте ці переклади були неповними, і читачі поступово втратили інтерес до твору [18, 69-70].

Велику увагу І.Шишманов приділив також вивченню творчості Дж.Томсона та Е.Юнга, які, за його словами: „писали „поезію серця”, за що й стали дуже популярними у Великобританії та за її межами” [18, 71].

З повагою ставився І.Шишманов і до Е.Макферсона, який відроджував старовинну народну поезію Шотландії, зокрема, створену сліпим автором третього століття нашої ери Осіаном. Прославивши його у шеститомній книзі „Фінгал” (1762), Е.Макферсон, на переконання ученого, сам став національною гордістю не лише Шотландії та Англії, а й усієї Європи. Популярним був Осіан також і у слов’ян. Так, у середині XIX ст. відомий болгарський поет П.Р.Славейков у журналі „Смесена китка” (№ 1 за 1852 р.) надрукував поетичний твір під назвою „3 Осіана” [18, 80]. Вплив Осіана, як дослідив І.Шишманов, відчутний у творчості багатьох поетів. У Росії – навіть в О.Пушкіна. Окремі пісні Осіана переклав російський письменник М.Карамзін [18, 82].

У лекціях, присвячених англійському роману XVIII ст., І.Шишманов відзначив, що „він (роман – Г.Б.) разом з англійською буржуазною драмою являв собою найоригінальніше явище в англійській літературі цього століття, а також був єдиним у своєму роді справжнім винаходом в галузі літератури” [18, 93].

Велику увагу І.Шишманов приділяв творчості Д.Дефо, Дж.Свіфта, С.Річардсона, Г.Філдінга, Т.Смоллета, Л.Стерна та О.Голдсмита. Проте, з них усіх найбільше захоплювався творчістю Д.Дефо, якого назвав „одним із найвідоміших письменників не лише Англії, а й усього світу” [18, 105]. І.Шишманов проаналізував чи не усі переклади творів цього автора, здійснені у Болгарії та Сербії. Так, учений доводив, що всесвітньо відомий роман „Робінзон Крузо” був одним із перших творів західноєвропейської літератури, перекладених болгарською мовою. Він зазначав, що у листуванні Неофіт Рилські, Райно Попович та інші болгарські письменники часто згадували цей твір. Першим перекладачем „Робінзона Крузо” у Болгарії був Р.Попович, який 1841 р. переклав роман і назвав його „Младого Робінсона случаи. Сачинени оубо на германски языкъ, преведени же на простогречески с Константина Димитрієва Беля. Ныне же с гречески на болгарски преведени с Райна Поповича и в ползу юношества на светъ издани въ две части”. Цей переклад роману, проте, не був опублікований, а залишився в рукописі, який, як повідомив І.Шишманов, знаходився у Народній Бібліотеці в Софії. Наступним перекладом був „Чюдесиите на Робенсына Круссо”, здійснений Іваном Богоровим у 1848 р. і опублікований, як інформував І.Шишманов, в одному з журналів, а згодом виданий окремою книгою. 1958 р. у Белграді був надрукований ще один переклад „Робінзона Крузо”, автором якого був Йоаким Груєв. Він складався лише з 23 сторінок і був перекладений з німецької мови. Пенчо Славейков переклав цей роман з грецької мови під назвою „Робинзонъ на острова си”. Як стверджував І.Шишманов, саме цей переклад був найближчим до оригіналу [18, 104].

На одному щаблі популярності з „Робінзоном Крузо” Д.Дефо І.Шишманов поставив роман О.Голдсмита „Уікфільдський священник” (1766). Він писав: „В Англії та в усіх англійських колоніях, що знаходяться на п’яти континентах світу необхідно відзначити, що цей роман, за винятком „Робінзона Крузо”, був найпоширенішим і найулюбленішим. У романі священник усвідомлює значимість своєї соціальної місії і є носієм високої моралі. В болгарській літературі

вплив творчості О.Голдсмита відчутний у творах Е.Пеліна та І.Вазова. Загалом тут було написано багато творів на церковну тематику. Проте у болгарських письменників священики мали високу мораль лише тоді, коли в душі вони були революціонерами” [18, 159]. В Росії прихильником О.Голдсмита був В.Жуковський. Він з особливим захопленням відзивався про філософську поему „Запустіле село”.

У Росії, на відміну від Болгарії, як уважав І.Шишманов, улюбленим англійським письменником був Дж.Свіфт (переклад „Гулівера” було здійснено там ще протягом 1772-1773 рр.). У журналі „Трудолюбивая пчела”, який видавав О.Сумароков, ще 1759 р. були опубліковані переклади уривків із творів Дж.Свіфта [18, 126]. Популярними у Росії були і твори С.Річардсона (його романи були перекладені й опубліковані в Петербурзі наприкінці XVIII ст., а саме: „Памела или награжденная добродетель” (1787), „Достопамятная жизнь девицы Клариссы Гарлови” (1791-1792) та „Английския письма или История кавалера Грандисона” (1793-1794) [18, 134].

Окрім С.Річардсона, у Росії велику популярність здобув Л.Стерн та його твір „Сентиментальна подорож”. Цей твір був популярним і в усій Європі, оскільки його сентименталізм та суб’єктивізм відповідав сумному настрою тодішньої епохи. І.Шишманов писав: „Сентименталізм в Європі став епідемією, від якої не могли врятуватись навіть такі генії, як Гете в Німеччині та Карамзін в Росії. Гете у творі „Максиміле і роздуми” давав пораду кожній освіченій людині перечитати твори Л.Стерна й усвідомити, наскільки йому має завдячувати XIX ст.” [18, 152]. Твір М.Карамзіна „Письма русского путешественника” („Листи російського мандрівника”) написаний у формі щоденника, так само, як і „Сентиментальна подорож” Л.Стерна. Ще дві його повісті „Бедная Лиза” та „Наталья, боярская дочь”, як уважав І.Шишманов, теж написані під впливом творчості Л.Стерна [18, 153]. За посередництва німецької та російської літератури сентименталізм Л.Стерна поширився і на Балканському півострові, спочатку в Сербії, Греції, Румунії, а потім і в Болгарії. У 50-х – 60-х роках XIX ст. у болгарській літературі з’явилась низка сентиментальних повістей та оповідань – Й.Груєва „Сирота Цветана”, С.Стоянова „Невенка боярська дочка”, В.Друмева „Нешасна родина”, „Пропаща Станка” та ін. Їхні герої, за словами І.Шишманова, мали „чуйне серце”, проливали „безгрішні сльози” та шепотіли „сердечні молитви”. Прочитавши ці твори, писав І.Шишманов, необхідно зробити висновок, що ці повісті є нащадками популярного колись літературного жанру, і їхнім родоначальником є автор „Трістана Шенді” та „Сентиментальної подорожі” [18, 153-154].

Щодо англійської комедії XVIII ст., то І.Шишманов уважав найвиразнішим драматургом Р.Шерідана – майстра парламентського красномовства. Його комедії „Суперники” та „Дуенья” (обидві написані 1775 р.) принесли йому популярність і зробили 24-річного автора директором Друрлейнського театру. Проте справжнім шедевром англійської комедійної драми стала його п’єса „Школа скандалу” (1777). Її значимість І.Шишманов порівнює з „Тартюфом” Мольєра та творами „Горе з розуму” О.Грибоєдова й „Ревізор” М.Гоголя. Катерина II переробила „Школу скандалу” на „Школу лихослів’я”. І саме під такою назвою ця п’єса відома глядачам російських театрів.

Цікавою була лекція І.Шишманова, присвячена так званому „воскресінню” В.Шекспіра. Під „воскресінням” учений розумів звернення до його драматургії та її наслідування у XVIII ст., оскільки раніше, як переконував І.Шишманов, англійський геній був майже забутий та непоцінований гідно у себе на батьківщині [18, 170]. Учений висловлював обурення із приводу того, що до XVIII ст. ніхто навіть не намагався наслідувати його геніальні твори, а першими, хто це зробили, були Вольтер у Франції та Лессінг у Німеччині [18, 171]. Як зауважив І.Шишманов, ще сучасник та суперник В.Шекспіра Бен Джонсон писав про нього: „Торжествуй, моя Англіє. Ти відкрила світові поета, якому віддадуть шану на всіх європейських сценах, оскільки він належить не одному століттю, а всім вікам” [18, 170]. Проте після смерті геніального поета та гордості Англії XVI ст., він був не лише забутий, але і зневажений. Дещо подібне явище І.Шишманов побачив і у Росії, де відкрив для себе неоднозначне ставлення інтелігенції до творчості О.Пушкіна. „Йому закидали брак соціальних мотивів у поезії, – зазначив І.Шишманов, – проте був час, коли його „підносили до небес” (...). Таке ж несправедливе ставлення було і до творчості класика болгарської літератури Х.Ботева” [18, 173].

Майже одночасно, як у англійській, так і у французькій літературі зародився новий вид літературно-публіцистичної діяльності – журналістика, за посередництвом якої викривались суспільні негаразди. Журналістика розвивалась у тісному зв’язку з філософією і мала полемічний

характер. Філософія ж, поріднившись із літературою, втратила свій глибокий зміст, проте, „завдяки цьому злиттю, на переконання І.Шишманова, французька культура значно збагатилась і швидкими темпами стала поширюватись усією Європою, при цьому впливати на розвиток європейської культури загалом” [18, 188].

У XVIII ст. у Франції великою популярністю користувались ідеї Д.Локка та І.Ньютона, англійських деїстів та раціоналістів. Англія мала великі здобутки в галузі природничих наук. Захоплений цим Вольтер дослідив оптику та астрономію Ньютона, а відтак надіслав до Академії наук праці „Міра рухомої сили” та „Природа поширення тепла” [18, 201]. Найбільше англійська література та філософія, на думку І.Шишманова, вплинули на творчість Вольтера та Ш.Монтеск'є. Вольтер перебував в Англії, де ознайомлювався з культурним та літературним середовищем. Найбільшу увагу він звертав на життя і морально-релігійний розвиток середнього класу, що наклало відбиток на його погляди. В Англії він настільки досконало вивчив мову, що, як твердить І.Шишманов, навіть почав писати вірші англійською. Свої враження від пережитого та побаченого Вольтер виклав у „Англійських листах” та „Філософських листах”, які побачили світ 1733 р. Вони являють собою цінний документ з історії англо-французьких гуманітарних відносин XVIII ст. [18, 207]. Інших філософських поглядів дотримувався аристократ за походженням Ш.Монтеск'є. Протягом 1729-1731 рр., з метою зібрання матеріалів для написання твору „Дух законів”, він відвідав Англію. Тут Монтеск'є прийняли в аристократичні кола, він навіть був представлений королівській родині. Після повернення до Франції, Монтеск'є, як зазначає І.Шишманов, почав поширювати ідеї англійської конституції, а Вольтер, під впливом ідей Д.Локка та І.Ньютона – англійську філософію та деїзм [18, 269]. Згодом англійська філософія так вплинула на французів, що кожен із них намагався відвідати Англію. Вона стала для них „обітованою землею”. У Франції почали наполегливо вивчати англійську мову, літературу та філософію. Вольтер, Ж.Ж.Руссо, Ш.Монтеск'є, Г.О. де Мірабо, Ж. де Бюффон, К.Гельвецій та такі відомі корифеї французької революції, як М. де Лафайет, К.Демулен та Р.Ролан були англоманами. Щодо Вольтера, то він мав величезний вплив і на англійського поета Дж.Байрона, який уважав його за „найбільшого генія Франції” та присвятив йому розділ в поемі „Паломництво Чайльд Гарольда”, а також на англійських історіографів – У.Робертсона та Е.Гібона. В Італії вплив творчості Вольтера наклали відбиток на поетичну творчість У.Фосколо і В.Монті, в Іспанії – на М. де Ларра, в Німеччині – на К.Віланда та Г.Гейне. З російських письменників його особливо шанували О.Радищев, Л.Толстой та О.Пушкін, який перекладав його твори. Окрім Вольтера, І.Шишманов дуже високо оцінював творчий доробок Ш.Монтеск'є, який на увесь світ прославився творами про політичне й культурне життя тогочасної Європи та Франції, зокрема. Йдеться, про „Перські листи” (1721), „Роздуми про велич та занепад римлян” (1734), „Дух законів” (1748) та ін. Проте найбільш виразним з них, на переконання І.Шишманова, був „Дух законів”. Цей твір, як відомо, перечитали чи не усі європейські монархи, а також президент США Дж.Вашингтон, який, як зазначав І.Шишманов, був прихильником Ш.Монтеск'є та його теорії про розподіл влади [18, 285].

У Росії був популярним і Д.Дідро. Він був кумиром таких відомих письменників, як М.Горький та Л.Толстой. І.Шишманов інформує, що його творчістю захоплювались: у Франції – Бомарше, перший учень та послідовник Д.Дідро, а також О.Дюма-син, у Німеччині – Г.Лессінг та Г.Гауптман, у Норвегії – Г.Ібсен, в Росії – Л.Толстой [18, 310-311].

За спостереженнями І.Шишманова, великою популярністю в Європі користувався і Ж.Ж.Руссо. Його прославили такі твори: „Сповіді” (1767-1769), „Роздуми над управлінням Польщі” (1772), „Руссо – суддя Жан-Жака” (1776), „Мрії любителя самотніх прогулянок” (1777-1778) та ін. Французький геній мав ворогів та прихильників у себе на батьківщині та у багатьох європейських країнах, проте других було більше. Його учнями вважали себе: Б. де Сен П'єр – автор „Павла та Вірджинії”, Бомарше – автор „Фігаро”, Ф. де Шатобріан, А. де Ламартен, Жорж Санд та ін. В Англії послідовниками Ж.Ж.Руссо були Дж.Байрон, Дж.Еліот, О.Голдсміт, в Німеччині – Г.Лессінг, Й.-Г.Гердер, Е.Кант, Й.-В.Гете, Й.-Ф.Шіллер та ін. В Росії його творчістю захоплювалися О.Радищев, М.Карамзін, О.Пушкін, М.Лермонтов та Л.Толстой. Останній, як зазначав І.Шишманов, писав: „Руссо був для мене учителем ще з 15-річного віку. Він та Євангеліє – два великі та благотворні впливи у моєму житті. Руссо не старіється. Нещодавно мені випала нагода прочитати деякі з його творів, і я відчув таке ж духовне піднесення, яке було під час читання його творів за часів моєї юності” [18, 393-394].

Ще одним улюбленцем не лише у себе на батьківщині, а й за її межами був відомий драматург Бомарше. Його комедії „Шалений день, або Одруження Фігаро”, „Севільський цирюльник” та „Злочинна матір” були дуже популярними, як уважав І.Шишманов, не лише завдяки своїм художнім якостям, а й через прихований політичний зміст [18, 430].

Розглядаючи творчість Бомарше у слов'янському контексті, І.Шишманов говорив про її популярність у Росії. Так, його драму „Євгенія” переклав М.Пушников. 18 травня 1770 р. її поставили на сцені першого російського театру. З цього часу ще 13 років поспіль, як зазначає І.Шишманов, вона мала великий успіх [18, 436]. Такий же успіх мала і комедія „Весілля Фігаро”, перекладена О.Лабзіним. Прихильником Бомарше був також О.Пушкін. Висновок про це І.Шишманов зробив, дослідивши п'єсу „Моцарт та Сальєрі” О.Пушкіна, де є такі рядки, уміщені в текст лекції ученого:

„Слушай, брат Сальєри.
Как мысли черные к тебе придут,
откупори шампанского бутылку
иль перечти „Женитьбу Фигаро” [18, 436].

У лекційному курсі із західноєвропейських літератур наскрізною є думка про те, що немає жодної літератури, яка б формувалась і розвивалась без іноземного впливу. Вважаємо, що цілком логічно цей курс лекцій І.Шишманова мав ґрунтуватися саме на цьому положенні.

На жаль, слід констатувати, що у лекційному курсі, усе ж, бракує прикладів на підтвердження взаємовпливу літератур, взаємопроникнення тем, ідей тощо. У ньому, на нашу думку, замало власне текстологічної роботи й дослідження проблематики та поетики творчості різнонаціональних авторів у порівняльному аспекті. Учений зробив акцент на реєстрації взаємоперекладів, на констатації популярності чи навпаки непопулярності творів, а не на розгляді особливостей їхньої рецепції та художньої специфіки. У цьому сенсі, на нашу думку, учень – І.Шишманов – не перевершив свого вчителя – М.Драгоманова, який, глибоко дослідивши фольклор слов'янських народів на шпальтах болгарського наукового часопису „Сборник за народни умотворения наука и книжнина”, сформулював компаративістичні засади такого дослідження, про що свого часу вже писали, болгарські й українські літературознавці М.Арнаутов [1], В.Москаленко [11], Н.Григораш [6] і авторка цих рядків [5].

Незважаючи на зазначені застереження, лекційний курс проф. І.Шишманова із західноєвропейських літератур є надзвичайно інформативно насиченим, цікавим для сприйняття та засвідчує велику ерудицію вченого, а тому жодним чином не може применшити заслуг його автора у розвитку болгарського літературознавства кінця ХІХ – першої чверті ХХ ст.

ЛІТЕРАТУРА

1. Арнаутов М. Михаил Драгоманов. Личност и значения за българския фолклор // Арнаутов М. Очерци по българския фолклор: В 2 т. – София: Български писател, 1968. – Т. 1. – С. 359-400.
2. Атанасов П. Иван Д. Шишманов и Украина // Славяни. – София. – 1958. – № 3. – С. 26-31.
3. Бушко Г. Фольклористичні студії І.Шишманова на сторінках болгарських періодичних видань кінця ХІХ – початку ХХ ст. // Збірник праць Науково-дослідного центру періодики. – Львів. 2005. Вип. 13. С. 157-167.
4. Бушко Г. І.Шишманов і Софійський університет // Філологічні студії. – Луцьк. – 2006. – Вип. 1-4. – С. 124-128.
5. Бушко Г. Питання української культури на шпальтах болгарського часопису „Сборник за народни умотворения наука и книжнина” // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – Львів – 2007. – Вип. 40. – С. 165-171.
6. Григораш Н. Украинската литературоведска българистика от ХІХ и средата на ХХ век: личности и школи. – Велико Търново: Университетско издателство „Св. Св. Кирил и Методий”, 2007. – 167 с.
7. Гром'як Р. Історія української літературної критики (від початків до кінця ХІХ століття). – Тернопіль: Підручники і посібники, 1999. – 224 с.
8. Димов Г. Иван Д. Шишманов. Литературен историк и критик. – София: Издателство на БАН, 1956. 266 с.
9. Зарев П. Иван Д.Шишманов. Национална и европейска литературна наука // История на българската литературна критика: В 3 т. Том 3. От края на първата световна война до средата на 40-те години. – София: Проф. Марин Дринов, 1996. – С. 120-126.
10. Моклиця М. Основи літературознавства. – Тернопіль: Підручники і посібники, 2002. – 192 с.

11. Москаленко В.А. Українсько-болгарські літературні та наукові зв'язки кінця XIX-XX ст. - Київ: Наукова думка, 1986. - 216 с.
12. Протохристова К. Иван Шишманов и западноевропейските литератури академичният проект // Иван Д. Шишманов – форумът. Шишманови четения. Книга 1. – София: Карина – Мариана Тодорова, 2005. – С. 71-83.
13. Радева М. Философските и политическите възгледи на Иван Д. Шишманов // Годишник на Софийския университет. Исторически факултет. 1977. – Т. LXVII. С. 169-200.
14. Радевски Х. Иван Шишманов // Литературна мисъл. 1973. Кн. 2. С. 121-125.
15. Шишманов И. Значението и задачите на нашата етнография // Сборник за народни умотворения наука и книжнина. 1889. Кн. I. С. 1-65.
16. Шишманов И.Д. Нашето Висше училище // Мисъл. 1892. № 3-4. – С. 235-246.
17. Шишманов И. Значението и задачите на нашата етнография // Избрани съчинения: В 3 т. – София: Издателство на БАН, 1966. – Т. 2. С. 7-62.
18. Шишманов И. Избрани съчинения: В 3 т. Том 3. Сравнителна литературна история на XVIII век / Под ред. на Г.Димов. – София: Издателство на БАН, 1971. – 686 с.

Софія ФІЛОНЕНКО

«СЕРІЯ З ДЕЛЬФІНОМ»: УКРАЇНСЬКИЙ ЛЮБОВНИЙ РОМАН ЯК КОЛЕКТИВНА ЖІНОЧА ФАНТАЗІЯ

У статті розглядається жанровий різновид сучасного жіночого любовного роману – малоформатний (серійний) романс як продуктивна літературна формула. Аналізується як єдиний текст лінійка таких романів під назвою «Серія з дельфіном», видана Літературною агенцією сестер Демських. Висвітлюються завдання серії, система персонажів романсу, соціальні та психологічні конфлікти в гендерному аспекті.

Ключові слова: масова література, романс, любовний роман, малоформатний роман, серійний роман, формула Попелюшки, гендер.

The article deals with the subgenre of modern romance – category or series romance as productive literary formula. The line of such romances entitled as “The series with a Dolphin” published by the Literary Agency of the Demsky Sisters is analyzed as the integral text. The series’ messages, system of heroes, social and psychological conflicts are highlighted in gender aspect.

Key words: popular fiction, romance, love novel, category romance, series romance, Cinderella formula, gender.

В статье рассматривается жанровая разновидность современного женского любовного романа – малоформатный (мерийный) романс как продуктивная литературная формула. Анализируется как целостный текст линейка таких романов под названием «Серия с дельфином», изданная Литературным агентством сестер Демских. Освещаются задания серии, система персонажей романса, социальные и психологические конфликты в гендерном аспекте.

Ключевые слова: массовая литература, романс, любовный роман, малоформатный роман, серийный роман, формулы Золушки, гендер.

Жіночий любовний роман, він же «дамський», «рожевий», «романс» (англ. romance), – це один із трьох китів сучасної масової літератури. Він не є монолітним жанром, а охоплює кілька десятків тематичних різновидів: сучасний, історичний, із часів Регентства, готичний, футуристичний, містичний, саспенс, фантастичний, комедійний тощо. На європейському та американському видавничому ринку принциповим для диференціації творів цього жанру є поділ на **романи «серійні», малоформатні** (category romance, series romance) і **романи більшого обсягу, що виходять поза межами серії** (single title romance). Вони розрізняються не лише обсягом, але й способом видання, розповсюдження, жанровими конвенціями.

Традиційно малоформатний любовний роман невеликого розміру, до 200 сторінок тексту, в середньому 55-75 тисяч слів, має обмежену кількість персонажів (до восьми) й одну-дві сюжетні лінії. Тематика його здебільшого сучасна, твори суворо слідують «формулі» романсу. Романи, що

виходять у рамках серії, асоціюються саме з нею, а не з іменем автора. За словами О. Бочарової, «у «серійних» романах авторство за рідкісними винятками майже не несе відбитку індивідуальності, і книжки купують, орієнтуючись не на автора, а на серійний номер» [1]. Можна сказати, що короткий роман є літературним аналогом окремої серії телевізійної «мильної опери», адже в ньому так само спрацьовує принцип серійності – хіба що в «книгосеріалі» герої щоразу міняють імена, однак їхні дії повторюються: «Закривши один роман, можна – часто так і відбувається – розгорнути наступний: адже це немовби одна довга історія з добре знайомими особами і передбачуваним кінцем» [1]. (Любовний роман більшого формату доречно порівняти з окремим кінофільмом-мелодрамою, що передбачає більшу варіативність сюжету).

Видання творів у жанрі «category romance» здійснюється часто й регулярно: два, чотири або шість разів на місяць. Романи розраховані на швидке «ковтання», в середньому проглядаються-гортаються за годину-дві. Читачка звикає до монотонності сюжетів, знаходячи в цьому заспокоєння, передбачувану розраду; читання стає своєрідним ритуалом. В Америці та Європі видруком і розповсюдженням малоформатних любовних романів займалися величезні концерни, як-от «Мілліз-енд-Бун» (Mills and Boon), «Арлекін» (Harlequin Enterprises), «Силует» (Silhouette), наразі об'єднані. Кожний із них, як правило, має по кілька серій романів, до кожної чітко прописані інструкції для авторів (editorial guidelines).

На пострадянському просторі першим видавництвом, яке з 1990 року запустило серію короткого любовного роману спільно з видавництвом «Арлекін», стала російська «Райдуга». Директор видавництва Н. Литвінець в інтерв'ю часопису «Иностранная литература» (1997 р., № 7) розгорнула апологію жанру, який стрімко опанував російський ринок: «Наразі нас читає саме масовий читач, «людина з вулиці». Жінки, які раніше читали лише журнал «Робітниця», а за книгу навіть і не бралися, тепер читають любовний роман, щасливі і вважають це чудовим відпочинком. До речі, дамські романи полюбляють не лише читачки зі скромним інтелектуальним потенціалом. Це прекрасний перепочинок, це відхід від того непривабливого, що ти бачиш за вікном, занурення в інший, більш приємний світ мрії» [6]. На думку видавця, ці романи зміцнюють родинні стосунки, допомагають уникнути зайвих стресів, скандалів, тобто виконують психотерапевтичну функцію, і навіть виховують нову жінку – розкріпачену, сильну, успішну, ділову. Експеримент із перекладами зарубіжних романів російською мовою виявився успішним, і згодом «Райдуга» стала членом великої міжнародної родини концерна «Арлекін».

У сучасній українській масовій літературі було вже кілька спроб запустити лінійку дамських романів. Доволі стабільно працює літературна агенція «Зелений Пес», друкуючи серію «Мелодії серця». «Книжечки для дамської сумочки» публікує видавництво «Дуліби». Російськомовні серії сентиментальних романів в Україні започаткувало «Фоліо» («Сплетниця», «Інтриганка», «Девичник» та ін.). Однак продукція, що випускається в рамках згаданих лінійок, часто різноманітна, не завжди відповідає жанрово-тематичним канонам популярної белетристики. Найближче до створення малоформатного «серійного» роману підійшла Літературна агенція сестер Демських, яка з 2008 року видає серію **«Жіночий любовний роман»**, що завдяки логотипу відома як **«Серія з дельфіном»**. До неї увійшли романи «Історія з британським журналом», «Троянди в супермаркет», «Паризьке кохання», «Афера на віллі», «Багаті і бідні», «Кохання без кордонів», були анонсовані твори «Герой її роману», «Чоловік для багатьох жінок», «Бал на честь святого Валентина». Від «Серії з дельфіном» відбрунькувалася нова лінійка – «Романи відомих жінок», наразі репрезентована одним текстом: «Пристрасна траса до щастя» Анжеліки Рудницької, співачки, художниці, телеведучої і журналістки.

Створення книжкової серії було не випадковим. Сестри Леся Демська-Будзуляк та Орися Демська-Кульчицька розкрили її ідеологічну мету: «Завданням проекту є формування ідеї нової жінки – жінки, сповненої самоповаги та людської гідності, здатної відстоювати свої права. Жінки, яка за власним бажанням, може бути успішним політиком, бізнесменом, науковцем, матір'ю багатодітної родини. Жінки коханої!» [4]. Крім того, засновниці проекту свідомо поставилися до формування національного маскульту: «Реалізація задуму здійснюватиметься шляхом створення якісно нового простору жіночої розважальної культури, чи точніше жіночої поп-літератури для широкого кола читачок» [4]. Сестри Демські вбачають її мету в пропаганді «позитивних суспільних цінностей й традицій, як наприклад: милосердя, повага до іншого, цінність людської індивідуальності, перевага духовного над матеріальним тощо» [4], а також у створенні продукту для психологічного розвантаження, легкого і приємного відпочинку сучасної жінки. Таке

спрямування віддзеркалено в символіці «дельфіна», тварини, яка славиться як рятувальник людини в морі, – так і любовний роман мусить порятувати читачку, морально підтримати її під час штормів у морі житейському.

Цікаві додаткові цілі проекту: надати можливість українкам самореалізуватися, «...виявити свій творчий потенціал і, незалежно від місця проживання, соціального статусу та фізичного стану, одержати однаковий шанс на успіх» [4]. Очевидно, що літературна агенція планувала працювати за схемою масового залучення активних читачок любовних романів до співробітництва, що є добре апробованим методом у світовій книжковій індустрії. Загалом, сестри Демські оголошують «технологічну» складову своєї діяльності: «В Україні вперше запропоновано новий видавничий проект письменницьких технологій, в основі яких лежить первинна цінність художньої ідеї, навколо якої розвивається авторсько-видавнича діяльність великого творчого колективу» [4]. Категорія авторства за таких обставин є дещо умовною, адже виробництво романів організовано за «бригадним» методом: хтось формулює сюжет, хтось вигадує окремі епізоди, хтось займається стилем. Не випадково на перших виданнях серії – «Історія з британським журналом», «Троянди в супермаркет», «Паризьке кохання» – ім'я авторки не значилося на обкладинці, а видавничі дані повідомляли, хто є «автором сюжету» і кому належить «літературне опрацювання». Наступні два романи: «Афера на віллі» та «Багаті і бідні» – було написано в співавторстві, імена письменниць нарешті з'явилися на обкладинках.

О. Бочарова наголошує услід за Дж. Кавелті на «формульності» дамського любовного роману: «Любовний роман – у своєму найпростішому «серійному» варіанті – досягає доволі високого ступеню стандартизації в типах героїв і сюжетів» [1]. За словами Т. Максимової, «...перше, що визначає жіночий роман – це значна доля сентименталізму, романтичний схематизм сюжетної лінії і схожість одного роману на інший» [7, 96-97]. Повторюваність дозволяє говорити про дамські романи однієї серії як про єдиний текст. Усі романи, що вийшли в «Серії з дельфіном», відтворюють одну й ту саму класичну формулу, стрижневу для жанру любовного роману: це **історія Попелюшки**, в якій розв'язуються питання соціальної мобільності й успіху сучасної жінки. За словами О. Вайнштейн, «казка про Попелюшку з усіма її перипетіями» є «архетиповою для рожевого роману» [3]. Улюблений «романсовий» сюжет про любов бідної дівчини до багатого шляхтича Дж. Кавелті назвав «формулою Попелюшки» (Cinderella formula) [12, 42]. Юна й недосвідчена Героїня, потрапивши до непростой життєвої ситуації, зустрічає Героя свого роману, здобуває його любов і долає всі перешкоди на шляху до шлюбу й до успіху.

У підґрунті сюжету кожного з романів лежить соціальний конфлікт, а назва одного з них – «Багаті і бідні» може сприйматися за лейтмотив цілої серії. Із першого погляду це зовсім не дивно, адже в класичній історії Попелюшка через зустріч із Принцем і одруження з ним підвищує соціальний статус. Проте виразним наголосом соціальних контрастів український любовний роман відрізняється від «західного» його варіанту. Як зауважила О. Бочарова стосовно останнього, «на відміну від класичної мелодрами, де героїв розділяє соціальна нерівність, у сучасному жіночому романі і герой, і героїня соціально благополучні, і статусні конфлікти нечасто відіграють важливу роль у розвитку дії» [1]. Загалом же, український дамський роман відрефлектував вітчизняні соціально-економічні реалії: різке майнове розшарування суспільства з початку 1990-х; зубожіння представників тих професій, що колись, за СРСР, проголошувалися престижними й шанованими, хоча б в офіційній пропаганді – вчитель, лікар, інженер; прискорене формування класу підприємців, «нових українців», скоробагатків, що претендують називатися суспільною елітою.

Соціальна проблематика зумовила вибір героїнь і героїв для сюжетів любовних романів. Проста бухгалтерка Валя («Історія з британським журналом»), шкільна бібліотекарка Яна («Афера на віллі»), санітарка Дарина («Паризьке кохання»), продавець-консультант у супермаркеті Ірина («Троянди в супермаркет»), вчителька Олена («Багаті і бідні») ідеально годяться на роль небагатої, скромної, упослідженої героїні «романсу». Традиційною зав'язкою сюжету виступає ситуація, в якій жінка скривджена й безпорадна: вона раптово втрачає роботу через банкрутство фірми, залишившись із хворою матір'ю на руках; з нею розриває стосунки коханий чоловік, збираючись одружитися на багатій нареченій; її принижують злі кузини, розігруючи її честь на парі; її несправедливо звинувачує начальство супермаркету, примушуючи сплатити за дорогу вазу, насправді розбиту багатою клієнткою, її виганяють із гуртожитку, вона потрапляє під колеса автомобіля; її звільняють зі школи через примхи заможних батьків учня. Маємо типовий мотив

«дівчини в біді» (Damsel in distress), відомий ще з лицарських романів і характерний для жанру мелодрами.

Треба сказати, що український варіант любовного роману позначений сильною нотою мелодраматизму, на відміну від сучасного зарубіжного «серійного» роману, де головні події трактуються в сексуально-еротичному ключі (конфлікт за право володіння тілом жінки, яка опирається бажанню, але у підсумку визнає владу чоловіка над собою). У «Серії з дельфіном» в основу сюжету покладено розповідь про спроби героїні самотужки подолати життєві негаразди – безробіття, втрату житла, хворобу близької людини. Однак за всіх високих моральних якостей і професійності дівчини для розв'язання проблеми вона потребує допомоги героя-чоловіка, з яким потім пов'яже свою долю.

На роль Принца-визволителя й рятівника в романах вітчизняної серії обрано чоловіків із однозначно високим соціальним статусом: банкір Андрій Святославський, банкір Ігор Кравець, директор міжнародної фірми дизайну інтер'єрів Павло Олексійович, топ-менеджер великої автомобільної корпорації Марк Вінтерз, успішний бізнесмен-мільйонер Ярослав Кучеренко. Прикметно, що образи багатіїв наділені рисами *інтелігента*: вони люблять читати, знаються на музиці, театрі, їм знайоме співчуття до знедолених, вони здатні на шляхетний вчинок, а головне – вони можуть щиро і глибоко кохати, мріють про справжні почуття. Можна сказати, що такий чоловічий тип – колективна жіноча фантазія, в якій відбито прагнення «олюднити», «ошляхетнити» нову суспільну еліту. Власне, такий спосіб рецепції нового соціального прошарку в російських дамських романах помітила О. Бугославська в статті «Образ олігарха в пам'ятках писемності» («Знання», 2007 р., № 8). Характеризуючи образ головного героя сучасного міфу, критик стверджує: «Так чого ж ми прагнемо від нашого вищого світу і від самих себе? Схоже на те, що переважно ми намагаємося якимось чином *сполучити американську мрію з традиційним російським інтелігентом*, пристосувавши і те, й інше до існуючої дійсності. Ми маємо якесь уявлення про фігуру сучасної ділової людини, яка у своєму максимумі є олігархом. Засобами масової літератури ми цей портрет піддаємо виправній переробці: знімаємо з нього малиновий піджак, що й так давно пішов, пересаджуємо з «Мерседеса» в «Майбах», відбираємо в нього фотомодель, виключаємо з його життя всілякі пороки, наділяємо сміливістю, талантами й видаємо диплом біофаку... Отриманий образ годиться для того, щоб ним милуватися, брати з нього приклад і всіляко про нього мріяти. З певного погляду це свого роду message суспільства своїй еліті з висловлюванням побажань» (курсив наш. – С. Ф.) [2].

Третій обов'язковий тип персонажа, наявний у сучасному любовному романі, – суперниця, яка претендує на руку, серце й гаманець Принца-бізнесмена. Це Валентина Кучеренко, дружина бізнесмена («Багаті і бідні»), Станіслава Палій, дочка власника клініки «Авіценна» («Паризьке кохання»), Аліна, контакт-менеджер дизайнерської фірми («Історія з британським журналом»), Аня, подруга банкіра Святославського («Троянди в супермаркет»), Віка і Ліда, сестри Євгена Горенка, власника юридичної фірми «Консул» («Афера на віллі»). Суперниця, як правило, належить до того ж майнового прошарку, що й герой, або, принаймні, з усіх сил тягнеться до вищого світу. Вона розкішно виглядає, доглянута, не обтяжена буденними клопотами, звикла до красивого життя. Це тип жінки-ляльки, сучасної Барбі, гламурної дівчиці: «Стегна Віки обтягували срібно-сірі, художньо подерті у найнесподіваніших місцях джинси, у пупці виблискував синій камінець, а на крихітній жовтій маєчці, що закінчувалася відразу за грудьми, красувався напис «Kiss my ass» [10, 55]; «Висока, вродлива, завжди на підборах і завжди вбрана як на свято, навіть вдома її спортивний костюм і халатки були по-кіношному несправжні», «...жінка обернулася, від чого її волосся кольору сяючого золота колихнулося в повітрі» [9, 4]; «Погляд зупинився на розкішній дамі в довгому білому пальті, що стояла при вході до дорогого магазину» [5, 26], «одного погляду на неї було достатньо, щоб зрозуміти, що у неї все окей! Вельветовий костюм від модного українського дизайнера сидів на ній як влитий, вдало підкреслюючи всі принади її гарної жіночої фігури. Зачіска наче щойно з салону. Парфуми. Класичний французький запах. Лайкові рукавички того ж кольору, що й сумочка та чоботи-козачки на височенних підборах» [5, 32]; «...До кабінету ввійшла висока блондинка в яскраво-червоному кашеміровому пальті. Вона хижко зиркнула невеличкими нафарбованими оченятами на пані вчительку...» [11, 15], «Лише погляньте на цю розкішну жінку. Стильна стрижка, ідеальний макіяж, вишуканий одяг, дорогої прикраси. Не молода, без надзвичайних природних даних, вона виглядала неймовірно привабливо. Весь образ продумано до деталей: платинова блондинка, червона помада у тон пальта, ніжно-кремова атласна

сукня та високі шкіряні чобітки. Жоден чоловік не встоїть» [11, 15]. Порівняно з вродою, багатим і модним вбранням суперниці героїня-Попелюшка виглядає простувато, старомодно, через що може навіть соромитися: «Валя... надто добре відчувала, який разючий контраст становить вона із своєю завжди розкішно одягненою начальницею на роботі» [5, 89]; «Оленка завмерла, їй стало дуже прикро через себе... Вона жакливо почувала себе у своєму затертому светрику і старомодній спідниці. Чому вона навіть губи не нафарбувала? Комплекси підступили до горла і слова стихли» [11, 16], «*Ну і ноги в цієї панянки, мої дві завдовжки з її одну*, – подумала Іра. І від цього відчуття своєї якоїсь меншовартості на душі стало ще огидніше» (курсив у тексті. – С. Ф.) [9, 9]. Гарна зовнішність суперниці, проте, означається в романах як «штучна», «ненатуральна», така, що затіняє саму жінку: «Невже вона не може без косметики, усіх цих баночок і тюбиків? Іноді йому дуже хотілося зазирнути їй в очі. У її справжні, не нафарбовані очі. Які вони?» [9, 19].

На противагу цьому в головній героїні краса справжня, природня, хоча й непримітна, не разюча. Молода жінка може здаватися сірою мишкою порівняно з розкішною суперницею: «Валю не можна було назвати красунею у класичному значенні цього слова. Вона була не з тих жінок, яких неможливо не помітити. Проте, якщо вже її помічали, то запам'ятовували надовго – великі блакитно-зеленуваті очі з довгими чорними віями на витонченому обличчі. Довге руське волосся, красива фігура, надзвичайно щира посмішка, за якою вгадується то жінка, то дитина» [5, 42]; «І що він в тобі знайшов: мала, пласка, стрижена... хіба очі гарні» [9, 110], бібліотекарка Яна вдягається у «стареньку сіру спідничку», «білу кофтинку» [10, 93-94], в неї «дешевенькі парфуми», а на плечі – «полотняна сумка... набита книжками» [10, 7], причому самій собі дівчина здається «непримітним, маленьким горобчиком, на якого ніхто не зважає» [10, 95].

Ключова деталь зовнішності головної героїні – її чудесні очі. Навіть якщо дівчині бракує лоску, очі негайно привертають увагу Принца, натякаючи – як «дзеркало душі» – на багатий внутрішній світ, здатність глибоко почувати: «А потім я побачив твої очі. Я зазирнув у них і пропав. Крім краси, неймовірної, вражаючої краси, такої я до того ніколи не бачив, вони випромінювали біль. Вони були болем, ці твої зелені очі» [8, 156]; «Надзвичайні очі!... Карі, великі, ні, величезні, дивні очі... – звернув увагу Андрій» [9, 10], «Очі... ті очі дівочі... Пісня така, здається, є...» [9, 21]; «Ви уявляєте собі, як рідко можна зустріти людину з очима кольору бірюзи?... Звичайнісінька іранська бірюза, єдина, яку опрацюють золотом» [10, 48]; Славко у «Багатих і бідних» у першій розмові тричі повторює Олені «у тебе гарні очі»; «Директор озирнувся і подивився Валі просто в вічі. Несподівано він відзначив про себе, що у нової Алініної помічниці дуже гарні очі» [11, 56].

Кохання між головними героями спалахує миттєво під час зорового контакту, причому дівчина теж зачудовується красою, глибиною, рідкісним кольором очей чоловіка, вгадуючи романтичну натуру, здатну на ніжні почуття: «На надзвичайно серйозному обличчі усміхалися красиві чорні очі» [5, 54]; «Правду кажучи, вони були дуже гарними, ті очі. Дуже теплими. Кольору кави» [10, 38]; «Які у нього очі! Темно-сірі, з вогником, з теплим сяйвом. А ві! Темні, довгі і пухнасті» [11, 103]; «Чоловік озирнувся і здивовано глянув на неї. Він мав гарні очі. Сіро-сині й дуже сумні» [8, 64]. Зоровий контакт символізує стан абсолютної відкритості, інтимності, що провіщає взаємність, душевну гармонію.

У кожному з романів обов'язковою є казкова метаморфоза – перетворення «сірої мишки» на чарівну принцесу, що символізує готовність героїні до змін в особистому житті. Цей мотив подеколи доповнюється супутніми образами – чарівної феї (наприклад, пані Квітослава, яка готує Дарину Коваль до світського прийняття в романі «Паризьке кохання», перукарка в салоні краси, куди заходить Оленка перед кастингом, у романі «Багаті і бідні»), надзвичайної сукні, яка перетворює дівчину на вродливицю: «Сукня з яскраво-червоного трикотажу, м'якого та ніжного, як дотик коханого, щільно обтягувала руки та бюст, а від стегон розширювалася спідницею-напівсонцем... Вона настільки личила Дарині, вигідно демонструючи стрункі ніжки та підкреслюючи тонку талію, що її ціна сама собою перестала мати хоч якийсь значення. Фасон називався «Марі-Ортанс», а «Ортанс» означало «гортензія». Тому Дарусю анітрохи не дивувало, що у цій сукні вона чулася прекрасною квіткою» [8, 21]. Як твердить Т. Максимова, у любовному романі «при описі одягу використовується прийом «моментального фото»: сукня, костюм оцінюються поглядом зі сторони: відбиття в дзеркалі, коментарі оточуючих, коханого чоловіка» [7, 99]. О. Вайнштейн наголошує на превалюванні чоловічого погляду в оцінці жіночої вроди: «...остаточна думка за законами жанру все ж таки належить чоловікові. Він завжди грає роль

головного судді, і його погляд вирішує все» [3]. Тому знаком краси юної героїні виступає захоплення героя: «Павло Олексійович нарешті прийшов до тям. Ще б – такий шок! Виявляється, їхня скромна й непомітна Валя справжня красуня. І як це він раніше не звертав на це уваги!» [5, 91].

Лейтмотивом у портретуванні головної героїні є її дитячість: у неї тонка фігура, ніжні маленькі руки: «Андрій... перехопив її руку. Яка вона маленька, майже дитяча» [9, 92]. Валя Соболев, героїня «Історії з британським журналом», делікатна, граційна, асоціюється із Марі з балету «Лускунчик», теж напівдитиною-напівдівчиною. Тендітність дівчини може виявлятися в ситуації, коли вона кволує, немічна: так, приміром, Ірина Клименко, потрапивши під автівку, в стані неприготовності набуває особливої притягальності для банкіра Андрія: «Здається, вона посміхається... чи може...яка ж вона ніжна!... Розкидане волосся. Застигла усмішка на обличчі. Вона така... О! І слів-то не пібереш!...» [9, 98-99]. На думку О. Вайнштейн, «головна героїня» любовного роману «...за своїм казковим амплу – типова «молодша сестра» або «сирітка». В її образі акцентовані інфантильність, недосвідченість та невинність. Усі її пригоди – шлях до ініціації, і в цьому аспекті рожевий роман, звісно ж, – казка про жіночу ініціацію» [3].

У початкових епізодах романів героїня виглядає невпевнено, розгублено. Частий мотив – герой уперше бачить дівчину в кумедній або незручній ситуації: вона впала в калюжу й забруднилася («Афера на віллі»), вона потай виконувала балетні па на робочому місці, коли до офісу зайшов директор («Історія з британським журналом»), вона тамує сльози над розбитою вазою, її вигнано з гуртожитку («Троянди в супермаркет»), вона втратила карту міста і не може знайти дороги до паризького готелю, не знає іноземної мови («Паризьке кохання»). Героїня почувається присоромленою, нещасною, вона ледь не плаче: «Сором душив її гарячою хвилею і вона відчула, що от-от розплачеться» [5, 55]; «Дівчина, сидючи у калабані, рюмсала і водночас намагалася стерти бруд зі своїх щік» [10, 35]; «Іра відчуває, як до горла підкочується зрадливий клубочок. Ще секунду і вона розплачеться» [9, 9]. Портретні деталі в сукупності з повторюваними епізодами підкреслюють беззахисність, наївність дівчини, яка потребує допомоги й піклування старшого й досвідченішого чоловіка. Відомо, що в любовному романі стосунки героїні й героя розвиваються за моделлю донька – батько. За словами О. Вайнштейн, «...герой, безумовно, є замісником фігури батька. Він завжди за сюжетом старший за героїню, часом значно, і володіє безумовним авторитетом: він постає в ореолі влади й забороненого досвіду» [3].

Образи головної героїні і суперниці контрастують за життєвими цінностями: перша чекає на єдине й вічне Кохання, друга шукає грошовитого партнера. Т. Максимова зауважує: «...типаж суперниці Попелюшки – це людина, неспроможна до безкорисливого кохання... Вона кохає за становище, рахунок у банку, солідність і перспективність. Її образ насичений корисливими, меркантильними характеристиками. Вона вміло користується своїм тілом і лицем...» [7, 102]. За статусом суперниця може претендувати на роль дружини Принца, бути його подругою, нареченою, навіть мешкати з ним разом, може бути й колишньою дружиною, яка прагне повернути чоловіка. Однак герой для неї – це в першу чергу матеріальна вигода, зручне становище: «вона... дуже непогано влаштувалась» [9, 17]. Характерними рисами цього жіночого типу є безмежна корисливість, прагматичність, нездатність на справжні почуття і внутрішня порожнеча. У романах підкреслюється невисокий інтелектуальний рівень суперниці, її непрофесіоналізм у роботі: контакт-менеджер Аліна зовсім не володіє англійською і не розбирається в економічній сфері («Історія з британським журналом»), подруга банкіра Аня працює в його установі на спеціально вигаданій для неї посаді, причому зарплатню платить їй сам шеф – «Роботою це, звісно, можна було назвати лише умовно» [9, 24] («Троянди в супермаркет»). Решта суперниць ведуть безтурботне, легке, світське життя й зовсім не працюють. За моральними якостями вони програють «попелюшкам»: вони істеричні скандалістки, брехливі, ледачі, схильні до крутіства, інтриг, маніпулювання оточуючими, пихаті снобки, які хизуються високим статусом, багатством партнера, міським походженням, зневажають провінційних дівчат, обслуговуючий персонал.

На тлі корисливої суперниці головна героїня вирізняється чуйністю, добротою, милосердям, чесністю і принциповістю. Вона – любляча донька, яка відкинула перспективну кар'єру заради лікування матері («Історія з британським журналом»), інтелігентна бібліотекарка, яка прищеплює дітям любов до книги й поважає малих читачів («Афера на віллі»), вчителька, яка не бажає ставити незаслужено високі оцінки дітям багатіїв («Багаті і бідні»), дбайлива санітарка –

улюблениця всіх хворих, яких доглядає зі співчуття («Паризьке кохання»).

Сюжети творів побудовані в такий спосіб, що дають можливість головній героїні показати геросві щирість і безкорисливість. У двох романах натрапляємо на казковий мотив «перевдягання», коли Принц видає себе за людину «з народу», простого продавця машин (топ-менеджер і спадкоємець фірми «Крайслер» Марк Вінтерз у «Паризькому коханні»), «сільського Ромео» (банкір Ігор Кравець в «Афері на віллі»). Попелюшка, закохуючись у нього, не підозрює про багатство й соціальний статус героя, а після розкриття таємниці навіть переживає через нерівність: «...ну як вона відразу не побачила, як не втямила, що Марк – це птах високого польоту?!» [8, 146]; «Я погана партія для такого, як ти! І що скажуть твої рідні?!» [8, 159].

Якщо у «великоформатному» любовному романі обов'язково присутній конфлікт нерозуміння, який просуває дію, то в текстах «Серії з дельфіном» є лише легкі натяки на такі конфлікти. Стрімкий розвиток любовних стосунків не передбачає мотиву кількаразово «відкладеного кохання», тому історія «нерозуміння» презентована в згорнутому вигляді. Так, в «Історії з британським журналом» директор фірми Павло Олексійович вагається, хто є справжнім автором ідеї співробітництва з англійськими партнерами – Валя чи Аліна, підозрює обман молоденької помічниці, однак дуже швидко переконується в правдивості Валі. Продавець супермаркету Ірина Клименко («Троянди в супермаркет») випадково чує розмову банкіра Андрія з його подругою Анею, в якій остання називає дівчину «бомжем»; ображена Попелюшка втікає з квартири рятівника, одразу ж потрапляє під колеса автівки, а згодом – до лікарні, причому Принц кидається наздоганяти дівчину й оплачує її лікування. Олені з роману «Багаті і бідні» здається на якусь мить, що вона відбирає чоловіка в дружини й батька у сина, проте Ярослав Кучеренко практично одразу розвіює сумніви дівчини щодо свого сімейного статусу: він саме оформляє розлучення з колишньою дружиною й отримав санкцію сина-підлітка на новий шлюб. Такі нетривалі «непорозуміння» між героями не можуть виконувати функцію сюжетного локомотива, вони лише тимчасово ускладнюють магістральну подієву лінію, що полягає в порятунку дівчини зі складної життєвої ситуації.

Специфічним для українського любовного роману є образ зарубіжжя, що більшою чи меншою мірою присутній у сюжетах. Найповніше – в «Паризькому коханні», де головні герої знайомляться у столиці Франції, а Принц виявляється американцем Марком Вінтерзом, який забирає Попелюшку до себе. «Закордон» згадано в «Історії з британським журналом»: розгортається історія бізнесового співробітництва між українською та англійською фірмами з ініціативи головної героїні Валі. У романі «Троянди в супермаркет» головний герой Андрій Святославський тимчасово покидає хвору Попелюшку, їдучи у відрядження до Вільнюса; затримавшись на сім годин у литовському аеропорті, він отримує можливість зрозуміти, як багато важить для нього Ірина. У двох інших романах закордон згадується епізодично: Оленка в романі «Багаті і бідні» погоджується йти працювати на корпоративну вечірку заради того, щоб дістати гроші на путівку до екзотичної країни для мами; в «Афері на віллі» Дмитро, претендент на серце Яни, хизується тим, що його запрошено до Італії на фотосесію, кузина ж Яни – Вікторія одружується, а потім розлучається з італійським графом. Зарубіжжя в романах може символізувати територію романтики, казки (Париж – місто закоханих), виступати символом іншого, красивого життя. Згадаймо, що спочатку на пострадянському просторі популярністю користувалися саме перекладні дамські романи, оскільки любовні мрії асоціювалися в читачок саме з абстрактними картинками життя за кордоном. Згодом перекладні тексти поступилися місцем оригінальним романам, зробленим на місцевому матеріалі, але слід «зарубіжної романтики», вочевидь, усе ж залишився.

Фінали любовних романів, збудованих на сюжеті Попелюшки, демонструють моделі життєвого успіху сучасної жінки. Прикметним є консерватизм «Серії з дельфіном»: практично єдиний вихід для героїні – це одруження з коханим, створення міцної родини, народження дітей. Одна з попелюшок – продавщиця Ірина Клименко – висловлює одвічне жіноче прагнення так: «...я так хочу щастя, банального жіночого щастя. Хочу засинати і прокидатися в обіймах коханої людини. Я хочу разом із коханим чоловіком виховувати щасливу дитину в родині... Ні, краще двох дітей! Невже я так багато хочу? Мені здається, що далеко не кожна красуня може і здатна створити щасливу родину. А я зможу, я знаю як» [9, 79].

Дружина багатого й успішного чоловіка – така модель пропонується читачці як казкова «винагорода». Навіть якщо дівчина в романі намагалася робити самотійну кар'єру й мала бодай

якісь перспективи на професійну самореалізацію (наприклад, Оленка в «Багатих і бідних» досягла неабиякого успіху в ролі фотомоделі), то волею чоловіка вона мусить повернутися до колишнього заняття – знову працювати звичайною вчителькою. Зберігає інтелігентну професію бібліотекарки і Яна в «Афері на віллі», адже її добробут забезпечує чоловік-банк'єр. Дарину в романі «Паризьке кохання» грошовитий чоловік забирає до Америки, вони ведуть розкішне життя і знову відвідують Францію. У двох романах: «Історія з британським журналом» і «Троянди в супермаркет» – сюжетна дія уривається на сцені освідчення, але за художньою логікою й жанровими канонами можна домислити майбутнє героїнь – це, відповідно, одруження з шефом (Валя Соболь) і з банкіром Святославським (Ірина Клименко). Отже, дамські романи в українському варіанті так само, як і зарубіжні, утверджують патріархальний ідеал фемінності, що полягає в коханні й одруженні.

Таким чином, колективна жіноча мрія-фантазія зчитується з романів аналізованої серії досить прямо й недвозначно: покохати багатого й успішного чоловіка, вийти за нього заміж і продовжувати вести той спосіб життя, який до вподоби героїні. Можна стати домогосподаркою, можна ходити на роботу для душі, хоч і за мізерну зарплатню, адже «тил» забезпечує чоловік.

«Практично немає сумнівів у тому, що більшість формул сучасного романсу – це, по суті, утвердження ідеалу моногамного шлюбу і жіночого домашнього світу», – пише Дж. Кавелті [12, 42]. О. Бочарова також дотримується цього погляду: «не можна сказати, що в жіночому романі такі ключові для модернізованого суспільства цінності, як професійність і успіх, відкидаються як елементи жіночої ролі. Жінка може бути фахівцем і любити свою роботу, але кар'єра в жодному випадку не повинна та й не може бути для неї первинною цінністю. Лише кохання й пов'язані з ним сімейні стосунки є абсолютною і головною цінністю для зразка жіночої ролі, який стверджує любовний роман» [1].

Логічно постає питання: чи впливають суспільні тенденції зміни жіночої і чоловічої ролі на зміст любовного роману? Канон цього жанру, справді, надзвичайно жорсткий, мало піддається модернізації. У зарубіжній популярній белетристиці найбільший вплив на «романс» справила сексуальна революція, визнання права жінки на сексуальне задоволення нарівні з чоловіком. Тому секс у зарубіжному любовному романі тепер трактується як неодмінна складова кохання і шлюбу, а відповідна тематика – спокушання чоловіка, опір чоловічому насильству, боротьба за владу над тілом – кладеться в основу сюжетів. Ступінь відвертості, звісно, може варіюватися – від легких еротичних натяків до розкутих сцен, які межують із порнографією, проте чільний конфлікт роману обов'язково включає сексуальну складову. Український любовний роман на цьому тлі виглядає дещо «цнотливим» і старомодним, із нахилом до мелодраmatизму й сентиментального моралізму.

Завоювання жінкою права на працю, на професійну самореалізацію, як ми вже переконалися, майже не відбилося в любовному романі, в його головному message'i: в цьому жанрі кохання й родинні цінності завжди важливіші за кар'єру. Проблеми професійного становлення, успіху жінки стали предметом зображення в іншому жанрі – «чикліт», де любовні лінії відсунуті на другий план, Принц може виявитися лузером, а гепі-енд зовсім не обов'язковий.

Слід високо оцінити вже саму появу «Серії з дельфіном» як спробу створити якісний продукт вітчизняного маскульту. Завдяки цій серії українська популярна белетристика опанувала канон «малоформатного» любовного роману, наситивши класичний жанр місцевим матеріалом. Із часом можна очікувати збільшення літературних серій українського «романсу», їх розгалуження відповідно до тематики, формування субкультури читачок вітчизняних дамських романів і відбір кращих авторок, спроможних фахово компонувати читабельні тексти.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бочарова О. Формула женского счастья. Заметки о женском любовном романе / Оксана Бочарова // Новое литературное обозрение. – 1996. – № 22 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://culturca.narod.ru/Vocharova.htm>. – Загол. с экрана.
2. Бугославская О. Образ олигарха в памятниках письменности / Ольга Бугославская // Знамя. – 2007. – № 8 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/znamia/2007/8/bu12.html>. – Загол. с экрана.
3. Вайнштейн О. Розовый роман как машина желаний / Ольга Вайнштейн // Новое литературное обозрение. – 1997. – № 22 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.situation.ru/app/j_art_735.htm. – Загол. с экрана.
4. «Жіночий любовний роман». Серія з Дельфіном / Сестри Демські [Електронний ресурс]. – Режим

доступу: <http://knyhobachennia.com/?category=1&article=81>. – Загол. з екрану.

5. Історія з британським журналом / Лариса Чагровська. – К. : Жіночий любовний роман, 2008. – 136 с.

6. Любовь и «Радуга» (Беседа с директором издательства Н. С. Литвинец) // Иностранная литература. – 1997. – № 7 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/inostran/1997/7/lov.html>. – Загол. с экрана.

7. Максимова Т. Женские романы и журналы на фоне постмодернистского пейзажа, или «каждая маленькая девочка мечтает о большой любви» / Татьяна Максимова // Потолок пола: Сб. науч. и публицист. Статей / Новосиб. гос. ун-т, Ресурсн. Центр гуманит. образования; Под ред. Т. В. Барчуновой. – Новосибирск, 1998. – С. 91-128.

8. Паризьке кохання / Лариса Чагровська, Наталя Шевченко. – К. : Жіночий любовний роман, 2008. – 176 с.

9. Троянди в супермаркет / Лариса Чагровська. – К. : Жіночий любовний роман, 2008. – 136 с.

10. Чагровська Л., Смотрич Н. Афера на віллі / Лариса Чагровська, Наталка Смотрич. – К. : Жіночий любовний роман, 2008. – 192 с.

11. Чагровська Л., Шніцар Х. Багаті і бідні / Лариса Чагровська, Христина Шніцар. – К. : Жіночий любовний роман, 2008. – 176 с.

12. Cawelti, John G. Adventure, Mystery, and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture. – University of Chicago Press, 1976. – 344 p.

Юлія ГАЛАН

РОЗПОВІДНА СТРУКТУРА «НАРОДНИХ ОПОВІДАнь» МАРКА ВОВЧКА

У статті проаналізовано розповідну структуру «Народних оповідань» Марка Вовчка з позиції «Морфології (чарівної) казки» В.Проппа.

Ключові слова: розповідна структура, казка, В.Пропп, Марко Вовчок.

Article is devoted to the analysis of narrative structure of “Folk stories” by Marko Vovchok from the point of view of “Morphology of folktale” by V.Propp.

Keywords: narrative story structure, fairy tale, V. Propp, Marko Vovchok.

В статье проанализирована повествовательная структура «Народных рассказов» Марко Вовчок с позиции «Морфологии (волшебной) сказки» В. Проппа.

Ключевые слова: повествовательная структура, сказка, В. Пропп, Марко Вовчок.

В одній із передмов до творів Марка Вовчка Іван Андрусак назвав неоднозначну письменницю найзагадковішим українським класиком ХІХ століття. Причому загадка жінки і загадка творчості настільки міцно вплелися в ній в одну таємницю, що в цю неподільність майже неможливо повірити. І все ж, у класиці світового письменства Марко Вовчок залишається авторкою «Народних оповідань», чий стиль та мову можна упізнати із півслова [1].

Справді, «Народні оповідання» Марка Вовчка позначені особливою манерою розповіді, яку російські формалісти називали б «сказовою», однак дослідницька програма «Народних оповідань» зазвичай розгорталася в тематичній та ідейній площинах і практично не включала студій, що пролягали б у домені форми. І наукові, і навчальні матеріали, присвячені відомій збірці Марка Вовчка, не шкодують місця для опису соціального буття народу, життя сільських трудівників – кріпаків. Дослідники зазвичай погоджуються з тим, що ці твори змальовують «кріпацьку долю, цілу картину кріпацького бідуння» [1, ст. 313]. Приміром, Сергій Єфремов зазначає, що усі ці оповідання визначаються «тоном широкого смутку над людською долею та гуманного співчуття до кріпацького бідуння» [1, ст. 313].

Мета цієї статті – повернути увагу до формальних аспектів славетної збірки, проаналізувавши наративну структуру «Народних оповідань». Ідея цієї праці бере початок у напрацюваннях відомого російського фольклориста, предтечі структурної наратології, Володимира Проппа, викладених у епохальній праці «Морфологія (чарівної) казки». Це

дослідження російського ученого стало методологічним підґрунтям для нашого аналізу.

Адже кожен, хто досліджував «Народні оповідання», поза сумнівом, звернув увагу на їх близькість до українських народних казок. Зокрема ця близькість проявляється у їх формульності, тобто високому ступені формалізованості. Ця особливість збірки Марка Вовчка і дає нам підстави застосувати напрацювання у галузі формалізму до аналізу українського літературного матеріалу.

Наголосимо на тому, що в українському літературознавстві подібних спроб не було, у чому полягає новизна нашого аналізу. Як і Володимир Пропп ми проведемо міжсюжетне порівняння «Народних оповідань», виділяючи їх складові елементи.

Розглянемо наступні ситуації, представлені у фрагментах творів Марка Вовчка:

1. «Аж ось послав і мені Господь до пари і до любові... Мій жених був хорошиий такий, Господи! Чорнявий, ставний... Так-то я вже його сподобала...Боже мій милий! Як-то жили ми любенько!» («Сестра»)

2. «Жив у нас у селі козак Хмара; багатир був! Що було в його поля, худоби, що всякого добра! Не дав йому Господь діточок купочки, уродилася дівчинка одна одним, як сонечко в небі. Випестили її, викохали... Жила в батька-матері не знаючи горя, ані лиха...» («Козачка»)

3. «Старий Якименко оженив сина та таку собі невісточку взяв, що й не сказати! Білолиця, гарна й весела, а прудка, наче зайчик... живуть щасливо, любенько; аж ось послав їм Господь дівчинку. Так-то вже кохає та пестить Горпина свою первичку...» («Горпина»)

В усіх наведених фрагментах представлено певну початкову ситуацію, що є, як можна зауважити, морфологічно однотипною. Початкові події кожного з оповідань сприймаються і наратором, і персонажами як позитивні. Відразу ж зауважимо, що в морфологічній структурі оповідань є елементи двох типів, а саме: змінні – типи персонажів, та постійні – функції, які виконують персонажі в процесі розвитку подій. Під функцією ми, слідом за В.Проппом, розуміємо дію персонажа з точки зору її значимості для розвитку дії. Так, із наведених прикладів ми можемо виділити наступне: персонажі є різного типу – в одному випадку це вільна жінка («Сестра»), в оповіданні «Козачка» - це жінка козацького роду, а Горпина з однойменного оповідання – кріпачка. Проте у цих трьох випадках їх функції збігаються – кожна з них «любенько» розпочинає своє життя.

Отже, першим структурним елементом оповіді є ситуація «щасливого існування» дійових осіб. Звичайно ж у цьому випадку є різні варіації так званого доброго життя: в одних воно пов'язане із народженням дитини, в інших з одруженням, або ж із радостями молодого життя:

«А в мого брата була дівчина, Боже мій милий, яка дівчина! Вона, було, весь двір веселить собою, як зорею. Таке ж то молоде і щасливе! Ніякого лиха не знає і не відає...» («Одарка»)

Другий структурний елемент оповіді є кульмінаційним моментом. Він пов'язаний з певною подією у житті головного героя, яка у результаті буде визначальною для подальшого розвитку історії. Цей елемент є спільним для оповідань цього циклу, проте у кожному з них він має власний характер:

1. «У мене й серце похолонуло. Звікувала хоч і не в розкоші, та все-таки між родом, у своїй хаті; а то оддають до чужих людей, у чужу сторону...» («Одарка»)

2. «Тільки Горпина трохи веселенька, тішиться малою донечкою... Та не минуло й її лиха година! Занедужала дитинка, кричить, плаче...» («Горпина»)

3. «І такі веселі були, щасливі! Любо було глянути... Отже не думали не гадали – накинлося лихо: побачив Оксану наш пан та й ув'язався за бідною дівчиною...» («Отець Андрій»)

4. «Бідну дівчину наче блискавка опалила; сама не своя.

а. Мамо моя! – плаче. – Не губить мене, молододі, не топить за Гурчем. Лучче мені вмерти, як за ним бути!

Не слухає Івга дочки, присилувала. Повінчали, одбули весілля...»

(«Данило Гурч»)

• «Коли тут – лихо мені тяжке – рознедужався Павло мій. Кидалася я й до знахарів, і до лікарів – ніхто нічого не вradi! Смерти, кажуть, не одперти...помер Павло...» («Сестра»)

На цьому етапі структури виникає, так званий, момент порушення «щасливого існування», який пов'язаний із втручанням сторонніх осіб у хід розвитку історії. Загалом це

«порушення» характеризується появою ще одного персонажа, який своїми діями або вчинками втручається у хід історії та змінює її емоційне забарвлення у негативну сторону. Із наведених прикладів ми можемо виділити основні дії, які порушують хід історії: це одруження, відсилка у чужі землі, горе із рідними, хвороба, негативні вчинки зі сторони інших персонажів.

І, звичайно ж, кінцевою ланкою структури оповідань є їх фінал, завершальна ситуація. І, мабуть, найважчим моментом є саме завершення оповіді, адже в більшості випадків воно є трагічним: люди або вмирають (чи то з панської «доброї руки» чи із «доброї долі»), або живуть таким чином, що вже й несила жити:

- «Ото так в неділю я її одвідала, а в четвер почули ми, **що вмерла**. Побігла я туди: вона вже на столі. Свічечка горить, а нікого нема. І така ж вона хороша лежала, як ангелятко Боже!» («Одарка»)

- **«Загубив жінку Данило, та й сам пропав ... самохіттю чи так уже Господь його покарав. Найшли обох рибалки вранці...»** («Данило Гурч»)

- «Хорувала вона тяжко тижднів із три. Якось Господь помилував, вернув здоров'я, та **розум не вернувся! Така вона стала, якась не при умі**. Цілісінський день вона ходить мовчки та городній мак ізбирає; а спитати нащо? «А се, - каже, - для моєї дитинки...» («Горпина»)

- «Служу таки в тих самих панів. Іще два місяці мені до року осталося. Важко, Боже, як ледачому годити! **Та вже найнялась, як продалась**, - треба служити!» («Сестра»)

- «Уранці гомін та **привога по двору. Тетянка плаче**, старий Гримач без шапки ходить, розхристаний, та все питає:

- Де моя Катря? Де моя дитина люба?

Кинулися до води – тільки вінок маковий плаває, кружиться...»

(«Максим Гримач»)

Отже, у розповідній структурі «Народних оповідань» можна виділити наступні три елементи: початкова ситуація, яка пов'язана із «щасливим існуванням» персонажів, другий елемент – це, так би мовити, порушення цього «щасливого існування», та третій – є кінцевою ситуацією. Загалом можна помітити наступне, що варіанти характеру розвитку подій є різними, проте та структурованість, з якою ці події розвиваються, простежується від оповідання до оповідання. Простежимо ці структурні елементи в цілості:

1. **Структура оповідання «Сестра»:** добре життя до смерті чоловіка – його смерть – життя з братом – наймицьке існування;

2. **Оповідання «Козачка»:** добре життя до смерті батьків – одруження з кріпаком – життя кріпачкою – смерть наодинці;

3. **Оповідання «Одарка»:** веселе життя дівчини – переїзд до іншого пана – важка кріпачка служба – смерть дівчини;

4. **Оповідання «Горпина»:** щасливе життя і народження доньки – хвороба дитини – смерть немовляти – божевілля жінки.

Із наведеного стислого структурного аналізу ми можемо побачити, що більшість проаналізованих оповідань морфологічно подібні. У них наявні три основні елементи, які слідує один за одним у розповідній структурі, та які визначають їх схожість між собою.

Проте ще одним важливим моментом у морфологічній структурі «Народних оповідань» є ролі персонажів, тобто ті функції, які вони виконують у процесі розвитку історії. Так у кожному оповіданні є протагоніст – головний персонаж. У цьому випадку нас не цікавить хто це, а що саме з ними відбувається, які їх ролі у структурі. Проаналізувавши оповідання ми можемо сказати, що з протагоністом пов'язане таке коло дій, як момент «щасливого існування», момент його порушення та кінцевий елемент. Тобто функціональне значення протагоніста виявляється у всіх трьох складових елементах структури «Народних оповідань». Тому можна зробити висновок, що саме протагоніст є тим персонажем, навколо якого структурується розповідь та по відношенню до якого відбувається реалізація функцій інших персонажів.

Другим персонажем є, так званий, антагоніст. Його роль найбільш помітна на другому етапі структури – етапі порушення «щасливого існування» протагоніста. Тобто функція «порушення» належить саме антагоністові. Цей момент «порушення» певної початкової ситуації пов'язаний з різними вчинками чи діями антагоніста. Розглянемо їх детальніше:

1. «А пані не дає нічого, та ще й **гнівається**. «Ти, - каже, - повинна своє мати: ти... а в мене і без вас багато розходу...» («Козачка»)

2. «Загадали мені прости, а Одарці **гаптувати**. Пані часом і добра, тільки **налає**, якщо там негарно, а часом як розходиться, то, мов воду з лотоків, нічим не впиниш. **Тоді всім лихо!**» («Одарка»)

3. «Далі і за Горпиною прийшли:

4. Чому не йдеш?

5. В мене дитина нездужає, - каже вона, плачучи.

6. Панові треба робити, а про твою дитину **байдуже**» («Горпина»).

7. «Тільки братова багацько **гордувала**. Все ж я годила як малій дитині, та ні, не вгодила. Там чи купити що, чи продати, - зроду-віку **не послухає**; хоч шкода з того видима буде; вона свого докаже...» («Сестра»)

8. «Вона з першої години мене **не любила**. Запаски мої найкращії шовкові попсувала, що возьму – вони в руках тліють... Чогось мені в скриню напорошила і золоті очіпки мої потемніли, і пояси червоні полиняли... вона все моє **добро переводить!**» («Свекруха»)

Нарешті третім типом структурно важливих персонажів є так звані «добрі люди», які завжди прийдуть на допомогу, підтримають або порадять щось. Їх поява виникає після порушення «щасливого життя» протагоніста і їх функції спрямовані на покращення життя протагоніста:

«Олеся стоїть у старій свитині, діточки її стомили ніженьки... Нема в їх ні забавок, ані іграшок дитячих, нема й одєжини про святій празник! Такі-то думки взяли Олеся; а до неї підійде то Ганна, то Мотря, то Явдоха; і **говорять до неї привітно**, і про діток розпитують; та бублика їм дає, друга – маківничка...» («Козачка»)

« - Увійди та одпочинь, дитино, - промовив хтось тихо й поважно. Звела очі аж проти мене на липовій лавці старий, старий дід сидить.... Як почула я такі **слова ласкаві**, аж за серце мене вхопило. Сльози ринули мені з очей, а він простяг руку та поблагословив мене...» («Сестра»)

Загалом можна сказати, що у структурі «Народних оповідань» Марка Вовчка яскраво виділяються три структурних елементи, на основі яких розвивається хід розповіді. Структурованість аналізованих творів простежується майже у всіх оповіданнях, що робить їх оригінальними серед творів інших письменників цього жанру. На нашу думку, письменниця обрала дуже вдалу структуру, на основу якої можуть бути нанизані й інші елементи, що у свою чергу створює багатоманітність тем та сюжетів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Вовчок, Марко. Оповідання [Для серед. та ст. шк. віку]/ Упорядкув. текстів, передмов, додатки І. Андрусяк. – К.: Школа, 2007. – 336 с.

2. Історія української літератури XIX століття [Текст] : підруч. для студ. філол. спец. вищ. навч. закл. : У 2 кн. Кн. 1 / М.Г. Жулинський, М.П. Бондар, О.І. Гончар, Б.А. Деркач, Ю.О. Івакін, Л.З. Лімборський, Л.З. Мороз, Є.К. Нахлік, В.Л. Смілянська, П.М. Федченко, М.Т. Яценко ; за ред. М. Г. Жулинського. – К. : Либідь, 2005. – 656 с.

3. Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки. Исторические корни волшебной сказки. Комментарии Е. М. Мелетинского, А. В. Рафаевой. – Издательство «Лабиринт», М., 1998. – 512 с.

Ірина КОХАНСЬКА

РОМАН ЕНН ТАЙЛЕР «DIGGING TO AMERICA»: ПРОБЛЕМАТИКА ТА НАРАТИВНА СПЕЦИФІКА

Стаття досліджує проблематику та наративну специфіку роману Енн Тайлер «У пошуках Америки». Доведено, що шляхом відмови від всезнаючого наратора, експериментування з моделями точки зору, введення ретроспективних елементів, досягається ефекту поліфонічності. Полівимірність роману інтенсифікується розмаїттям порушених проблем: усиновлення, зіткнення різних світоглядних/культурних концепцій, адаптація іммігрантів, самоідентифікація та інших.

Ключові слова: етнічність, культура, мультикультуралізм, нарративна стратегія, національність, перспективний центр, ретроспекція, самоідентифікація, фокалізація, «Я»/«Інший».

The article studies the problematic issues and narrative specificity of the novel «Digging to America» by Ann Tyler. It is proved that by means of rejecting know-all narrator, experimenting with models of point of view, introducing retrospective elements, the effect of polyphony is achieved. Multifaceted nature of the novel is intensified by the diversity of the problems discussed: adoption, collision of different outlook/cultural conceptions, adaptation of immigrants, self-identification, etc.

Key words: ethnicity, culture, multiculturalism, narrative strategy, nationality, perspective centre, retrospection, self-identification, focalization, «I»/«the «Other».

Статья исследует проблематику и нарративную специфику романа Энн Тайлер «В поисках Америки». Доказано, что посредством отказа от всеведущего нарратора, экспериментирования с моделями точки зрения, введения ретроспективных элементов, достигается эффекта полифоничности. Многомерность романа усиливается разнообразием поднятых проблем: усыновление, столкновение разных мировоззренческих/культурных концепций, адаптация иммигрантов, самоидентификация и других.

Ключевые слова: этничность, культура, мультикультурализм, нарративная стратегия, национальность, перспективный центр, ретроспекция, самоидентификация, фокализация, «Я»/«Другой».

Енн Тайлер – відома сучасна американська письменниця, визнаний майстер сімейної хроніки, володарка Пулітцерівської премії та низки інших нагород – у 2006 році видала свій черговий (сімнадцятий) роман «Digging to America»¹. У цьому творі, залишаючись у площині сім'ї, довкола якої вибудовуються майже всі її книги, авторка торкається багатьох проблем: усиновлення, вдівство, зіткнення різних світоглядних/культурних концепцій, адаптація іммігрантів, алієнація, самоідентифікація і т.д. Метою нашої статті є дослідити проблематику роману, а також його нарративну специфіку. Аналіз нарративної стратегії роману Енн Тайлер та його ключових проблем дасть змогу зрозуміти особливості стилю її художнього мислення.

Дослідженням творчості Енн Тайлер в Україні займалася Ганна Покидько, в Росії – Ольга Лежнева та Дяра Нурієва, в США – Ангеліка Медвескі, Пол Бейл, Роберт Крофт, Мері Гібсон, Джон Апдайк та багато інших. Роман «Digging to America» не ставав об'єктом наукових студій в українському літературознавстві, у чому вбачаємо актуальність цієї розвідки. В американському літературознавстві цей твір був одним із об'єктів дослідження у дисертаційній праці Ангеліки Медвескі «Faulty Vision and Hearing in the Novels of Ann Tyler» (2008) [4].

На зламі тисячоліть американська літературна традиція трансформувалась із постмодерністичної в мультикультуралістичну. Ці модифікаційні процеси були однією з магістральних тем для обговорення на міжнародній конференції «Американська література після середини ХХ століття», що відбулася в Україні в 1999 році. Тамара Денисова, зокрема, говорила і писала про те, що мультикультуралізм фактично вже став мейнстрімом американської літератури: «Проблема мультикультуралізму невіддільна від проблеми ідентифікації і самоідентифікації нації, проблеми подальшої демократизації суспільства ... Водночас самоідентифікація вже є самовизначенням, укоріненням, укріпленням приналежності особистості до певної людської спільноти. Тепер це вже стає головною течією» [2, 188]. Проблеми самоідентифікації як нації в цілому, так і особистості зокрема на тлі загальних мультикультуралістичних процесів – це те, що складає концептуальне ядро роману «Digging to America». Зіткнення «Я» з «Іншим», альтернативним «Я», що призводить чи до асиміляції, чи алієнації, чи креолізації знаходить у фокусі твору Енн Тайлер. Відтак, виправдано говорити про інкорпорацію естетики мультикультуралізму в творчість письменниці. Здавалося б, Тайлер з її сімейними сагами не має жодного стосунку до традицій мультикультуралізму. Вона – корінна американка, народилася в Мінеаполісі (штат Мінесота) і майже все своє життя прожила у Балтиморі (штат Меріленд). Та все ж особистий мультиетнічний досвід в неї є. Чоловік Енн Тайлер – Тагі Мухамед Модаррессі – був вихідцем з Ірану. Сама письменниця зізнавалася в інтерв'ю Дженіфер Грей, що мультиетнічні колізії, які вона описала у своєму новому романі, – це, вочевидь, «the result of many fond memories of my late husband's gigantic family in Tehran»² [3, 283].

Роман зображує дві сім'ї-антиподи – корінних американців Дональдсонів (Бітсі, Бред,

¹ «У пошуках Америки» (переклад з англійської тут і далі наш – І. К.)

² «наслідок багатьох приємних спогадів про величезну сім'ю мого покійного чоловіка в Тегерані»

Дейв, Конні та інші) та вихідців з Ірану Язденів (Семі, Зіба, Мерієм та інші). Дві родини вперше зустрічаються влітку 1997 року в аеропорту, де кожна з них чекає на прибуття з Кореї всиновленої дитини. Вони встановлюють і підтримують дружні стосунки. З ініціативи Дональдсонів сім'ї щорічно святкують «Arrival Party» – день, коли дівчатка приїхали в Америку. У ході довготривалої взаємодії виявляються етнічні маркери двох родин. Енн Тайлер пропонує читачеві свого роду мозаїку, яка складається з різних етнічних, культурних, світоглядних мікрокосмів.

Закономірно, щоб зобразити цю амальгаму достатньо переконливо всезнаючого наратора недостатньо (він діє лише в одному розділі). Тайлер вдається до екстрагомодієгетичної оповіді – наритивної моделі, за якої оповідач розповідає історію, учасником якої був сам. Відтак, читач сприймає інформацію як безпосередньо адресовану йому, а не опосередковану рефлексіями автора. Авторка також експериментує з моделями точки зору: кожен розділ подається у фокалізації іншого оповідача, яку можна означити як фокалізацію внутрішню, за якої те, що знає і відчуває оповідач, збігається з тим, що знає і відчуває персонаж. У такий спосіб Тайлер досягає плюралістичності і поліфонічності звучання роману і вибудовує комплексну картину етнокультурних та міжособистісних стосунків Дональдсонів і Язденів. Почергово евалюацію подій та персонажів здійснюють представники двох сімей, пропонуючи читачеві альтернативні оціночні вердикти. Однак понад усі чується голос Мерієм, яка є перспективним центром аж трьох розділів.

Перший розділ вкладений в уста всезнаючого наратора (інтрагетеродієгетична оповідь), який описує сцену приїзду дівчаток. Відразу унаочнюється різниця між двома родинами, які зустрічають дітей. Дональдсони шумні, агресивні, вони займають в прямому і переносному сенсі багато місця. Кожен з членів цієї сім'ї тримає табличку, яка маркує їхній стосунок до дитини: «МАМА», «ТАТО», «БАБУСЯ», «ДІДУСЬ» і т.д. Менші Дональдсони принесли надувні кульки, старші – камери, диктофони, мікрофони, подарунки ... Яздени скромно і непомітно стоять у кутку і не виявляють свою присутність аж до прибуття їхньої дівчинки. Енн Тайлер розповідає, що була очевидцем подібної сцени влітку 1997 року, коли чекала в аеропорту з донькою на приїзд її майбутнього чоловіка: «In fact, that's the two of us on page four – the mother and grown daughter»¹ [3, 281]. Вона зізнається, що то був один із найвзрушливіших моментів її життя, який «hung on in my mind for several years, germinating in the dark the way seeds for novels often do»² [3, 281].

Другий розділ детермінований перспективою найстаршого члена сім'ї Язденів – Мерієм, а відтак вузловими питаннями цієї частини роману є імміграція, адаптація в чужій країні та самоідентифікація. Ці проблеми екстраполюються як на новоприбулу онуку Сюзан, так і на саму Мерієм, яка, незважаючи на те що вона вже тридцять дев'ять років прожила в США, думає про себе: «She was not American ... She was a guest ... Still and forever a guest ...»³ [5, 15]. Вона не відчувається тут своєю, хоч прекрасно розуміє, що й в Ірані вона вже теж чужа. У зв'язку з цим вона пригадує випадок, коли вона єдиний раз їздила на батьківщину з часів імміграції. Зіткнувшись з певними проблемами при виїзді з країни, вона відчула себе у пастці: «She felt like a bird beating its wings inside its cage. *Let me out, let me out, let me out!*»⁴ [5, 39]. Мерієм задрить і разом з тим захоплюється своєю невісткою, яка «had so immediately and enthusiastically adapted – listening nonstop to 98 Rock, hanging out at the mall, draping her small, bony, un-American frame in blue jeans and baggy T-shirts ... that now she seemed native-born, almost»⁵ [3, 13]. Мерієм ж досі відчувається алієнованою у світі Дональдсонів з їхніми «Leaf-Raking Parties», «Arrival Parties» і «Whatever-Happens Parties», з їхньою нав'язливістю і гіперсензитивністю. Вона приїхала в Америку в пошуках іншої культури, інших традицій, але фактично стала в опозицію до них.

Фокалізатор третього розділу – Бітсі Дональдсон. Увага сконцентрована на проблемах виховання дітей, а ширше – демократичності американського суспільства. Бітсі дуже

¹ «Насправді, то ми вдвох на четвертій сторінці – мама і доросла донька»

² «крутився в голові декілька років, проростаючи у темряві, як то часто буває із паростками романів»

³ «Вона не американка ... Вона гість ... Все ще і назавжди гість»

⁴ «Вона почувалася як пташка, яка б'є крилами всередині клітки. *Випустіть мене, випустіть мене, випустіть мене!*»

⁵ «так відразу і з запалом адаптувалася – безперестанку слухаючи радіостанцію «Рок 98», тиняючись по торгових центрах, одягаючи своє маленьке, кістляве, неамериканське тіло в сині джинси і обвислі футболки – так що зараз вона здавалася корінною, майже»

самовпевнена, їй здається, що її методи єдино правильні. Вона не поділяє жодного виховного підходу Язденів. Вона обурена тим, що Зіба працює, що Яздени адаптували корейське ім'я своєї дочки (з Сукі на Сюзан), що вони не одягають її у корейський національний одяг, що годують молоком і т. д. Дональдсони, навпаки, зберігають корейське ім'я своєї доньки – Джін-Хо – і виховують її в атмосфері корейських національних традицій. Їхня культурна свідомість граничить з агресивністю і тому не дивно, що Джін-Хо стає в опозицію до нав'язування. Яздени, на відміну, ніколи не акцентують на національному походженні своєї дитини, сприяючи її максимальній адаптації в американському соціумі.

Нетерпимість Бітсі до альтернативних думок, попри заявлену демократичну позицію та політичну коректність, фактично виявляє неприйняття «Іншого». Тайлер пояснює, що її героїня переконана в тому, що «her way is the best way»¹ [3, 281], а Семі в романі екстраполює це твердження на всіх американців. З цього приводу варто згадати розповідь того ж Семі про свого кузена, який іммігрував у США, а згодом переїхав у Японію: «They [Americans] say they're a culture without restrictions ... a do-your-own-thing culture. But all that means, is they keep their restrictions a secret. They wait until you violate one and then they get all faraway and chilly and unreadable ... He [Sami's cousin] said that in Japan, at least they tell you the rules. At least they admit they *have* rules. He feels much more comfortable there»² [5, 82].

Подекуди Бітсі сама дивується, що притягує її до Язденів, що їх єднає, окрім їхніх дітей. Вона не може пояснити цей парадокс, та все ж «they were the first ones Bitsy thought of when she was in the mood for company»³ [5, 62]. Напевно, найкраще це пояснила сама авторка роману: «To me, the Donaldsons' and the Yazdans' relationship is a romance with the «Other». It's composed in equal parts of an attraction toward differentness, a concern that the differentness may be *betterness*, and the subtle resentment that such a concern calls forth»⁴ [3, 283].

Четвертий розділ подається у фокалізації Семі і тут знову на авансцені етнічні та культурні колізії. Незважаючи на те, що Семі народився і виріс в США, він теж відчуває себе тут напівчужинцем. Мерієм нагадує йому, що «when you were growing up, you were more American than the Americans»⁵ [5, 83]. Однак йому, вихованому в традиціях підкресленої іранської ввічливості, не імponує американський стиль життя, йому чужа надмірна відкритість і гіпертрофована нав'язливість. Він висміює вдавану щирість і зацікавленість своїх «співвітчизників»: «So instantaneously chummy they are, so «Hello, I love you», so «How do you do, let me tell you my marital problems»⁶ [5, 82]. І тому Семі некомфортно в компанії Бітсі, яка для нього є епітомою всього американського, карикатурою стереотипного національного характеру. Він дивується Дональдсонам, які вважають, що день, коли їхня донька приїхала в Америку є важливішим, аніж день, коли вона народилась: «For her birthday they give her a couple of presents, but for the day she came to America it's a full-fledged Arrival Party ... Behold! You've reached the Promised Land! The pinnacle of all glories!»⁷ [5, 87-88]. Конфлікт Семі з сім'єю Дональдсонів досягає апогею на одній з вечірок, коли Бітсі своїми нав'язливими порадами ображає Зібуну. Сутичка закінчується бійкою Семі і Бреда. Однак, як запевнює Тайлер, «families love each other ... but it's a complicated and ambivalent love – as Brad's and Sami's half slugfest, half embrace suggests»⁸ [3, 283].

¹ 9

² «Вони [американці] кажуть, що вони – нація без обмежень ... культура, де кожен робить, що йому заманеться. Але суть в тому, що вони свої обмеження тримають в секреті. Вони чекають, доки ти порушиш одне з них, і тоді віддаляються від тебе, стають прохолодними і відчуженими ... Він [кузен Семі] каже, що в Японії тебе принаймні попереджають про правила. Принаймні вони визнають, що в них є правила. Він відчувається там набагато комфортніше»

³ «вони були перші, хто спадав Бітсі на думку, коли їй хотілося компанії»

⁴ «Мені здається, що стосунки Дональдсонів і Язденів – це роман з «Іншим». Він складається рівною мірою з притягання до іншості, зацікавленості у тому, що іншість може бути краща, і водночас з невиразного обурення, що така зацікавленість виникла»

⁵ «коли ти був менший, то був більш схожим на американця, ніж самі американці»

⁶ «Такі вже вони приятні, що відразу заявляють: «Привіт, я тебе люблю», або ж «Як ся маєте, давайте я вам розкажу про мої подружні проблеми»

⁷ «На день народження вони купують їй декілька подарунків, а от у той день, коли вона приїхала в Америку, влаштовують грандіозну вечірку ... Ось! Ти досягла Землі Обіцяної! Вершини слави!»

⁸ «родини люблять одна одну ... але це складна й неоднозначна любов, так як і напівбійка, напівобійми

П'ятий розділ детермінований світовідчуттям Дейва. Центральна проблема цієї частини роману – вдівство. Дейв глибоко переживає смерть своєї дружини. Хронологічно це співпадає з його виходом на пенсію, що ще погіршує ситуацію. Позбавлений повноцінної комунікації, улюбленої роботи, він не знає, як далі жити. Дейв занурюється в себе, порпається у спогадах, докоряє собі за недостатнє терпіння до Конні під час її важкої і затьяжної хвороби. У телефонній розмові з донькою він з гіркотою зізнається: «All my life ... I've been so impatient to get to the next stage. I couldn't wait to grow up, to finish school, to get married; couldn't wait for you children to learn to walk and talk. I hurried things along anyhow I could. For what? I ask myself now. But here's the worst: when I think back on your mother's illness I see I reached the point where I couldn't wait for *that* to be over with, either. I'm horrified at myself»¹ [5, 125]. Цілком несподівано для себе Дейв знаходить підтримку та відряду в особі Мерієм, яка теж втратила чоловіка і теж пройшла крізь жахи його передсмертних мук. Вона переконує його, що звинувачувати себе у нестриманості безпідставно, тим більш, що ті люди, яких вони доглядали перед смертю – це вже по суті не справжні Конні і Кіян. Вона каже: «I wish I had been aware of the day he *really* died – the day his real self died. That was the day I should have grieved most deeply»² [5, 119]. Розділ вражає проникливістю та переконливістю опису трагедії самотньої людини. Вочевидь, це пов'язано з подібною втратою в житті самої авторки: у 1997 році помер її чоловік.

Перспективним центром шостого розділу знову є Мерієм. У цій частині здебільшого ретроспективно, а почасти в теперішньому (візит до кузини Фари, яка «kept in much closer touch with the family than Maryam did»³ [5, 105]) Мерієм повертається до своїх іранських коренів. Знову і знову вона задумується над амбівалентністю своєї національної ідентичності. Порівнюючи себе з Фарою, яка розмовляє фарсі, носить такий екзотичний одяг, «that even in Tehran, people would have gawked»⁴ [5, 142] і взагалі «had chosen to become exaggeratedly Iranian»⁵ [5, 142], Мерієм усвідомлює, що вона зовсім не така. І коли в останній день візиту Фара питає її: «May I serve you more *polo*?»⁶, вона зауважує: «Why don't you just call it rice?»⁷ [5, 147]. Проблема самоідентифікації зринає і в розмовах Мерієм з Дейвом. Мерієм каже: «I am far too sensitive about my foreignness ... You can start to believe that your life is *defined* by your foreignness. You think everything would be different if only you belonged ...»⁸ [5, 181], на що Дейв їй відповідає: «You belong ... You belong just as much as I do ... We *all* think the others belong more»⁹ [5, 181]. Поїздка до кузини, а також стосунки з Дейвом, стали ще одним кроком у напрямку до самоідентифікації Мерієм, хоча цей шлях ще не завершений.

У сьомому розділі естафету оповідача знову передано Дейву. Вузловими у цій частині роману є проблеми політичної коректності, етнічної стереотипізації та дискримінації, а також всиновлення. Передовсім, у зв'язку з трагічними подіями 11 вересня 2001 року, йдеться про ставлення до вихідців з Середнього Сходу. Семі розповідає, що тепер у всіх публічних місцях, а надто в аеропортах, їх підозріливо оглядають; подекуди їхніх співвітчизників безпідставно затримують та ображають, як наприклад, його кузена з Канади, який через затримку в аеропорту був змушений відмовитись від поїздки в США, куди його запросили на медичну конференцію як спеціаліста в галузі регенерації печінки. Толерантність, яка проявляється у ставленні до себе, до

Бреда і Семі»

¹ «Все моє життя ... я з нетерпінням чекав наступного етапу. Я не міг дочекатися, коли я виросту, закінчу школу, одружуся; не міг дочекатися, коли ви, діти, почнете ходити і говорити. Я прискорював події, як тільки міг. Для чого? Я питаю себе зараз. Але ось що найгірше: коли я подумки повертаюся до хвороби твоєї мами, то я розумію, що я досяг того моменту, коли я не міг дочекатися, щоб *те* все скінчилося. Я жахаюся сам себе»

² «Як би я хотіла знати, в який день він *насправді* помер – день, коли померла його особистість. Саме в той день я мала б побиватися найбільше»

³ «підтримувала набагато тісніший зв'язок з сім'єю, ніж Мерієм»

⁴ «що навіть в Тегерані люди витріщалися б»

⁵ «вирішила бути підкреслено іранською»

⁶ «Дати тобі ще трохи *поло*?»

⁷ «Чому ти не називаєш це просто рисом?»

⁸ «Я занадто чутлива стосовно свого походження ... Починаєш повірити, що життя *визначається* походженням. Здається, що все було б по-іншому, якби тільки ти належала ...»

⁹ «Ти належиш ... Ти належиш так само, як і я ... Ми *всі* думаємо, що інші належать більше»

інших, до власної групи, до інших груп та до світу в цілому, є профілактикою девіантності і основою соціальної безпеки. Виховання толерантності є важливим превентивним заходом деструктивних процесів у соціумі. Як засвідчує ситуація, американці після трагічних подій проявляють національно-етнічну інтолерантність, ксенофобські настрої, що загрожують суспільній безпеці.

У цей час Бітсі та Бред вирішують всиновити ще одну дитину. На цей раз дівчинку з Китаю – Ксіу-Мей. Дейв не в захваті від цієї ідеї, він вважає, що «people should't press their luck»¹ [5, 105]. І знову читач опиняється на черговій вітальній церемонії в аеропорту, але цього разу вона якась натягнута, надумана, буфонадна. До того ж після подій 11 вересня члени родини вже не мають змоги зустрічати дівчинку біля терміналу і відтак почуваються (як і читач) абстрагованими від епіцентру подій.

Восьмий розділ пропущений крізь свідомість Зіби. У ньому продовжується дослідження проблеми взаємопроникнення та асиміляції різних культур. У цій частині роману Мерієм та Дейв зближуються, між ними зароджуються почуття, і Дейв пропонує Мерієм руку й серце. Вона погоджується вийти за нього заміж, однак на другий день змінює думку і відхиляє пропозицію. Це болісно сприймається як Дейвом, так і усіма членами двох сімей. Мерієм мотивує це виключно культурною несумісністю: «He is so American ... He takes up so much space. He seems to be unable to let a room stay as it is; always he has to alter it, to turn on the fan or raise the thermostat or play a record or open the curtains»² [5, 212]. І далі вона переходить до узагальнень: «Americans are all larger than life. You think that if you keep company with them you will be larger too, but then you see that they're making you shrink; they're expanding and edging you out»³ [5, 212].

Дейв, рефлексуючи над етіологією їхньої несумісності, теж мотивує її «Іншістю». Знаменно, що цю «Іншість» він бачить заангажованою навіть у мовленні. Він розповідає своїй доньці, що Мерієм не користується артиклями. У листі до нього вона написала: «I am having very nice time» і «Tomorrow we go to antique shop»⁴ [5, 227]. Дейв пояснює: «... it implies some ... resistance. Some reluctance to leave her own culture. I suspect that that's what went wrong between the two of us. The language was a symptom, and I should have paid more attention to it»⁵ [5, 227]. Гомі Бгабга у передмові до книги «Нація і розповідь» писав про мову як про амбівалентну структуру «із обличчям Януса» [1, 738], яка вибудовує дволикий дискурс нації. Керуючись цією думкою, можна стверджувати, що Дейв і Мерієм були різні, але не «Інші», бо обидвоє були американцями, тільки Мерієм була другим обличчям дволикого Януса, або, як називає її Ангеліка Медвескі, «американкою через дефіс» [4, 161].

У дев'ятому розділі оціночні вердикти виносить маленька Джін-Хо. Відтак тут ми не зустрічасмо імен Бітсі, Бред, а натомість – мама Джін-Хо, тато Джін-Хо, бо, як пояснює Тайлер, «most children don't think of their parents by their first names»⁶ [3, 285]. У цьому розділі обговорюються проблеми, пов'язані з адаптацією і загалом з вихованням Ксіу-Мей, а також резистентністю, з якою Джін-Хо ставиться до насадженої батьками корейської культури. Замість автентичних корейських іграшок, якими Бітсі і Бред заставляють її гратися, вона хотіла б мати «American Girl doll complete with all accessories»⁷ [5, 237], таку, як у Сюзан.

Енн Тайлер, досліджуючи у романі низку культур (американську, іранську, корейську і почасти китайську), жодну з них не позиціонує як кращу. Авторка радше критикує надмірну культурну сензитивність, яка у сім'ї Дональдсонів межує з буфонадою. Чим більше вони намагаються залучити Джін-Хо до культури країни, в якій вона народилася, тим більш опозиційно

¹ «людям не слід випробовувати свою долю»

² «Він такий американський ... Він займає так багато місця. Він ніколи не може залишити в кімнаті все, так як є, завжди мусить щось змінювати: ввімкнути вентилятор чи підвищити температуру термостата, чи ввімкнути музику, чи відкрити занавіски»

³ «Американці більші, ніж саме життя. Ти думаєш, якщо ти будеш підтримувати з ними стосунки, то ти теж збільшишся, але потім ти усвідомлюєш, що вони тебе зменшують; вони розширюються і витісняють тебе»

⁴ «Я гарно проводжу час» і «завтра ми підемо в антикварну крамницю»

⁵ «... це означає якийсь ...опір. Якесь небажання покидати її власну культуру. Я підозрюю, що саме через це у нас нічого не склалося. Мова була симптомом, і я мав би звернути на це більше уваги»

⁶ «більшість дітей, коли думають про своїх батьків, не згадують їхні імена»

⁷ «ляльку – «американську дівчинку» – з усіма аксесуарами»

вона до неї ставиться. Коли Бітсі говорить їй, що колись вона оцінить ту атмосферу, в якій вони її виховують і, можливо, навіть захоче поїхати у свою рідну країну, то Джін-Хо думає: «Jin-No was not to travel to Korea. She didn't even like the food from Korea. She didn't like wearing those costumes with the stiff, sharp seams inside ...»¹ [5, 220]. Нав'язування етнічної ідентичності дитині призводить до її абсолютної алієнації від корейської культури. Водночас акцент на іншості Джін-Хо є зовсім беззмістовним, оскільки дівчинка була перевезена в США у віці немовляти і зовсім не пам'ятає своєї країни, на відміну, скажімо, від Мерієм, яка переїхала у зрілому віці і тому зазнала культурного потрясіння. Джін-Хо не відчуває себе іншою, однак її батьки повсякчас на цьому наголошують. Вона в п'ять років більш свідомо своєї національної ідентичності, аніж Бітсі й Бред.

Останній розділ запропонований у фокалізації Мерієм. І знову магістральною проблемою постає самоідентифікація. Однак у цьому розділі Мерієм врешті «знаходить» себе, усвідомлює себе частиною Америки і її культури. Для неї самої її національність все ще через дефіс (хоча офіційно вона вже давно американка), однак на цьому етапі процес її адаптації завершується. Символічно вона возз'єднується з сім'єю Дональдсонів – цією епітомою Америки. Можна сміливо стверджувати, що Мерієм найгостріше переживає процес пошуку власного «я», власної «Америци», проблему самовизначення.

Фінал роману сугестує дієвість одного з магістральних для американської культури поняття – «melting pot». Етнічні ідентичності обох сімей колаборують, зазнають впливу впродовж книги і, як наслідок, проникають одна в одну, збагачуючись і до певної міри асимілюючись. «Like Tyler's past novels, *Digging to America* ... addresses identity through an analysis and deconstruction of the family»² [4, 141], – стверджує Медвескі. Мерієм, яка на початку роману чітко позиціонується як аутсайдер, в кінці стає частиною, нехай не цілком асимільованою, американської культури. І остання «Arrival Party» у романі, це фактично «Arrival Party» для Мерієм, яка хоч і прожила майже 40 років в Америці, проте тільки зараз себе американкою усвідомила, відчула й сприйняла: «Instead of defining Iranian and American separately, Maryam accepts the hyphen and sees that she is all encompassing»³ [4, 178]. Так завершується «Immigration Tango»⁴ [5, 169] Мерієм Язден.

Роман «Digging to America» приводиться в дію не стільки траєкторією сюжету, скільки автентичністю та колоритністю персонажів. Тут немає стереотипів, це все живі люди з своїми віруваннями, почуттями, амбіціями. Всі вони еволюціонують упродовж роману, здійснюючи вплив та зазначаючи впливу «Іншого».

Оповідна структура роману також включає в себе розлогі ретроспекції. Завдяки «стрибкам у минуле» читач отримує змогу дізнатися про ті епізоди життя персонажів, які спричинили певні події у теперішньому. Ретроспективно ми дізнаємося про причини, які привели обидва подружжя до рішення всиновити дітей, про місце, час та обставини знайомства подружжя Дональдсонів та Язденів, про перший шлюб Бітсі, про дитинство та юність Семі, про подружнє життя Мерієм, її приїзд в Америку та інше. Також ретроспективно ми знайомимося з деякими персонажами, які не діють у теперішньому: із покійним чоловіком Мерієм – Кіаном, з її мамою, першим чоловіком Бітсі – Стівеном та іншими. У порівнянні з попередніми романами Тайлер питома вага екскурсів у минуле в цьому творі значно редукується, але, незважаючи на невеликий обсяг, їхня змістова наповненість приводить в дію сюжет, мотивує вчинки, і тому вони є важливими компонентами оповідної структури твору.

Проаналізувавши наративну специфіку роману, можна стверджувати, що Енн Тайлер, відмовившись від всезнаючого наратора, запропонувавши екстрагомодієтетичну оповідь, при цьому змінюючи перспективний центр цієї оповіді у кожному розділі, досягає поліфонічності звучання роману. Її наративний спосіб осмислення світу демонструє різноманітність і відмову від зведення цієї різноманітності до однорідності або домінування якоїсь однієї точки зору. Такий наративний колаж вдало віддзеркалює проблеми, порушені у романі, тому що такі питання, як

¹ «Джін-Хо не поїде в Корею. Їй навіть не подобається їжа з Кореї. Їй не подобається носити костюми з твердими і грубими внутрішніми швами»

² «Як і попередні романи Тайлер, *У пошуках Америки* ... розкриває ідентичність шляхом аналізу і деконструкції сім'ї»

³ «Замість окремих визначень «іранка» і «американка», Мерієм погоджується з дефісом і розуміє, що вона нарешті влилася»

⁴ «Імміграційне Танго»

самоідентифікація (в першу чергу етнічна), взаємовплив культурних та світоглядних концепцій, толерантність – навряд чи уможливають однозначні відповіді. Вважаємо, що продовження дослідження нарративної стратегії Енн Тайлер із залученням інших романів авторки є перспективним та необхідним кроком на шляху до осягнення художньої концепції письменниці. Також, на нашу думку, варто звернути дослідницьку увагу на потрактування авторкою стосунків «Я» з «Іншим», залучаючи інші книги письменниці, як наприклад, «Accidental Tourist», де подібна проблема теж звучить на повний голос. А оскільки письменниця плідно працює і сьогодні – у цьому році світ побачив її новий роман «Noah's Compass» – то матеріалу для досліджень, вочевидь, не бракуватиме.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бгабга Т. Націєрозповідність (передмова до книги «Нація і розповідь») // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. 2-е вид., доповнене. – Львів: Літопис, 2001. – С. 738-740.
2. Денисова Т.Н. «Головна течія» і контекст мультикультуралізму // Матеріали міжнародної конференції «Американська література після середини ХХ століття», м. Київ, 25-27 травня 1999 року / Уклад. Т.Н. Денисової; Редкол.: М.Жулинський (голова) та ін. – К.: Довіра, 2000. – С. 182-18.
3. Gray J. M. A Conversation with Anne Tyler // Tyler A. Digging to America. – N.Y.: Ballantine Books, 2007. – P. 281-288.
4. Medvesky A. H. Faulty Vision and Hearing in the Novels of Anne Tyler: PhD Diss. – Indiana U-ty of Pennsylvania, 2008. – 191 p.
5. Tyler A. Digging to America. – N.Y.: Ballantine Books, 2007. – 294 p.

Таміла КОТОВСЬКА

НОВЕЛІСТИЧНО-ПОВІСТЕВИЙ КОНТЕКСТ І ВИТОКИ МОТИВІВ «ДІТЕЙ ВІЙНИ» В УКРАЇНСЬКІЙ ТА АМЕРИКАНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ (О.ГОНЧАР, ДЖ.СЕЛІНДЖЕР)

У статті розглядається сумірність таланту, долі і пам'яті в житті сучасників і наступних поколінь О.Гончара і Дж.Селінджера. Зроблено спробу констатування подібності перегуків сюжетно-фабульних мотивів, творів з головними героями Г.Колфілдом, П.Кульбакою, підліткових орієнтацій минулого, сучасного і майбутнього.

Ключові слова: мотив, інтертекстуальність, національна література, проблема виховання, стиль, міжкультурна взаємодія.

The article analyses commensurability of talent, fate and memory, in life of contemporaries and next generations of such writers as O.Gonchar and J.Salinger. It was made an attempt to detect matches and similarities of plots, stories, of literary works with protagonists H.Coulfield and P.Kulbaka, adolescent orientations of the past, present and future.

Key words: motif, intertextuality, national literature, the problem of education, style, intercultural interaction.

В статье рассматривается соизмеримость таланта, судьбы и памяти в жизни современников и последующих поколений О. Гончара и Дж.Селлинджера. Сделана попытка выявления сходства сюжетно-фабульных мотивов, произведений с главными героями Г. Колфилдом, П. Кульбакой, подростковых ориентаций прошлого, настоящего и будущего.

Ключевые слова: мотив, интертекстуальность, национальная литература, проблема воспитания, стиль, межкультурное взаимодействие.

Новелістично-повістевий корпус творів Олесь Гончара наближає українців на сюжетно-фабульному рівні до бестселлера Дж.Селінджера. Про таке наближення є свідчення деяких літераторів (О.Бабишкін, М.Насенко, А.Погрібний, В.Коваль). Вони окреслюють «силове поле» і

конфігурацію конструйованого контексту, в якому постають персонаж Голден Колфілд з твору «Над прірвою у житі» та Порфир Кульбака («Бригантина»). У міркуваннях і рефлексіях фахівців з національних літератур маємо мотиви і концепти, які потребують певного осмислення на рівні символіки в плані архетипної критики з допомогою інтертекстуальності. Компаративні процедури виходили дуже далеко, аж у позатекстовий вимір. Приклади для цього взяті з педагогіки, журналістики, літературної критики.

У статті «Підліток проти», яка є фрагментом книги Ю.В.Покальчука «Самотнє покоління», що опублікована 1972 року в академічному видавництві «Наукова думка», процитовано фразу Дж.Д.Селінджера з твору «Вище крокви, будівничі»: «Як страшно, коли кажеш: я тебе люблю, а на тому кінці телефонного дроту хтось у відповідь тобі кричить: «Що?»

Тодішній фрагмент монографії [5, 97-121] відтворює та осмислює солідний контекст американської літератури, з приводу чого автор зазначає: «У сучасній американській літературі є чимало творів, де головними героями є діти або підлітки. Ми не ставили собі завданням проаналізувати всі твори, героїв яких можна віднести до молодого покоління американців. У нашій роботі розглядаються лише найголовніші твори, передусім ті, в яких діти, підлітки або юнаки змальовані у їх взаєминах з життям, де досліджується процес зростання особистості, її психічного і соціального дозрівання. Тому з поля зору нашого випали твори, де молоді герої змальовані в гумористичному плані, або ті, які наслідують традиційний «ніжний» (gentle tradition) стиль і надмірно сентиментальні в зображенні героїв і їхніх псевдо проблем» [5, 113].

Звісно, кожен дослідник як реципієнт тексту має право і мотиви для вибіркового аналізу будь-яких творів на свій смак чи проєкції конкретних завдань, поставлених перед собою. Ці завдання скеровують вибір компетентного читача, а надто літературознавця, сформованого його епохою, суспільством чи інтерпретативною спільнотою. Ю.В.Покальчук 1960-70-х років не той Юрко Покальчук, який пізніше став «культовим» письменником.

Незважаючи на фізичну зрілість, герої різних творів літератури США, які порівнюються в дослідженні, діаметрально відрізняються за багатьма вимірами, обстоюють відмінні цінності.

Автор слушно (але чи переконливо з погляду компаративістики і глибинної психології) твердив: «... кожен юнак, який хоч трохи замислюється над життям, має якусь власну думку щодо життєруху свого суспільства, приходить до відчуження від суспільства з втраченими ідеалами, до зневіри в сучасних йому суспільних цінностях, а відтак – до протесту...» [5, 121].

Тому передрукуюючи цей фрагмент 1984 року, упорядники згодом не могли утриматися від коментарів, на зразок примітки 2002 року: «багато моментів статті застаріли і не зовсім точні, але я зберігаю все, як є». Отож, хронотопні виміри будь-яких оцінних висловлювань підпадають під прискіпливе випробування новітнього порівняльного літературознавства, яке зобов'язане враховувати зміну та оновлення своєї парадигматики. Ця аксіома стосується також інших авторів інших текстів. У нашому дослідженні, зокрема Олесь Гончара – як майже ровесника Дж.Д.Селінджера.

Український письменник є «майже ровесником Дж.Д.Селінджера» тому, що народився 3 квітня 1918 року, натомість американець – роком пізніше. Це може бути випадковим збігом біографічного характеру митців. Проте в інших аспектах їхнього життєпису і долі все більше нагромаджувалося перегуків-аналогій і принципових розбіжностей. Письменники як фізичні постаті, формуючись у далеких континентах і протилежних ідейно-політичних системах, служили під час Другої світової війни у збройних силах своїх держав. Почавши писати ще у 1930-40-их роках, вони моделювали своїх персонажів-героїв з тих життєвих вражень, яких вони як люди зазнавали.

Історики національних літератур у СРСР і США про це не раз писали в своїх дослідженнях стосовно світовідчуття і світогляду як О.Гончара, так і Дж.Д.Селінджера. Але нас у даному разі цікавлять перипетії письменницької долі митців, які прямували до визнання і слави у своїй культурі.

О.Гончар, щасливо повернувшись із фронту, постійно пишучи і публікуючи оповідання, повісті, невдовзі також створив свій «бестселер» – трилогію, кожна частина якої свідчила про життєві «мандрівки»-злігодні: «Альпи» (1946), «Голубий Дунай» (1947), «Злата Прага» (1947). Інтенсивність літературної праці фронтовика-студента – аспіранта була дивовижною, якщо зважати на те, що у 40-их роках у Гончара вийшла друком повість «Земля гуде» (1947), збірка оповідань «Модри камінь» (1948), а з 1946 року він уже був членом Спілки письменників України.

У різножанрових творах О.Гончара щорічно виявлялися і різностильові виміри, нарративні стратегії, тобто концепти, про які теоретики літератури з усіх національних культур заговорили і почали писати наукові (в тім числі і компаративні) дослідження щойно з середини ХХ століття, найактивніше в кінці ХХ – на початку ХХІ.

З погляду художньої майстерності О.Гончара в його спадщині зміни нарративних стратегій, які наближають українця до манери Селінджера, нам видається оповідання батареїця «Усман та Марта», під яким стоїть дата 1947 рік. У цьому творі нарація розгортається від імені, як акцентує автор, «наймолодшого із нас» підтягнутого, стрункого, як стебелинка» Усмана. Той «Хлопець не приховував... свого захоплення Мартою, своїх бурхливих юнацьких переживань». Батареїців-колег дивувало те, «про що і як могли розмовляти смуглявий юнак із Самарканду і білява латиська дівчина», вона «майже зовсім не знала російської мови». Міжособистісне спілкування закоханих виявлялося надзвичайно гостро у багатокультурному етнічному просторі в ситуації, яку О.Гончар штрихами окреслив у творі, подавши читачам одну текстову деталь: Марта передала Усманові листа *рідною* мовою, – і «трапилося непередбачене: лист було написано латиською мовою, якою ніхто з батареїців не володів».

Ми наразі заторкнули тільки один момент з напрацювання молодого прозаїка, що своїм мистецьким дозріванням може трактуватися хоча б на сюжетно-фабульному рівні сумірним із Селінджером.

О.Гончар з кінця 1940-их протягом 1950-60-их років привертая увагу своїх читачів романами «Прапорonosці», «Таврія», «Перекоп», «Людина і зброя», «Циклон», «Собор». Всі вони були художньо різновартісними, хоча ідейно заангажованими щодо соціалістичної орієнтації та морально-естетичного ідеалу. Про це свідчили нагороди і відзнаки в СРСР та зокрема в Україні. Ідейно-тематична палітра романів «Прапорonosці», «Тронка», «Людина і зброя» не убезпечили фронтовика, орденonosця, комуніста від різкої та нищівної літературно-партійної критики після появи, здавалось би несподіваного для пропагандистів...

Щаслива письменницька доля-кар'єра О.Гончара складалася, як свідчить бібліографія і численні літературознавчі праці про його творчість, дуже успішно. Ми виділимо окремі з них – найприкметніші з погляду нашої проблеми. Популяризатори Гончара, літературні критики та історики української літератури постійно тримали в полі зору демобілізованого фронтовика, який відразу заявляв про свою присутність у рідній культурі багатоаспектно: як журналіст-публіцист, викладач, прозаїк і громадський діяч. І в усіх цих вимірах знаходилися його шанувальники, винахідливі тлумачі. Звертаємо увагу передусім на авторів, починаючи з недавнього фронтовика Олега Бабишкіна [1] через видавничого працівника і організатора літературознавчих кадрів Михайла Наєнка [3], есеїста Віталія Ковалю [2] до літературознавця, журналіста і політичного діяча Анатолія Погрібного [4].

Про різножанрові твори Олесея Гончара писали в 1960-80-их роках ХХ ст. книги для «викладачів і студентів, учителів і учнів», зосереджуючи зацікавлення «всіх шанувальників літератури», як писалося в анотаціях, на «самобутності і значенні творів Олесея Гончара в розвитку літератури соціалістичного реалізму», трактуючи постать свого сучасника, як «вимогливого художника слова, котрий усвідомлює своє високе покликання і ті вимоги, які висуває перед літературою час революційної перебудови». А у повісті-есе В.Ковалю підкреслювалося, що автор пропонував «літературно-публіцистичні роздуми, розглядаючи «творчість письменника в контексті всесоюзного і світового літературного процесу».

Анотаційна поетика на згаданих досягненнях відомих українських літературознавців не уникала елементів тодішньої риторики і термінології, але закономірно тяжіла до порівняльно-культурного мислення, що зрештою виростало з осяжного світовідчуття. Такі виміри художнього світу і спадщини О.Гончара за окреслений хронологією період нашої літератури передають сучасному поколінню читачів назви давніших літературознавчих досліджень і «паратекстуального» їх увиразнення.

Книжка О.Бабишкіна вийшла 1968 року, оснащена чималим списком ілюстрацій [1, 321-322]. У змісті праці маємо промовисті підрозділи: «Починали жити на високих температурах», «Високе небо над людиною», «Думання про велике», тощо.

М.К. Наєнку 1981 року презентував дослідження «Краса вірності. У творчому світі Олесея Гончара», але вже тоді влучно написав: «Усі епічні полотна Олесея Гончара характеризуються тим, що в них художньо розв'язуються проблеми, які належать до розряду *вічних*» [3, 140].

Аргументуючи свою літературно-критичну оцінку, автор подав низку художніх творів, у якій не тільки згадав Дж.Д.Селінджера, а й торкнувся героя з відомого твору Америки, зіставляючи Голдена Колфілда з українським підлітком Порфиром Кульбакою з повісті «Бригантина» [3, 140-142].

В. Коваль працював над своїм романом про «Прапороносці» Олеся Гончара довго (впродовж 1968-1984 років), простежуючи шляхи прапороносців «у себе вдома і в світі», тому також не міг обминути повісті «Бригантина», її літературно-критичних оцінок [2, 108-113].

Через два роки після повісті-есе про О. Гончара опублікований підсумково-синтезований літературний портрет «Олесь Гончар» А. Погрібного [4]. Діяльний критик, історик літератури, цей автор замість стислої анотації нової праці про популярного в тодішньому СРСР митця виніс на чільне місце концептуальну думку Героя Соціалістичної Праці, Академіка АН УРСР цього літератора, як згусток його самооцінки: «...У творах справжнього художника повинен виявлятися той високий ідейно-естетичний ідеал людини, який є в житті і який – через мистецтво – тільки й може діяльно допомагати людині жити, розвиватися, удосконалюватись». Так оприлюднювалося, пропагувалося і тиражувалося серед широких читацьких мас *кredo* українського письменника в 1987 році. Подібний намір Анатолія Погрібного засвідчувався уже з першої сторінки літературного портрета, в якому можемо і тепер прочитати справедливую тезу: «Є неспростовна прикмета у кожного великого таланту: потужне силове поле духовності й краси, що формується творчістю митця та самою його особистістю. Не підлягає ця ознака ні цифровим, ні якимось іншим точним вимірам. Та коли вголос або подумки вимовляєш ім'я Майстра, пульсування цього силового поля відчуваєш неодмінно» [4, 5].

Ступаючи в це «силове поле», дослідник узагальнював типологічний, по суті компаративний концепт, твердячи: «Скільки їх, могутніх силових полів прекрасного, даровано нам уселюдською історією! У кожного – суверенна «територія», свої чари та свій спосіб озонування, власні секрети випромінювання краси та добра, що так приваблюють нас у художній творчості» [Там само].

Таким чином, маємо озвучене і текстуально зафіксоване ще одне підтвердження того типологічного виміру, який увиразнює нашу траєкторію наближення до перегуків віддалених у культурному глобалізованому просторі двох письменників «майже ровесників» Олеся Терентійовича Гончара і Джерома Девіда Селінджера.

Із названих уже котирьох українських літературознавців, які активно працювали і в журналістиці-книгодрукуванні (О.Бабишкін, М.Наєнко, В.Коваль і А.Погрібний) тільки один звузив орбіту історико-культурного порівняння двох популярних письменників, назвавши прізвиська митців, їхні тексти творів, протагоністів-героїв і хронотопні окреслення художніх світів.

У цьому зв'язку видається доцільним і доконечним зацитувати спостереження Михайла Наєнка, який тривалий час очолював першу в Україні кафедру теорії літератури і компаративістики в Київському національному університеті імені Т.Г.Шевченка.

Автор, підходячи до проблеми «виховання, що поставлена в центр повісткування «Бригантина», нагадував, що це «категорія вічна», а тому розгорнув дуже осяжний дискурс. У ньому маємо чимало філологічних реалій і концептів: «Художнє втручання в цю проблему нараховує теж не одне тисячоліття. Чи не першим до неї звернулися ще складачі міфів про блудного сина. Хвилювала вона також митців античного світу й епохи Ренесансу, але найуважніше до неї почали ставитися письменники в ХІХ-ХХ століттях. З різних боків до питань виховання підходили Д.Фонвізін («Недоросль»), М.Гоголь («Тарас Бульба»), О.Гончаров («Обломов»), Л.Толстой («Дитинство. Отроцтво. Юність»), В.Короленко («Сліпий музикант»), Панас Мирний («Хіба ревуть воли, як ясла повні?»), Р.Роллан («Кола Брюньон»). Долею підростаючого покоління були стурбовані вже в наш час такі відомі митці, як А. Сент-Екзюпері («Маленький принц»), Дж. Селінджер («Над прірвою в житті»), Ч. Айтматов («Білий пароплав») та багато інших. І ось у цьому ряду з'являється ім'я Олеся Гончара. Його «Бригантина» привернула до себе увагу передусім схвильованою розповіддю про нелегкі шляхи становлення характеру підлітка в добу НТР, про життєздатність і дівість гуманістичних принципів виховання, які взяло на озброєння соціалістичне суспільство. Якщо в умовах антигуманного феодального ладу «блудний син» міг знайти захист і порятунк хіба що під крилом рідного батька (приголомшливий драматизм такого становища яскраво переданий Рембрандтом у творі «Повернення блудного сина»), якщо в людиноненависницькому капіталістичному суспільстві на таких сильних натур і

невтомних шукачів правди, як Чіпка Варениченко, чекають кайдани і ґрати («Хіба ревуть воли...»), якщо в супертехнічній імперіалістичній державі герой Дж.Селінджера Голден Колфілд не може позбутися відчуття, що він постійно перебуває над прірвою, то герой «Бригантини», важковихований Порфир Кульбака, зігрівається материнським піклуванням про нього Радянської країни і тому навіть після деякого блукання повертається саме туди, де найбільше зацікавлені його долею, – у колектив своїх ровесників, у товариство людських взаємин» [3, 140-141].

Як бачимо, у праці, виданій 1981 року, є і данина зужитій парадигмі співпротиставлення української «радянської літератури» і «людиноненависницької» літератури «імперіалістичної держави», але концепт виховання підлітків залишається вічноактуальним і спрямовує сучасного дослідника у річище типології. Згадавши М.Бахтіна, з приводу понять «типів» і типологій, М.Наєнко далі в своїх роздумах пішов аж до О.Сухомлинського, не забуваючи повісті Олеса Гончара. Отож читаємо продовження спостережень українознавця: «М.Бахтін в одній із своїх праць пропонував в арсеналі романістики з проблем виховання розрізняти п'ять типів її. Один із цих типів названий дослідником дидактико-педагогічним. До нього зараховувалися всі твори, в яких «зображувався педагогічний процес виховання в істинному розумінні слова». Нагадаємо, що з деякими застереженнями до цього типу творів може бути віднесена й повість Олеса Гончара «Бригантина». Справді, хоч у ній досить відчутно прозвучав і мотив виховання головного героя позашкільним життям (маються на увазі ті «уроки», які одержував Кульбака від своєї матері, дідуся Порфира і дядька Івана), та все ж основна увага тут зосереджена саме на показі виховного процесу в школі, який здійснюється відповідно до існуючих нині суто педагогічних принципів. Щоб усвідомити до кінця ідейний зміст «Бригантини», треба врахувати ті найновіші досягнення, які має нинішня педагогічна наука, представлена, зокрема, іменами А.Макаренка, О.Сухомлинського й інших видатних учених-освітян. На це націлює, по суті, весь текст повісті, в якому, до речі, є й пряма згадка про О.Сухомлинського (батько Гени Буткевича говорить Валерію Івановичу так: «Ви ж друг Сухомлинського, в Павлиші були, школа має таку добру репутацію, тож поясніть мені: звідки взялася ця прірва між мною і ним»)» [3, 142-143].

У міркуваннях професора М.К.Наєнка, крім прізвищ письменників О.Гончара і Дж.Д.Селінджера, героїв їхніх творів у національних літературах (Порфир Кульбака, Голден Колфілд), маємо і мотив *прірви*, який потребує певного осмислення, інтерпретації чи то на рівні сюжетно-фабульної структури, чи на рівні символіки – в плані архетипної критики, або у вимірах інтертекстуальності.

Повернімось, однак, до компаративістичного аспекту зіставлення художніх творів як цілісних організмів та їх осмислення. Варто ще визначитися з проблемою адекватності порівняння, наскільки твори Дж.Д.Селінджера та О.Гончара підпадають під порівняльні процедури.

Насамперед зважмо на історико-літературні факти. Якщо художній твір американського письменника функціонував уже як бестселер з 1951 року, то повість українця під назвою «Бригантина» вперше опублікована у журналі «Вітчизна» (1973, №2), тоді ж вийшла й окремим виданням, не раз передруковуючись згодом у багатьох збірниках творів письменника. Поросійськи вона відразу надрукована в журналі «Москва» (1973, №11). Переклади її іншими мовами почали з'являтися з 1975 року: болгарською, німецькою, литовською (аж 1980), латиською 1981 року.

Отже, з погляду міжлітературної рецепції і міжкультурної взаємодії маємо щонайменше 25 років, а перший фіксований відгук між «Ловцем у житі» і «Бригантиною» сягає аж третини ХХ століття, якщо враховувати той історико-літературний факт, що повісті та оповідання Дж.Д.Селінджера під спільною назвою «Над прірвою у житі» вийшли аж 1984. Тому українськомовне сприймання текстів Селінджера зазнавало рецептивної ретроспекції, хоча англомовні українці, як свідчить дослідження Ю.В.Покальчука «Самотнє покоління» [5], читали і по-своєму в світлі тодішньої парадигматики тлумачили твори Дж.Д.Селінджера впродовж 1970-их років ХХ століття.

З появою «Бригантини» О.Гончара і П.Кульбаки, який за життєвими і антропологічними вимірами належав до покоління Г.Колфілда, розгорнулося чи відновилося в Україні жваве обговорення підліткової проблематики. З цього приводу мусимо ще раз вдатися до просторої виписки з праці журналіста Віталія Ковалю. Він у 17 розділі своєї повісті-есе пише: «Хто не знає, як

радів Василь Сидорович Земляк, коли з'явилася повість Олеся Гончара «Бригантина»! Як він умів радіти і запалювати всіх своєю радістю!

У яких би «суперлятивах» (гіперболізованих оцінках) не говорила і не писала літературна критика початку 70-х років ХХ століття (це ж були роки політичної, «стагнації» і нарощення ідеологічної боротьби), а далекоглядні літературознавці, що мали компаративне світовідчуття, у повісті О.Гончара відчитували й інші підтексти. А.Погрібний слушно писав ще 1987 року: «Те, що письменник звернувся до проблем виховання «важких дітей», не слід пояснювати лише бажанням дослідити складний та мало вивчений життєвий матеріал. Насправді тут причина глибша, і полягає вона у зумисній настанові на *полемічність*. У тому й виявляється полемічність авторського вибору, що він дає йому змогу переконано твердити: у таких, як Порфир, варто вірити, адже досить копнути глибше – і виявимо, що насправді приховується тут неоціненний резерв нашого майбутнього, відкинутий, зведений до правопорушництва нами ж таки самими ...» [4, 185]. «У «Бригантині» О.Гончар розгорнув широку етичну та педагогічну програму з найбільшою гостротою, акцентувавши найскладніші проблеми формування юної особистості» [4, 187]. На переконання Анатолія Григоровича Погрібного, «немало питань порушено тут на рівні «постановочності»» [Там само]. Внаслідок цього «конкретна часова локалізація» сповнюється «споковичним смислом» [4, 188] і постає «мотив усепланетарності» [4, 189], з якого розпросторювалися концепти таких романів, як «Тронка», «Собор», «Берег любові», «Твоя зоря» ... Зіставлення різних – віддалених у часі і просторах – цивілізацій і країнах актуалізували у художніх світах О.Гончара несподівано знакові образи-символи, як от старого негра Френка («Твоя зоря»).

Мотив-концепт зазвучав уже з уст Заболотного: «Є вчинки, котрі сьогодні мають сприйматись як колективний гріх людства, тільки так! І кожен з нас має взяти частку покути, кожен має проїнятися думкою, що ти вартувати планети, відповідаєш на ній за всіх і за все ...» [4, 220].

За «Твоєю Зорею» великого розголосу набуло й оповідання «Чорний яр» (1985). Художній світ О.Гончара поставив низку запитань до кожного читача, а його самого як письменника – до виходу з політичної партії – КППС і передчасної смерті.

Тому для завершення дискурсу про сумірність таланту, долі і пам'яті в житті сучасників і наступних поколінь О.Гончара і Дж.Д.Селінджера, треба не просто констатувати подібність перегуків сюжетно-фабульних мотивів, творів з головними героями Г.Колфілдом, П.Кульбакою, а й підліткових орієнтацій минулого, сучасного і майбутнього.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бабишкін О. Олесь Гончар / О. Бабишкін. – К. : Дніпро, 1968. – 322 с.
2. Коваль В.К. Зоря і катастрофа Володимира Дрозда // Серце моє в колючому дроті : есе, спогади, документи / В. К. Коваль. – К., 2005. – С. 616–631.
3. Наєнко М. К. Краса вірності : у творчому світі Олеся Гончара / М. К. Наєнко. – К. : Дніпро, 1981. – 216 с.
4. Погрібний А. Г. Олесь Гончар : нарис творчості / А. Г. Погрібний. – К. : Дніпро, 1987. – 242 с.
5. Покальчук Ю. В. Самотнє покоління : молодь у сучасному романі США і теорія відчуження / Ю. В. Покальчук. – К. : Наук. думка, 1972. – 273 с.

Сніжана НОВАК

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ ЗАСАДИ ВОЛОДИМИРА БІРЧАКА: НАЦІОЦЕНТРИЧНІ ТА ЕСТЕТИЧНІ КОНСТАНТИ

Стаття присвячена літературно-критичній діяльності Володимира Бірчака (1881 – 1952) у 20 – 40-ві роки ХХ століття. Особливу увагу приділено його впливові на формування ідейно-естетичних смаків творчої молоді на Закарпатті.

Ключові слова: літературна критика, вірші, проза, естетичні критерії, інтерпретація, творча

майстерність, українізація, національна культура.

Article is devoted Volodymyr Birchak's (1881 – 1952) literary-critical activity in 20 – 40th years of the XX-th century. The big attention is given its influence on formation ideologically-aesthetic views of young writers .

Keywords: the literary criticism, poems, prose, aesthetic criteria, creative skill, an Ukrainization, national culture.

Статья посвящена литературно-критической деятельности Володымыра Бирчака (1881 – 1952) в 20 – 40-е годы XX века. Большое внимание уделено его влиянию на формирование идейно-эстетических взглядов молодых писателей Закарпаття.

Ключевые слова: литературная критика, стихотворения, проза, эстетические критерии, творческое мастерство, украинизация, национальная культура.

Володимир Бірчак (1881 – 1952), відомий у Галичині та на Закарпатті педагог, письменник, літературознавець, громадський і пластовий діяч, не просто брав активну участь у літературному процесі 20 – 40-х рр. XX ст., а намагався впливати на формування ідейно-естетичних смаків молодих авторів, націлювати на шліфування художньої майстерності, скеровувати в потрібне концептуальне річище розвиток українських поезії та прози на Закарпатті. У своїх критичних статтях В.Бірчак оцінював художні твори молодих авторів з позицій літератора-державника, вельми послідовного в ідейних, естетичних, політичних і морально-виховних поглядах на красне письменство. Критик застерігав, що творець повинен перебувати в постійному пошуку, мусить вчитися, вдосконалюватися, бо самозаспокоєння є згубним для майстра, а особливо недосвідченого і самовпевненого.

Наукові інтереси В.Бірчака були різноманітними. Він знав “класичну філологію”, вивчав мови, багато читав, захоплювався філософією, давньою літературою, займався перекладами з німецької мови. Про це довідуємося з його листів до В.Гнатюка [24]. Свідченням активних студій молодого літератора над питаннями “вищої філософичної критики” став його переклад з німецької мови статті П.Шульце-Берггофа “Об’єктивність поета” [27, 230]. Пильно стежачи за розвитком європейських літератур, В.Бірчак запозичував для своєї творчості лише те, що не суперечило його морально-етичним переконанням. Він застерігав сучасників від перенесення в українське життя ідей, які б розтлінно впливали на духову сутність передусім молоді. Про це Бірчак писав у роки Другої світової війни: “Життя, реальне життя, іде своєю дорогою й розбиває всякі нерозумні теорії” [10].

Самому прозаїкові на початку творчого шляху довелося витримати і жорстку критику І.Франка, і в’їдливі репліки М.Євшана, і конструктивні побажання М.Коцюбинського. З кожних зауваг робив висновки і був вдячний, якщо вдосконалювався завдяки цьому. В.Бірчак не любив рецензій загальних, від яких чоловік “не стає мудрішим”. Завжди враховував психологічний чинник, особистість того, хто критикує і з яких поривань, намірів. Міркував так: “Критика, котра нищить автора, та ще молодого – не знищить його. Якщо є в нього іскра Божя – критика її не вб’є. Багацько гірші суть підхлібні, незаслужені критики. Автора вони деморалізують, а публіку знеохочують” [1, арк. 8]. Перш, ніж критикувати, молодих треба було навчати. В.Бірчак доклав чимало зусиль, аби виховати гарний літературний смак у початківців. Ніякі життєві негаразди, еміграція, труднощі не могли змусити педагога покинути цю справу. Після переїзду в Ужгород, ще не маючи “нічого під ногами”, навіть помешкання, він повідомляє Я.Гординського: “Тепер ладжу історію тутешнього письменства – для “Просвіти”. Матеріали зібрав і сподіюся, що до місяця впораюся” [2, арк 75 зв.]. Бірчака підганяла до роботи відсутність історії літературного процесу Закарпаття, а також велика кількість “угро-руських” фальсифікацій, покликаних нав’яти переконання, що закарпатці не є невід’ємною складовою великого українського народу. Так, у 1920 році були написані “Літературні стремління Підкарпатської Руси”, які в 1921-му вийшли друком і стали на довгі літа підручником для закарпатської молоді. У цій праці В.Бірчак переконливо доводить: “Письменство країни, яка тепер офіційно називається Підкарпатська Русь, є галуззю українського письменства” [9, 5]. Автор вказує на причини “опізненого розвою”, називає імена “будителів”: Гіядора Стрипського і Августина Волошина, відмічає, що першим по-українськи на Закарпатті (після приєднання до Чехо-Словаччини) почав писати Лука Дем’ян, а другим Василь Гренджа-Донський. В історії літератури Срібної Землі В.Бірчак виділяє три періоди. I-ий період: XII – друга половина XVI ст. (під впливом Візантії, Болгарії, Сербії); II-ий

період: кінець XIII – початок XIX ст. Цей період ділить на три підперіоди: 1) кінець XIII – перша половина XVIII ст. (мова наближена до народної); 2) друга половина XVIII – початок XIX ст. (мова латинська і церковнослов'янська); 3) XIX – початок XX ст. (доба ворожого ставлення до народної мови і насаджування “карпато-русскаго языка”). III-й період починається з 1919 року і триває (доба відродження народної мови).

Першому періодові В.Бірчак приділяє найменше уваги. Найбільше місця в монографії відведено другому і третьому періодам, довкола яких точилися невгамовні суперечки, розпалювані “угро-руськими” прихильниками теорії “непричетності” Закарпаття до здавна українських земель. Характеризуючи II-ий період, літературознавець простежує впливи релігійно-політичних відносин, появи шкіл, перекладів Святого Письма, поширення “Учительних евангелій”, літописів, рукописних збірників проповідей. Окремі пункти монографії присвячено “белетристично-поучним” творам (тут же вміщено фрагменти з них), полемічному письменству, літописам, віршам, граматиці церковнослов'янської мови, латинсько-руській добі, ученим, які жили і працювали в Галичині та підросійській Україні. Подано також стислий аналіз творів І.Пастелія, Н.Теодоровича, Й.Базилевича, В.Довговича, І.Фогарашія, М.Лучкая. Найбільше уваги В.Бірчак приділив творчості О.Духновича, оцінюючи педагогічну, видавничу діяльність, поетичну творчість і погляди Духновича на мову, наукові праці і важливе значення його доробку загалом. Далі В.Бірчак докладно пояснює причини переходу до “язичія”, причини виникнення “полеміки” про літературну мову Закарпаття.

Кращі здобутки літератури Підкарпатської Русі В.Бірчак аналізує на прикладах творчості В.Гренджі-Донського, Ю.Боршоша-Кум'ятського, М.Божуківни, а з молодшої генерації М.Рішка, Ф.Могіша, Ф.Вільшицького, М.Ужанського, Ф.Маковичанина, І.Кошана. Окремі з поданих характеристик були раніше опубліковані В.Бірчаком в періодиці. У статті “А.В.Карабеліш: Вь лучахъ разсвета, вь Ужгороде, 1929” [13] В.Бірчак відзначив, що основний тон цієї збірки віршів безмежний песимізм. Її автор має два шляхи: або стати до бою за кращу долю українського народу, або продовжувати по-російськи “співати про тоску, грусть і вічний покой”. Далі з'явилися публікації “Боршош-Кум'ятський: Країна див” [4], “Зореславова “Казка” [7]. Ці та інші статті були “синтезовані” в одну велику під заголовком “Огляд літератури Підкарпатської Русі по перевороті”, яку надруковано в 10 і 11 числах часопису “Підкарпатська Русь” за 1935 – 1936 рік. Ця розвідка стала розділом 2-го, доповненого, видання “Літературних стремлінь...” Зусиллями Ужгородського видавництва “Карпати” і його наукового консультанта ученого-карпатознавця О.Мишанича “Літературні стремління...” в 1993 році було перевидано репринтним способом “як пам'ятку нашої філологічної думки, нині дуже корисну і багато в чому повчальну” [23, 192].

“Літературні стремління Підкарпатської Русі” високо оцінив В.Гнатюк. Відомий учений писав: “Хто цікавиться Підкарпатською Україною й її духовим життям, той прочитає сю книжку з зацікавленням, бо ж у ній змальований повний образ тої “літератури”, на яку могла здобутися та занедбана й забута країна. Автор вияснює тут ті всі язикові перипетії, що проявлялися в місцевій літературі, почитавши від церковно-славянської мови до народної української з відскоками в бік латинської мови, мадярської й московської, а найбільше “язичія”. Йдучи за прийнятим поділом української літератури на три періоди, ділить так само й місцеву...” [18, 87]. Серед недоліків книги В.Гнатюк називає те, що В.Бірчак перелічив не всі “Учительні евангелія”; не дуже докладно проаналізував духовні та світські вірші; не подав огляду всіх наукових праць про Підкарпатську Русь: історичних, філологічних і особливо етнографічних... Цей перелік зауваг міг бути і довшим, бо рецензента цікавили, як пише Я.Мельник, ще й “апокрифи й церковне письменство” Закарпаття і Галичини, “духовний портрет читачів і творців цих книг, питома вага національного в чужомовних пам'ятках” [21, 172]. Окрім цього, В.Гнатюк порекомендував авторові “пошукати ліпшого коректора” [18, 88].

Після виходу “Літературних стремлінь...” Бірчак продовжував вивчати літературний процес на Закарпатті. Перевиданню і доповненню цієї монографії в 1937 році передували статті габлітованого перед першою еміграцією в 1919 році доцента Кам'янець-Подільського університету В.Бірчака. У 1929 році вчений опублікував у “Нових шляхах” розвідку “Літературна творчість Закарпаття в роках 1919 – 1929” [8]. То була єдина публікація В.Бірчака в цьому часописі. Коли письменник довідався, що видання прорадянське, він категорично відмовився від співпраці з “Новими шляхами”.

У статті “Літературна творчість Закарпаття в роках 1919 – 1929” автор знову аналізує

географічні, політичні, релігійні причини спізненого культурного розвитку краю і відзначає, що зміни на краще почалися в 1919 році, відколи Закарпаття стало автономною частиною Чехо-Словаччини. Наступне десятиліття позначене активною українізацією усього життя закарпатців і розвитком україномовної літератури. Далі В.Бірчак знайомить читачів із постатями молодих письменників: Л.Дем'яна, А.Маркуша, В.Гаджеги, перелічує прізвища авторів, що подали свої твори до альманаху “Трембіта” (Ужгород, 1926). В.Бірчак зазначає, що йому довелося перечитати всю “мертвечину”, понаписувану до 1919 року “не знати, пощо, й не знати, кому”. Тому оповідання Л.Дем'яна, писані живою народною мовою, викликали враження “свіжої оживляючої води”. У творі молодого письменника “Чорт на весілля” відчутні впливи “Люби-згуби” Ю.Федьковича, сентименталізму Квітки і романтизму Гоголя, і народної пісні. В.Бірчака дещо збентежили уявлення Л.Дем'яна про поняття “реальне” і “фантастичне” в оповіданні “Відьма”. Критик був прихильником “реального життя”, а Л.Дем'ян, “мабуть, остане при відьмах, чортах та загалом романтичному зображенні селянського життя” [8, 95].

Збірку оповідань А.Маркуша “Виміряли землю” (1925) Бірчак називає “першою збіркою оповідань з народного життя” [8, 95]. Стаття В.Бірчака закінчується обіцянкою присвятити “окрему сторінку” аналізу творчості В.Гренджі-Донського, який “вибився” на провідне місце серед молодих поетів. Оцінка була об'єктивною, бо й сьогодні Л.Голомб, досліджуючи літературно-критичний дискурс поезії Закарпаття 20 – 30-х рр. ХХ ст., зазначила, що поява двох поетичних збірок В.Гренджі-Донського українською мовою зробила 1923 рік “етапним у культурному розвитку” Срібної Землі [19, 168].

У розвідці “Значіння перекладів красного письменства” у 1931 році В.Бірчак з неприхованою радістю констатував, що на Закарпатті розширюються проблемно-тематичні обрії літератури, яка тривалий час мала “майже виключно церковно-релігійний характер”, до того ж була писана незрозумілою мовою. “На полі літератури виступають уже не тільки духовні особи, але головню світські, виступають на полі поезії й жінки чого перше не бувало!” [6, 37]. Однак цей розвиток, на думку критика, не звільняв творчу молодь від дотримування високих ідейно-естетичних вимог до художніх текстів. Тільки об'єктивна критика допоможе рухатися вперед, вважав В.Бірчак. Автор водночас зазначив, що найбільше розвивалися в той період малі жанри оповідання і ліричні вірші. Перші кроки зроблено в жанрах драми та довгої епічної поеми. А от “повість ще не народилася” [6, 37]. До того ж у всіх жанрах відчутний “брак виробленої, скристалізованої форми”, “брак мелодійности” та ідеї. Тому критик радив набиратися досвіду і вмінь на перекладанні кращих зразків світової літератури. У всіх видатних українських письменників були переклади з багатьох європейських мов, зазначав В.Бірчак. “Переклад змушує знайти відповідний точний вислів, щоб вірно передати думку оригіналу, змушує триматися згори накиненого ритму й форми, згори визначає й довжину вірша. Учить, як ошадні, скупі на слова є великі майстри слова, та за це якого спеціального значіння набирають поодинокі вискази” [6, 38]. Переклади вчать вишуканих форм, точного передавання думок, віднайденню нових мотивів. До того ж знайомство з чужими творами розширює світогляд перекладача. Останнє, на думку В.Бірчака, є найважливішим.

Даючи поради, настанови молодим письменникам, критик залишав за собою моральне право вказувати на недоліки у творчості несумлінних писак. Цю тему він розвинув у статті “Про нашу літературну критику”, підкреслюючи, що “в цілім життю П[ідкарпатської] Руси, а спеціально в літературі, витворився погляд, що все треба під небеса хвалити” [11, 21]. При тому “славослови” між собою гостро осуджують недоліки вистави чи твору, а в рецензії оцінюють схвально: “...Вірш чудовий, справити треба тільки зміст і форму”, або “Драма є чудова, майже геніяльна, а тільки треба в ній змінити монологи й діалоги” [11, 22]. Така сумна традиція бере початок з тих часів, коли ніхто не писав, не читав і тим більше не критикував українською мовою. Сьогодні ж наше слово живе без хвальби, тому пора згадати, що бути поетом, казав І.Франко, це тяжке ремесло, яке, крім таланту, вимагає великих знань і високих етичних вартостей. З цієї причини нема потреби “возносити” амбітних нездар.

В.Бірчак висміює творців, що з одним-двома віршами (“а часом і жодного порядного”) вміщують свій портрет. Якщо ж котромусь вдасться написати цілу збірку, то “дає, крім свого портрету, ще й портрет своєї жінки і своїх дітей...” [11, 23]. Цим усім, вважає критик, лише даємо підстави для намішок “чужим”, показуємо “наше убожество й нашу дурноту”. Автор переконаний, що піднесенню української літератури найбільше сприятиме об'єктивна критика. Їй

належить почесна місія відділяти зерно від половини і виступати проти всього несовісного, що “впливає не із поетичного таланту, а [з] бажання легким способом здобути “славу” [11, 23]. Насамкінець В.Бірчак обіцяє друкувати “оцінки” поодиноких літературних творів. Ці роздуми, оформлені відповідно до стилю підручника, окремим пунктом ввійшли до другого видання “Літературних стремлінь Підкарпатської Русі” (1937).

У статті “Боршош-Кум’ятський: Країна див” В.Бірчак зізнається, що вагався, чи подавати її до друку: “Біда ось у чому: у нас не розвинена критика, кілька разів прийдеться кому сказати слово осуду, починається лайка, підозрівання, по кожній пробі зарікаюся, а потім знов скоротить. Свідомий, яку біду собі напитаю...” [4]. Критик відзначає, що Боршош-Кум’ятський “бачить об’яви життя не як подію а як стан”, на письмі це передано униканням дієслів і накопиченням іменників і прикметників. Надмірна кількість сумних і страшних образів (горя, журби, могили) не викликає “сильних емоцій” через абстрактне сприйняття, бо поезія не представляє їх “образово”. Вірші зі збірки “Країна див” пройняті невдоволенням і скаргами на життя, в яких відсутня провідна ідея, дорога до ідеалу. На думку критика, поет провокує “ненависть до здобутків культури” (якими не послуговується простий селянин) замість того, аби підвищувати культуру людей праці. “Пасивність, безрадісність, безпомічність оце загальне враження збірки”, пише В.Бірчак. Занепадницькими настроями поезія Ю.Боршоша-Кум’ятського близька до віршів А.Карабелеша. Відтак критик радить подумати над новими темами творів, писаних для народу, що “будиться, відроджується”.

Цілковито протилежний від аналізованої збірки характер мають поезії Зореслава (о. Севастіяна Сабола). Це відзначив В.Бірчак у статті “Зореславова “Казка”. Критик вказує на “безмежний оптимізм і завзяття” поета, схвально відгукується про “ковану” форму віршів, про гарні і логічно вмотивовані рими, про “ясні, виразні, викинені” образи, про вміло дібрані мотиви. Своє судження В.Бірчак підтверджує на прикладі сонету “Казка”. У цьому вірші Зореслав створює цілісний образ Королівни (Батьківщини), яку звільняють із “соромного полону” переможці “лицарі вогнисті”. Гул битви Зореслав передає за допомогою асонансів. Критик із задоволенням відкриває в молодому поетові дві важливі речі: великий талант і велику працю над собою. Рецензія закінчується твердженням, що Зореслав “здобув собі не тільки перше місце між поетами Підкарпаття, але вже й вибився між перших на молодому загальноукраїнському Парнасі” [7]. Схвальну рецензію на вірші Зореслава опублікував у часописі “Напередодні” А.Гарасевич. Рецензент особливу увагу звернув на музичність і правильність форми віршів, на патріотизм поета і віру в майбутнє [17].

Оцінка нових здобутків закарпатських письменників була непростю справою. Про це писав В.Бірчак у статті “Альманах підкарпатських українських письменників під редакцією Андрія Ворона і Миколи Храпка. 1936. Севлюш. (Ст. 1 – 184)” [3], продовження якої мало назву “Ще про Альманах” [12]. Автор застеріг: “Час, коли оцінювано твори тільки за добру волю авторів, вже й на Підкарпаттю минувся. Час, коли буде можна одверто говорити про нові ідеї та нове оформлення ще не прийшов” [3]. Критик констатує позитивний факт появи нового альманаху “Трембіта”, тут же стисло аналізує тематичні особливості поданих творів. Більший науковий інтерес становить публікація “Ще про Альманах”, в якій В.Бірчак розтлумачує молодим деякі закони літературної творчості. Дуже важливим Бірчак вважав опрацювання внутрішньої та зовнішньої форм, уникання слів, які не несуть певного смислового навантаження, бо мова твору мусить бути бездоганною [12].

Значний вплив на Бірчака-критика мав О.Маковей. У 1929 році в листі до А.Крушельницького В.Бірчак відзначив: “Нині треба б знайти критика, що писав би так приступно, зрозуміло і з таким усміхом, як це умів Маковей! Але де його знайти?” [1, арк. 8]. Звісно, це не доводило, що в Карпатській Україні загалом не було критиків. У 20 – 30-ті рр. XX ст. там працювало достатньо інтелектуалів. В.Габор у такому порядку перелічує когорту критиків і літературознавців, які цікавилися процесом відродження Закарпаття: В.Бірчак, Є.Маланюк, М.Рудницький, М.Чирський, А.Гарасевич, О.Чернова, Ф.Тіхий, А.Гартл та інші [16, 426]. В.Габор називає В.Бірчака “одним із сумлінних дослідників закарпатської літератури” [16, 430]. Варто додати, що В.Бірчак цікавився новинами літературного процесу не лише Закарпаття, а й підрадянської України та Європи загалом.

Плацдармом для розвитку повноцінної літературної критики В.Бірчак вважав періодичні видання, тому постійно піклувався про українські газети: редагував “Світ”, “Народ”, “Українське

слово”, “Українську дійсність”. На їхніх сторінках друкував свої критичні статті, що відзначалися не лише прискіпливою вимогливістю, але й доброзичливістю, коректністю, стриманістю у висловах. Тому до його порад прислухалися, його праці мали широкий резонанс. Як літературний критик, В.Бірчак завжди дотримувався принципів, сформульованих І.Огієнком: “Найсудоріша наукова етика мусить обов’язувати всіх правдивих учених. Вільно критикувати кожну працю, коли чуєшся до того на силах і маєш на те наукове покликання, але не вільно не шанувати чужої думки, хоч би й відмінної від твоєї, а ще гірше – не шанувати автора тієї думки. І вже зовсім не пристало вченому зводити в критиці свої особисті порахунки” [25, 342].

Коли в 1937 році В.Бірчак доповнив і перевидав “Літературні стремління Підкарпатської Руси”, рецензент під криптонімом [Яг] (Я.Гординський) у рецензії на цю монографію відмітив, що авторові вдалося довести українськість літературного процесу на Закарпатті, що “русский элемент” мусить згинуть в тому краю. Але мовно-правописні суперечки на Срібній Землі – це “явний знак, що експериментам над цією багатостраждальною країною ще не кінець” [28]. Критик вказав на авторську об’єктивність в оцінюванні літературних явищ, на “науковий спокій” В.Бірчака в аналізі дуже дражливих питань. Рецензент визнав недоліком праці те, що Бірчак не згадав ані І.Панькевича, який допомагав у роботі над книгою, ані самого себе як письменника і вченого, що “творить окремих розділ у культурному житті Закарпаття – і то розділ не найменший” [28].

Такий значний вплив галичанина-емігранта, педагога-письменника і критика В.Бірчака на свідомість карпатських українців вельми непокоїв прихильників теорії “відрубності” Закарпаття від українських земель. Г.Геровський написав цілу монографію-пасквіль: “Історія угро-русской литературы въ изображеніи Володимира Бирчака”. Видання побачило світ у 1943 році, а це доводить, що праця В.Бірчака і далі продовжувала бути актуальною, бентежила “угро-русских”. Один із них – Г.Геровський – був обурений тим, що В.Бірчак свідомо упускає всякі чужинецькі “нашарування”, через які закарпатці думають, нібито витворили “свою окрему культуру”. Тенденційність підручника зумовлена бажанням “навернути” мешканців Закарпаття до материнської мови і культури. Г.Геровський має рацію, кажучи, що опис другого з трьох періодів розвитку літератури Срібної Землі в монографії В.Бірчака надмірно великий і займає забагато місця, порівняно з першим і третім. Цікаво, що з позитивного боку критик виділяє лише одне: добре, що Бірчак вмів багато уривків з аналізованих художніх творів. В усьому іншому галичанин “наскрізь винуватий”.

Л.Бабота писала у монографії “Закарпатоукраїнська проза другої половини XIX століття” про “Літературні стремління...” В.Бірчака: “Потрібно позитивно оцінити той факт, що у другому, доповненому, виданні автор максимально використав не лише джерельні матеріали, але і цілий ряд наукових робіт, які з’явилися після 1921 р., хоч їхні автори оцінювали закарпатоукраїнський літературний процес з інших позицій, ніж В.Бірчак” [15, 40]. В.Бірчак аж ніяк не виступав проти жодної з культур чи літератур світу, а лише проти угорського та російського шовінізмів і “зозулячої натури”: витіснити українську мову і культуру з їхнього рідного гнізда. Отож, не дивно, що з “Літературних стремлінь...” В.Бірчака явно і виправдано випирає ідея українського Закарпаття.

У статті “Ідея чи форма?” В.Решетуха зазначив, що звести до одного знаменника всі естетичні критерії неможливо. У літературних творах кожен шукає те, що відповідає його “психічній структурі”, аж тоді “відчуваємо правдиву естетичну насолоду” [26, 22]. А В.Бірчак найціннішою річчю в письменстві вважав щирість переданих почуттів. Саме це він назвав головною прикметою нової збірки поезій “Сонце і грати” (1941) Володимира Яніва [14]. У короткій рецензії В.Бірчак підкреслив, що поет зумів образно відтворити правду життя. У поезіях нема “штучних поз” чи “патріотичних часто таких пустих! декларацій”, “плитких поучень”. В.Янів не говорить про силу, а змальовує сильного духом борця постать, яка в роки Другої світової війни ще більше, ніж у міжвоєнні десятиліття бентежила душу В.Бірчака. Мабуть, пишучи рецензію, критик уже виношував ідею статті, що невдовзі з’явилася в “Українській дійсності” під заголовком: “Еволюція постаті борця в творах І.Франка” [5]. Що могло бути актуальнішим у час кривавої битви за територію України? Нічого, і Бірчак це розумів. Він звернувся до спадщини українського генія, щоб на його творах різних періодів простежити еволюцію політичних переконань, поглядів на державний лад, на роль окремих верств суспільства і значення “провідників в житті народа”. Це було вкрай необхідно з’ясувати в час зневіри,

виснажливої боротьби, тяжких втрат, розгубленості українців, що знаходилися поміж двох вогнів.

В.Бірчак подає власну інтерпретацію повістей і поем І.Франка “Борислав сміється”, “Великий шум”, “Захар Беркут”, “Панські жарти”, “Перехресні стежки”, “Іван Вишенський” і “Мойсей”. Манера їх трактування Бірчаком суголосна з такою тезою статті “Функції літературної критики” англо-американського літературознавця Т.Еліота: “Всяка інтерпретація... правомірна тільки тоді, коли нічого не інтерпретує, а надає читачеві факти, яких він би сам, очевидно, не зауважив” [20, 71]. В.Бірчак простежує, котрий герой за що бореться в кожному творі, і робить висновок, що з-поміж усіх персонажів І.Франка “найдосконалішим” виступає Мойсей з однойменної поеми. “В душі Мойсея є й посвята Бенедя, Дум’яка та Захара Беркута і любов священика із “Панських жартів”, і праця та розум Рафаловича, і сумніви Вишенського, але все те в якнайбільшій мірі” [5]. Своєю розвідкою В.Бірчак хотів показати на прикладі повістей і поем І.Франка, як довго “творяться великі, вічні ідеї”. Понад двадцять років Каменяр різьбив “одну й ту саму постать борця, від матеріялістичного, інтернаціонального соціалізму зачавши, а на володінні духа й на піднесенні володіння духа на найвищий п’єдесталь понад всі матеріялістичні добра скінчивши” [5]. І праця вартувала того, аби в скрутний час дати рідному народові “живий”, “досяжний” у своїй досконалості образ національного героя. В.Бірчак завжди підкреслював, що повести народ за собою може тільки той, хто сам знає, куди йде. А в 1941 році довга путь до перемоги лише починалася, саме час був зростати духово, аби перемогти...

Характерною рисою вдачі В.Бірчака стало намагання зберегти для майбутніх поколінь хроніку будівництва Української держави. Зусилля В.Бірчака і його однодумців суголосні з тезою митрополита А.Шептицького, яку той висунув у статті “З філософії культури”. Автор зокрема писав: “...Як в історіографії, так і в мистецтві, й у всій іншій культурній праці чи культурних принципах і культурних продукціях, світ тепер оцінює національні культури так високо, що тільки під фірмою національної культури можна здобути місце у всесвітній культурі” [22, 207]. Сходження України на такий п’єдестал у світовій культурній спільноті було заповітною мрією В.Бірчака. Для досягнення цієї мети він усе життя працював, не покладаючи рук, аби знову повернутися до нас через десятки років вимушеного забуття.

Літературно-критична діяльність В.Бірчака припала на 20 – 40-ті рр. ХХ ст. – час інтенсивного творення літератури нової доби. За ці десятиліття автори Закарпаття зуміли підняти красне письменство на якісно вищий рівень. Важливу роль у позитивних змінах в літературному процесі краю відіграла критика. Серед згадуваної когорти критиків і літературознавців В.Бірчак був найактивнішим учасником літературного життя Закарпаття. Для молодих письменників він став терпеливим учителем, авторитетним наставником і суворим рецензентом. Його статті та монографії мали вагомий вплив на шліфування творчої майстерності митців. В.Бірчак пропагував відродження україномовного письменства Срібної Землі, виховував вимогливе ставлення до друкованого слова. Плідні зусилля літературознавця були спрямовані на швидкий і якісний розвиток закарпатської літератури в річизці загальноукраїнської.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бірчак В. Листи до Антона Крушельницького // ЦДІА у Львові. – Ф. 361. – Оп. 1. – Од. зб. 54. – 10 арк.
2. Бірчак В. Листи до Ярослава Гординського // ЦДІА у Львові. – Ф. 384. – Оп. 1 – Од. зб. 27. – 82 арк.
3. Бірчак В. Альманах підкарпатських українських письменників під редакцією Андрія Ворона і Миколи Храпка. 1936. Севлюш (ст. 1 – 184) // Українське слово. – 1936. – Ч. 32.
4. Бірчак В. Боршош-Кум’ятський: Країна див: [Рецензія] // Українське слово. – 1934. – Ч. 19.
5. Бірчак В. Еволюція постаті борця в творах І.Франка // Українська дійсність. – 1941. – Ч. 10.
6. Бірчак В. Значіння перекладів красеного письменства // Підкарпатська Русь. – 1931. – Ч. 1 – 2. – С.36 – 38.
7. Бірчак В. Зореславова “Казка” // Українське слово. – 1936. – Ч. 18.
8. Бірчак В. Літературна творчість Закарпаття в роках 1919 – 1929 // Нові шляхи. – 1929. – Т. 1. – С. 91 – 96.
9. Бірчак В. Літературні стремління Підкарпатської Русі: Репринт. – Ужгород: Карпати, 1993. – 192 с.
10. Бірчак В. Наказ життя // Українська дійсність. – 1941. – Ч. 18.
11. Бірчак В. Про нашу літературну критику // Підкарпатська Русь. – 1931. – Ч. 102. – С. 21 – 23.
12. Бірчак В. Ще про Альманах // Українське слово. – 1936. – Ч. 34.
13. В.Б. А.В.Карабеліш: Вь лучахь разсвета, вь Ужгород, 1929: [Рецензія] // Українське слово. – 1932. – Ч. 4.

14. В.Б. Бібліографія: [Рецензія на збірку поезій В.Яніва “Сонце і грати”] // Українська дійсність. – 1941. – Ч. 7.
15. Бабога Л. Закарпатоукраїнська проза другої половини XIX століття. – Словацьке педагог. вид-во в Братиславі; Відділ української літ-ри в Пряшеві. – 1994. – 249 с.
16. Габор В. Вплив літературної критики на становлення та розвиток нової української літератури на Закарпатті в 20 – 30-х роках XX ст. (за матеріалами періодичних видань) // Збірник праць Науково-дослідного центру періодики. – Львів, 2001. – Вип. 9. – С. 425 – 441.
17. Гарасевич А. Молодий Закарпатський парнас: Зореслав // Напередодні. – 1938. – Ч. 8.
18. Гнатюк В. Літературно-стремління Підкарпатської Русі. Написав Др. Володимир Бірчак: [Рецензія] // Літературно-науковий вісник. – 1922. – Т. 76. – Кн. 1. – С. 86 – 88.
19. Голомб Л. Літературно-критичний дискурс поезії Закарпаття 20 – 30-х рр. XX ст. // Українська поезія Закарпаття XX століття: Науковий збірник. – Ужгород, 2004. – С. 168 – 182.
20. Еліот Т. Функції літературної критики // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М.Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С. 66 – 72.
21. Мельник Я. “На неходженім у нас полі”: апокрифічна тема в науковій спадщині В.Гнатюка // Наукові записки. Серія: Літературознавство: До 130-річчя народження В.Гнатюка. – Тернопіль: ТДПУ, 2001. – Вип. X. – С. 172 – 178.
22. Митрополит Андрей. З філософії культури // Наша культура. – Варшава, 1935. – С. 201 – 207.
23. Мишанич О. Володимир Бірчак і його книжка “Літературні стремління Підкарпатської Русі”: [Післямова] // Бірчак В. Літературні стремління Підкарпатської Русі: [Репринт]. – Ужгород: Карпати, 1993. – С. 191 – 192.
24. Новак С. Листи Володимира Бірчака до Володимира Гнатюка // Наукові записки. Серія: Літературознавство: До 130-річчя народження В.Гнатюка. – Тернопіль: ТДПУ, 2001. – Вип. X. – С. 86 – 98.
25. Огієнко І. Творімо українську культуру всіма силами нації!: Ще раз про наші завдання // Наша культура. – Варшава, 1935. – С. 337 – 344.
26. Решетука В. Ідея чи форма? // Наша культура. – Варшава, 1936. – Кн. 1. – С. 18 – 22; Кн. 12. – С. 498 – 503.
27. Шульце-Берггоф П. Об’єктивність поета / Переклав з нім. В.Бірчак // Світ. – 1906. – Ч. 14. – С. 220 – 221; Ч. 15. – С. 229 – 231.
28. [Яг]. Література Закарпаття: [Про “Літературні стремління Підкарпатської Русі” В.Бірчака] // Назустріч. – 1938. – Ч. 4.

Валерій ПАНЧЕНКО

ГЕНДЕРНА ВЗАЄМОДІЯ У Д.Г.ЛОУРЕНСА І В.ВИННИЧЕНКА

У статті досліджується гендерна комунікація у романах Д.Г.Лоуренса «Коханець леді Чатерлей» та «Сини та коханці» і В.Винниченка «Чесність з собою» та «Записки Кирпатого Мефістофеля».

Ключові слова: гендер, комунікація, Д.Г. Лоуренс, В. Винниченко.

The article deals with gender communicatin in the novels by D.-H.Lowrence “Lady Chatterley’s Lover”, “Sons and Lovers” and V.Vynnychenko “Chesnist’ z soboyu”, “Zapysky kyrpatoho Mefistifel’a”.

Key words: gender, communication, D.G. Lawrence, V. Vynnychenko.

В статье исследуется гендерная коммуникация в романах Д. Г. Лоуренса «Любовник леди Чатерлей» и «Сыновья и любовники» и В. Винниченко «Честность с собой» и «Записки курносого Мефистофеля».

Ключевые слова: гендер, коммуникация, Д.Г. Лоуренс, В. Винниченко.

Гендер – складний соціокультурний процес конструювання суспільством відмінностей чоловічих та жіночих ролей, поведінки, ментальних та емоційних характеристик. Важливими елементами створення гендерних відмінностей є розмежування і протиставлення «чоловічого» та «жіночого», тому гендерна взаємодія персонажів у межах художнього цілого стає важливим елементом гендерного аналізу літературного твору.

Головним чинником у персонажних взаєминах є поняття зв’язку, з якого випливають такі

концепти як: шлюб/перелюб, вірність/зрада, репродуктивна функція, ревності, проституція, симпатія/антипатія, зрілість/інфантильність.

Мета цієї статті – простежити на матеріалі романів Д.Г.Лоуренса «Коханець леді Чатерлей» та «Сини та коханці» і В.Винниченка «Чесність з собою» та «Записки Кирпатого Мефістофеля» особливості гендерної міжперсонажної взаємодії.

Почнемо наше дослідження з концептів вірності і зради у взаєминах персонажів (Констанс і Кліффорда, Мелорза та Майкаліса у Д. Г. Лоуренса, і Дари, Віри і Мирона у В.К.Винниченка).

Мирон Купченко, головний персонаж роману В. К. Винниченка «Чесність з собою», відчуває потяг, любов, кохання до жінок, що його оточують і наратор сугерує, що саме Миронові приймати рішення щодо того, кого кохати і кому бути вірним, а кого ні, хоча, як виявляється з розвитком сюжету, Мирон постає не сильним, а радше смиренным та інфантильним, коли справа торкається його коханої жінки Дари, і він заледве знаходить у собі мужність освідчитись їй у коханні [2, 152].

У Д. Г. Лоуренса ж роман «Коханець леді Чаттерлей» побудований на постаті Констанс, портретна характеристика якої, на відміну від Мирона, чітка. Читач може спостерігати портретні характеристики Мирона лише у порівнянні з іншими персонажами, такими як Тарас чи його (Миронова) сестра Маруся, з яких видно, що він сильний і мужній чоловік [2, 2]. Констанс постає в образі вольової і сильної жінки [1, 6-7], однак з розвитком подій у романі стає цілком зрозуміло, що вона жінка пасивна і покірна [1, 86]. Коли Констанс зустрічається з Олівером Мелорзом, вона повністю йому підкоряється, що дає можливість побачити, що вона усе своє життя шукала сильного чоловіка, якому вона могла б цілковито скоритись: «Вона скорилася. Цей чоловік володів тією дивною владністю оборонця, якій вона зразу підкорилася» [1, 132]. Саме тому і виникає питання вірності і зради, адже, коли Констанс відмовиться від свого чоловіка Кліффорда, зрадить його, вона порушить дану йому обіцянку бути завжди разом. Власне Констанс намагається себе виправдати, звинувачуючи Кліффорда, коли вона уже вступила у позашлюбні взаємини з Майкалісом [1, 107].

Як було зазначено вище, Констанс прагнула чоловіка, який би міг отримати над нею цілковиту владу, а Майкаліс таким не був, тому логічно, що їхні взаємини з Констанс теж були приречені: вона залишилась не стільки з Кліффордом, скільки з лісом, а в перспективі і з лісником, Олівером Мелорзом, який виявився саме тим, кого вона прагнула, кому вона могла б бути вірною і покірною.

У романі «Чесність з собою» спостерігаємо повну протилежність персонажних ролей: Мирон повстає в образі сильного чоловіка, але зізнавшись у коханні Дарі, він перетворюється на інфантильного і покірного. Саме такої жінки: сильної, владної, мужньої, як Дара, він і прагнув. Коли Мирон відчуває симпатію до Віри, то ця симпатія виявляється недовгою і наратор дає зрозуміти ще на початку роману про їхні взаємини, а саме припинення взаємин від яких відмовляється сама Віра, адже Дара, на відміну від Віри, приносить тепло і затишок в життя Мирона [2, 5]. Таким чином бачимо, хто симпатичніший для Мирона: знервована Віра з «невеличкою постаттю» чи сильна і владна Дара, яка ще з дитинства виявляла свою владність і сильну постать: «Я була, дійсно, розбійник. Завжди з бандою хлопчаків. Неодмінно на чолі. Дівчаток не любила» [2, 17].

Дара, як і Констанс, не була вихідцем із вищих класів, на відміну від Кліффорда чи Сергія (чоловіка Дари). Цікавим є факт, що вона (як і Констанс у Лоуренса) зрадила свого чоловіка двічі: спершу вона, прагнучи перевірити Миронову теорію чесності з собою, пішла до готелю, де в неї був статевий зв'язок зі студентом, тобто вона пішла туди так, як чоловіки ходять до дому розпусти, щоб задовольнити свої сексуальні бажання; друга ж зрада відбулась, коли наприкінці роману вона вирішує залишитись з Мироном і покинути свого чоловіка. Констанс теж двічі зраджує Кліффорда: з Майкалісом і з Мелорзом.

Варто зауважити, що Констанс передусім прагнула бути покірною своєму чоловікові дружиною і матір'ю своїм майбутнім дітям. Покірною Кліффордові вона бути не могла, як і народити з ним дитину (Кліффорд був неспроможним мати дітей), тому і віддала перевагу лісникові. Дара ж прагнула бути владною, що цілком задовольняло Мирона. Щодо питання дітей, то скоріше за все вона з Сергієм дітей теж не могла мати, оскільки вона відмовилась від статевого життя з ним [2, 22].

На основі гендерних взаємин персонажів унаочнюється також концепт проституції в творах українського і англійського романістів. В.К.Винниченко на відміну від Д.Г.Лоуренса (маємо тут на увазі «Чесність з собою» і «Коханець леді Чаттерлей») більше уваги зосередив на цій суспільній проблемі, що проявлялася у зіткненні моральних принципів і стереотипів.

У фокалізації Винниченкових персонажів, зокрема Мирона Купченка, проститутка – це ніяке не зло, як це визначала мораль початку ХХ ст., а, скажімо, така ж професія, як лікар чи столяр. Так на початку роману «Чесність з собою», коли відбувається розмова Мирона з сестрою Марусею і Дарою, Маруся звинувачує його у нещирості [2, 9]. Виходячи ж з переконань самого Мирона, у нього насправді такі погляди і він переконаний у тому, що, коли ти сам у себе повіриш і почнеш думати так, ніби це насправді правильно, тоді проституція перестає бути проституцією. Це видно з так званого Миронового маніфесту, що був зачитаний на зібранні у Кисельських, і одним з пунктів якого були профспілки проститутток, що передбачав їх вільну працю: «Ця праця не тільки не принижуюча, та шкідлива, не тільки не заслуговує догани, але, навпаки, є добродійна для громадянства, – рівна праці поета та філософа, й заслуговує заохочення» [2, 47].

Зрозуміло, що суспільство однозначно відреагувало на таку політику гендерних взаємин, як, скажімо, вільне кохання чи пробний шлюб, яка йшла всупереч тогочасних моральних принципів. Однак персонаж Винниченка не покликаний доводити корисності чи шкідливості явища проституції. Письменник лише звертав увагу громадськості на актуальність проблеми та її наслідків.

Зрештою, у романі «Коханець леді Чаттерлей» питання проституції висвітлюється не стільки як проблема жінок, а навпаки, як проблема чоловіків. Так чи інакше позиція наратора робить очевидною думку, що саме чоловік ладен торгувати собою, щоб досягнути якогось добробуту [1, 397]. У Винниченка ж зазвичай спостерігаємо протилежну ситуацію. Однак якщо пригадати ситуацію походу Дари до готелю з метою використати послуги проститутки-чоловіка, то стає очевидною певна паралель у поглядах Лоуренса і Винниченка [2, 100].

Щоправда, треба зважити на те, що Дара виявила бажання скористатись послугами мужчини-проститутки, щоб перевірити чи переконатись у Мироновій теорії чесності з собою [2, 103].

У Лоуренса ж, мужчина-проститутка – це питання виключно фінансового характеру [1, 397]. Приміром, у романі «Сини і коханці» питання проституції згадується лише один раз, коли Міріам (одна з жінок Пола Морела, а саме його платонічне кохання, муза) виявляє свою точку зору щодо коханої жінки Пола [5, 388]. У романі «Коханець леді Чаттерлей» наратор дає можливість читачеві познайомитись з лоуренсівським баченням проституції дещо іншого характеру, філософського. Персонажі, такі як Кліффорд Чаттерлей чи Майкаліс – представники різних класів, яких об'єднує одна спільна риса – продатися заради визнання суспільством у будь-який спосіб. Саме у цьому лоуренсів наратор і вбачає проституцію [1, 76-77].

Батьки і діти – ще один аспект гендерної взаємодії у творах Д. Г. Лоуренса та В. К. Винниченка. Тут теж є свої відмінності і подібності.

Винниченкові персонажі, як правило, сповідують нову мораль, або ж протестують проти неї і питання дітонародження теж розглядають у подібному модерному ракурсі. Як зазначає В. Панченко, В. Винниченко ставив своїх героїв у такі ситуації, коли вони повинні були чимось поступатись: або власними принципами «нової моралі» – або життям дитини [9]. В. Винниченко, подібно до Гі де Мопассана, висвітлював у своїх творах («Memento» (1908), «По-свій» (1912) та «Записки кирпатого Мефістофеля» (1916)) проблему народження (небажаних) дітей як основну перепону на шляху до «чесності з собою», де батько стає перед вибором: прислухатись до старої чи нової моралі, скоритись інстинкту чи бути сильним і рухатись на зустріч кохання, нехтуючи батьківським обов'язком і відповідальністю за нове життя, не даючи йому жодного шансу. В. Панченко слушно зауважує: «В.Винниченко, влаштуовуючи перевірку своїм героям і їхнім теоріям, прагнув зануритися в загадкові глибини людської психіки. Його цікавила роль інстинктів і підсвідомості у поведінці людини, загалом ірраціональна сфера. Як би не бунтували його герої проти біологічних програм - а нерідко ідея, принцип, теорія таки розбиваються об силу інстинкту, об прсте і вічне синівське чи батьківське почуття» [9].

Питання народження дитини у Винниченкових персонажів розглядається виключно з чоловічої точки зору, тому проблема дітовбивства і стає центральною, а саме убивство плоду - єдиним виходом із ситуації, що склалась перед персонажем. Така жорстокість може бути

виправдана лише персонажем-чоловіком, адже материнський інстинкт йому непритаманний. Доречно зауважити, що коли говорять про матір, виникає асоціація – материнський інстинкт, коли ж про батька, тоді це – батьківський обов'язок. Батькові у Винниченка легше прийняти фатальне рішення щодо небажаної (хоч і рідної) дитини. Така батьківська позиція скоріш говорить про батьківську (чоловічу) безвідповідальність, а не покірну принципом «нової моралі».

У Лоуренса ж питання народження дитини осмислюються протилежним чином. Саме жіночий персонаж стає фокалізатором щодо народження дитини (Констанс Чаттерлей, Гертруда Морел) і не дивно, що проблема дітовбивства не розглядається Лоуренсовими персонажами, адже вбивство дитини матір'ю, незалежно від моральних переконань і принципів, - це явище рідкісне.

Подібно до Винниченка Лоуренс теж торкається питання небажаної дитини у романі «Сини і коханці», коли Гертруда Морел народжує свою третю дитину, яка через нелюбов до чоловіка в якийсь момент видається жінці ненависною і материнські почуття до немовляти долають перешкоду. У матері не просто прокидається обов'язок, вона відчуває провину перед дитиною, вона відчуває, що навіть не мала права вважати цю дитину небажаною [5, 48].

Винниченкові ж герої-чоловіки («Memento», «По-свій») небажаних дітей приносять в жертву (за винятком героя роману «Записки кирпатого Мефістофеля», який кориться батьківським почуттям і обов'язку) на користь «величним» і «високим» принципам «нової моралі», «чесності з собою» і в такий спосіб вони скоріш виражають свою інфантильність і безвідповідальність. Адже вбивство дитини аж ніяк не можна назвати відповідальним і виваженим кроком, як би воно не трактувалось. Варто згадати лише Мирона з роману «Чесність з собою», де герой погоджується, що нічого грішного у сексуальних зв'язках з некоханою жінкою немає, але тут же він відкидає можливість народження дитини як результат таких взаємин [2, 41].

У романі Д. Г. Лоуренса питання народження дитини теж важливе. Тут також присутній фактор чоловіка. Дитина не виступає об'єктом батьківської любові. В одних ситуаціях Лоуренс осмислює цю проблему на прикладі Кліффорда Чаттерлей, який не може мати дітей через своє каліцтво. Він пропонує Констансу народити дитину від іншого чоловіка, що вказує, насамперед, на холодний розрахунок і прагнення врятувати шлюб, адже сам Кліффорд зізнається, що не вірить в батьківство [1, 65]. Коли Констанс все ж замислилась над пропозицією Кліффорда народити дитину, то не знайшла зручної кандидатури на роль батька цієї дитини [1, 95]. Можна простежити схожість у думках персонажів Лоуренса і Винниченка (а саме Констанс і Мирона) у тому, що дитину потрібно народити «з любов'ю та свідомістю» [2, 42]. Отож, Кліффордові дитина не потрібна: «–Я не проти, якщо це не заважатиме нам, – сказав він. Заважатиме чому? – запитала вона. Тобі й мені; нашій любові. Якщо це буде на заваді, тоді я всіма силами проти» [1, 168].

В інших ситуаціях Лоуренс осмислює проблему дітонородження на прикладі Олівера Мелорза, який виражає цілковиту байдужість щодо народження з уже вагітною на момент розмови Констанс дитини: «А якщо в тебе буде дитина? – запитала вона. Він опустив голову. Ну, – нарешті сказав він. – Гадаю, неправильно й гірко приводити на цей світ дитину. Ні! Не кажи так! Не кажи так! – благала вона. – Я думаю, в мене буде дитина. Скажи, що ти радий, – вона накрила його руку своєю. Я радий, що ти рада, – сказав він. – Та, на мій погляд, це жахлива зрада по відношенню до ненародженої істоти» [1, 168].

Невіддільним від проблеми гендерних взаємин персонажів Лоуренса та Винниченка є питання їх зрілості та інфантильності. Розгляньмо його на прикладі таких персонажів як Мирон, Дара, Тарас і Віра в романі «Чесність з собою» В. К. Винниченка і Констанс, Кліффорд та Олівер в романі «Коханець леді Чаттерлей» Д. Г. Лоуренса.

Так, у романі «Чесність з собою» читач знайомиться з персонажем Мирона Купченка, художника і кресляра, котрий навчається слідувати «новій моралі» і бути «чесним з собою». Герой сам зізнається, що це важко, коли у нього відбувається розмова з Олею, сестрою Тараса, про «нову мораль» [2, 38]. Мирон сильний чоловік, відмінний психолог, який сприймає оточуючий світ як гру: «не ростягав слів, як вередлива дитина й не бігали жваво, швиденько та ласкаво його зеленкуваті очі» [2, 34]. Він ігнорує усталені норми і порядки, через що спільнота його зневажає, на що він не звертає особливої уваги. Мирон майже завжди зберігає цілковитий спокій і виваженість, свідченням чому є перманентна посмішка на його обличчі, навіть у ситуаціях, у яких всі оточуючі приходять у «замішання» [2, 4]. Таким чином, Мирон постає перед читачем в образі досвідченого зрілого чоловіка, готового приймати адекватні рішення і відстоювати свою точку зору.

Мирон Купченко – зразок надлюдини, яка збагнула те, чого не змогли зробити інші і, судячи з позиції наратора, не змогли б цього зробити. Скажімо, Тарас Щербина, перейнятий вченнями Мирона, спробував осмислити і втілити принцип «чесності з собою» у життя що привело його до фатального кінця.

Звернімо увагу на іншого персонажа роману, Тараса Щербину, який повстає перед читачем в образі інфантильного і психічно неврівноваженого параноїка, не здатного приймати самостійні дорослі рішення. Для прикладу візьмімо ситуацію з виготовленням бомби і прагненням підірвати аудиторію із студентами і професором, і собою [2, 145-146].

Такий персонажний контраст у романі не випадковий, адже він також простежується і на прикладі персонажів-жінок. Це Віра і Дара, де Дара – сильна, вольова особистість, готова до виважених рішень і відважних експериментів, а Віра (подібно до Тараса) – хвороблива, психічно не врівноважена, істерична особа, яка розчарувавшись в усьому і виявивши слабину вирішує покінчити життя самогубством. Перед смертю вона залишила записку в якій завуальовано розкривала причину свого трагічно поспішного рішення: «Розсунула покрови й побачила себе, свою негідність, мерзенність і непотрібність. Більше також брехати собі не можу, жити гидко, поміраю ...» [2, 157]. Сюжетна лінія роману вибудовується у ніцшеанському характері – виживає лише сильний. Як висловилася героїня роману Дара: «Сильне живе, слабе гине» [2, 158].

Коли ж простежити перебіг взаємин Мирона і Дари, то наприкінці роману його поняття «чесності з собою» не виправдовує себе, він виявляється надзвичайно вмілим «актором» [2, 12], як це припускала Дара на початку роману і наприкінці, хоч імпліцитно, але остаточно переконалась у своїй гіпотезі: «Одвела голову його, одхилила й дивилась також здивовано, ніжно, з щасливим нерозумінням. – Мироне? Так?... Мій? Як чудно... Господи, як ти дивишся... Таким ніколи не бачила... Ти можеш бути таким ніжним?» [2, 151]. Виявляється, йому притаманні цілком людські емоції і він не зміг «довести почуття до думки» [2, 15]. Коли Мирон нарешті освічується Дарі у коханні, його поведінка скоріше нагадує невпевненого у собі хлопчика, аніж зрілого чоловіка із стійкою психікою, у чому сам зізнається [2, 152].

У Лоуренса ж питання інфантильності персонажів більш прозоре, адже у романі «Коханець леді Чаттерлей» жінка, по-перше, – головна героїня, по-друге, наратор зображає її сильною особистістю (принаймні до взаємин з Олівером Мелорзом, якому вона цілковито скорилась), а сильній особистості така характерна риса як дитячість не зовсім пасує.

Саме чоловічі персонажі (як головні (Кліффорд і Олівер) так і другорядні (Майкаліс)), судячи з їх поведінки, стають прикладами дорослих дітей у романі. Почнімо з Кліффорда Чаттерлея, чоловіка Констанс. Фактично на початку роману наратор дає читачу можливість побачити Кліффорда як людину залежну від іншої людини. Він же каліка і цілком природно, що за ним хтось доглядає і в такий спосіб він стає залежним від тієї іншої людини. Але слід пам'ятати, що персонаж Кліффорда – заможний аристократ, спроможний забезпечити собі належний догляд і причина фізичного каліцтва тут ні до чого. Справа скоріше за все в іншому, адже наратор повідомляє, що він (Кліффорд) потребував Констанс кожної хвилини і йому вона потрібна була всюди, щоб усвідомлювати своє існування [1, 23]. Вираження Кліффордівної інфантильності прозоре упродовж усього роману і воно присутнє у багатьох місцях твору: у сцені знайомства Констанс з лісником Олівером Мелорзом, коли Кліффорд попросив Мелорза виштовхати його інвалідний візок вгору аргументуючи, що «моторчик» у ньому надто слабкий, щоб виїхати на гору [1, 70].

Коли Кліффорд розуміє, що їхні з Констанс взаємини на межі розриву, він вдається до істерії, яка простежується на прикладі його фанатичного захоплення радіо чи повернення до вугільної промисловості і нарешті збочених взаємин з місіс Болтон, з появою якої Кліффорд взагалі перетворився на «велику дитину» [1, 445].

Олівер Мелорз, хоч і імпліцитно (адже наратор не дає чіткої можливості зробити певні висновки), але – це ще один персонаж, який у романі відображає безвідповідальність та інфантильність які виражаються у його взаєминах із Констанс. Все, що його цікавить в жінці – це взаємини сексуального характеру [1, 311]. Жінка для Мелорза – це лише об'єкт сексуального задоволення. Коли Констанс запитує Мелорза про його симпатію до неї, він спроможний лише сказати, що любить з нею кохатись. Персонаж Олівера Мелорза пов'язується з Констанс Чаттерлей виключно у сексуальному плані.

Ще одним концептом, який утворює цілісну структуру гендерних взаємин і зв'язкув

персонажів у романі є ревнощі. У Винниченка цей аспект висвітлюється переважно з точки зору «нової моралі». Поняття ревнощів щільно пов'язане з вченням Мирона про проституцію. Опираючись на оцінку точку зору Олі, ревнощі – риса непритаманна Мирону, тому що він схвалює проституцію і тому ревнувати для нього просто нелогічно. У Лоуренса ж проблема ревнощів набуває дещо іншого забарвлення і висвітлюється з позиції Едіпового комплексу. Тобто, у Лоуренса – це матір, яка змагається з молодими «конкурентками» у боротьбі за свого сина, у Винниченка – це сильна жінка проти слабкої.

Погляньмо на проблему ревнощів на прикладі героїв Винниченкового роману «Чесність з собою», де вже на початку роману чітко окреслюються два протилежних полюси: Віра і Дара. Віра приходить до Мирона, щоб виявити свою ненависть і зневагу до нього, хоч і визнає, що симпатизує йому. З тексту очевидно, що у Віри і Мирона були стосунки певного характеру у минулому, від яких вона хоче відмовитись переосмисливши їх [2, 2]. Віра не може погодитись з поразкою і одностороннім коханням до Мирона, що і штовхає її на конфлікт з ним.

Героїня зізнається: «– Я вас тепер зрозуміла остаточно, до кінця зрозуміла!» [2, 2]. А що ж насправді зрозуміла Віра? Очевидно те, що і хотіла зрозуміти, те з чим і прийшла. Вона просто тепер виговорює йому це. А далі читає має змогу спостерігати характеристики, які репрезентовано з позиції самої Віри: «Перше я не згожувалась, але зараз бачу, що ви тільки распустник, герой полу, перевернена людина. Тому до вас так і тягне жінок» [2, 2]. Це точка зору Віри зазвичай читач відразу приписує Миронові всі ці характеристики, що й викликає враження негативності цього персонажа.

Звернімо увагу на Вірину версію чому і що вабить жінок у Миронові: «Думаєте, – їх приваблює ваша вугласта фізіономія або котячі очі? Ха!» [2, 2], тобто ці речі могли б приваблювати виходячи з точки зору Віри, але не слід думати, що вони приваблюють жінок взагалі. Власне Віру свого часу привабили ці котячі очі і вугласта фізіономія. «Так, ви – негарні, добродію! І фізично, і ще більш морально. І от це ваше моральне гидоцтво й приваблює до вас дуреп жінок. Дуреп, дурних, ідіоток» [2, 2]. Виходячи з позиції Віри, чим більш ти морально гидкий, тим більше ти привабливий для жінок, яких вона називає дурепами, дурними і ідіотками і до яких фактично відносить себе саму. Мирона ж образи Віри не торкають, навпаки, йому цікаво, яким може бути продовження їхньої «цікавої» розмови. Він навіть пропонує відкласти розмову з Вірою до кращих часів: «– Наша ціка-ава розмова переривається. Якщо хочете...» [2, 2]. Йому байдужі образи Віри, оскільки він знає принцип: як про себе будеш думати сам, так про тебе думатимуть й інші, що власне і можна побачити з іншого епізоду цього ж розділу роману, де він пропонує свою життєву позицію чи то переконання, яким він вже живе. Виходячи з переконань самого Мирона, він чесний з собою і коли пізніше Віра не втрималась і вдалась до несвідомо відкритих образ: «– Ще б пак! – раптом голосно сказала Віра. – Якщо вам, Тарасе, потрібні будуть звязки з злодіями, шулерами, проститутками, то сміло звертайтеся... – і раптом, густо почервонівши, не скінчила і змовкла» [2, 4], це не викликало в Мирона нічого крім посмішки і спокою на його обличчі, адже він не робить для себе таємниці у своїй обізнаності із злочинцями і повіями і схвалює Вірин чесний крок на зустріч до чесності з собою. Саме спокій Мирона примусив Віру відчутти провину сказаного, що для Мирона було цілком природно. Складається враження, що Мирон застосував свою психоаналітичну техніку і залишився єдиним, кого ці слова не зачепили, хоча і були направлені саме до нього [2, 4].

Дара – цілковита протилежність Віри. Вона виважена, сильна і здатна до сміливих вчинків жінка. Вона теж кохає Мирона і не дивно, що вона зневажає Віру, по-перше, у якості суперниці, по-друге, як слабку, істеричну і ні на що не здатну особу, а якщо і здатну, то на безглузді і необдумані вчинки, як скажімо, самогубство. Коли на початку роману читач знайомиться з персонажами Дари і Віри, йому стає очевидним відношення Дари до Віри. Адже коли Дара звертається до Віри в помешканні Мирона, вона промовляє до неї зверхньо і зневажливо: «А, і ти тут! – кинула Вірі» [2, 3]. Звідси ми бачимо, що Вірина наближеність до Мирона неприємна Дарі, яка, приховуючи свої ревнощі не ховає зневаги. Причому зневага її стосується не лише Віри, а й Сергія (чоловіка Дари) і самого Мирона. Чоловіка вона зневажає у доволі жорстокий спосіб, що можна простежити на прикладі її розповіді про знайому, яка зрадила свого чоловіка з іншим, незнайомим їй чоловіком [2, 107]. Фактично вона розповідає про свій досвід, експеримент, до якого вона вдалась, щоб скоріше за все перевірити на практиці Миронову теорію «чесності з собою». Але Дара не просто розповідає, а й у якусь мить зізнається Сергієві, що це була саме вона

[2, 109], і ситуація під час цієї розмови виглядає так, що Дара не просто зневажає свого чоловіка, а знущується над ним.

Мирон, коли розмова стосується Дари, цілковито інфантилізується і веде себе так, ніби він школяр, що розбив вікно, якого викрили і який боїться у цьому зізнатись. У романі кілька разів у Мирона відбуваються розмови з іншими жінками про Дару, де вони діляться з ним своїми спостереженнями стосовно його симпатії до Дари. Він відразу заперечує, що відчуває якусь симпатію до неї. Коли Дара це лише приховує за маскою зневаги до інших, то Мирон цілковито заперечує свої відчуття до неї [2, 58].

У Лоуренсових героїв питання ревності повстає перед читачем у дещо іншому світлі. Перш за все, наратор акцентує читацьку увагу на взаєминах синів з їхньою матір'ю і жінками. У романі «Сини і коханці» взаємини такого характеру очевидні: неподоланий едіпів комплекс, що призвів до смерті одного сина і фатального стану, близького до самогубства, іншого; зневага до своїх дівчат за надмірну присутність у їхніх життях; пошук неіснуючого ідеалу; тощо.

Пол Морел почувається найщасливішим з Міріам, коли вони з нею обговорюють його митецьку роботу і зневажає її, коли вона пручається, щоб не скоряться Полу в плані сексуальних взаємин. У стосунках між Полом і Міріам ключовим корегуючим чинником стає його матір, Гертруда Морел, яка з першої зустрічі з Міріам неприхильна до неї, судячи з її фокалізації, через те, що Міріам відбирає у неї сина [5, 197].

Гертруда Морел зробила усе можливе задля створення розколу у взаєминах Пола і Міріам. Жінка не захотіла жертвувати духовною стороною свого сина, тому що саме вона повинна була бути натхненницею, а не якась «дівчисько» [5, 197]. Читач спостерігає це у фокалізації Пола: «У матері він черпав життєве тепло, силу творити; Міріам стократ примножувала тепло, і воно перетворювалося на світло ясного судження» [5, 195]. Зрештою, Гертруда Морел добилася своєї мети, Пол зненавидів Міріам: «Якщо Міріам причина страждань його матері, значить, він зненавидить Міріам – а ненавидіти її йому так легко» [5, 236]. Коли він був не з Міріам, його несамовито тягнуло до неї, коли ж вони зустрічались, він знову її ненавидів [5, 237]. Зрештою Пол остаточно піддався впливу матері, почавши вважати, що Міріам хоче не його всього, а лише його душу, що було неприйнятним для Пола, адже він хотів і взаємин, які передбачали б не лише його духовну капітуляцію, а й фізичну і пристрасну подяку [5, 237]. Врешті решт Міріам все ж таки погоджується стати Половою коханкою, але знову ж таки акт фізичного кохання для неї ніщо інше, як самопожертва в ім'я кохання і збереження їхніх з Полом взаємин.

Немаловажний і той факт, що поняття самопожертви в сексуальних взаєминах нав'язала Міріам її матері: «Міріам, як і її мати, була понад міру чутлива. Найменша вульгарність відштовхувала її, коробила до болю» [5, 200], так само, як Полу його матір прив'язала несамовиту і беззаперечну любов до себе, що він так і не зміг знайти свого ідеалу жінки, оскільки у жодній з них (окрім матері) не було усіх рис, притаманних його ідеалу.

Клара, на відміну, від Міріам не викликала ревнивої ненависті і зневаги з боку місіс Морел, оскільки вона не побачила в Кларі загрози заповнити душу її сина, яка мала належати їй (матері): «Місіс Морел примірялась до молодої жінки і зрозуміла, що легко бере верх» [5, 392]. Місіс Морел у якусь мить навіть пожаліла Клару, адже їй треба було приборкати Пола, який на момент знайомства Клари з матір'ю вирішив, що не лише не хоче одружуватись із Міріам, а взагалі не має бажання одружуватись з жодною жінкою.

Щодо конкуренції Міріам і Клари, то тут усе досить прозоро: Клара не бачить в Міріам суперниці, що підтверджує її порада Полу не розривати стосунків з Міріам [5, 338-339]. Згодом, під час знайомства з місіс Морел Клара підсилює свою позицію, заручившись підтримкою місіс Морел. Коли вони обговорювали Міріам, саме Клара почала говорити про Міріам з негативної точки зору, і цю позицію цілковито підтримала місіс Морел, що власне почув Пол. і дивним є те, що ненависть у нього виросла не до Клари, а до Міріам: «Пола обдало жаром, он обурился, що вони так судять про Міріам. Яке у них право так говорити! Однак від їх слів чомусь впалахнула ненависть до Міріам» [5, 397]. Міріам, на відміну від Клари, не стала боротись за своє кохання до Пола. Коли Пол повідомляє Міріам, що запросив Клару додому (познайомити з матір'ю), Міріам розуміє, що знайомство це – не просто знайомство двох жінок і все, до чого вона вдається – це жаль по відношенню до себе [5, 388]. Окрім того Міріам зрозуміла, що Клара – бажаніша гостя у домі Морелів, і це ще один нюанс, що штовхає Міріам до визнання своєї поразки і капітуляції: «І Міріам зрозуміла, що Клару тут прийняли, як її саму ніколи не приймали» [5, 395].

Таким чином, порівняння гендерної взаємодії у романах Д.Г.Лоуренса «Коханець леді Чатерлей» та «Сини та коханці» і В.Винниченка «Чесність з собою» та «Записки Кирпатого Мефістофеля» виявляє специфіку основних концептів, що регулюють міжперсональні реляції: шлюбу/перелюбу, вірності/зради, репродуктивна функція, ревнощів, проституції, симпатії/антипатії, зрілості/інфантильності. Кожен з романістів репрезентував оригінальний зразок між статевої комунікації.

ЛІТЕРАТУРА

1. Винниченко В. Записки кирпатого Мефістофеля. Електронна Бібліотека Української Літератури, КІУС: <http://www.utoronto.ca/elul/Vynnychenko/Chesnist/index.html>
2. Винниченко В. Чесність з собою. Електронна Бібліотека Української Літератури, КІУС: <http://www.utoronto.ca/elul/Vynnychenko/Chesnist/index.html> – 158 с.
3. Лоуренс Д.Г. Коханець леді Чатерлей / Пер з англ. Соломії Павличко. – К.: Основи, 1999. – 461 с.
4. Лоуренс Д.Г. Коханець леді Чаттерлі / Пер. з англ. Д.О. Радієнко. – Харків: Фоліо, 2005. – 380 с.
5. Лоуренс Д.Г. Сыновья и любовники. / Пер. с англ. Р. Облонской. – М.: Изд-во Эксмо, 2005. – 512 с.
6. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: 2-ге вид., перероб. і доп. – К.: Либідь, 1999. – 447 с.
7. Павличко С. Фемінізм. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. – 322 с.
8. Павличко С. Чи потрібна українському літературознавству феміністична школа? //Слово і час. – 1991. – № 6. – С. 10–15.
9. Панченко В.Є. Творчість Володимира Винниченка 1902–1920 рр. У генетичних і типологічних зв'язках з європейськими літературами: Автореф. дис... д-ра філол. наук: 10.01.01 / Київський ун-т ім. Т.Шевченка. – К., 1998. – 35 с.
10. Панченко В.Є. Володимир Винниченко: парадокси долі і творчості: Книга розвідок та мандрівок. — К.: Твім інтер, 2004. — 288 с.

Людмила ПОТАПЕНКО

ЦЕНТР І МАРГІНЕС У ПРАЦІ Е. САЇДА «КУЛЬТУРА Й ІМПЕРІАЛІЗМ»: З ПОГЛЯДУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОЇ КОМПАРАТИВІСТИКИ

У статті аналізується з позиції літературознавчої компаративістики широко відома праця «Культура й імперіалізм» провідного представника постколоніалізму Е. Саїда; розглядається реалізація однієї із провідних опозицій постколоніального дискурсу, а саме – взаємовідносини метрополії й колоній, центру та маргінесу.

Ключові слова: постколоніальний дискурс, постколоніальна література, центр, маргінес, національна ідентичність, компаративний аналіз, метрополія, колонія.

The article is aimed to analyze the work of leading post-colonialism representative E. Said «Culture and Imperialism» concerning the realization of one of the main oppositions of postcolonial discourse – relations between metropolis and colonies, centre and margins.

Key words: postcolonial discourse, postcolonial literature, centre, margins, national identity, comparative analysis, metropolis, colony.

В статье анализируется в контексте литературоведческой компаративистики широко известный труд «Культура и империализм» ведущего представителя постколониализма Э. Саида в аспекте реализации одной из главных оппозиций постколониального дискурса, а именно – взаимоотношения метрополии и колоний, центра и маргинеса.

Ключевые слова: постколониальный дискурс, постколониальная литература, центр, маргинес, национальная идентичность, компаративный анализ, метрополия, колония.

У добу постколоніалізму та глобалізації відбуваються помітні зрушення в літературознавчо - компаративістських дослідженнях. У центр потрапляють проблеми регіоналізму і відносин «центр – периферія», а разом з ними і проблеми співвідношення

національних, регіональних, локальних ідентичностей. Один з найбільш наочних результатів глобалізації - руйнування монополії держав-імперій та творення територіальних ідентичностей. Периферія, яка стає активним політичним актором, формує власні ідентифікаційні стратегії, відшукуючи джерела своєї легітимації як в уявленому минулому, так і у відповідному спрямуванні дискурсивних практик.

Метою статті є спроба дослідити процес формування ідентичності маргінесу у його складних взаємовідносинах із центром. Методологічною основою дослідження є компаративний аналіз, який дозволяє розкрити механізми взаємодії універсального та унікального, центрального та локального в літературі.

У праці «Культура й імперіалізм» Е. Саїд досліджує проблему національної ідентичності та проблему репрезентації «Іншого» в літературі та культурі країн- метрополій в контексті взаємовідносин імперської політики й антиімперського опору, тобто на рівні взаємовідносин «центр-маргінес». Література, на думку дослідника, не може стояти осторонь від політичних подій, і майже всі літературні твори можна помістити в глобальний імперіалістичний контекст, показавши їх залежність від тієї чи тієї політики. В будь-яку епоху можна простежити залежність культури від ідеології та політичної реальності. В праці «Культура й імперіалізм» Е. Саїд аналізує цю залежність у постколоніальному аспекті. Автор не критикує, як можна подумати, імперіалізм. Кажучи точніше, він критикує, але однаковою мірою і імперіалізм, і пряму його протилежність – антиімперіалізм. Недаремно дослідник застосовує контрапунктовий аналіз, як вид порівняльно-історичного методу, по чергово протиставляючи імперські досвіди антиімперським. Цей підхід полягає в тому, що «треба вміти обмірковувати й витлумачувати суперечні досвіди разом» [4, 72]. Праця «Культура й імперіалізм» порушує проблему обдумування форм знання та суспільних ідентичностей колоніальних систем.

Постколоніалізм сприймається як своєрідний «маркер», що розпочав процес деколонізації. Постколоніальна література в свою чергу підняла на поверхню поняття «центр» та «периферія», «маргінес». Окрім Е. Саїда вагомий внесок в опрацювання концепції маргінесу зробили Р.Парк, Е.Стоунквіст, Т.Шибутані, Дж.Манчіні, А.Керкхофф, Т.Мак-Кормік, А.Фарж, М.Лапін, Є.Рашковський, Є.Стариков, Б.Шаповалов, В.Шапінський, М.Навджавонов, І.Попова та інші. Стисло можна визначити американську та європейську традиції в розвитку цієї концепції. У рамках першої акцент ставився на соціальній мобільності особистості в багатоетнічному суспільстві. США гостро відчували цю проблему під час Великої Депресії. Необхідність подолання кризових соціально-економічних явищ, а також пошук ресурсів (у цьому випадку людського капіталу) у багатоетнічному суспільстві детермінувала напрямки наукового дослідження оптимальних шляхів в царині соціології, психології, літератури, культурології тощо. Тобто квінтесенцією американського підходу до вивчення маргінесу стало дослідження особливостей соціального переходу особистості в багатоетнічному і расово-неоднорідному суспільстві.

На противагу США, в Європі на перший план вийшли проблеми нерівномірності соціально-економічного розвитку та політичного плюралізму, які поглиблювалися внаслідок світових війн. За цих умов визначилися «нижня» і «верхня» межі маргіналізації. Нижня – соціальне дно суспільства, куди потрапляли економічно збіднілі верстви населення. До «верхньої» межі відносили політичних радикалів-вільнодумців, революціонерів, які виступали проти несправедливої системи розподілу суспільних цінностей. З подальшим розвитком ідеології постмодерну, який передбачає побудову суспільства благоденства (Welfare State), науковці розвинених країн спочатку відійшли від вертикальної градації верств суспільства в його стратифікації, запропонували горизонтальну структуру мейнстріму, у якій можуть бути інсайдери та аутсайдери. А з середини 1980-х років замість категорій маргіналізації вживають поняття соціальної ексклюзії [1, 158-166.]. Загалом маргінес переважно розглядався на рівні мікроаналізу (особистість, група), в той час як сьогодні актуальним стає проведення досліджень на макрорівні (держава, політико-економічні союзи країн тощо).

Незважаючи на те, що термін «маргінальна людина» був вперше запропонований американським соціологом Р.Парком [7, 881-893] у 1926 році, це словосполучення ми можемо зустріти як у трактатах Стародавньої Індії, так і в працях К.Маркса. Водночас будь-яка еволюція характеризується різною мірою адаптації членів суспільства до історичних трансформацій. Так, унаслідок нерівномірної їх соціальної інертності утворюються групи лідерів, мейнстріму та аутсайдерів. Останні, по-суті, сприймалися як рудимент старої формації, що маркували ту межу

переходу, від якої суспільство прагнуло швидше дистанціюватися.

Центр і маргінес – це основні (керовані й побічні) підпорядковані елементи, які існують у бінарній системі ієрархізованих нерівноправних відносин [3, 338]. У протиставлення «центру» й «периферії» криється клубок болочих проблем національної і культурної ідентичності людської особистості, гідного її самовідчуття в агресивному суспільному довіллі [3, 338].

Е. Саїд підкреслює, що кожна нація прагне самовизначення та національної ідентифікації. «Самовизначення – один із видів діяльності, практикований усіма культурами: воно має власну риторику, систему подій і авторитетів (наприклад, національні свята, кризові моменти, отці-засновники, базові тексти тощо) та свою власну внутрішню обізнаність» [4, 78]. Автор пише, що до XIX сторіччя поняття «ідентичності» стало характерною ознакою й імперіалістичних культур, і тих культур, які намагалися опиратися європейським вторгненням [4, 29].

Національно-визвольні рухи, які поширювалися в другій половині XX століття по всьому світу і привели до звільнення колоній, виявили один примітний парадокс. Колоніальна спадщина виявляється не тільки в адміністративних практиках, але і на рівні мови, уявлень, образів, а відтак і художньої літератури. Причому останні можуть мати такий же характер, як прямий грабунок і насильство. Відомо, що і після десятиріч колишні колонії важко позбавляються від рабських звичок, від тих стереотипів про себе, які вони ж і засвоїли. Саїд не намагається звинуватити національні культури (як, у принципі, не звинувачує він і імперські): таке самоствердження є історично необхідним, неунікним у певний період антиколоніальної боротьби. Постколоніальні суспільства характеризуються бажанням відновити «автентичність» своєї культури і літератури, але стикаються при цьому з фактом гібридності та маргінальності власного походження під впливом колонізації, розриваючись між наслідуванням і оригінальністю. Це говорить про те, що вони ще не вийшли з того культурного простору, який залишила після себе колонізація. Навіть після руйнування колоніальної системи всі ті образи і уявлення, які направляли «знання» про колонізовані народи, продовжують існувати - на рівні кліше, стереотипів, ідеологій, літературних образів. Література колоній досить часто неструктурована, не підпорядкована єдиній ідеї. Маргінальні явища в ній можуть ставати центральними, а суттєве - губитись між несуттєвого. Література ж метрополій майже завжди функціонує злагоджено, поєднуючи як внутрішні, так і зовнішні зв'язки.

Саїд також у жодному разі не засуджує європейську, або загалом всю західну культуру й літературу, він намагається «дослідити, як відбувається імперіалістичні процеси поза рівнем економічних законів і політичних рішень і як завдяки схильності, владі впізнаваних культурних формацій, тривалому укріпленню позицій в освіті, літературі, музиці та візуальному мистецтві вони проявлялися на іншому, дуже важливому рівні – на рівні національної культури» [4, 48]. Однак авторові здаються небезпечними спроби занадто загострити національні відмінності (що веде до ксенофобії), особливо сьогодні, після повалення більшості імперій. Такі некритичні антиколоніальні риси властиві й для деяких інтелектуальних «продуктів». Саїд із жалем визнає, що більшість сучасних постколоніальних розвідок мають ваду «тубільництва». Про можливий і бажаний шлях подолання імперіалізму та його антипода йдеться у розділі «Колаборація, незалежність і визволення». Країна, звільнена від чужої влади, досягне успіху, лише розумно використавши колишній досвід і спрямувавши його на справжні соціальні потреби, замість національних, які стають менш актуальними.

Ще М. Бердяєв говорив, що прийомами і методами універсальної могутності сучасного імперіалізму виступає колоніальна політика, боротьба за панування та боротьба за ринки. Така імперіалістична політика, на його думку, служить універсалізацією культури [2, 374]. Тому основною проблемою Заходу є Схід як інша цивілізація, що має свою власну культуру і традиції, які Захід не бажає визнавати і поважати. Таке всезахідне універсалістське «культурне розповсюдження» викликає тотальне світове обурення. М. Бердяєв називав це явище зарозумілістю європейської, буржуазно-наукової, цивілізаторської свідомості, яку можна розглядати як духовний кінець Європи [2, 375].

«Культура й імперіалізм», як уже стало традиційно для постколоніальних студій, – інтердисциплінарна. Вона поєднує у своїй методологічній базі не лише різні методологічні стратегії, а й різні гуманітарні дисципліни – літературознавство, культурологію, політологію, соціо- та націологію, історію тощо. І таке поєднання виправдане. Воно потрібне автору для розбудови оригінального літературознавчого метадискурсу із виразною полемічною «політично-

інтерпретаційною метою» [4, 73].

Е. Саїд намагається відповісти на питання, яким чином формувалися і що представляють відносини центру і маргінесу, імперії та колонії в західній науковій традиції: «Як склалися ті поняття і особливості в сприйнятті світу, які дозволили порядним чоловікам і жінкам приймати ідею, що віддалені території і населяючі їх народи повинні бути скорені» [4, 53]. Цьому факту знаходиться універсальне пояснення, виражене, зокрема, А.Ройсом: «Всі людські істоти виховуються певною мірою у культурних забобонах про світ. (...) Народ, який прагне панувати над іншими народами, не є виключенням. Він вступає у відносини з іншими народами вже маючи певні уявлення. (...) Ці ідеї наполегливо і настирливо дають про себе знати, навіть якщо дійсність явно їм суперечить» [8, 63]. Цю ж думку підтверджує і Д.Фільдхауз: «Основа імперської влади ґрунтувалася на ментальній установці колоніста» [5, 108.]. У своєму конкретному застосуванні цей підхід виливається в два основні напрями: дослідження колоніальної ситуації і вивчення кореляції культурної традиції народу і його імперської програми. Причому по кількості праць перший з цих двох напрямів домінує, бо якщо західні автори дивляться на імперіалізм з культурологічної точки зору, то розглядають його завжди як «зіткнення двох або більш культур» [6, 168.], - тобто як зіткнення культури й літератури центру з культурою й літературою маргінесу.

Детально досліджуючи проблему національної ідентичності та обґрунтовуючи висновки, Саїд згадує і про власну ідентичність, яка має характер деякої роздвоєності, маргінальності, міжкультурності, і є характерною для долі вигнанця. Проте, як вказує автор: «У моєму випадку слово «вигнанець» не має сенсу трагічності і втрати, навпаки, належність до обох боків імперського вододілу дозволяє краще зрозуміти їх» [4, 31]. Він часто про це пише в різних своїх працях, зокрема і в «Культурі та імперіалізмі» Саїд наголошує: «Ця книга – це книга вигнанця. З об'єктивних, незалежних від мене причин, я виріс як араб із західною освітою. Відколи себе пам'ятаю, я завжди почувався незалежним до обох світів, повністю не належачи жодному з них» [4, 31].

Не випадково однією із наскрізних тем його творчості стає тема вигнання (найбільш повно осмислена у книжці «Роздуми про вигнання» (Reflections on Exile) та бездомності, глибоко представлена у спогадах «Без місця» (Out of place).

Можливо, саме ця маргінальність спонукає вченого дещо з обережністю дивитись на природний процес національного ідентифікування і навіть шукати певні переваги у неприродному вигнанському перебуванні, «належність до обох боків імперського вододілу дозволяє краще зрозуміти їх» [4, 31]. Можливо також, саме так виникає озвучений ним у вступі промовистий сумнів, прямо виражений у пропозиції читачеві самому визначити, чи є міжкультурний стан «реальною альтернативою нормальному сенсові належати лише до однієї культури, лояльності лише одній нації» [4, 31]. «Ми досі є спадкоємцями такого підходу, де людина означається за своєю нацією», - стверджує Е. Саїд [4, 29].

У цьому контексті постає проблема національної самосвідомості та її глибинний зв'язок із вигнанням. Національна самосвідомість - це домагання на приналежність до якогось народу і якоїсь культури, на право вважатися десь «своїм». Її ключові поняття - Батьківщина, що розуміється як спільність мови, культури і звичаїв; тим самим вона чинить опір вигнанню, протидіючи його згубному натиску. Насправді ж національна самосвідомість і вигнання - це пара взаємообумовлених діалектичних протилежностей. Всі різновиди націоналізму виникають і починають розвиватися на ґрунті утиску національних прав.

Важливе і ще одне міркування Саїда про те, що інтелектуали з колишніх колоній або з дальньої периферії часто мислять на «імперській» мові та відчують при цьому свою причетність до масового опору «імперії» і висуває задачі програмної критики культури метрополії. Проте робота цих інтелектуалів лише на перший погляд похідна від провідних західних дискурсів; результатом їх творчих і авторських зусиль є повне перетворення контексту і суті їх діяльності. Ось чому самоідентифікація, яку ставлять домінуючі системи, підконтрольна їм лише частково. З обов'язку вона все більш перетворюється на непередбачуваний перформанс. Вона все більш стає повсякденною політикою, мета якої - зберігати в недоторканності свою раціональну цілісність. Причому цілісність ця, як не парадоксально, зберігається, зокрема, за допомогою практики постійної зміни самоідентифікації залежно від моменту і місця, а деколи і одночасної ідентифікації себе різним чином, «ідеологічні міркування про ідентичність переплелися з інтересами різноманітних груп, котрі прагнуть установити пріоритети, які відображали б ці

інтереси» [4, 29-30]. Як висновок можемо навести цитату: «Центр і маргінес - відносні поняття: якщо дещо змінити кут зору, то з'ясується, що всі речі маргінальні, бо сусідують із суміжними. Притім саме на часових межах і просторових краях культурних систем відбуваються події, які згодом усвідомлюються як епохальні» [3, 339].

Отже, основні проблеми дослідження, що можна виділити в праці «Культура й імперіалізм», це: взаємозв'язок культури та імперіалізму, національної ідентичності та маргінальності, колоніалізму та неокolonіалізму, антиімперіалізму, націоналізму та тубільництва, успіхи та невдачі деколонізації, протистояння «новому світовому порядку» в інтерпретації США, феномен постійності влади і впливу на культуру ідеології та ін.

Історія стосунків метрополії та колоній, центру та маргінесу завжди складна, заплутана. Представники імперського світогляду будують свою культуру на ствердженні своєї вишості. Підлеглі ж народи, натомість, з певного часу прагнуть до незалежності та власного панування на територіях, які здаються їм одвічно їхніми. Створюючи свою культуру, маргінес не має ніякого іншого шляху, окрім як намагатися панувати шляхом запозичення готових моделей з культури та літератури центру. Залишається тільки перевернути акценти імперських досвідів, аби вони стали антиімперськими. Підлеглі культури прагнуть наголосити на своїй кардинальній відмінності, і за вже відомим сценарієм вдаються до есенціалізацій та надмірного ствердження своєї винятковості.

ЛІТЕРАТУРА

1. Абрахамсон П. Социальная эксклюзия и бедность // Общественные науки и современность – 2001. – №2. – с. 158-166.
2. Бердяев Н. А. Философия свободы. – Харьков: Фолио; М.: ООО “Издательство АСТ”, 2002. – 736 с.
3. Будний В., Льницький М. Порівняльне літературознавство: Підручник. – К.: Вид-дім «Києво-Могилянська академія», 2008.-430с.
4. Саїд Е. В. Культура й імперіалізм. – К: Критика, 2007. – 608 с.
5. Fieldhouse D.K. The Colonial Empire. A Comparative Survey.- Houndmills, 1991.- 328 p.
6. Nadel G.H., Curtis P. Imperialism and Colonialism - New York, 1968, p. 168
7. Park R.E. Human Migration and the Marginal Man // American Journal of Sociology. – Chicago, 1928. – Vol. 33. – № 6. – P. 881-893.
8. Royce A.P. Ethnic Identity.- London: Routledge Bloomington, 1982. - 297p.

Олена СТАВНИЧА

ЛІТЕРАТУРА І ПОЛІТИКА: ПОЛІАСПЕКТНІСТЬ СОЦІАЛЬНОГО МІФУ В САТИРИЧНОМУ ПОЛІТИЧНОМУ РОМАНІ «ЦІНЬ ХУАНЬ ГОНЬ» Г. ТАРАСЮК

Дослідження розкриває способи експлікації сучасною українською прозою міфічних політичних уявлень, розглядає специфіку міфологізовано-символічного художнього осмислення соціополітичної дійсності. За основу взято аналіз сатиричного політичного роману Г. Тарасюк «Цінь Хуань Гонь», в якому наявний політичний «революційний міф», соціальні міфи попудізму, державництва та окциденталізму. Автор також акцентує подвійний (змістовий і формальний) вплив політизації на художній текст, що знаходить вираження у широкому використанні письменниками елементів публіцистичності, сатири, алегорії, абурдистських прийомів, символіки з соціально обумовленим підтекстом, загальному антиутопічному чи сатиричному пафосі творів, появи нових типів персонажів.

Ключові слова: політизація літератури, соціальні міфи політичного спрямування, «революційний міф», попудізм, «європоцентризм», роман-антиутопія, соціальне підсвідоме.

The investigation reveals modes of explication of mythical political concepts by modern Ukrainian prose, reviews specific of mythological-symbolic artistic interpretation of social-political reality. As a base is taken an analysis of satirical and political novel by G. Tarasyuk «Tsin' Huan' Gon'», where political «revolution myth», social myths of populism, statehood and Europocentrism are present. Author also accentuates a double (substantial and

formal) influence of politization on artistic text and it is expressed in writers' usage of publicistic elements, satyr, allegory, absurdist methods, symbolic with socially conditioned subtext, general antiutopian or satiric message of the book, creative of new types of personages.

Key words: politization of literature, political orientation social myths, «revolution myth», populism, Europocentrism, novel-antiutopia, social subconscious.

Исследование раскрывает способы экспликации современной украинской прозой мифических политических представлений, рассматривает специфику мифологизирована-символического художественного осмысления социополитических действительности. За основу взят анализ сатирического политического романа Г. Тарасюк «Цинь Хуань Гонью», в котором имеется политический «революционный миф», социальные мифы популизма, государственности и антиоцидентализма. Автор также акцентирует двойной (содержательный и формальный) влияние политизации на художественный текст, находит выражение в широком использовании писателями элементов публицистичности, сатиры, аллегории, абсурдистских приемов, символики с социально обусловленным подтекстом, общем антиутопийному или сатирическом пафосе произведений, появлению новых типов персонажей.

Ключевые слова: политизация литературы, социальные мифы политического направления, «революционный миф», популизм, «евроцентризм», роман-антиутопия, социальное подсознательное.

Література як комунікативна й репрезентативна образно-сміслова система дозволяє прослідковувати, а в деяких випадках і прогнозувати духовні, інтелектуальні, моральні зміни в соціумі, діагностувати його сучасний стан, що відображується у настроях, уявленнях, стереотипах, образах, поширених переконаннях тощо. Зазначені феномени – різновиди колективних уявлень – вкладаються в узагальнювальне поняття соціального міфа [16], активно залучуваного до сюжетової смислотворення сучасною традиціоналістською прозою. На тлі наукової зацікавленості сферою та механізмами взаємодії культурних і мистецьких феноменів з владним дискурсом (про що яскраво свідчать доповіді Міжнародної міждисциплінарної конференції «Символічні форми репрезентації влади в культурі», 2008), закономірним видається й інтерес дослідників до проблеми «література й політика», виявлення сфер їхньої взаємодії у діахронії (зокрема, дослідження літератури соцреалізму Я. Поліщука, І. Набитовича, В. Хархун, О. Сосніної та ін., соціальних міфів у радянській драматургії – у монографії О. Бондаревої «Міф і драма у новітньому літературному контексті» тощо) та синхронії (розгляд міфологеми виборів О. Турган і Т. Гребенюк у сучасній масовій літературі, статті В. Балдинюк про сучасний політичний наратив, розвідки А. Лазар, О. Соловійова та інших). Однак увага дослідників нерідко оминає твори не-«мейнстрімних» авторів (наприклад, П. Кралюка, О. Вільчинського, М. Лазарука та ін.), у романах яких, проте, наявні соціополітичні мотиви, або зосереджується переважно на аналітиці одного з проблемних вимірів художнього тексту, надаючи іншому описових характеристик [14].

У контексті зазначеної проблеми актуальним є дослідження естетичної й смислової сфер сучасного політичного роману, високохудожнім зразком якого можна вважати сатиричний роман Г. Тарасюк «Цинь Хуань Гонь». Метою статті є розгляд специфіки рецепції літературою сучасної соціополітичної дійсності, способи її художнього осмислення, зокрема, у фокусі дослідження знаходиться втілення аспектів соціального міфу політичного спрямування у названому романі Г. Тарасюк. Комплекс завдань, розв'язання яких необхідне для втілення мети, становить з'ясування літературного контексту та місця в ньому політичного роману; окреслення типів соціального міфу політичного спрямування, що становлять смислову основу роману «Цинь Хуань Гонь», дослідження їх текстуральних експлікацій; літературознавчо-соціологічний аналіз центрального для розглядуваного твору «революційного міфу» та його потрактування як «міфу історичного початку»; акцентування способів оприявлення колективного підсвідомого у смислових шарах роману.

Нерозвиненість в сучасній українській літературі жанру політичного роману на тлі загальної заполітизованості суспільства, яку відзначають дослідники (В. Балдинюк, Р. Харчук та ін.), деякою мірою компенсується широким залученням до повістєвого й романного сюжетотворення власне політичної проблематики, що зазнає різного ступеня художньої обробки. Можна назвати декілька творів політичного характеру, які мас-медіа віднесли до жанру «соціальної фантастики»: І. Беркут, Р. Василюшин «Брат» (авторське визначення – політичний детектив), П. Солодько «Четверта революція» (визначення автора: капреалістичне фентезі), В. Кожелянко «Тероріум» та ін. Досить умовно названі твори можна віднести до жанру утопії,

оскільки їх слід диференціювати за рівнем художності та використанням реального фактажу. Твір двох російськомовних авторів «Брат» представлений в анотації як «художня політична аналітика», проте маємо переважно використання охудожненої умовності для висловлення політичних гіпотез в художньо-публіцистичному стилі. «Четверта революція» і «Тероріум», актуалізуючи «революційний міф», моделюють утопічні проекти революційного перетворення української дійсності в недалекому майбутньому, а за рівнем написання та орієнтування на широку читачку аудиторію належать до творів масової літератури.

На відсутність зразків політичного роману до появи «Намиленої трави» та «Я, Богдан» Павла Загребельного вказував Віталій Дончик [6, 132], проте перший з названих творів відзначається соцреалістичною кон'юнктурністю, а другий, окрім заангажованості, також містить історичну аналітику, тобто дані тексти мають досить опосередкований вплив на кристалізацію традицій жанру сучасного художньо-політичного нарративу. До кінця 1980-х років яскравих та самобутніх виявів політичної думки на сторінках художньої прози дослідники не фіксують.

Спроби осмислення соціальної й політичної дійсності в синхронії (оформлені за допомогою різної стилістики та різних жанрів) роблять у своїх творах пострадянського періоду П. Загребельний, В. Дрозд, Г. Тарасюк, Ю. Мушкетик, М. Лазарук, О. Забужко, Ю. Андрухович, Г. Паламарчук та ін. Йдеться не стільки про дослідження художніх конструювань політичних нарративів, скільки про текстуальне оприявлення вмісту соціального підсвідомого, значну частину якого становлять й інформаційно агресивні соціополітичні фрейми, тобто про дослідження конкретних виявів сучасних

політичних уявлень міфічного характеру.

Політичні міфи, як один з важливих елементів функціонування ідеології (зокрема, національної), мають давню традицію в українській літературі. На думку О. Гриценка, «святе письмо та священна історія для нашої нації – це передусім твори української літератури її класичного періоду» [4, 36], які утверджували політичні міфи державності, народності, богообраності України, оперуючи поняттями патріотизму, призначення, нації, унікальності мови і традицій тощо. На даний момент художньо зафіксовані соціальні міфи політичного спрямування фактично утворюють сасгит українського макрокосму, за кількістю текстуального матеріалу становлять найбільшу групу з-поміж усіх соціальних міфів і піддаються найбільш виразній структуризації завдяки науковій рецепції їхніх основних тематично-проблемних комплексів. Їхні компоненти тяжіють до синтезу, обумовленого внутрішнім взаємозв'язком та взаємодетермінованістю (наприклад, тісно пов'язані художні елементи та образи, що створюють популістські та державницькі мотиви). Більшість дослідників міфа (М. Еліаде, К. Керені, Ж. Сорель) розглядають політичні міфи як псевдоміфи, які, хоч і містять міфічні структури, не виникають спонтанно чи історично, а свідомо формуються для досягнення певних цілей.

Представлені в сучасній українській літературі численні символи, міфемі й міфологеми, які конституують міфи політичного спрямування, в цілому покликані забезпечити українську націю на стадії активного соціокультурного становлення переконливим образно-символічним та фактажним матеріалом для формування національної ідентичності, величної історичної пам'яті, міцної державності. Емоційно підкріплена образність художньої літератури створює смисловий простір для існування й розвитку цілого комплексу нарративно оформлених неverified уявлень, що концентруються довкола соціополітичної проблематики, сприяючи появі в романах і повістях 1990-х – 2000-х років розгалуженої символіки влади і національної атрибутики, актуалізації міфологеми виборів (субститут «революційного міфу»), оприявленню мотивів «європоцентризму» та популізму, деструкції комплексу меншовартості тощо.

Сучасна українська література характеризується посиленою лабільністю альтернативних візій, серед яких декларативно антиутопічний (за визначенням письменниці, насправді знаходиться на межі постійного перетікання соціальних міфів в утопію чи дистопію) варіант розвитку історії Г. Тарасюк займає особливе місце завдяки широкому спектру охоплених проблем суспільної реальності, високому ступеню художнього осмислення емпіричного матеріалу. Визначення твору Г. Тарасюк як антиутопії умовне, тому що він містить елементи політично-філософського, соціально-психологічного, авантюрно-детективного жанрового різновидів (Л. Пастушенко називає роман «памфлетом на нашу дійсність» [14]). Авторка використовує фантастику, сатиру, гротеск, парадокс з метою наскредитації соціального світу, виявлення його нелогічності, абсурдності, ворожості для людини. І хоч «усяка візія спирається на неповне

осягнення дійсності» [2, 148], політичний роман Г. Тарасюк охоплює за волею автора критичним поглядом усі сфери національного життя: від побуту, звичаїв, економічної та політичної ситуації, стану ЗМІ, культури, вад менталітету, до переоцінки історичних та конструювання прогностичних наративів (це демонструє практичну реалізацію теоретичного постулату Р. Барта, який відзначає, що породжувані соціумом міфи – «все, що покривається дискурсом» [1, 265]).

Однак елементи жанру утопії наявні у романі, зокрема, в описі «світової туги» отамана Каправки, що покликана візуалізувати ідеальне майбутнє України: «Затужив пан отаман за далеким символічним Гвадалквівіром і за тими часами, коли до рідних рахманних теренів от-от підступиться Світле Майбутнє і буде тільки одна правляча партія – Козацька, і не буде виборів, а головню – Культяпкіна, [...] тим паче олігархів, а народ-моноліт не ділитиметься на обраних і обдурених, політиків, піарщиків, політологів-технологів, туристів-артистів, бомжів і мільйонерів, зрадників і патріотів...» і так далі [17, 105]. Використання ритмомелодики народної думи (епічний ритм, фрази-періоди, стилізована інверсивність порядку слів, розлогі синонімічні ряди) створює фіктивну патетику, позаяк зміст повідомлення (приховано іронічний) дешифрується за всім зрозумілими кодами «антиімперськості» (втіленням мілітарного «москальства» є Культяпкін), прагнення зменшити заполітизованість українського суспільства, популістського зняття різкої станової й майнової стратифікації. Ця конкретика гіпотетичного й бажаного майбутнього привносить в утопічний за характером текст внутрішню суперечливість – деталізація нейтралізує пафос, який, на думку дослідника І. Ісаєва, тісно пов'язаний з надією, тоді як деталізація забезпечує лише розрахунок. «Парадоксальним чином з цієї суперечності [породженої утопічним текстом] народжується новий феномен – революційний міф» [9].

Ключовим моментом взаємодії літератури з політикою у сфері соціальної міфології виступає «революційний міф», або «міф історичного початку» [11], що розуміється як один із політичних стереотипів, інкорпорованих в індивідуальну свідомість на рівні формованого соціумом підсвідомого, а на міфологічному рівні співвідноний із космологічним міфом пересотворення світу й відповідним початком відліку нового історичного часу. Даний міф автоматично спрацьовує при будь-яких значущих змінах у суспільстві (чи тих, що претендують називатися такими; або тих, що постульовані як такі у зацікавлених структурах), за допомогою соціально підсвідомого провокуючи відтворення автоматизованої поведінки, зафіксованої попереднім досвідом (особистим або колективним).

Дескриптором подібних змін у сучасному українському суспільстві від початку 1990-х років виступають вибори як новочасний символ демократії проамериканського чи проєвропейського зразка (окрім вже названих творів, тема виборів фігурує також у таких творах популярної літератури, як «Одні» А. Гарасима, «Людинець», «Тероріум» «ЛжеNostradamus» В. Кожелянка, «Тю!» М. Меднікової, «Фелісія» П. Кралоюка). Розглядаючи реалізацію теми виборів у сучасній українській літературі, О. Турган апелює до інтерпретації Е. Канетті виборів як редукованого мотиву битви («Маса і влада», 2001), і вважає, що «твір про вибори може живити інтерес, схожий ще й на цікавість до творів про військові походи й криваві баталії» [19, 266]. Подібне тлумачення є неповним, позаяк не відображає соціальної функції та психологічного впливу оформленого у міфологему виборів наративу. Міфологема виборів (тлумачимо як міфологему, бо в осмисленні художньої літератури частково втілює міфічний сюжет світотворення, де роль деміурга приписується, нерідко в сатиричному аспекті, знаковій політичній постаті), що в романі «Цінь Хуань Гонь» репрезентує «революційний міф», сприяє виявленню «больових точок» української соціополітичної дійсності.

Даний міф пов'язаний з майже містичною вірою у вибори як у революційний, переломний момент, радикальну зміну на краще. Мотивація – прості відповіді на питання про шляхи виходу із кризової ситуації; внутрішня людська потреба змін, а також вибори (окрім вже названого вище міфосюжету, який експлікується переважно художньою літературою) рефлексуються як компонент міфу про Свободу (шлях до неї), який у плані колективного підсвідомого представлений архетипами Заслуженого Раю та Справедливості. Подібну масову «віру у революцію», її типологічну подібність до реальних подій вітчизняної історії демонструють у своїх прозових творах початку 2000-х років М. Лазарук («Інавгурація»), Г. Тарасюк («Цінь Хуань Гонь»), М. Гримич («Варфоломєєва ніч»), О. Вільчинський («Віагра для мера»), Є. Положий («Потяг») та ін. Напрямок для інтепретації надає сатиричне забарвлення творів, що демонструє стан сучасних колективних політичних уявлень. Після кожного чергового «витку Великої

Перманентної Революції» в учасників виборів настає фрустрація, що призводить поступово до зневіри, соціальної апатії, і «соціогенних неврозів» (О. Донченко).

Центральною сюжетною лінією (і водночас кульмінацією) роману «Цінь Хуань Гонь» є чергові вибори Президента на тлі Великої Перманентної Революції у Країні. Виборча тематика пронизує весь проблемний спектр роману, що у сконденсованому вигляді відображує більшість історичних та сучасних кризових явищ та процесів, притаманних українському соціуму: редукція національної пам'яті (як один з символічних виявів – постійне сплутування Шевченка-поета і Шевченка-футболіста), «вади» менталітету, мовне питання, занепад господарства, масовий виїзд жінок за кордон на заробітки й спричинена цим демографічна криза, корумпована й байдужа до народу влада, стосунки з Росією, ігнорування уроків історії тощо. «І по всьому в когось писк розтуляється питати: звідки в народі ревнострої, синдром майдану і пристрась до поетичної творчості, коли після кожної революції і надії на світле майбутнє – одна криза, розруха і ностальгія за світлим минулим?!» [17, 73], – риторично обурюється отаман Каправка.

Роман насичений соціальною проблематикою, алегорично викладеною, афористично й гротесково увиразненою, але найяскравіше репрезентовано стан перманентних виборів, який зруйнував традиційний циклічний аграрний час, замінивши його ілюзійним «виборчим», про що іронічно свідчать новітні народні прикмети: “Якщо енергетична криза починається навесні і катма в корчмі світла, а на кухні газу, то вибори – восени, а коли навпаки – то навпаки!” [17, 4]. Самі вибори пояснюються як “традиційне щорічне волевиявлення народонаселення – символічного носія влади щодо того, кому її вручити, яке переросло у фольклорні фестини “Козацькі забави”. За Конституцією Країни мали би відбуватися раз у чотири роки, однак, зазвичай, надто в роки особливого політичного піднесення, бувають і двічі, і навіть тричі на рік” [17, 18]. Такий стан Великої Перманентної Революції характеризує глибоку соціумну кризу, коли пов'язувані із певними формами вибору майбутнього (неефективними у контексті українського пострадянського суспільства) сподівання обертаються фікцією і черговим «витком революції», близько до подібним і таким же безрезультатним, як попередній. Дослідник І. Ісаєв пояснює «пориви перманентної революції» романтизацією «дії та випадковості» на противагу «сумній закономірності та деспотичному колективізму» банального соціального буття, і маркує саме явище як позитивне, бо воно сприяє розвитку соціуму [9]. Позитивного моменту оновлення суспільства за допомогою сміху [14] і критичного погляду на українське життя прагне досягти Г. Тарасюк.

Континуальність процесу виборів підкреслюється письменницею наскрізним мотивом «боротьби», яка насправді виявляється фікцією, бо від збурення чи спокою козацтва (народу) зрештою нічого не залежить. Г. Тарасюк актуалізує не лише міф історичного початку (у творі подано точну дату початку «нового історичного часу» і ВелПерРеvu – 7 листопада 1917 року [17, 195], тобто події роману – 101 виток – розгортаються не в надзвичайно далекому майбутньому, а в 2018 році), а й революційний міф, проте в несподіваній іронічній інтерпретації, коли ефект ствердження явища досягається перевертанням або й вивертанням його сутності. Ця «революція по-українськи», або «синдром майдану» експлікується письменницею як позбавлені сенсу безкінечні «сміливі» дискусії (Л. Пастушенко вбачає в них продовження підрадянських «кухонних розмов» [14]), в яких викривають, закликають, проєктують – дія відбувається тільки на словах, внутрішня ж спонука чину виявляється лише бутафорією, а в перформативну силу подібного десакралізованого (порожнього) слова автор не вірить, обставляючи його сатиричними конотаціями й поміщаючи серед фанерних декорацій модельованого світу – гротескового віддзеркалення дійсності.

Виключно гротескове забарвлення має кульмінаційний момент – оголошення результатів виборів, які, викладені лаконічно, нагадують, за визначенням самої письменниці, «повідомлення з фронту», чому сприяє не тільки лаконізм і конкретність вислову, а й використання військової лексики [17, 216-217]. Невеликий за обсягом епізод концентровано демонструє і розділеність народу (часто штучно створену й підтримувану), і здатність його провідників все перетворити на фарс або братовбивчу війну, і властивість менталітету, що програмує майже обов'язкову трансформацію бурхливого бунту в байдуже упокорення та смирення, і головне – безсенсовність революції, бо перемогу на виборах отримує зовсім не той, за кого голосували

й «воювали» між собою «автохтони».

Увиразнення абсурдності віри у революційний міф як такий, що здатен вирішити всі

проблеми народу, відбувається також через сатиричне перефразування поезії П. Тичини «На майдані біля церкви...» у «славень Великому Перманенту»: «На майдані, коло корчми, революція іде, / Люд повсталий пробудився, знай, вирує і гуде: / Най найкращий, наймудріший за отамана буде / І в будучину щасливу нас поскорше приведе!» [17, 111]. Апеляція у славі до міфологеми героя-державника, якого уособлює абстрактний у контексті розгортання події твору Гетьман Скоровстанський, демонструє вміст соціального підсвідомого – це беззастережна повага до найвищої влади (на тлі протиставлення з місцевою [17, 4]) та, незважаючи на всі розчарування, переконаність у тому, що цього разу до влади прийде той, хто забезпечить «світле майбутнє», перебере на себе всю відповідальність, виявить турботу про всіх, а народові при цьому не потрібно буде докладати жодних зусиль. Це яскрава риса революційного міфу – віра в диво, в чудесне перетворення нічого в щось: «Революційний міф заснований на магії політичної дії» [9], причина і наслідок в ньому мало взаємопов'язані, а успіх обумовлений вольовим зусиллям, в ролі якого в романі виступає «героїчний чин» виборів. Демагогію так званих народних провідників Г. Тарасюк змальовує в епізоді отаманового розмислу над передвиборчою агітацією, коли і провладна коаліція, і опозиція обіцяють «останній шанс нарешті усім поголовно й остаточно відродитися і в будучині зажити стабільно» [17, 10] (думка про відсутність різниці між владними кланами притаманна творам Ю. Мушкетика), внаслідок чого «людський фактор став боятися стабільності й остаточного відродження, а найбільше довгої павзи між виборами, в якій треба буде щось робити, бодай зорати бур'яни» [17, 11]. Водночас наявна сатирична вказівка на рису національного характеру (страх дії) та на несприйняття народом штучно модельованого «державництва», що спекулює привабливими гаслами «відродження» і «стабільності». Афористично висловлено проблему відсутності героя-державника й потребу в ньому: «Комусь – рай на землі, а тобі, безкінечно чесному ідіоту-патріоту, безкінечні вибори, ВелПерРев і надія, що, нарешті, всоте переобравши, виберемо або батька нації, або сина народу, а вони, як на зло, всі однакові – вітчима й пасинки!» [17, 99-100]. Опосередкована ідіоматичними сполуками подвійна архетипна апеляція (з одного боку, до архетипу Батька – божественного першовитоку й сакрального засновника нації, з другого – до архетипу героя-сина, що переборює владу батька й засновує соціальний, олюднений світ, але в будь-якому разі міфологічне перетворення є діяльнішим, світотвірним, тобто позитивним) руйнується висновком, що постулює фатумні для українців чужість і владу зайд.

Міфічний характер виборів обумовлений також способом протікання часу – у романі він має міфологічну циклічну форму, причому засвідчену кількома циклами: час, що структурує композицію (доба, замкнена ніччю); час сюжетний, що охоплює кілька пір року й ремінісцентно відсилає до попередніх, абсолютно тотожних подій (щорічний приїзд феміністок, осінні та весняні вибори, і тільки один раз згадується про посівну кампанію, так і не розпочату, – сатирична заміна традиційних сільськогосподарських темпоральних позначок політичними); час умовно-історичний, представлений реальними подіями з історії України, які за внутрішньосмисловою спорідненістю накладаються на окремі епізоди художньої дійсності. Тому й революція уявляється тут як небесна метафора зміни долі чи колового обертання, повернення до витоків (невипадково Г. Тарасюк насичує «козацькою» символікою та емблематикою весь твір, натякаючи на «Золотий Вік» української державності).

Революційно-виборчий міф має своїх героїв (отаман Каправка як реальний провідник і Марусяк як герой ідеальний, натхненник, але фантом), пророків (пан Мірча, що після футбольної травми почав передбачати майбутнє), літописців («для сучасності» – продажний «незалежний» журналіст Марко Нечитайло-Самописець, і «для вічності» – академік, історик Хризантій Варцаба-Самовидець), зрадники (перекинчик Покукальський, здатний догодити будь-якій владі), «вічні» вороги (москаль Культяпкін, абстрактна влада та уособлення жіноцтва – Марусякова теща), свої перемоги і поразки, свою динаміку, зафіксовану в «Безсонниках» пана Варцаби, – письменниця витворює художньо замкнений і самодостатній міфічний простір, що співвідноситься із українським соціумом і в реальних, і в гіпотетичних часових вимірах (минулому, теперішньому, майбутньому і в часі міфічному).

Віртуальний хронотоп сатиричного політичного роману вимагає тлумачення деяких понять, і письменниця наводить їх сама [14], використовуючи засоби сатири, гротеску, несподіваного ракурсу загальновідомих речей (наприклад, виголошене “похвальне слово олігархам”). Для розгортання сенсів і втілення центральних символів сучасної соціальної

міфології Г. Тарасюк основним об'єктом зображення обирає провінцію, оскільки остання є втіленням «ментальних хвороб» українства: комплексу меншовартості, малоросійства, бездіяльності, слабого відчуття національної ідентичності, байдужості, постімперського атрофування мислення. Провінція виступає тут феноменом не стільки геополітичним, скільки духовно-культурним [8, 206], характерним для всього пострадянського простору.

Сюжетотвірний локус розгортання подій (з авторського уточнення впливає, що це невеличке село, топографія якого не деталізується), названий у творі Адмініодиноцею Козацька Корчма, дефінується так: «Адмініодиноця – так після адмінреформи на абрикосово-бурячковому витку ВелПерРеvu стали називати усі поголовно села, хутори аж до селищ міського та міст обласного підпорядкування» [17, 18]. У трьох пагорбах, на яких знаходяться Козацька Корчма, Церква та Місцева управа, проглядають обриси міфема гори як структуруючої соціальної світ трансцендентної моделі, але, окрім того, це ще й алегоричне зображення «трьох китів» соціуму – народу, еліти, церкви (гносеологічна триєдиність міфологічного мислення [12]), що оприявнюють задавлені проблеми (роз'єднаність, брак взаєморозуміння між провідними громадськими інститутами), і відвічний базис держави (влада, релігія, самоуправління). Це універсальне відображення структури будь-якого суспільства, але з накладанням власне українських ментальних та державних особливостей. У романі модифіковано міфему політичного Олімпу через редуцію й обниження її значення: велична Гора перероджується у владний горб, частково зберігаючи відповідність архетипу світового дерева, але за важливої умови паритетності з двома іншими пагорбами. Втрата ціннісної рівнозначності призводить до порушення рівноваги у соціумі та його фактичного зникнення – про це свідчить фінальна сцена роману, де пагорб з Козацькою Корчмою розривають і зрівнюють із землею. Використання авторкою біблійної символіки ісходу (козацтво, що уособлює народ, покидає рідні терени і йде «за пороги на силі стати» – прочитується мотив добровільно-примусового виходу з рабства й задіюється власне український історичний факт пошуку волі за Дніпровими порогами) та створеного Т. Шевченком символу «розритої могили» складають трагічну картину виняткової художньої сили. Плюндрування минувшини через знищення її священного статусу не можна виправдати «науковою» цікавістю, і саме так, різко негативно й нерозуміюче реагує простий народ на «пошук історичного коріння» істориком Варцабою-Самовидцем. Пан академік сумно радіє з приводу розривання пагорбу з Корчмою (проступає другий, неіронічний, зміст авторської дефініції Козацької Корчми як Духовного центру): «Нема щастя без тряця [...] Скільки ж то я літ згризався, мізки сушив: а що в сім горбі – скіфський курган чи козацька могила? А може, й справді, як тим альтернативістам привиджується, наша українська Троя?» [17, 235]. Як і у Т. Шевченка, знищують святиню зайди, чужинці, яким байдуже до її історичного та духовного значення, але так само злочинною є неусвідомленість Варцабою закладання цим актом кінця історії українського народу: «Нарешті – дочекався... подарунку долі! Тільки б не прогавити історичну мить, коли горб зріжуть до основи...» [17, 235]. Тому Г. Тарасюк залишає літописця по цей бік церковної брами (символізує перехід у небесне потойбіччя, в яке пішли козаки), в історичному часі, «на пару з фантомом опришка Марусяка серед білого хаосу ночі віч-на-віч із рідною історією, яка от-от мала вийти на новий виток...» [17, 239], у профанному й хаотизованому світі.

Споглядально-сентиментальне замилювання природою при бездумному ставленні до екології Г. Тарасюк сатирично втілює у трансформації міфема гори ще в один смисловий вимір: священна гора Говерла набуває статусу знищеного національного символу, позаяк її «стоптали покоління патріотів», а місце, де вона раніше знаходилася, викупили олігархи-латифундисти разом з усіма Карпатами, а заодно і родючими землями та перспективними шахтами, позірно «стривожені поголовним ідейним потопом священних верховин, а також заради збереження їх для своїх дітей і внуків» [17, 26]. Простому ж народу («українцям маленьким»), щоб не порушувати демократичну справедливість, залишили підлісок і те каміння, що скотилося з вершин до підніжжя, та старі шахти. Яскраво вимальовується аспект провіденційний: якщо наявні в українському соціумі тенденції необмеженого привласнення політикумом та економічною елітою національних багатств і ресурсів зберуться, у недалекому майбутньому українцям залишаться тільки «рідні бур'яни» та ритуальна згадка про священні символи нації. В трансцендентному плані нівелювання міфема сакральної гори означає зняття вертикально впорядковуючої структурності світу (низ – верх, людське – божественне), при цьому зникає верхня опозиція, що перетворює стрункий багатоярусний Космос на плаский одновимірний Хаос, поліаспектне буття нації («Будь-

яка національна цілісність є Космо-Психо-Логосом, тобто єдністю національної природи, складу психіки та мислення» [3, 11]), редукується до суто фізичного існування біологічних істот.

Однією з центральних сцен, яка містить тлумачення романної колізії «свій – чужий» та апелює до міфологеми ворога, є розділ «Ревнастрої», назва якого прокоментована письменницею як «глухе невдоволення політичним курсом фіолетової влади на нескінченне відродження, що могло скінчитися остаточним переродженням», оскільки самі ревнастрої спричинені «чужоземним нашествям» китайців-нелегалів, серед яких може легко розчинитися автохтонне населення. Підсилюються «ревнастрої» і внаслідок чіткого окреслення отаманом Каправкою загальної ситуації в країні: «Окрадена держава, порожні банки, інфляція, перепродані заводи, енергетична криза, рідні діти, що ростуть сиротами без мамок» [17, 71], а державною мовою може раптом стати англійсько-американська чи китайсько-японська. Відчуття постійної загроженості, зовнішньої та внутрішньої, увиразнене в романі образом москаля Культяпкіна (міфічний ворог українськості), що, втілюючи дух Імперії з її мілітаризмом, нетерпимістю, невизнанням інакшості, брутальністю й некультурністю, нібито становить внутрішньоукраїнську небезпеку та репрезентує загрозу з боку Росії з її мільйонною армією та агресивністю щодо сусідніх народів, і через те постійно переслідується козаками. Однак справжнім лихом виявляються саме нехтувані козаками китайці, яких раптом виявляється сорок мільйонів, розселених по «рідних рахманних теренах», а Країна-Україна – найдальшою провінцією Піднебесної.

Невміння бачити очевидні речі, зацикленість на підімперському минулому і параноїдальні пошуки ворога, спричиняють поразку не тільки чергового витку революції, а й усіх державницьких ілюзій. Бездіяльні (все, що вони роблять, швидше імітація руху – постійні святкування, розмови про політику за чаркою, паради та періодичні побиття Культяпкіна), ліниві (уся Країна заросла бур'янами, в яких живуть ті ж китайці та зайці), мрійливі (розвивають неймовірні плани й перспективи економічного розвитку й піднесення, однак всі вони залишаються мріями), запальні й сентиментальні (легко починають сперечатися й «воювати» – але цей показовий мілітаризм не має під собою матеріального забезпечення та й, зрештою, вольового пориву; замість дійсного чину вони вважають за краще поспівати, «дивуючи світ») і, звичайно, вони добрі та лагідні, гранично чесні, і навіть мудрі, бо спроможні на історичну та прогностичну аналітику (народний академік Варцаба передбачає пришествя «азійського привида комунізму» в Європу, проте питама бездіяльність і недовірливість до власних можливостей нівелюють ці позитивні якості), – так у загальних рисах показує українців Г. Тарасюк, вбачаючи у сукупності цих ментальних характеристик причину соціополітичних та культурних негараздів сучасної України. Навіть пошук власного ідентитету титульні країнци почали тільки завдяки тиску зовні, коли виникла загроза остаточного зникнення України з мапи світу [17, 14]. Стрімкі переходи діючих осіб від крайньої радості й торжества до такої самої за інтенсивністю зневіри й невпевненості вказують на тип психологічних реакцій, притаманний дітям – ця «дитинність», приписувана українському народу, дає підстави говорити про неакцентоване прямо письменницею популістське спрямування твору.

Автор зумисне позбавляє своїх героїв будь-якої надії на майбутнє, називаючи останній розділ «Замість хеппі-енду» та саркастично зображуючи віртуалізований полілог козаків із новим «всенародно обраним Президентом» Великим Китайським Кормчим Мао Хао Цінь Їонь – щасливого закінчення не буде, якщо все залишиться так, як є. Підсвідомий страх утрати національної ідентичності та незалежності, розчинення в чужому етносі Г. Тарасюк оформлює в розповсюджене уявлення «китайської мирної експансії» (подібний мотив з економічним акцентом використовує В. Кожелянко у «Терроріумі»). Сатирично втілюючи цей стереотип, письменниця, однак, залишається абсолютно серйозною: загальносвітова схема міграційних потоків має місце і в сучасній Україні, і загроза превалювання серед «автохтонної людності» вихідців із Афганістану, Індії, В'єтнаму та особливо Китаю є реальною, засвідчують соціологи [10, 165]. Не маючи сформованого ідентитету, міцної державності, захоплюючись внутрішнім політичним протистоянням, «титульні країнци» просто не можуть протистояти подібному завоюванню.

Г. Тарасюк широко використовує для стиле- та сюжетотворення концепт абсурду, що знаходить вияв у побудові діалогів, в принципі зведення персонажа до домінуючої гіперболізованої риси, вертепній побудові художнього простору, де розгортається дія роману (поверхи вертепу уособлюють Управа – низ, пекло й конотативно – влада Сатани; Козацька Корчма – середина, реальний земний світ; Церква – верх, Божественне небо, сакральний простір),

невмотивованому з точки зору логіки подій темпоральному викривленні (хронологічно роман охоплює майже рік, але дія трьох розділів розгортається протягом однієї частини доби, про що свідчать їх назви – «Ніч фіолетова», «Ранок бузковий», «День білий», за дужки виносяться ще й «ніч болотяно-зелена, як френч» китайського народного обранця). Нонсенсність увиразнюється також епіграфом «Абсурд у тому, що абсурд править світом» і безглуздо-патетичним «чеканням Марусяка» (революційного героя-деміурга), що містить прозору ремінісценцію на п'єсу Е. Йонеско «Чекаючи на Годо». Марусяк – персонаж-функція, він втілює і трагізм, й абсурд українського суспільного буття повною мірою: безпосередньої участі в подіях роману він не бере, однак про нього постійно згадують в різних контекстах, формулюючи своєрідний міф про народного бунтівливого героя-революціонера, який єдиний здатний до активних перетворень; слугує також для підкреслення абсолютної пасивності й політичної сліпоти основної маси народу. Однак довгоочікувана поява міфічного Марусяка (яку письменниця знаково виносить за межі основної дії – в епілог) проходить непоміченою («Не здавайтесь, пани-брати! Стійте за своє на смерть!!! – намагався протиснутися у списки живих оголошений духом-фантомом Марусяк. Але його ніхто не чув і не хотів бачити» [17, 232]), тому що прийшов він запізно і «його голос безсило тоне у завірюсі», і в цьому полягає великий сарказм української історії: навіть маючи героїв, народ і його провідники не здатні до вчасного героїчного чину. З образом Марусяка пов'язаний фрустраційний пост-синдром нереалізованого революційного міфу, він свого роду негативізована іпостась Франкового «Вічного революціонера» і легендарного духу козацької вольниці (що аллюзійно пов'язує його з міленарним міфом). Функція образу також полягає у вказівці на потребу в очільниках і утворенні власного державницького міфу, в центрі якого завжди знаходиться постать героя-деміурга.

Сюжетні ходи роману нелогічні у вимірі класичного сюжету, де є раціональна каузальність, тут же маємо швидше сваволю автора, де з'яви героїв нагадують виходи на сцену модернізованого вертепу, в якому задіяно прийоми театру абсурду, і саме зміна діючих осіб та переміщення погляду синтезованого розповідача-глядача (Г. Тарасюк задіює можливості інтерсуб'єктивності) з одного об'єкта на інший рухає дію роману далі. На це взаємоперетікання дії в дію вказує і прийом початку нового розділу з останньої фрази або репліки попереднього. Мета автора – передати природно-неприродну абсурдність соціополітичної дійсності, втілившись у відстороненого спостерігача (у текст введено окремий «голос автора», що в багатоголосій розповіді намагається подати підкреслено об'єктивізовану оцінку).

Проблема «революції» та її ефективності з точки зору перетворення соціуму розглядається також Ю. Мушкетиком («У пастці»). Розмірковуючи над ірраціональністю спорадичних поривів до тотальних перетворень світу, герой роману Петро Максимович доходить висновку про їх неминучу приреченість на поразку: «На час революції люди щирі, рвйні, правдиві, а далі черствіють, твердіють, виявляється, що щастя немає, воно не там, а десь-інде [...] перегорає все» [13, 51]. Замкненість людини і суспільства в колі історії супроводжується, на переконання письменника, лише заміною одних ілюзій іншими, але насправді не існує ні культурного прогресу, ні розвитку суспільства у напрямку добра і справедливості. Непривабливість та безрезультатність революційних перетворень виражається метафорою «заганяння в голови через потилиці нових ідей», впевненістю в тому, що простим людям не потрібні подібні зміни, позаяк вони слугують лише для здобування влади [13, 133]. Однак своєю песимістичною настановою («Переробити нічого не можна. Людей насамперед. Вже переробляли. Самі перероблювачі нікчемні» [13, 135]) автор неусвідомлено творить підходи до революційного міфу, оприявнюючи його компоненти: констатація кризи та падіння моралі, змалювання актуальності моменту, коли приходить час змін, спонукання до «великої відмови», що знаходить вираження в неуляганні хижим новочасним норовам, виклику існуючій системі (хоч в результаті сам суб'єкт частіше за все гине) тощо. Автор не наводить прямих закликів, їх можна побачити тільки в неконкретизованих і утопічних за характером візіях майбутнього оновлення українського суспільства (компонент пророцтва соціальної гармонії), абстрактних пошуках шляхів до цього (щоденникові записи Петра Максимовича). Вповні революційний міф не знаходить відображення в романі, оскільки відсутня найважливіша його складова – поштовх до дії, до радикальної зміни ситуації, оскільки говорити лише про окреслення підстав для створення революційного дискурсу. Зокрема, опосередковано цій меті слугує зображення в сатирично-викривальному плані (часто розгорнене й деталізоване) передвиборної агітації («Співали передвиборні сирени, і щоб їх не

слухати, треба було заливати воском вуха й прив'язуватися до щогли, але де набрати стільки воску і стільки щогл?» [13, 146]). Проводиться також думка про сутнісну незмінність будь-якої влади (сміслові паралелі з «добрими» радянськими часами), що підтвержене сучасними соціологічними дослідженнями (незмінність політичних еліт є ознакою сучасних масових суспільств [9]).

Змальовуючи події передвиборних перегонів, письменники нерідко акцентують їх абсурдизовану й фізіологічну суть, виопуклюючи непривабливі деталі побуту можновладців та їхнього приватного життя (романи О. Вільчинського, П. Кралюка, М. Лазарука, Є. Положія та ін.). Твори подібної тематики, як правило, спекулюють на небайдужості читача до актуальних політичних подій та привабливості «скандального» нарративу [19].

Ще один важливий аспект соціального міфу політичного спрямування у романі «Цінь Хуань Гонь» – так званий «популістський міф». Сутність міфічного уявлення полягає в сакралізації абстрактного Народу, що за означенням не поділяється на окремих індивідів, а є цілісним суб'єктом, до якого спрямовані нарації і заради якого (не завдяки) існує держава. Аксиомами при цьому є велич народу, його пасіонарність, духовність, мудрість, безсмертність, унікальність (породжує міф месіанізму), терплячість та миролюбність (спричинює трагізм його долі). Найчастіше популістський міф виявляє себе через прямі авторські звернення до поняття Народу в соціополітичному контексті та змалювання певних рис менталітету (або його узагальненої характеристики), стосунків українців та росіян (спосіб побудови ідентичності у протиставленні до Іншого); у вигляді опінії міфічному народу, віри в його чесноти, нескоримість, історичну місію тощо; відображення внутрішньосуспільної конфронтації різних суспільних верств та демагогії провідників. Слід відзначити також амбівалентність художнього осмислення поняття Народу: від захоплено-піднесених оцінок до викривальних і дошкульних характеристик його вад. Обумовлено це як умовністю самого дефінування певного об'єднання людей «народом» або «нацією» (за Б. Андерсоном), так і міфічною природою явища, що мається на увазі: колективні психологічні комплекси (які складно верифікувати на емпіричному матеріалі), етнічний базис (значною мірою уявно уніфікований до однорідного типуажу), спільна пам'ять (часто формована кон'юнктурою певної епохи), – всі компоненти феномену можуть бути розглянуті і як достовірні, і як недостовірні, в залежності від початкової настанови автора.

Уявлення про «пасіонарну невичерпність країнської титульної нації» [17, 67] зображується письменницею теж у сатиричному вимірі, у романі «Цінь Хуань Гонь» цей стереотип обертається на протилежність, реально втілюючись у безкінечних хорових співах за абсолютної соціальної та творчої бездіяльності. Сама нація зрештою опиняється перед загрозою зникнення, тому й твердження про її пасіонарність нагадують свідому текстуальну провокацію до осмислення причин цієї кризової ситуації. Популістський міф у Г. Тарасюк розгортається довкола двох символів, пов'язаних із революційним міфом: Корчмою, як Духовним Центром українського народу та Майданом (письменниця прозоро-алюзійно називає його Мандариновим, відсилаючи до резонансних подій Помаранчевої революції 2004 року). Обидва значущих образи можна потрактувати як міфемами, оскільки перший (Корчма, що знаходиться на горбі) співвідноситься із верхівкою світового дерева й дійсно мусить втілювати духовну енергію (хоч і зазнає карнавальних інверсій протягом твору, закінчення висвітлює її справжню іпостась); а другий – Майдан, є міфемою на позначення сакрального простору – центру соціального світу (агора, вічевий майдан, функція горизонтального структурування простору відповідно до небесного плану), що набув також специфічних «революційних» конотацій у соціальній свідомості. Таким чином, Корчма є умовною художньою моделлю, яка слугує мініатюризованою версією української держави, що населена лише досить абстрактним і узагальненим (на що вказують типи персонажів) Народом, з центрованою довкола Майдану історичною пам'яттю, котра вповні замінила йому сучасність й фатально визначила майбутнє.

Популізм у письменниці виступає своєрідним художнім концептом: за його допомогою відображується демагогізм народних провідників, розкривається сутність поняття Народ, що не збігається із поширеним уявленням, і висловлюються справедливі зауваги щодо програми громадських дій. Слово отамана Каправки, звернене до козаків з приводу дискусії про майбутнє, концентровано містить засновані на популістських засадах уявлення: «Що я один годен, хоч я й отаман! Я лиш, як бджолина матка, – ядро, а бджоли – ви, а тому – сила. Вам гуртом і мед носити, і ворогів жалити, бо ви вже бачите, що кругом, а найбільше вгорі, ми ніц нікому не тра, хоч

пропадай... Тож мус вертатися до голови по розум і щось робити, [...] гуртом, громадою, і не лиш обух сталить, а й рало гострить та й заходиться орати рідні перелого усім козацьким кошем!» [17, 173]. У цій промові актуалізуються основні ментально рефлексорні поняття: скромне самоприниження отамана, непереможна сила народу, його мудрість і хоробрість (порівняння з бджолами у дусі байок Г. Сковороди), непотрібність вищій офіційній владі (до якої українець ставиться підозріло й нешанобливо, бо всяке втілене перебільшення для нього – зло), заклик до конкретної дії (який, однак, все одно залишається нереалізованим). Сатирична, гостро викривальна тенденція роману позначилася насамперед на висвітленні у відповідному ракурсі поняття Народу, який сучасна соціальна ситуація звела до рівня «людського фактору» (такого ж, як природні, політичні та інші фактори) – неодолюваної речі, що здатна викликати самодетерміновані явища або виступати у вигляді причини певних лих, тому ігнорування його неможливе: «Фактор людський – народ як факт» [17, 20]. Саме про цей «людський фактор» роздумує пан Каправка у руслі популістської традиції як про парадоксально (всупереч усім історичним прецедентам) незнищений, хоч «як його не викоринюй, не витоптуй, а він росте собі, мов спориш чи ковила на Гуляйполі...» [17, 68].

Безкорисливість, демонстративна непрагматичність народу, його нелюбов до «наживи» та індивідуалізму – ще одна міфологема, яку І. Дзюба вважає закоріненою в менталітет (принцип рівності у колективі – бути таким, як усі) і народницьку ідею «України без холопа і пана» (соціальна рівність) [5, 3], а О. Гриценко іронічно формулює як «відверту нелюбов до «крамарського духу», до «гамана» й «гендлю», а також міфологічну переконаність, що цей дух нам, українцям, чужий, а тому й заіснувати в Україні він може лише за допомогою якихось зловмисних чужинців» [4, 168]. Це уявлення розгорнуте Г. Тарасюк у романі «Цінь Хуань Гонь» в окремий епізод, заснований на сатиричній гіперболізації «співучості» українців, якою нібито захоплюється весь світ: «Послухають-послухають, за тим здвигнут плечима та й кажуть, гейби зо смереки впали: «Ви би цим собі автентичним співом автохтонних пісень та на бюджет заробляли». Най Бог милує таке чути! Ми шо – жиди, щоби на св'єтім гендель робити? Чи американці, для яких ніц нічо нема в світі, лиш бізнес?!» [17, 51]. Прагматична порада сприймається як зазіхання на «святі речі» (бо спів і пісня «символізують незнищенність автентичного духу автохтонного народу» – штампи і тавтологія увиразнюють іронію письменниці), образа національної гідності, заснованої на саморепрезентації як безкорисливих і щирих у поєднанні з шовіністичними стереотипними уявленнями про інші народи. Епізод актуалізує також соціальний міф окциденталізму в його іронічному варіанті [17, 51]. Незважаючи на провідну сатиричну чи іронічну забарвленість розповіді, відчувається загальна авторська симпатія (на рівні деталей, характеристик героїв, окремих слухних зауваг, що вони висловлюють) до персонажів, які уособлюють збірне поняття українського Народу, відповідно, письменниця уникає однозначності оцінок, залишаючи на індивідуальне осмислення та розсуд читача широкий спектр відкритих питань.

Політичний міф окциденталізму, що має суперечливу інтерпретацію як у художніх творах, так і в літературно-критичному дискурсі («меланхолійну» проєвропейську [7] та іронічну антиокцидентальну [4; 8]), найчастіше зводиться до витлумачення уявлення про новочасну європейськість, що асоціюється винятково із ідеями прогресу, високої культури й демократії (у творах письменників різних за світоглядними, тематичними й стильовими орієнтирами). «Інавгурація» М. Лазарука, «Брухт» П. Загребельного, «Цінь Хуань Гонь» Г. Тарасюк подають на рівні промовистих деталей сатиричне розкриття міфу окциденталізму.

Якщо більшість літературознавців переважно звертають увагу на віднаходження українською літературою спорідненості із західноєвропейською на рівні тенденцій, постатей, стильових впливів (компаративний аспект, за якого європейськість «постає як макротипологічне поняття, яке становлять мікротипологічні компоненти» [18, 453]), майже оминаючи увагою багаторівневий комплекс взаємозалежностей [18, 451], то фактично поза увагою взагалі залишається відображення художньою літературою суспільної рецепції Європи: не індивідуально-авторське розуміння її образу, а сприйняття й показ письменником узагальнено-колективного уявлення про Європу (подвійна рецепція, в якій актуалізується й відрефлектоване автором соціальне підсвідоме, і приховане від самого митця індивідуальне підсвідоме, трансформоване художньою свідомістю в певний образ). Саме така подвійна рецепція, опосередкована митцевою суб'єктивністю, наявна у сучасних соціально заангажованих романах. Тобто в центрі уваги

опиняється не стільки образ Європи чи європейськості, скільки уявлення й стереотипи їхнього сприйняття українським соціумом у розумінні романістів.

Сатирично експлікує «європоцентризм» Г. Тарасюк у романі «Цінь Хуань Гонь», вводячи як лейтмотивну характеротворчу деталь символ Гвадалквівіру, що пов'язує в єдине ціле в образі отамана Каправки ідеалізовану культурницьку й демократичну Європу та українську мрійливу бездіяльність. Це ліризоване «зітхання за Європою» є підсвідомим (пан Каправка не знає, що Гвадалквівір – це невеличка річка в Іспанії) джерелом «світової скорботи» й туги за справжністю й справедністю: за Освальдом Шпенглером, «все, що називається європейською культурою, виникло між Віслою, Адріатикою і Гвадалквівіром» [21, 145]. Урочистий славень Гвадалквівіру – це квінтесенція типових для буденної свідомості українця стереотипів, оформлених відповідно до ментальних нахилів у поезію, однак побудована вона на сатиричному дисонансі між формою, змістом та приховано-алюзійним смислом: «О земле лілових ночей, золотих помаранчів – / Гвадалквівір наших сонячних марень, / Донкіхотів безстрашних і пансо-санчів, / Поетів, жінок і книгарень. / Де ранки бузкові і дні променисті, / І вибори раз у п'ять років... / Я славень співаю тобі урочистий, / мій голос дзвінкий і високий» [17, 15]. Ця смислова лінія безпосередньо розкривається письменницею в середині твору, коли герой отримує листа від коханої, що поїхала у Європу на заробітки. Акцентована прагматична мотивація символічного оволодіння Європою й відповідної руйнації попередньої (української) ідентичності не як нерозвиненої чи вторинної, а як життєво невігдної свідчить про появу нового обертону в розробці окцидентального міфу: культурницького перетворення нації бути не може, застерігає Г. Тарасюк, можливе лише поглинання однієї ідентичності іншою, домінантною за якимсь набором ознак (культурних, економічних, політичних). Гвадалквівір як «простий і милозвучний символ квітучої в будучині цивілізованої європейської країни» [17, 15] є одним із репрезентативних компонентів міфу окциденталізму в романі, що, зазнаючи смислової інверсії у складі провідної сюжетної колізії (масового відтоку жінок за кордон), трансформується в антиокциденталізм.

Проте слід відзначити ще один аспект символу Гвадалквівіру, що впливає на міфізацію його змісту в іншому аспекті – творенні національного міфу. Гвадалквівір – це також і Україна, експліцитна наявність такого тлумачення є в приспіві того ж таки славня (заклик «Повір у свій Гвадалквівір!») та ремінісцентному автоцитуванні на тематико-алегоричному рівні (відсилання до ранішого за часом написання «маленького роману» «Гвадалквівір і далі») з одночасним поглибленням і ускладненням додатковими смислами провідного символу.

Використовує письменниця й спосіб прямого називання проблеми, вводячи у репліки своїх персонажів різнонастрєві оцінні характеристики Європи та постулюючи загальну непотрібність України як унікального духовно-культурного та історично вагомого утворення: «Та Європа нас так потребує, гейби прища, най не кажу де, а лиш хоче наших чорноземів рахманих з лісами і надрами!» [17, 34]. Руйнування одного міфічного наративу (окцидентального: ми – це теж Європа) заміщується одночасно іншим, антиокцидентальним (Європа потребує об'єктів для економічної експансії). Зумисне обнижений стиль висловлювання доповнюється також побутово-профаними деталями з символічним підтекстом: «метання козацтва вже не один рік між інтеграцією в Європу і рідною корчмою Мркчтяна», «тоті бур'яни з китайцями [...] заступлять цілком Європу від козаків» [17, 36] (витіснення західної цивілізації східною). Виразне формулювання екзистенційної невизначеності України з пропозицією до діяльнісного національного перетворення (морального «зживання» малоросійства й комплексу неповноцінності) й державотворення на основі власних ресурсів виокремлюється у риторичне (але імпліцитно стверджувальне) запитання: «Допоки нам, незалежним країнцям, стояти, розкарячившись, одною ногою у Європі, а другою – в Азії, коли ми в самому центрі, як та легендарна Ойкумена?» [17, 44]. Патетика вислову лише сильніше підкреслює неприродність стану сучасної України з її окцидентально-орієнтальною – культурною й політичною – розірваністю, окреслює необхідність власного, гідного шляху розвитку.

Образ Європи в творі не виконує структуротворчої функції і не є центральним, а присутній епізодично, фрагментарно, однак не втрачає своєї важливості для загального розуміння смислу роману (на що вказує частотність алюзійних вказівок на нього та «остарбайтерська» сюжетна лінія). Іронічна рецепція цього явища суспільної свідомості Г. Тарасюк пояснюється також авторським усвідомленням, що за некритичного сприйняття і відсутності впливової культурної еліти, невиробленості власної ідентичності, замкненості у вимірі «пост», –

окциденталізація України – явище «не менш деструктивне, як її «сов'єтизація» [15, 84] та й будь-яка інша максимізована (і тим доведена до абсурду) зовнішньополітична орієнтація. Найчастіше і відштовхування, і тяжіння до європейськості розглядаються дослідниками як необхідні дихотомічні вияви єдиного процесу конструювання власної культурної ідентичності у метафізичному дзеркалі Європи.

В цілому, роман «Цінь Хуань Гонь» містить художній показ і тлумачення багатьох стереотипних і міфічних уявлень, закладених у масовій свідомості або описативно оприявленого соціального підсвідомого, що в сукупності конституюють (хоч і через формальне заперечення або сатиричне обігрування) цілісні політичні міфи попудлізму, державництва, окциденталізму, «революційного міфу». Останній з названих соціальних міфів, будучи сформованим, навіть в декларативно-антиутопічному вигляді, за відповідного осмислення має властивість згодом трансформуватися у частину міфології національної [20] (яка є перспективним предметом окремої розмови, особливо за залучення ширшого літературного контексту). Винесення Г. Тарасюк в центр художньої розмови із читачем актуальних, внутрішньо неоднозначних і болісних соціополітичних проблем, смисл яких закодовано в кількох соціальних міфах, демонструє тісний зв'язок сучасної української літератури не лише з політичними процесами, а й з духовно-ментальними й моральними трансформаціями (і деформаціями), що мають місце в соціумній реальності.

Слід констатувати своєрідність політизації сучасної української літератури, яка впливає не тільки на зміст текстів, але й на художню форму: не випадково традиціоналістська література є більш заангажованою, ніж культурницька постмодерністська чи масова література (хоча певна частина творів містить соціальну проблематику). Зокрема, специфіка подібної політизації обумовлює такі ознаки, як елементи публіцистичності, широке використання сатири, алегорії, символіки з соціально обумовленим підтекстом, надання виняткової важливості реалістичним та психологічним деталям, загальний антиутопічний чи сатиричний пафос творів, поява нових типів персонажів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барт Р. Мифологии / Ролан Барт ; [пер. с фр., вступ. ст. и коммент. С. Зенкина]. – М. : Академический Проект, 2008. – 351 с.
2. Гарсаний Н. Між утопією та дистопією: лабільність націоналізму в Східній Європі / Н. Гарсаний, М. Кеннеді. // Сучасність. – 1995. – №3. – С. 147-155.
3. Гачев Г. Национальные образы мира. Космо-Психо-Логос / Г. Гачев. – М. : Издат. группа «Прогресс» – «Культура», 1995. – 480 с.
4. Гриценко О. «Своя мудрість»: Національні міфології та «громадянська релігія» в Україні / Олександр Гриценко. – К. : УЦКД, 1998. – 184 с.
5. Дзюба І. Від маргінальності до універсальності / Іван Дзюба // Сучасність. – 2008. – №1. – С. 53-65.
6. Дончик В. Істина – особистість : Проза Павла Загребельного : [літ.-крит. нарис] / Віталій Дончик. – К. : Рад. письменник, 1984. – 248 с. (1 л. іл.).
7. Європейська меланхолія. Дискурс українського окциденталізму / За ред. Т. І. Гундорової. – К. : ВД «Стилос», 2008. – 160 с.
8. Забужко О. С. Хроніки від Фортінбраса : [Вибрана есеїстика 90-х.] / Оксана Стефанівна Забужко ; [Вид. 2-ге, доп.]. – К. : Факт, 2001. – 340 с.
9. Исаев И. Метафизика социализма: (От логоса к мифу) [Электронный ресурс] : / Игорь Исаев. // Духовность. – 2003. – №6. – Режим доступа к статье : / <http://ni-journal.ru/archive/56157ba6/dec149ae/ddec68bb/3fb4c883/>
10. «І»: Страх [Культурологічний часопис]. – 16 рік видання. – 2005. – № 7. – 311 с.
11. Коннертон П. Як суспільства пам'ятають / Пол Коннертон. – К. : Ніка-Центр, 2004. – 184с.
12. Косарев А. Ф. Философия мифа : Мифология и её эвристическая значимость / А. Ф. Косарев. – М. : ПЕРСЭ ; СПб. : Университетская книга, 2000. – 303 с.
13. Мушкетик Ю. М. У пастці : [роман]. / Юрій Михайлович Мушкетик. – К. : Укр. письменник, 2004. – 207 с. – (Першотвір).
14. Пастушенко Л. Знак Скорпіона, або Жива і мертва вода в сатирі Галини Тарасюк / Леонід Пастушенко. // Тарасюк Г. Цінь Хуань Гонь : [роман-антиутопія]. / Галина Тарасюк. – Біла Церква : КОТО «Культура», «Буква», 2008. – 256 с.
15. Пахльовська О. Українська культура у вимірі «пост» : посткомунізм, постмодернізм, поствандалізм / Оксана Пахльовська. // Сучасність. – 2003. – № 10. – С. 70-86.

16. Ставнича О. Соціальний міф у літературознавчому вимірі : термінологічний аспект // Слово і Час. – 2009. – №2. – С. 24-32.
17. Тарасюк Г. Цінь Хуань Гонь : [роман-антиутопія]. / Галина Тарасюк. – Біла Церква : КОТО “Культура”, “Буква”, 2008. – 256 с. – (Першотвір).
18. Тарнашинська Л. Презумпція доцільності : Абрис сучасної літературознавчої концептології / Людмила Тарнашинська. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 534 с.
19. Турган О., Гребенюк Т. Універсальні категорії в системі літературного твору (модерністська та постмодерна світоглядно-художні парадигми) : Монографія. – Запоріжжя : «Просвіта», 2008. – 292 с.
20. Хазов В. К. Миф в системе современной культуры. [Электронный ресурс] : / В. К. Хазов. – Режим доступа к статье : www.aspu.ru/images/File/ilil/sbornik.doc.
21. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории : В 2 т. – Т. 1. Гештальт и действительность / Освальд Шпенглер ; [К. А. Свасьян : пер. с нем., вступ. ст. и прим.]. – М. : Мысль, 1998. – 663 с.

Тарас ПАСТУХ

ГЕРМЕТИЧНА ПОЕЗІЯ ІВАНА СЕМЕНЕНКА

У статті розглянута герметична поезія Івана Семененка в ракурсі визначальних прикмет її поетики. Також здійснена інтерпретація кількох “замкнених” текстів поета.

Ключові слова: герметична поезія, верлібр, екзистенціалізм, поетика, ліричний суб’єкт.

The article studies the hermeneutic poetry by Ivan Semenenko in projection of the determinative marks of its poetics. Several “closed” texts by the poet were interpreted too.

Key words: hermeneutic poetry, versus libre, existentialism, poetics, lyrical subject.

В статье рассмотрена герметическая поэзия Ивана Семененка в ракурсе определяющих примет ее поэтики. Также произведена интерпретация нескольких “замкнутых” текстов поэта.

Ключевые слова: герметическая поэзия, верлибр, экзистенциализм, поэтика, лирический субъект.

Герметичний світ Івана Семененка є чи не найбільшим серед усіх поетів Київської школи та її оточення. Власне, в єдиній друкованій збірці поета “Нерозривне сонце” “замкнених” текстів зовсім небагато. За нашими підрахунками, там є усього п’ять віршів, котрі можна вважати герметичними. Однак недруковані збірки поета “Святом прокушений простір” (1967), “Обшири з горла предка” (1967) та “Даруємо так вітру молоток” (1968) – а вони наприкінці шістдесятих та у сімдесятих роках “ходили по руках”, хоч і в обмеженому колі читачів – за окремими винятками пропонують саме “замкнені” тексти. Загальна кількість віршів у цих трьох збірках складає 272 одиниці, що є свідченням масштабності герметичного простору поета.

Широко Семененко-герметик представляє пейзажистику. У ній за домінуючими тенденціями можна виокремити: 1) класичний пейзаж, де розгортається таке чи таке зображення “чистої” природи; 2) урбаністичний та 3) сільський пейзаж; а також 4) складний онтологізований пейзаж, завдяки котрому у певному природному топосі учевиднюються фундаментальні основи буття. Простір останнього зазвичай “злитий” із внутрішнім простором ліричного суб’єкта. Інакше кажучи, це єдиний простір дійсного буття, у котрому органічно поєднані як зовнішні знаки певного Ладу, такі чи такі прояви Абсолюту, так і внутрішні “акти” світовідчуття та світомислення суб’єкта. Також Семененко широко розробляє екзистенційно-філософський пласт у герметичній поезії – з відповідними формами *Я*- та *Ми*-репрезентації. Новим і цікавим моментом тут стає те, що у кількох текстах ліричний суб’єкт спочатку представляє себе через *Я*-форму, а згодом переходить до *Ми*-форми. Це є своєрідним виявом процесу екзистенціалістського самозаглиблення, котрий призводить до усвідомлення необхідності розширення меж індивідуального існування, до мислення себе у категорії більш універсального буття. Слід відзначити загальне посилення філософського начала у герметичних текстах Семененка (воно репрезентується через образи “простору”, “порожнечі”, “води”, “крові”, “піску” тощо). В одному з

них ліричний суб'єкт широко зізнається: “Хочеться стати і думати / про кожну тінь / Як геніальний малюнок / На нерозгадану тему” [2, 77]. Міркування над одвічними загадками буття виявляє себе, зокрема, у відточеній формі афоризму (часто він знаходиться наприкінці вірша). І в окремих випадках можна побачити навіть по два афористичних вислови. Тут також слід сказати про те, що нерідко сюжет несподівано – зазвичай це відбувається у середині тексту – змінює свій розвиток і веде до цілком іншого висновку, аніж той, на який можна було сподіватися спочатку.

Ліричний суб'єкт доволі виразно присутній у текстах Семененка. Однак він доволі чітко дистанціюється від представленого світу. Це часто суб'єкт-філософ, котрий уважно спостерігає світ й не бажає долучатися до його таких чи таких процесів. Схильність до філософського осмислення буття простежується навіть у тих текстах поета, де постає любовна проблематика. У любовних віршах Семененка не знайдемо жодного прояву еротичного в його самозначному вияві. Автор збірок “Даруєм так вітру молоток” та “Обшири з горла предка” не стільки зображує любовне почуття, скільки рефлексує над ним; намагається через “замкнену” поетичну форму збагнути це наскільки просте, настільки й складне почуття.

“Замкнене” письмо Семененка демонструє певну варіабельність (і в цьому поет нагадує Миколу Воробйова). З одного боку, у нього є тексти, де рядок майже послідовно вибудовується з двох лексем (інколи вони можуть доповнюватися службовими частинами мови); а з іншого, – поет пропонує приклади доволі широкого рядка й відносно великого у розмірах тексту (втім, таких текстів у нього небагато). Тобто стилістика його висловлювання варіюється від т.зв. телеграфного стилю до доволі виразної епічної форми (щоправда, у нього ми не побачимо поем або циклів – якщо не брати до уваги журнальну публікацію у “Сучасності” за 1993 р., де шістнадцять текстів об'єднано у єдиний цикл). А інколи поет поєднує ці дві форми, досягаючи таким чином ефект перепаду стислих (однослівних) та широких (до шести лексем) рядків (наприклад, у вірші “Велике бачення води” зі збірки “Даруємо так вітру молоток”). Серед текстів із дволексемним рядком можна віднайти приклади коли ці лексеми послідовно репрезентують певний суб'єкт та (його) предикат.

Показовою ознакою симфоричного письма Семененка є збільшення у його текстах питомої ваги оксиморону. Причому поруч із класичними стислими формами такого “дотепно-безглузлого” висловлювання (“сльоза суха”, “голий костюм”) бачимо ширші образні структури, що потребують певних зусиль, аби зрозуміти нову смислову якість поєднання протилежних за значенням слів (“мертвий грім у саяві слова / грім живий у тишу гніву”, “довгі розмови мовчання / короб наповнений слуху”, “риб'ячий шепіт сосни”). Для Семененка-герметика також доволі характерним є творення метафоричних структур, де абстрактні концепти вигадливо поєднуються із підкреслено побутовими реаліями (наприклад, “дверима застряв безмежності бик”). Та й загалом поет у розбудові своєї текстової дійсності порівняно часто звертається до абстрактної лексики, й тут він робить цікаві знахідки: “простору квітка катапультована” або “об крука спіткнулись простори”.

У вірші під назвою “двері” зі збірки “Святом прокушений простір” знайдемо характерний приклад семененківського сільського пейзажу: “двері / освітлені вітром / вирване степом вікно / обрій спинився над плугом / сердечного затишку / голос людський / упіймана риба / плаче дитина / і мандрівник зупинився над сльозою цією / тінь від верби щось відгадує / плоду ранкового сонця” [3, 28]. Це є зразок асоціативного живописання, коли загальна картина постає завдяки сполученню окремих виразних деталей (штрихів). Варто звернути увагу на те, що у перших трьох рядках здійснюється взаємозаміна характерних властивостей об'єктів, у наслідок чого “вікно виривається степом” (а не “вітром”), а “двері освітлюються вітром” (а не – більш прийнятним – “степом”). Наступний образний штрих (“обрій спинився над плугом / сердечного затишку”) знімає дисгармонію початку і презентує настрій певного умиротворення. Цей настрій доповнюється деталями “людського голосу” та “упійманої риби”. Однак згодом відчуття “затишку” руйнується “дитячим плачем”, котрий привертає увагу “мандрівника”. Прикінцеві два рядки виявляють – класичне для герметичного письма – порушення синтаксичного зв'язку (форми керування). Воно зумовлено інверсією, котра має місце в останньому рядку. Тож “тінь від верби відгадує” “ранкового плоду сонця”. Тобто йдеться про освітлені сонцем плоди, котрих світлові властивості може виявити лишень “тінь”. Як бачимо, кожний зі штрихів є доволі автономним та самозначним. Тим не менш, текст пропонує доволі цілісну й цікаву пейзажну картину, де природа розкриває себе, а людське життя органічно вплетене у життя природи.

Урбаністичний пейзаж Семененко виписує наступним чином: “Чоло пофарбоване вікнами вітру / навкруг пропозиція неба / будинки пірнули / вже поїзд останній / у кожному русі / злягається курява тіла / гірляндами меж / здивована вулиця / сумніви моря / комусь безкінечну несуть ополонку / сон доплюсовує / спадщину власних сумлінь / в кожному піщинку паралічем рук” [3, 26]. Знову ж таки, бачимо принцип асоціативного розгортання значущих образних деталей, котрі в сукупності представляють загальний образ міста. Урбаністичний простір постає в опозиції до світу природи (перші три рядки). Це простір, де здійснені певні розмежування і де більше, аніж у сільському топосі, виявлений принцип ієрархічного розподілу (“гірляндами меж / здивована вулиця”). Урбаністичний простір є динамічним, причому його інтенсивний рух здійснюється за встановленим розкладом (“вже поїзд останній / у кожному русі / злягається курява тіла”). Останні п’ять рядків розгортають “сюжет” тексту у дещо іншому напрямку. Попри ієрархізацію та удосконалення, у цьому просторі людина може мати величезні сумніви. Останні є свідченням якихось психологічних проблем, до виникнення яких спричинилося “власне сумління”. І що найголовніше, ці сумніви “паралізують руки”, утруднюють вихід із посталої кризової ситуації. Інакше кажучи, місто – порівняно із селом – це простір більших та кращих можливостей проявити себе. Та водночас – це топос, де людина більш схильна до психологічних проблем, до втрати душевного балансу загалом.

Приклад онтологізованого пейзажу пропонує такий текст: “кріг реп’яха / небо блакитне / слова протока / в горлі блищить / вузиться дерево / до внутрішніх розмірів / знов відвертаються речі / одна від другої таємно / аж почуваш себе / знову гніздом покинутим / таке досягання власне / чую навкруг / і це не помилка пальців” [3, 28]. Тут зовнішній та внутрішній простір ліричного суб’єкта утворюють єдине ціле, у котрому речі виявляють свої найпитоміші прикмети; репрезентують те, чим вони є насправді (“вузиться дерево / до внутрішніх розмірів”). Оприявленню сутності об’єктів передують їхнє розокремлення (“знов відвертаються речі / одна від другої таємно”), котре й дає можливість побачити кожен з них як самозначну та самобутню одиницю. Втрата видимих, “горизонтальних” зв’язків між об’єктами викликає у ліричного суб’єкта глибоке почуття самотності (“аж почуваш себе / знову гніздом покинутим”). Однак така втрата, як вже йшлося, дає змогу відчутти повноту усіх явищ. Причому, це відчуття є безпомилковим. Рядки “таке досягання власне / чую навкруг” можуть інтерпретуватися порізному, що пов’язане із відмінною смисловою актуалізацією лексеми “власний”. В одному випадку можна сказати, що ліричний суб’єкт відчуває, як кожний об’єкт із навколишньої дійсності “досягає” до “власних” меж, стає собою уповні. А в іншому, – що згадане “досягання” стосується самого суб’єкта. Адже його внутрішній простір та простір представленої дійсності, як ми вже казали, утворюють єдине ціле. Інакше кажучи, ліричний суб’єкт доходить до усвідомлення власної сутності через відчуття сутності навколишніх об’єктів, котрі зосереджені у конкретному краєвиді. Цікаво, що у цьому контексті постає проблема слова, котре тут є хоч і невимовленим, однак виразно присутнім (“слова протока / в горлі блищить”). Адже саме лиш вчування не дає змоги відчутти “досягання” усього, тут необхідна присутність “внутрішньої мови” усвідомлення.

Екзистенційно-філософська проблематика об’ємно розгортається у герметичному просторі Семененка. Вона може репрезентуватися у текстах, де ліричний суб’єкт не виявляє себе безпосередньо; а також у таких текстах, де він постає в особових формах однини та множини (як “я” та “ми”). Цікавий приклад безособового екзистенційного тексту можна побачити у збірці “Обшири з горла предка”: “ліжко як дим / жонглює собою / білий туман / рукою рояля / суглобом руки / радість в’язниць / тінь із середини / блиснуло небо соками / на лезах ножів / виповзли нори й печери / хтось поселився / в руїнах польоту / себе стираючи словом” [3, 62]. Бачимо доволі складний текст, у котрому речі виконують певну дію і тим самим виявляють себе. Дія ця полягає у “жонглюванні” або собою, або іншими речами (перші п’ять рядків). Одним зі значень дієслова “жонглювати” є “вправно, але й безвідповідально використовувати щось”. І таке “жонглювання” завдяки виявленій здатності робити щось вправно приносить “радість”. Проте остання не є “чистою”. Вона є “радістю в’язниць”, і тут знову актуалізується негативні конотації, пов’язані із “жонглюванням”. У наступних рядках ці конотації посилюються й образні деталі демонструють руйнівні тенденції (“блиснуло небо соками / на лезах ножів / виповзли нори й печери”). Зрештою, настає кульмінація дії, котра передається лексемою “жонглювання”. Неозначено-особовий “хтось” – не має значення, чи він є суб’єктом чи об’єктом дії – опиняється у зоні руйнування. Й там він повністю втрачає себе, що передається завдяки промовистій деталі “стирання словом”. Загалом

можна сказати, що у тексті йдеться про якийсь хибний шлях реалізації людської екзистенції (і це, можливо, стосується любовної сфери життя), котрий веде до цілковитої втрати можливостей “справжнього існування”, до руйнування людини як такої.

Цікавий приклад екзистенційно-філософського тексту із формою *Ми*-репрезентації знайдемо у збірці “Святом прокушений простір”: “Люди розлучені / безодня літає / крок зупинився у паданні / дотики квітнуть ротами речей / слово поверхнею сходить найтоншою / пасток законних таємної думки / чисте продовження зустрічі жаху / радістю Бога / вийнято трупа з усмішки / обриси жалю літають гадюкою / нори укусів / жахи поширюють / справжньої кари простір / кожного слова / але це вже рабство / у царстві речей найдієвіших / росте наростає літає / внутрішня наша розлука” [3, 25–26]. Його назва “Простір кари” окреслює проблемне поле тексту, а своєрідне обрамлення (перший та два останні рядки) заакцентує на самій проблемі. Тобто втрата справжньої міжособистісної комунікації, руйнування духовної єдності поміж людьми і творить згаданий “простір кари”. У ньому – “безодня літає” – людина замикається у межах свого індивідуального *Я*, її світогляд окреслюється лишень візіями власного егоїстичного погляду. Однак (і це характерно для Семененка) у цьому просторі не все так одновимірно розвивається. Тут є тенденції, котрі якщо не протидіють виразно процесу поглиблення “розлуки”, то, принаймні, пригальмовують його розвиток: “дотики квітнуть ротами речей / слово поверхнею сходить найтоншою”; “радістю Бога / вийнято трупа з усмішки”. Остання образна деталь виявляє прагнення – воно належить божественному началу – провести певні розрізнення й відновити затрачену “чистоту” явищ. Адже в егоїстичному самозаикленні люди втратили відчуття такої “чистоти”, відтак у їхньому життєвому просторі “усмішка” і “труп” зліті воедино. Однак, не зважаючи на наміри “Бога” повернути людей до давніх принципів світовідчуття та світорозуміння, процес “розлучення” посилюється (передано стильовою фігурою градації у двох останніх рядках) й в остаточному підсумку докорінно змінює світ (“але це вже рабство / у царстві речей найдієвіших”). Як бачимо, герметичне письмо Семененка пропонує доволі песимістичні візії щодо майбуття людської спільноти.

Представлення життя як певної рухомої сутності, котра постає у русі, виявляє себе через рух і як рух прагне розширення – така динамічна візія дійсності виразно характерна для герметичних текстів Семененка. Цю візію поет демонструє тут: “зелені руїни зозулі / барвистою прірвою / одяг / сади забіліли рогами / бджола виростає тарілкою сонця / бджола розкрутила долину / напружена спина тече / бугай котить око червоне / дитина кричить / мільярдом відкритих дверей / постукало раптом / землею навколо / відкрилася безвість руки / цвітем відлітанням / квітусем / розлука заселена прахом / кістка грози / спазма перекотиполя” [3, 71]. Показовим для герметичного тексту є те, що ми не бачимо якихось епізодів, у котрих рух розгортається в усю свою широчінь та повноту. Натомість бачимо фрагментовану динамічну дійсність, у котрій видно не стільки сам рух, скільки його наслідки (“цвітем відлітання”, “спазма перекотиполя”). Схожі картини дійсності Семененко пропонує у текстах “Яма насмішки” та “Стародавнє літо” (“Святом прокушений простір”), “сплять на горищі води” (“Даруєм так вітру молоток”), “водою наповнений рот” (“Обшири з горла предка”).

Не оминає Семененко-герметик також візій тем творчості. І знову ж таки, ці візії часто подаються у нього у філософському ракурсі: “пройти за речами в їхню порожнечу / всі літери залишилися на місці від першого дня / однозначність покірності істини / внутрішній погляд кулі / орнамент сирих рослин / фарба повільно сохне / ще раз до неї торкнутись / повторення дерева / вода – це табличка рота” [1, 8–9]. Процитований текст виявляє квінтесенцію “замкненого” письма. Малярська аналогія лишень унаочнює процес герметичного творення у слові. Це таке творення, котре сягає “порожнечі речей”; того, що знаходиться поза простором і часом. Тобто творення виявляє сокровенну суть цих речей (трансцендентне, котре так чи так у них проявляється). У ньому “всі літери залишилися на місці від першого дня”, бо тут мова виконує свою первісну номінативну функцію. А “істина” постає у питомій “однозначності”. Іншою, зрештою, вона й бути не може. Її – часто утверджувана – багатозначність є показником тотальної релятивізації соціокультурних уявлень та занепаду логоцентризму як такого. У герметичному творенні митець певним чином трансформує отримані враження від дійсності (“сира рослина” стає “орнаментом”), а також вибудовує складні автономні образні структури, котрі на глибинних рівнях взаємозв’язків розкривають сутності предметів чи явищ (“внутрішній погляд кулі”, “вода – це табличка рота”). Сам процес творення є складним, тож ліричний суб’єкт змушений “ще раз торкнутися фарби”.

Для асоціативного герметичного письма Семененка характерний принцип паралельного розгортання образних деталей. Зазвичай елементами паралелізму виступають метафори або метафоричні конструкції (останні не є великими й займають обсяг одного, максимум двох рядків). Подекуди поет вдається до порівнянь, котрі допомагають йому провести певні розрізнення (“моя мрія вже тяжча від меду”). Доволі часто у текстах поета можна побачити неологізми. Причому, у творенні нових слів Семененко виявляє – небачені у попередніх поетів – різнобічні підходи: “жах глибинить”, “увага проосінилась”, “болі лялько-ликі”, “кип’ятинь”, “любов’я”, “вербовість”. Подекуди він вдається до повтору важливої у контексті вірша лексеми (такий повтор може відбуватися у рядку або двох рядках), а також нанизує синонімічні слова – все це допомагає поетові адекватніше представляти власні інтенції. Також варто відзначити лабільність рядка Семененка-герметика, коли той може прочитуватися у контексті лексико-синтаксичного цілого як попереднього, так і наступного рядків.

Подекуди поет вдається до анафори й оказіонально в його текстах постають звукові ефекти асонансу та алітерації. Інколи на початку рядка він розміщує лексеми (“тільки”, “аж”, “але”), котрі допомагають розвернути сюжету тексту в інший бік. У герметичному просторі Семененка можна побачити кілька досить вдалих випадків виразної ритмічної організації верлібру. Однак зазвичай поет вдається до складної верлібрової ритміки. І що найголовніше, він репрезентує цілком нову тенденцію – вона з часом тільки посилюється у його текстах – у контексті герметичної поезії Київської школи та оточення. Ця тенденція полягає у майже максимальній лібералізації поетичного висловлювання від різного роду конвенцій (єдиним конвенційним утворенням тут залишається сама еластична форма “вільного вірша”). Відтак текст постає без назви, великих літер та знаків пунктуації (навіть не побачимо тут знаків двокрапки та тире, котрі є такими значущими, скажімо, у текстах Голобородька чи Воробйова). Він розгортається як суцільне первісне письмо (мова), котре анітрохи не викштальтуване синтаксично-пунктуаційними правилами.

ЛІТЕРАТУРА

1. Семененко І. Близьче сонця // Основи. – 1993. – № 2. – С. 65–77.
2. Семененко І. Дзеркало шумить // Сучасність. – 1993. – № 2. – С. 5–9.
3. Рукопис збірок “Святом прокушений простір”, “Обшири з горла предка”, “Даруємо так вітру молоток”. Зберігається в архіві Т.Пастуха.

Андрій ЦЯПА

АВТОБІОГРАФІЯ: ЖАНР І ГЕНДЕР

*У статті досліджується специфіка жанру автобіографії у гендерному контексті.
Ключові слова: автобіографія, гендер.*

*В статье исследуется специфика автобиографического жанра в гендерном контексте.
Ключевые слова: автобиография, гендер.*

*In the article we investigate the specifics of autobiographical genre in gender context.
Key words: autobiography, gender.*

Автобіографія — водночас традиційний і дискусійний жанр. Дискусійним у діяхронічному розрізі була його належність — спершу до літератури, згодом до літератури художньої, зрештою, до літератури документальної. Категорія правдивості генерувала в контексті автобіографії від визнання її визначальною для жанру аж до заперечення її й заміни щирістю, автентичністю і навіть серендипністю (див. [5]). Звернувши увагу українських дослідників у кінці ХХ століття, автобіографія щойно претендує стати предметом дискусії, намагаючись відмити клеймо документальності, утилітарності й другорядності. Традиційною, отже, є дискусійність

автобіографічного жанру, напруга якого зумовлена полюсами допоміжності та альтернативності в літературному процесі. Щоб не плутати жанр із сусідніми і відкрити нові обрії через дослідження цього в'ячого предмета, українським літературознавцям у вимірі автобіографії за точку відліку варто взяти постулат Джеймса Олні про те, що автобіографія є не стільки формою літератури, як література є формою автобіографії — і, звичайно, не єдиною можливою (див. [9]).

Чи не найдискусійнішим у вивченні автобіографії є його гендерний аспект. Передовсім треба зафіксувати те, що не викликає застережень: жінки таки пишуть автобіографії. На цьому впевненість дослідників закінчується: на жіночу автобіографію вони, як правило, дивляться крізь окуляри чоловічої автобіографічної традиції, а відтак актуальними залишаються питання про те, чи існує жіноча автобіографія, а коли так, то чи можна в її випадку говорити про певну традицію¹. Ці питання скеровуватимуть наші роздуми при аналізі гендерної проблематики в автобіографічній критиці. Нашою метою² є синтезувати суть європейської, а головним чином, німецької позиції щодо жінки та жанру автобіографії та співвіднести її із вітчизняними доробками.

Застереження дослідників щодо жіночої автобіографіки на перший погляд видаються парадоксальними. Адже існує звичка вважати жанр автобіографії жанром жіночим. І хоч автобіографічна традиція карбована чоловічим каноном, ця звичка є все ж обґрунтованою. Посилаючись на Кей Гудмен та Сільвію Бовеншен, Міхаела Гольденрід розв'язує суперечність: «Хоч жінки нібито й пишуть тільки про самих себе, та відбувається це в тісному горизонті самообмеженості, прив'язаної до церковної комірки, кухні та [...] будинку, яка не має тієї претензії на репрезентативність та самосвідомість, що ставиться до справжньої й до того ж літературної автобіографії» [7, 62].

Історичний фактом є розподіл обов'язків поміж чоловіком та жінкою й набуття ними відповідно громадської та приватної соціальних ролей. У випадку автобіографії ця різниця має особливе значення, оскільки різні сфери відповідальності в атмосфері реальності зумовлюють відмінну чоловічу й жіночу поетику. При цьому саме в автобіографії поетологічні відмінності, породжені прірвою поміж омріяною Вірджинією Вулф «кімнатою для себе» та реальним «писанням за кухонним столом» (див. [7, 69]), стають неабияк відчутними, адже в центрі уваги жанр, за котрим Георгес Гусдорф закріпив авторитетну ознаку самоствореного, самосвідомого Я. На протигагу чоловічій автобіографічній поезиці Юдіт Оклі підкреслює як типові жіночі відсутність прямих ліній розвитку, домінування повторювальних циклічних структур, зображень буденного, процесуальність замість досягнення кінцевого пункту, розчинення в описаному замість дистанції (див. [10, 6]).

В основі таких художніх надбудов Мартіна Вагнер-Егельгаф бачить з позиції психоаналізу ідентифікацію, інтерреляцію та колективну свідомість як визначні якості жіночої ідентичності, визнані Гусдорфом автобіографічно шкідливими [11, 97]. Чоловічий тип психогенези, карбований необхідністю розлуки з матір'ю через втручання батька, з якої формується дистанція до осмислюваного на письмі, має в утворенні жіночої свідомості форму материнської ідентифікації дочки, яка не змушена «форсувати відвернення від матері» [11, 97].

Традицією світової літератури є, отже, чоловічий рід автобіографії. Позначення жанру асоціюється читачем, як правило, із чоловіком-автобіографом. В українській мові навіть важко утворити форму жіночого роду від «автобіограф», хоч в українській філології немає статевої дискримінації, як у творінні, так і знанні літератури. І автобіографії це теж стосується: завдяки автобіографізму та схильності до самобіографії як самостійного твору із шансами на схвалення, рівними із перспективами творів інших жанрів, жіноча проза робить в українській літературний процес прогресивніший внесок, оскільки прочиняє йому продуктивний вимір, визнаний за самоперсонажувальним письмом та не визнаний переважною більшістю українських авторів-чоловіків. Вітчизняний чоловічий пантеон не дотримується канону світової літератури, і в

¹ Певні застереження щодо подібних формулювань сприймаємо від Гізели Брінклер-Габлер, яка вказує на те, що категорія «жінки» як ідеологічний конструкт, а відтак і дослідний об'єкт «автобіографія жінок» є в теоретичному плані сумнівним [6, 397].

² Ця мета розвинулась із зародку, сформульованого Мартіною Вагнер-Егельгаф, що акумулює сукупне актуальне завдання досліджень з предмета: «Залишається ще реконструювати історичну й систематичну інтерференцію автобіографії та жіночості, «genre» та «gender», двома комплексами, що пов'язані спільною етимологією» [11, 95].

українській літературі автобіографія таки розлучилась із статусом жанру, що в літературознавстві отримало форму віднесення її ознак до жанрів споріднених, але не тотожних.

Цікаво, що жанр автобіографії швидше знаходить своє утвердження у дослідницькій літературі; у дослідників вона наштовхується на сумніви, які вже актуально було б перебороти. Для прикладу, тридцятилітні спостереження О. Галича за мемуаристикою, варті уваги хоча б через свою тривалість та наполегливість, миттєво втрачають новизну, такі властиві швидкому жанровому прогресу, стикаючись із першим діагнозом О. Забужко у, сказати б, історії штучної хвороби української автобіографії.

І влучне формулювання О. Забужко про «попелюшчині права» мемуарного жанру у нашому письменстві можна розвинути не тільки на основі попелюшчиних прав, але й додавши «нашому письменству» ознаку чоловічого. На підкріплення свого діагнозу Забужко наводить курйозний випадок досвіду спілкування із М. Вороним¹, і також тут можлива не лише загальнолітературна, а й гендерна інтерпретація: справедливим видається той висновок, що українські літератори-чоловіки — мабуть, через брак репрезентативності чи самосвідомості чи тому, що переслідують ідеї, вищі за популяризацією своєї особи — не сприймають переваг автобіографічного жанру. Перелічуючи його можливості («Автобіографічність свідчить про недовіру до авторитетів і традицій, про намагання відкорегувати рецепцію, реінтерпретувати явища, тенденції чи процеси» [1, 157]), виснувані із історії жанру, яку дослідники зазвичай спирають на таких китів чоловічого роду як Августин, Руссо та Гьоте, Віра Агеєва природно асоціює їх із автобіографами-жінками. «Можливо, саме тому модерні авторки так охоче зверталися до різних форм автобіографічного письма. В українському контексті тут можна назвати найчільніші імена — Ольга Кобилянська, Леся Українка, Наталя Кобринська, Наталя Романович-Ткаченко [...]. Інтелігентні молоді жінки починали боротьбу з генієм домашнього вогнища — і їхні автобіографічні записки були переважно нарисами такої боротьби» [там само], підсумовує дослідниця в «Жіночому просторі», деактуалізуючи в українському просторі формулу Барбари Кости про автобіографію як «текстуальний бік чоловічої суб'єктивності» [8, 4].

Однак аналіз гендерного аспекту автобіографічної критики — це шлях, на якому важко уникнути екстремі. Ним рухаються жінки й чоловіки, тобто тільки ті, що в якості об'єкта чи автора оприсутнюються в тексті, а якість абсолютно відсторонене, а тому вільне від статевої упередженості споглядальне начало відсутнє. Відтак виявом дискримінаційного ставлення до жіночої автобіографії — на тлі історичної маргінальності й зумовленої нею гіпотетичної маргіналізації цієї частини літератури — вже саме її виокремлення й надмірна увага. Це, звісно, перебільшення, але від його осмислення отримуємо слушне застереження щодо іншого перебільшення з боку чоловіків, які переймаються емансипацією жіночої літератури, що полягає в надто шанобливому ставленні до жінок як до створінь вищого гатунку й являє собою ще один приклад апартеїду, але із благородних намірів викривленого до дискримінації через возвеличення. Неприйняття такої позиції Агеєва спостерігає у Лесі Українки і свідчить: «Леся Українка поблажливості тут ніколи не приймала, критерії оцінки творів чоловічих вважала універсальними, а жіночий «сепаратизм» їй справді видавався трохи смішним. (А між тим, впродовж усього ХХ століття згодом існуватиме «лицарська» традиція окремо розглядати жіночу творчість, переважно поезію, і оцінювати її з поблажливістю дорослих щодо дитячих іграшок [...])»² [1, 145]. Відтак згаданого перебільшення варто уникати насамперед у науковому дискурсі, і, звісно, в царині

¹ Розвідає О. Забужко: «Пригадується засвідчене сучасниками непідробне обурення Миколи Вороного, коли раз у запалі кав'ярних балачок □...□ хтось із заслуханих молодших узяв та й бовкнув простосердно: Записали б ви цеє все, Миколо Кіндратовичу, та ж таке цікаве життя за вами, які зустрічі, які люди... Вороний побуряковів з урази: Це що ж, виходить по-їхньому, він уже не годен писати своє власне? Епізод прехарактерний — дотепер в українській літературній свідомості залякла непорушно бозна-коли всталена ієрархія жанрів, згідно з якою безсмертної слави □...□ вартує єдино «своє власне» — не в значенні «прожите й передумане», □...□ а — намарене й нафантазоване □...□, — висловлюючись по-західному, fiction (дослівно «вигадка»), плюс, розуміється, поезія з драматургією».

² Продовження цитати: «На особистісному рівні для неї (Лесі Українки — **А.Ц.**), обтяженої шляхетським родинним спадком, певністю того, що «у кров переходить лицарство», може, була не так рівність прав, як рівність можливостей та обов'язків. У листі до Осипа Маковея вона навіть іронізує над його «лицарськістю» в оцінці жіночої творчості і виразно підкреслює, що така поблажливість сильнішого справляє чи не комічне враження» [1, 145].

красного слова, де глобальні шаради стосунків статей не вирішити засобами етики.

Традиційним є твердження, що у світовій літературі утвердився чоловічий автобіографічний канон. Однак відносність літературного канону, особливо того, що заснований на ідеологічному ґрунті (див. [3]), зумовлює необхідність перегляду традицій світової літератури. Тому виокремлення гендерного дискурсу є закономірним вже через просту потребу протиставити альтернативний ряд канонізованих текстів чи спосіб відбору у ранг привілейованих; при цьому на вістрі питання мав би знаходитися не гендер, а власне канон, що переглядається.

Своєрідним аксіологічним каноном є ототожнення загальнолюдських цінностей із чоловічими, що є більш ніж утвердженням, але вимагає більш ніж перегляду. Бо всесвітньо поширене рівняння як чоловічого, так і жіночого окремого на чоловіче загальнодійсне часом поєднується із тим, що самі жінки ототожнюють себе із носіями загальнолюдського як чоловічого. Для прикладу, Людмила Таран, що у розвідці «Обжити внутрішній простір» відкриває вітчизняній критиці французьку сцену гендерної дискусії, замислюючись над ставленням чоловіків до жіночої літератури, пише: «Наскільки «світ жіночої спорідненості» чи світ «пригод жіночого тіла» цікавий для читача-чоловіка — запитання майже риторичне» [4, 226]. Маючи на увазі, що на поставлене питання мали б відповісти самі чоловіки, дослідниця втрачає з поля зору те, що запитання риторичне передбачає відповідь того чи тієї, яка чи який його ставить. Тобто, дослідниця-жінка автоматично ідентифікувалась із чоловічої традицією дослідницької думки. Приклад водночас, можливо, незначний через неусвідомлену випадковість і все ж показний. Адже важко гарантувати, що подібна заміна універсальних цінностей на маскулініні не здійснена в чоловічій свідомості і навіть, хай хоч частково, у феміній. Відтак гендерної ревізії вимагає та частина загальнолюдських норм поведінки та мислення, що отримала можливість дійсності й диктаторства без зважування жіночого начала, без зауваження жіночої половини продуцентів та реципієнтів цінностей. Підтверджуючи незначущість спостереженого нами *lapsus linguae*, Таран доходить подібної думки: «І вони, жінки, мають вписати увесь можливий (і «не можливий») спектр почувань, проаналізувати процес становлення власного «я», вписати себе в час, епоху, світ» [4, 226], а наведені в роботі посилання на художні тексти підкреслюють, що українські авторки вже й роблять, що мають робити¹.

А жінки-автобіографи, на переконання Вагнер-Егельгаф, роблять ще й те, чого не роблять чоловіки — автори автобіографій: «Автобіографії жінок [...] тематизують та рефлексують статеві відносини, в той час як вони, як правило, не вступають до свідомості чоловічих автобіографій» [11, 95]. Додаткові території жіночої автобіографічної відвертості відображаються також у ширшому предметному спектрі жіночої критики жіночої автобіографії, яка, успадковуючи об'ємнішу відвертість, добачає в останній справжні межі й сприймає жіночу автобіографію конструктивно, а не в отому ірраціональному зачудуванні фантастичним, що його приклади знаходить Агеева: «Але у всіх цих випадках як культурне психологічне тло розгортаються колізії формування нової жінки, *femina nova*. Критика здебільшого переочувала або неадекватно відчитувала ці проблеми в художніх текстах письменниць. (Аж до таких комічних інтерпретацій, як заувага Михайла Грушевського про «Царівну» Ольги Кобилянської: «Оповідання в формі дівочого дневника на звиш 400 сторінок — брр! Думає я собі, споглядаючи на ю книжку...»)» [1, 162-163].

Як вже сказано, Українка започатковує українську інтелектуальну традицію неприйняття поблажливого чи зачудованого погляду на жіночу творчість. Проте українські автори вже навіть таким — хоч і незавгодним жіночому его — рівнем погляду демонструють певний поступ у визнанні рівноправності жінок і бодай якусь — хай приправлену поблажливістю й неприхований

¹ Порівняй у Соломії Павличко: «Лінія [...] закритості внутрішнього світу, особистого життя продовжує лишатися досить типовою особливістю жіночої літератури в Україні. Українські жінки-письменників не писали і поки що не пишуть мемуарів і щоденників, поетеси воліють радше філософствувати, аніж говорити про себе, а проза, як правило, пишеться не від першої, а від третьої особи. Тому поряд із потужним поверненням жінок у літературу, започаткованим десь у середині 80-х років, спостерігається ще одна цікава тенденція: багато хто з цих жінок рішуче відмовляється від традиційних стереотипів закритості і починає говорити правду про людське «я», про себе, про свою, тобто українську культуру, побачену не крізь призму умоглядної історичної схеми, а крізь призму свого особистого життєвого, навіть інтимного досвіду. На мою думку, саме в цьому русі до себе, до «я» і полягає головний злам, що відбувся в українській літературі в 90-х роках» [2, 182-183].

подивом — толерантність у порівнянні із німецьким досвідом сприйняття творчих спроб прекрасної половини чоловіками. Тут розуміємо, що, зокрема, ваймарські класики не втратили нагоди відповісти на риторичне питання Таран: у Гьоте зустрічаються такі образливі прізвиська як «дилетантка», «мужка» чи «хлопка» (нім. *Männin*), «амазонка», у Шіллера «письменникуюча дама» (нім. *Schriftstellernde Dame*), а в Іммермана навіть «петрушка» (як можна було б перекласти нім. *Küchenkraut*). Подібну зневагу у виконанні української сильної половини можна вглядіти в тому, що фемінізм як проблеми культури усвідомлюється інтелектуалами запізно, а перші зрушення позначені спрощенням проблем жіночого самостановлення «до патріотичної риторики про «жінку-українку» й про «сестринську спілку» задля праці «на користь рідному краю» [1, 145]. На такому тлі той факт, що Лесю Українку як «непересічну жінку вдостоювали честі називатися «одиноким мужчиною» й тим ніби возводили в привілейований статус» [там само], звісно, не робить письменниці великої честі, але й зараз все ще потрібен час, аби з цієї самосвідомої жінки зняти невелику «честь» «одинокого мужчини» як вияв застарілої — хоч і сучасної — суспільної свідомості. У сучасності цього архаїчного вдостоєння, можливо, завинили носії літературного канону — вчителі та викладачі, що нерідко озброюються заскорузлістю, властивою їхній ноші.

Згадане розширення канону світової літератури через входження в нього жінок відбувається — зокрема, щодо секції автобіографії — в Україні спокійніше й поступовіше, ніж у Західній Європі та Америці. Вихід із берегів фемінної автобіографічної продукції у 70-х та 80-х роках, пов'язаний із намаганнями жінок вибороти статус авторки кінці 60-х, коли смерть автора проголошує Ролан Барт [8, 1], був, за словами Гольденрід, голом у власні ворота. «Одкровення «нової жінки», здавалось, більше доводили, що жінки, які пишуть автобіографії, не займаються літературною діяльністю» [7, 65], а звідси «жіноча автобіографія високого літературного рангу мусила потрапити у вир цієї «самодосвідної літератури» із тим наслідком, що й надалі не могло бути мови ні про історико-літературне розпросторення автобіографічного, ні про включення у теоретико-літературний розгляд» [там само].

У кінці 90-х років ХХ століття і в перші роки ХХІ літературна критика заповнює прогалину гендерного аспекту та відкриває очі на частину жіночого у людському, у літературному й суспільному процесі, зумовлюючи нагальну необхідність перевірки ставеви й загальнокультурних стереотипів чоловічого роду. У літературознавстві Європи й України це відбувається майже одночасно і в нове сторіччя й тисячоліття письменниці дивляться без етикеток дилетантки чи амазонки. І хоч реальними все ж видаються спроби створення чи збереження таких етикеток, однак до жінок вони, так би мовити, більше не липнуть.

Варто зауважити, що емансипація української жінки — це процес, в якому література відіграє особливу роль, можливо, навіть роль піонерки. Адже те, що можна ствердити про українську літературу, тобто, що жіноча творчість не потребує більше обов'язкових посилань на чоловічу чи виправдань, навряд чи справджується про українське суспільство загалом, особливо якщо порівняти його із суспільствами вже названих частин світу, невідповідність яким доводиться констатувати. Українське суспільство, що нині захлинається від раніше завішених потоків інформації, мусило за якихось 15 років наздогнати й осягнути недоступний розвій думки близьких і далеких сусідів, переварюючи водночас все те, що у заідеологізовано висвітлюваній історії інших країн ставалося з паузами. Цілком природною в подібних умовах є відсутність чіткості або впевненості чи не у всіх соціальних дискурсах. У жанрі автобіографії вона має форму невизначеності, на яку все ймовірніше чекає її заперечення. Що ж до жіночої автобіографії, то про українську автобіографічну традицію, яка починає відшукувати власні корені й немов також займається реанімацією минулого, аби міцно усталитись, можна доповнити ряд беззаперечних тверджень: жінки таки пишуть автобіографії; жінки пишуть таки справжні автобіографії. Наступне твердження буде вже неабияк дискусійним: українські жінки пишуть автобіографії, що більше відповідають жанровому визначенню, аніж створені чоловіками, і саме у випадку жіночої автобіографіки можна в українській літературі сказати про традицію. На тлі європейської й американської літератур, в яких автобіографії письменниць поглинуті автобіографічними творами авторок нелітературного походження, новим завданням дослідників є спостерегти тяглість української жіночої автобіографії, може, навіть мовити про певний канон, нею представлений, і, звичайно, обґрунтувати гіпотезу, що саме твори жінок-автобіографів поклали фундамент автобіографічній традиції в українській літературі, на яку чоловіки-автобіографи не спромоглися і в яку щойно претендують увійти. А допоки вибираються й організуються чоловічі

автобіографічні акти у факт послідовного жанру, «автобіограф» може утвердитись в українській мові як іменник жіночого роду.

ЛІТЕРАТУРА

1. Агеєва, Віра. Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму. — К., 2003.
2. Павличко, Соломія. Фемінізм. — К., 2002.
3. Федорів У.М. Літературний канон: феномен культурної пам'яті чи інструмент соціальної домінації // Питання літературознавства. — 2005. — Випуск 13 (70). — С. 36-42.
4. Таран, Людмила. Обжити внутрішній простір. До проблеми автобіографізму в сучасній українській прозі жінок-авторів // Кур'єр Кривбасу. — 2005. — № 187.
5. Цяпа, Андрій. Категорії автобіографічної естетики // Терміносистеми сучасного літературознавства: Науковий семінар / За ред. Р. Гром'яка. — Тернопіль, 2006. — С. 145-155.
6. Brinker-Gabler, Gisela. Metamorphosen des Subjekts. Autobiographie, Textualität und Erinnerung // Autobiographien von Frauen: Beiträge zu ihrer Geschichte / Magdalene Heuser (Hg.). — Tübingen, 1996. — S. 393-404.
7. Holdenried, Michaela. Autobiographie. — Stuttgart, 2000.
8. Kosta, Barbara. Recasting Autobiography. Women's Counterfictions in Contemporary German Literature and Film. — Ithaca/London, 1994.
9. Olney, James. Autobiography and the Cultural Moment: A Thematic, Historical, and Bibliographical Introduction // Autobiography: Essays Theoretical and Critical / Ed. by James Olney. — Princeton, 1980.
10. Okely, Judith. Anthropology and autobiography: Participatory experience and embodied knowledge // Anthropology and Autobiography / Ed. by Okely, Judith; Callaway, Helen. — London, 1992. — S. 1-28.
11. Wagner-Egelhaaf, Martina. Autobiographie. — Stuttgart; Weimar, 2000.

Тетяна ЄМЧУК

ПОСТКОЛОНІАЛЬНІ ВИМІРИ ХРОНОТОПУ В РОМАНІ ДЖ. М. КУТЗЕЕ «БЕЗЧЕСТЯ»

У статті на основі теоретико-методологічної бази постколоніальних студій проаналізовано специфіку функціонування хронотопу у романі Дж. М. Кутзее «Безчестя». Виявлено особливості відображення соціально-історичного, сюжетного часу, часу персонажі та їх взаємодію. Простежено способи творення локального та внутрішнього простору, з'ясовано значення хронотопу для художньої трансформації головної ідеї твору.

Ключові слова: хронотон, постколоніальні студії, Дж. М. Кутзее, інверсія парадигм, «свій/чужий»

In the article the specifics of time and space functioning in the novel Disgrace by J. M. Coetzee is analyzed on the theoretical and methodological basis of postcolonial studies. The peculiarities of reflection of social and historical, characters' time, plot time and their interaction are revealed. The ways of creating of local and internal space are traced and the significance of time and space for fictional transformation of the main idea of the novel is stated.

Key words: time and space, postcolonial studies, J. M. Coetzee, inversion of paradigms, "self/other."

В статье на основе теоретико-методологической базы постколониальных исследований проанализирована специфика функционирования хронотона в романе Дж. М. Кутзее «Бесчестье». Выявлены особенности отражения социально-исторического, сюжетного времени, времени персонажи и их взаимодействие. Прослежена способы создания локального и внутреннего пространства, выяснено значение хронотона для художественной трансформации главной идеи произведения.

Ключевые слова: хронотон, постколониальные студии, Дж. М. Кутзее, инверсия парадигм, «свой / чужой».

Роман південно-африканського письменника, лауреата Нобелівської премії Дж. М. Кутзее

– це яскравий приклад літератури XXI століття: інтелектуальний, критичний, багатоплановий. Питання, які ставить автор у творі, провокували літературних критиків на численні дослідження та найрізноманітніші інтерпретації. Зокрема, Аріелла Азулей у праці «Чужа жінка/дозволена жінка: за романом Дж.М. Кутзее «Безчестя» [7] зосередила увагу на вивченні репрезентації жіночого питання у романі. Флоренс Страттон інтерпретувала деякі аспекти твору у контексті психоаналізу [Див. 16]. Дерек Етрідж та Пітер Мак Дональд зосередили своє критичне дослідження «Раса у «Безчесті» [6] на темі расизму. Сюзан Сміт-Маре прочитувала у творі риси деструктуралізму і виклала свої міркування у праці «Перекручуючи пасторальний роман: зміна місця та часу у романі Кутзее «Безчестя» [15]. Етичні питання у романі стали темою дослідження Джейн Пойнер «Правда та примирення у «Безчесті» Дж. М. Кутзее» [13].

Однак, усі згадані праці так чи інакше базовані на теорії постколоніальної критики, яка виступає найточнішим засобом інтерпретації роману. Такої позиції дотримуються Антоніо Негрі та Майкл Хардт (Імперія, 2000) [9], Сандра Мартін (Постапартеїдний динозавр, 1999) [12], Сью Коссев (Політика сорому та спасіння у «Безчесті» Дж. М. Кутзее) [11] та інші.

Опираючись на теоретико-критичні спостереження вітчизняних та зарубіжних літературознавців, у запропонованій статті проаналізуємо твір «Безчестя» як один із найяскравіших прикладів постколоніальної літератури та простежимо у ньому деконструкцію колоніальної моделі імперської ідеї.

Художні твори, присвячені проблемі колоніалізму, розділяють на три групи: колоніальні, антиколоніальні та постколоніальні. Таке розмежування є історично обумовленим. Так, „колоніальна література” – це твори англосовітських письменників про колонізовані країни. Ідейне ядро таких творів здебільшого формується навколо опозицій Захід – Схід, світло – темрява, раціональне – ірраціональне, культура – природа, свій – чужий, Я – Інший. Перша складова цих опозицій здебільшого уособлює колонізаторів, друга – колонізованих. М. Шкандрій, аналізуючи структури колоніального в літературі, зауважує, що імперський (колоніальний) дискурс у літературі кристалізується за допомогою домінуючих нарративних структур, серед яких виділяє зображення колонії як „дикого краю”, де панує насильство; відтворення безмежного простору, сили і слави імперії, декларацію неминучості самодержавного врядування, унікальної місії імперії, легітимності експансії та „спасенної” природи асиміляції [4, 27].

В літературах колонізованих народів, як реакція на імперський дискурс, з’являється виклик гегемонським настроям і формується контрдискурс, що має антиколоніальну спрямованість. М. Павлишин зауважує, що в літературі існує два види протистояння колоніалізму: антиколоніальне та постколоніальне. Антиколоніальні стратегії об’єднують цілковите заперечення колишніх колоніальних аргументів та цінностей. В антиколоніальному дискурсі джерелом вартостей є неповторна сутність нації, а не імперський псевдоуніверсалізм. Традиція нової культури побудована на бінарній опозиції Я-Інший, у якій Інший поставав колонізатором, чужинцем, ворогом. Політичною метою антиколоніалізму є незалежність.

Постколоніалізм, за М. Павлишином, менш реакційний, проте більш оригінальний і творчий. Цей тип літератури з’явився вже після розпаду імперії. Протистояння тут виявляється не на рівні простого заперечення, а на рівні усвідомлення. У творі мистецтва постколоніалізм відкриває можливість використовувати старі колоніальні міфи і „гратися ними” – не стільки заперечуючи чи стверджуючи їх, скільки використовуючи для нових естетичних роздумів [3, 227]. Як зауважує Айо Кехінде, інтелектуал епохи постколоніалізму повинен розірвати парадигми репрезентації, що провокують протистояння між Першим та Третім світом [10, 44].

У романі «Безчестя» Дж. Кутзее йде далі. Письменник акцентує не лише на питаннях про відродження раніше колонізованих народів та осмислення помилок історії пригноблення, а радше на темі помсти колишнім колонізаторам. Таку ідею висловлює також Салман Рушді у праці «Імперія із помстою відписує центру імперії», в якій йдеться про те, що постколоніальне письмо насичене націоналістичним самоствердженням, де «Інше (колонізоване)» позиціонує себе як «центральне» та «незалежне», ставлячи під сумнів основи Європейської та Британської філософії [14, 37]. Білл Ешкрофт відзначає, що постколоніальна культура спричинила бунт окраїн проти метрополії, периферії проти центру [5, 44].

Роман «Безчестя» можемо умовно розділити на дві частини, у яких описано життя головного персонажа, професора Девіда Лурі, до та після випадку із його студенткою Мелані. Ключовим моментом у сюжеті роману є суд над професором, що спричинив перехід від «до» до

«після». Його внутрішній стан, так само як і спосіб життя, після суду кардинально змінився із позиції домінування на позицію приниження. Алегорично три етапи із життя головного персонажа інтерпретуємо як історію метрополії: колонізація-домінування, антиколоніальний бунт підкореного, постколоніальне приниження центру перед периферією. Таким чином, роман художньо втілює трансформацію колоніальної парадигми, інверсію, перехід зі стану домінування у стан підкорення.

Важливу функцію у розкритті підтексту та у створенні надтекстових кодів художнього твору відіграє хронотоп. Саме він, за М. Бахтіним, є організаційним центром основних сюжетних подій у романі. Хронотоп, як формально-змістова категорія, визначає образ людини в літературі, завжди включаючи в себе ціннісний момент: „Усі абстрактні елементи роману – філософські і соціальні узагальнення, ідеї, аналізи причин і наслідків – тяжіють до хронотопу” [2, 283]. Тому ключем до інтерпретації твору Дж. М. Кутзее обираємо часопросторовий аналіз.

Соціально-історичний час роману – період в історії ПАР після апартеїду, після 1994 року, коли чорне населення отримує рівні права із білими, коли корінні жителі намагаються стати господарями власної землі. Однак, корінне населення не збирається прощати кривду, заподіяну колонізаторами, і часто здійснює жорстокі акти помсти. Як пише Кутзее у своєму романі: «Помста, як полум'я: чим більше воно поглинає, тим пожадливішим стає» [8,112]. Як бачимо, соціально-історичний час маркований кардинальною переоцінкою цінностей, інверсією між підкореним і гнобителем.

Риси часу Дж. М. Кутзее передає за допомогою опису ситуації, що склалася у суспільстві тепер, часто порівнюючи її із ситуацією в минулому. Так, наприклад, реформи нового демократичного уряду передбачали зміну навчальної програми, тому професору лінгвістики довелося замість класичних і сучасних мов читати «раціональніший» предмет «Навики спілкування» [8, 3]. У країні дотримуються не всіх демократичних законів, що нагадує анархію [Див. 8, 9]. Пограбування, насильство, згвалтування – звичні речі, які трапляються тут щодня, щогодини, щохвилини. Ось як пояснює цю ситуацію Дж. М. Кутзее: «Забагато людей, замало речей. Кругообіг: кожен може мати шанс стати щасливим, хоча б на день. Це не прояв людського зла, а лише широка система кругообігу, якій не притаманні ні жаль, ні страх» [8,98].

Кардинальні зміни особливо помітні в сільській місцевості, на фермі доньки професора Лурі, де він живе після звільнення з університету. Ось як він характеризує свою доньку: «Фермер прикордонної смуги нового виду. Раніше – велика рогата худоба та кукурудза. Сьогодні – собаки та нарциси» [8 ,62]. Промовистим є епізод, у якому сусід та помічник Люсі темношкірий Петрус обробляє землю не руками, а трактором лише за кілька годин: «... дуже не схоже на Африку. У старі часи, скажімо, 10 років тому, у нього на це пішли б дні за плугом та волом» [8, 151].

Яскраво проілюстровано зміну парадигми на прикладі стосунків Девіда та Люсі з Петрусом. У новій епосі, що настала, Петрус займає зовсім іншу позицію, ніж та, на яку міг розраховувати раніше. Він більше не раб, не слуга, а сусід, співвласник, управитель ферми, і ніхто не має права сварити чи звільнити його, навпаки, змушені платити йому за роботу. Однак, Петрусу цього недостатньо. Він прагне досягти вищого становища, ніж його білі сусіди, прагне керувати, маніпулювати ними. «Вони живуть у новому світі» [8,116]. Спочатку він винаймав стайню на фермі, як житло, але через кілька місяців «дім Петруса став реальністю» [8,197]. Якось він просить Девіда подавати йому інструменти («історично пікантна ситуація» [8,77]), а потім переконує Люсі одружитися з ним, щоб мати право на її землю, і натомість, нібито, захищати її від нападників. А взагалі: «Петрус бачить майбутнє, в якому таким людям, як Люсі, немає місця» [8, 118].

Сюжетний час роману охоплює один рік із життя Девіда Лурі. Фокалізація роману обмежена односуб'єктна. Твір лінійно побудований, насичений роздумами та драматичними епізодами. Час головного персонажа безпосередньо пов'язаний та обумовлений соціально-історичним часом, але при цьому дисгармоніює з ним. Роман починається побутовим хронотопом, який різко переходить у екстремальний через відтворення насильства, а саме згвалтування.

У романі описано дві сцени згвалтування, які мають глибоке смислове навантаження у творі. Як зазначає Флоренс Страттон: «Згвалтування – зручна метафора для передачі колоніальних відносин з позиції сили» [16, 88]. Спочатку гвалтівником Мелані, яка у творі асоціюється із темним Іншим, виступає Девід, а потім – жертвою чорних нападників стає його дочка. У першому епізоді прочитуємо алегорію насильницького колоніального підкорення Африки білими британськими завойовниками. Тут доречно згадати думку Х. Арндт, яка вважала, що колоніалізм

Британської імперії є дієвим засобом англійців, які через стрімкий економічний розвиток та політичні перипетії стали зайвими на батьківщині і змогли зреалізувати себе лише у колоніях, уповноваживши себе нести «гуманні ідеї цивілізації до «дикунів» [1, 228-235]. Девід Лурі, працюючи на посаді професора університету, що уособлює Західне просвітництво, почувався тут «не на своєму місці» [8, 4], він не вважав себе вчителем, а просто ученим, який викладав предмет зовсім не цікавий ні студентам, ні йому. Своє життя він порівнював із пустелею, у якій жив, не знаючи, «що із собою робити» [8,11]. Єдиним засобом самоствердження для нього були стосунки із жінками: «Так він жив роками, десятиліттями. Це становило суть його життя» [8, 7]. Лише це приносило задоволення, додавало йому впевненості у собі, допомагало самостверджуватися. Він ніколи не замислювався над тим, як себе почувать жінки після стосунків із ним. Прикметно, що жінка в колоніальному дискурсі часто уособлює колонію – підкорене Інше.

У другій сцені згвалтування відбувається інверсія ролей. Цього разу насильство чинять над донькою Девіда Лурі, і тепер тривога і страх переповнюють його, він хоче врятувати її: «Його дитина у руках чужаків. За хвилину, за годину буде вже надто пізно. Що б із нею зараз не відбувалося – це відійде у минуле. Але зараз ще не пізно. Зараз він мусить щось робити» [8, 94]. Однак, усі зусилля марні. Він безпомічний у цей момент: «Він розмовляє італійською, він розмовляє французькою. Але ні італійська, ні французька не врятують його тут, у найтемнішій Африці» [8, 95]. День, коли згвалтовано його доньку, став днем випробування, розплати за помилки минулого. У той день йому та доньці завдали важких тілесних і душевних ран.

Починаючи з того дня, Девід Лурі переглядає свої погляди на життя. Змінюється не лише його соціальний статус, а, частково, і внутрішній стан. Дж. М. Кутзее художньо ілюструє цю зміну через відчуття героєм плину часу. Так, до дня нападу на ферму Люсі час тягнувся дуже повільно: «Руки у кишенях, він блукає серед клумб. Десь на дорозі до Кентона гуркоче машина, звук зависає у повітрі. Гуси летять ешелонам високо у небі. Що ж він робитиме зі своїм часом?» [8, 68]. Щоб чимось себе зайняти, він планує написати оперу про останню любовну пригоду Байрона, адже справи, якими займається його донька (садівництво, продаж овочів, робота по дому, догляд за собаками чи допомога у ветеринарній клініці) принизили б його гідність. Він дуже скептично ставиться до вподобань Люсі, сподіваючись, що це лише етап у її житті, забавка маленької дівчинки. Це немислимо, щоб батьки-європейці, інтелектуали, породили дитину, яка стала африканським фермером. Девід вбачав у цьому історичну іронію.

Проте, коли Люсі через психологічну травму не могла займатися фермою, ось як минали його дні: «Допомагає Петрусу очистити зрошуючі системи, втримує сад від занепаду, пакує продукти на ринок, допомагає Бев Шо у клініці, підмітає підлогу, готує їжу... Він зайнятий від ранку до смерканку» [8, 120]. Звісно, це не приносить йому задоволення, швидше ще більше дратує: він відчуває, що втрачає себе на цій фермі, однак, він не може покинути свою доньку: «Тут він живе на цей момент: у цьому часі, на цьому місці» [8,141]. Професор із британською освітою фізично працює на африканській землі – ще один приклад історичної іронії. День за днем, заглибившись у щоденні клопоти, йому вдається «зарубцювати» рани на тілі та в душі: «Час насправді лікує усе» [8,141].

Загалом же, авторська концепція часу як циклічного явища артикульована у вислові Девіда Лурі: «Чим більше речі змінюються, тим більше вони залишаються такими ж самими. Історія повторюється, хоча і у скромнішому вияві. Можливо, історія засвоїла урок» [8,62]. У висловленому, безперечно, прочитуємо риси постколоніального дискурсу, які Дж. М. Кутзее художньо трансформує у тексті роману. Так, нащадок британських колонізаторів, підкорювачів Африки, які несли світло цивілізації у «серце п'тьми», сьогодні відчуває себе «постаттю на маргінесі історії» [8,167]. Колись – господар, власник землі, рабів, сьогодні – помічник негра, дочка якого незабаром стане лише орендарем африканської землі, селянкою, служницею.

Історичні ролі «господар» і «раб» залишаються, однак виконавці міняються місцями. Ця зміна – сплата боргу за помилки минулого ціною страждання у теперішньому. На вівтар історії покладено дочку Девіда, яка стала добровільною жертвою, принизившись перед історією. Вона розуміла, що цей акт (згвалтування) не мав жодних особистісних підстав: «Через них [гвалтівників] говорила історія, це прийшло від їхніх предків» [8,156]. Люсі усвідомлює, що живе на їхній землі, і вони вважають, що ця біла жінка має перед ними борг, а вони – митарі, збирачі боргів, податків. «Чому це я повинна жити тут і не платити?» – зауважує вона [8,158]. Девід сприймає цю ситуацію трагічніше: «Рабство. Вони хочуть мати тебе своїм рабом. Навіть не

рабство. Поневолення. Підпорядкування» [8,153].

Майстерно створено художній простір роману. Загальну інтонацію твору, безперечно, задає локальний простір. Рефреном крізь текст проходить фраза «Це ж Африка!», яка у читача викликає асоціацію дикої, пустельної землі: «Бідна земля, бідний ґрунт. Виснажений. Годиться лише для кіз» [8, 64]. Такий художній прийом характерний для колоніальної літератури. У дослідженнях колоніального дискурсу вчені послуговуються поняттями „паноптичного часу” та „анахронічного простору”. У колоніальних текстах історія і культура колонії трактувалися як повторення тих культурних процесів, які для метрополії були вже минулим. Ен Маклінток охарактеризувала подібний процес як „творення паноптичного часу, коли вісь часу проектували на вісь простору, звідси історія ставала глобальною” [4, 131].

Аналогічно творилися і структури анахронічного простору, коли в колоніальному дискурсі домінував тип пасторальної ідилії. М. Шкандрій зауважує: „Все те, що можна було поглинути за допомогою тропів паноптичного часу і анахронічного простору, ототожнювалося з атавізмом, кумедною дикуватістю або безнадійною провінційністю [у колоніальному дискурсі]” [4, 134].

У постколоніальному тексті Дж. М. Кутзее образ пасторальної ідилії деконструйовано. Про це пише у своєму дослідженні Сюзан Сміт-Маре [15]. У романі «Безчестя» протиставлено два хронотопи: міста та села, представленого фермою, особливо ретельно досліджується розмежування та взаємний зв'язок цих понять.

У колоніальному дискурсі емблематичний хронотоп міста уособлював цивілізацію, «своє», сильніше, а хронотоп села – «чуже», слабке, відстале із негативною конотацією. В антиколоніальному дискурсі відбувається зміна конотації. Тут місто виступає безликим і духовно збіднілим, в той час, як сільська місцевість трактується, як колыска історії, традицій та етнічної ідентичності колонії. У постколоніальній парадигмі спрацьовує принцип інверсії: тут село бере верх над містом, підкоряючи та розчиняючи його в собі. Ілюстрацію цього явища яскраво прочитуємо у тексті роману «Безчестя»: «поселення, що склалися із халупок, поширилися вже по той бік шосе, на схід від аеропорту. Тепер потоки автомобілів змушені пригальмовувати, доки якась дитина із прутиком зжене з дороги корову, що заблукала. Село невблаганно переходить у місто. Незабаром худоба знову ходитиме по Рондебош-коммон: незабаром історія пройде повне коло» [8, 175].

Прикметно, що сюжет роману значною мірою розгортається на фермі, яка знаходиться на кордоні. Як зазначає Сюзан Сміт-Маре, кордон, межа у романі символізує в історичному та географічному сенсі становище, коли будь-яка нація порівнює себе з іншими, що дає змогу усвідомити «себе» через «іншого», підтвердити свою ідентичність [15, 35]. Важливу художню функцію відіграє хронотоп ферми. У пасторальному дискурсі ферма уособлювала прихисток, де міський житель міг приємно відпочити від суєти міста, а в романі «Безчестя» ферма, навпаки, перетворюється на ворожу, небезпечну територію, де немає місця для міського жителя.

Слід зауважити, що підтекстові коди у творі «Безчестя» найповніше розкриваються через взаємодію локального простору та простору головного персонажа. Умовно сюжет роману передає пошук гармонії між внутрішнім простором персонажа і зовнішнім, локальним простором. При цьому зовнішній хронотоп у романі виступає як «чуже, інше», в якому персонаж намагається відшукати «своє». Щоразу перехід в інший простір створює ілюзію гармонії. Проте, усі спроби адаптуватися до зовнішнього простору приречені на поразку. Такий спосіб творення хронотопу чітко оприявнює постколоніальну парадигму у творі.

Головний персонаж роману Девід Лурі, який уособлює центр, метрополію, впродовж усього роману перебуває у пошуку власного місця на території колонії, де б він міг відчути себе затишно і комфортно. Однак, цей пошук постійно супроводжується відчуттям неспокою, незадоволення. Йому не комфортно серед колег, бо там його вважають «пережитком минулого» [8, 40]. Він не отримує задоволення від роботи, шукає іншого застосування своїх талантів. Коли його звільнили, він вирішив поїхати до доньки на ферму, сподіваючись, що подалі від міста йому буде легше зібрати свої духовні сили і відшукати себе. Нажаль, рутинне життя в будинку Люсі викликало лише скептичне ставлення, а згодом, після розбійного нападу, відчуття страху, постійної загрози. Професор знову вирішує повернутися до Кейптауна. І знову – розчарування: дім і тут пограбовано, ніхто на нього не чекає. Зрештою, він винаймає задушливу, тісну, темну кімнатку у містечку неподалік ферми, усвідомлюючи, що це лише тимчасове житло.

На жаль, тепер, на відміну від Петруса, Девід не має дому. Яюсь, оглядаючи город Люсі, він замислився: «Чи це його земля теж? Він не відчуває, що це його земля. Незважаючи на час, який він тут провів, цей край здається йому чужим» [8,197].

Така розстановка акцентів увиразнює постколоніальну риторичку роману. Адже колоніалізм – це політика, яка несе загрозу саморуйнації імперії. Девід Лурі та його донька стали жертвами історичної справедливості. Білі люди на африканській землі, які прийшли, щоб підкорити, перемогти її, навпаки, втратили себе, програли битву. Після звалтування Люсі завагітніла. У її лоні зародилася дитина від чорного чоловіка: «Вони не гвалтували, а спарювалися <...> Їхньою метою було помітити територію» [8, 199] Дитина, яка народиться, буде дитиною вже цієї землі. Покарання для Девіда Лурі – життя у безчесті: «Як принизливо. Такі високі мрії завершилися ось так. <...> Ні карт, ні зброї, ні майна, ні прав, ні гідності» [8, 205].

Колоніалісти, намагаючись асимілювати інші народи, насадити їм свою культуру, опинилися під загрозою втратити власну національну і культурну унікальність. М. Шкандрій відзначив, що в колоніальному дискурсі монологічне одностороннє привводить до духовного зубожіння і втрати ідентичності. Дослідник наводить думку Є. Маланюка, який засуджував імперію як штучний витвір „божевільного деміурга”, що породив збочену мертву культуру „гнилих утопій” і вкрав у своєї країни назву, ідентичність, характер. Увібравши культуру колоній, імперія втрачає себе, розчиняється серед екзотики іншого, сама ж стає безликою і, нарешті, гине, чого не трапляється з підкореними народами [Див.: 4, 375].

Проаналізувавши функціонування часу і простору у романі Дж. М. Кутзее «Безчестя» засобами постколоніальної теорії, маємо підстави стверджувати, що цей твір яскраво оприявнює постколоніальний дискурс в англійській літературі. Основним принципом творення художнього часу та простору в романі є бінарність, протиставлення, що яскраво ілюструє інверсію парадигм. У творі письменник художньо трансформує тему помсти колонізованих етносів та ідею історично справедливого покарання імперії через втрату ідентичності, приниження, безчестя.

ЛІТЕРАТУРА

1. Арентс Х. Джерела тоталітаризму. – 2-е вид. / Пер. з англ. – К.: Дух і літера, 2005. – 584 с.
2. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худож. лит., 1975. – С.234 – 407.
3. Павлишин М. Канон та іконостас. – К.: Час, 1997. – 447 с.
4. Шкандрій М. В обіймах імперії: Російська і українська літератури новітньої доби. – К.: Факт, 2004. – 496 с.
5. Ashcroft Bill, Gareth Griffiths and Helen Tiffin. Key Concepts in Post-Colonial Studies. – London: Routledge, 1998. – 292 p.
6. Attridge David, Peter Mc Donald. “Race in Disgrace”. J.M.Coetzee’s Disgrace // Special issue of Interventions. – 2002.– № 4 (3). – P. 331 – 341.
7. Azoulay Arieila. An Alien Woman/A Permitted Woman: On J. M. Coetzee's Disgrace // Scrutiny. – 2002. – № 2 7. – P. 33-41.
8. Coetzee J.M. Disgrace. – London: Vintage Books, 2000. – 220 p.
9. Hardt Michael and Antonio Negri. Empire. – Cambridge: Harvard UP, 2000. – 478 p.
10. Kehinde Ayo. Post-colonial literatures as counter-discourse: J.M. Coetzee's Foe and the reworking of the Canon // Journal of African Literature and Culture. 2002 . – №11. – P.33–57.
11. Kossew Sue. The Politics of Shame and Redemption in J.M. Coetzee’s Disgrace//Research in African Literatures. – 2003. – № 34 (2). – P.155-162.
12. Martin Sandra. A post-apartheid dinosaur. Review of Disgrace by J. M. Coetzee // Globe and Mail. – 2 Oct., 1999: D-18.
13. Poyner Jane.Truth and Reconciliation in J. M. Coetzee’s Disgrace// Scrutiny2: Issues in English Studies in South Africa.– 2000.– № 5(2).– P. 67-77.
14. Rushdie Salman. The Empire Writes Back with Vengeance // London Times, July 1982, – P. 34 – 45.
15. Smit-Marais Susan. Subverting the pastoral: the transcendence of space and place in J.M. Coetzee's Disgrace// Literator. – 2006. – №27.– P 23 –45.
16. Stratton Florence. Imperial Fictions: J.M. Coetzee’s Disgrace// <http://ariel.synergiesprairies.ca/ariel/index.php/ariel/article/view/3967/3902>.

РЕТРОСПЕКЦІЯ ЯК ОСНОВНА ЗМІНА НАПРЯМКУ РУХУ ХУДОЖНЬОГО ЧАСУ У РОМАНАХ ІРИНИ ВІЛЬДЕ «СЕСТРИ РІЧИНСЬКІ» ТА ТЕОДОРА ДРАЙЗЕРА «ОПЛОТ»

У статті увага акцентується на явищі ретроспекції як основному засобі вираження напрямку руху художнього часу в романах Ірини Вільде «Сестри Річинські» та Теодора Драйзера «Оплот». З позицій порівняльного літературознавства здійснено аналіз представлення ретроспекції в текстах та стилістичної ролі в зображенні сприйняття часу персонажами.

Ключові слова: хронотоп, ретроспекція, соціально-психологічний роман, наратор.

In the article the attention is focused on retrospection as the basic mean showing changing of fictional time direction in the Iryna Vilde's novel "Richynsky Sisters" and Theodore Dreiser's novel "The Bulwark". The analysis of representation of retrospection in the texts and stylistic role in showing the perceiving of time by the characters is carried out from the position of comparative literature studies.

Key words: chronotope, retrospection, social-psychological novel, narrator.

В статье внимание акцентируется на ретроспекции как основном средстве изображения направления движения художественного времени в романах Ирины Вильде «Сестры Речинские» и Теодора Драйзера «Оплот». С точки зрения сравнительного литературоведения проведен анализ функционирования ретроспекции в текстах и ее стилистической роли в передаче восприятия времени персонажами.

Ключевые слова: хронотоп, ретроспекция, социально-психологический роман, нарратор.

За визначенням В.А.Кухаренко, «художній твір – унікальна структурна організація трьох основних змістових універсалій тексту: Людини, Часу і Простору» [4, 96]. Часопростір як формально-змістова категорія визначає образ людини в літературі і дозволяє розглянути поетику художнього твору, дослідити манеру авторської оповіді та особливості художньо-стильових засобів.

У хронотопному континуумі епічних творів час рухається не суцільним потоком, а зазнає темпоральних зламів. Під темпоральними зламами маємо на увазі: ретроспекцію (flash-back), проспекцію (flash-forward), розшарування теперішнього часу (exfoliation of time) та хронологічні стрибки (chronological swoops) (за В.А.Кухаренко) [4, 87-98]. Серед названих структур у соціально-психологічних романах Ірини Вільде «Сестри Річинські» та «Оплот» Теодора Драйзера найчастіше зустрічається ретроспекція, яка вважається характерною для наративної структури жанру сімейного роману, адже основою кожної сім'ї є її історія, спогади. Ретроспекція – пригадування подій, колізій, що передували моментові фабули, в якому перебуває оповідач або персонаж епічного твору; одна з форм психологічного аналізу, з допомогою якої твориться художній час [5, 589-590]. Вивчення її пов'язане, в першу чергу, зі змістовою концепцією функціонування художнього часу в романі. У цій парадигмі об'єктом досліджень літературознавців (М.Бахтін, Б.Успенський, Д.Лихачов та ін.) були романи від античності до сьогодення. Метою нашого дослідження є вивчення ретроспекції як основного засобу передачі напрямку руху часу в текстах соціально-психологічних романів «Сестри Річинські» Ірини Вільде та «Оплот» Теодора Драйзера, виявлення особливостей наративу. Актуальність дослідження полягає в тому, що композиційний рівень текстової структури та уявного часу художнього світу через організацію сюжету українського та американського романів не розглядався у зв'язку з категорією ретроспекції з позицій порівняльного літературознавства.

Ретроспекція у літературному творі може здійснюватись на рівні композиції, авторської позиції, зображення героя, зображально-увиразнювальних засобів. Залежно від функціонування в тексті виділяють 5 основних типів ретроспекції: 1) інтродуктивна (єдиним фрагментом вводить нового персонажа з історією його життя до моменту входження у світ тексту); 2) кумулятивна (хронологічно послідовно розкриває окремі минулі події життя головних героїв, у процесі чого складається ланцюг ситуацій, що прояснюють поведінку героя в теперішньому часі); 3) відновлювальна (відновлює істинний хід подій, повертаючись до критичної точки, від якої їх розвиток був помилково витлумачений персонажами); 4) метанаративна/ інклюзивна (вводить світ, чужий для художнього світу, що впливає на вигаданий світ, надаючи йому достовірності, наприклад, ретроспективні включення газетних текстів, особисті щоденники, листи); 5) ремінісцентна (герої поринають у спогади у зв'язку з асоціацією,

викликаною ситуацією в теперішньому часі) [6, 12-13].

Включення ретроспекцій у текст зупиняють нарративний ланцюг, художній час твору консервується (так звана ампліфікація – уповільнення розвитку романної дії шляхом розширення її вставними конструкціями). Такий темп скеровує пізнання читача у «підґрунтя» сюжетної дії, розширює внутрішній простір сім'ї, поглиблює експлікацію внутрішнього світу особи в її зв'язках із зовнішнім світом, що відображає жанротворчу роль ретроспекції в соціально-психологічному романі.

Основним хранителем пам'яті про минуле та засобом створення враження достовірності у тексті є метанаративна (історична, за Н.Копистянською) ретроспекція. Такий тип ретроспекції є інформативно-образним як у «Сестрах Річинських» Ірини Вільде, так і у романі «Оплот» Теодора Драйзера. Але, на відміну від американського автора, Ірина Вільде широко подає історичні події (перша світова війна, зміна влади), згадує історичні постаті (Будьонний, король польський Ягайло, Гітлер та ін.) та філософсько-історичні трактати («Проект знищення Русі з 1870 року», Юнга, Берклі «Трактат про принципи людського пізнання», Юма «Трактат про людську природу» та ін.), аналізує їх впливи на людину і суспільство загалом, створює науковий і культурний контекст. У першій книзі та першій половині книги другої Ірина Вільде переважно застосовує історичну ретроспекцію через переплетення біографічного та історичного часів, що розширює та конкретизує простір і створює образ соціально-історичного часу твору. Друга частина книги другої містить розлогі історичні ретроспекції, що являють собою історію церкви (отець Сидір Ілакович у т. 3, с.14-16), історію Західної України (вуйко Зенко у т. 3, с.48-50), обмеженість історії української культури (дружина отця Ілаковича – Наталя у т. 3, с.23-24). У ретроспекції такого типу проглядається авторська концепція людини, конкретного суспільства, людства – того, що автор вважає вічним і тимчасовим, цінним і псевдоцінним [3, 179]. Подібні метанаративні ретроспекції можуть трактуватись сучасним читачем як правдиве зображення історії, хоч і вкладені в уста почасти негативних героїв. В одному з інтерв'ю «Радіо Свобода» син Дарини Дмитрівни Ярема Полотнюк зауважує: «У неї негативні особи говорили правильні речі. Мати завжди намагалась говорити правду, вона не боялась». Підтверджує думку М.Ільницький: «... чи не найцікавіші ідеї у творі висловлюють негативні персонажі за тодішніми офіційними мірками, негативні в тому сенсі, що не є виразниками так званих класових позицій, а національної орієнтації» [2, 61]. Авторка використовує одну з функцій ретроспекції – посилення критичного та викривального зображення дійсності. Метанаративне тло виступає також чинником у вирішенні моральних проблем людини.

Більшість творів, в яких зображуються суспільно-історичні катаклізми, починаються з тих подій, які їм передують: з мирного життя, різкого контрасту. Так і у романах «Сестри Річинські» Ірини Вільде та «Оплот» Теодора Драйзера першим є соціально-історичний хронотоп мирного часу – початок часового відліку твору. Інтродуктивна ретроспекція займає 52 сторінки 1 тому «Сестер Річинських» та охоплює 25 років життя Олени. Ретроспекція подається суцільним блоком, але з інверсією: знайомство сімнадцятирічної дівчини з богословом Річинським, одруження, народження дітей (с.8-11), далі спогади-дитинство Олени, знайомство з Орестом Білинським (с.11-22). Саме інтродуктивна ретроспекція вводить минуле персонажів до моменту їхнього входження в текст та підводить читача до сюжетного теперішнього, що сприяє розумінню їхнього внутрішнього світу.

Подібно будує початок свого роману Теодор Драйзер. У пролозі вводить епізод одруження головних героїв Солона Барнса та Беніші Уоллін, знайомить читача з історією та традиціями квакерства (р.v–viii). У кінці попереджує про подальшу розлогу ретроспекцію: “So here in this gathering – among the comparatively wealthy and well-placed relatives of the bride on the one hand, and on the other, among the less aristocratic friends and relatives of the bridegroom – might have been seen many examples of various shades of feeling and practice in connection with Quaker thought and custom that had surrounded the youth of Solon Barnes” [7, viii]. [Отже, тут, у цьому молитовному домі, де статечна та заможна рідня нареченої сиділа поряд зі скромнішою родиною нареченого, були представлені всі різні відтінки ставлення до квакерських поглядів та звичаїв, які зустрічались в окрузі, де пройшла юність Солона Барнса] (тут і далі переклад наш. – О.Д.). Перша частина „Оплоту” є ретроспекцією (р.1-101), що закінчується епізодом одруження і повторенням обітниць наречених, що ними починається пролог. Компетентний читач уже розуміє глибину важливості священнодійства та сказаних слів для ревного квакера Солона. Ця розлога ретроспекція має ключове значення у творі. Автор зосереджує психологічну доміную зображеного характеру і минулим окреслює майбутні дії, поведінку персонажа. Далі у тексті зустрічаються різних типів ретроспективні краплі незначного об'єму (від 1 речення до 2 сторінок), на відміну від роману Ірини Вільде. У Драйзера ретроспекція – засіб стиснення тексту, збільшення об'ємності образу, ідейного, емоційного, інтонаційного його насичення.

Важливу роль відіграють часові злами-спогади у романі «Сестри Річинські» Ірини Вільде при введенні другорядних героїв – Теофіла Безбородька, Броніслава Завадки, Маркіяна Івашкова, Северина Можарина. Наратор інтродуктивною ретроспекцією (т. 1, с.56-58) чітко окреслює читачу походження та соціальний стан Безбородьків, що прояснює його подальші вчинки, одруження за розрахунком, моральну ницість. Реалістичну натуру Бронка Завадки характеризує відсутність розлогих особистих ретроспекцій,

але наявні ретроспективні відступи-спогади його батька та матері. Відновлювальний тип ретроспекції характеризує Маркіяна Івашкова, політв'язня, що став коханням Нелі Річинської. Авторка використала особисті щоденники та листи (засоби метанаративної ретроспекції) для «отеплення» образу. Проте найчіткіше відновлювальна ретроспекція охарактеризувала Северина Можарина (т. 2, с.394-401). Дискурс сповіді є формою проникнення у внутрішній простір людини – в онтологію її душі. Приходять до сповіді літературні герої так само, як і в житті, у кризові ситуації, межові моменти психологічної напруги.

«Точкою кипіння» для доктора Можарина стала звична ситуація з вибором нового житла, але правда, що відкрилась, стала потрясінням для Слави Річинської. Її коханий заборгував раднику Задорожному дванадцять тисяч злотих за навчання. Так званий «гоноровий борг» вимагає повернення або одруження з Емілією Задорожною. Молодша дочка Річинських кидається в розпачі за допомогою спочатку до матері, потім до тітки Клавди. «Невимовно хотіла б я знати, чи моя мама кохала когось, крім батька, отим справжнім, дурним коханням, від якого нема рятунку. Дивно й трохи аморально, бо це стосується матері, але я погодилася б, аби мамине кохання відносилось навіть до часу, коли мама була вже заміж, тільки щоб воно було колись у неї. Інстинктом почуваю, що мою справу можна зрозуміти тільки серцем. А як може зрозуміти серце, що само ніколи не горіло?» [1, II, 405]. Ремінісцентні (за визначенням Н.Копистянської – асоціативні) ретроспекції зринають в пам'яті дівчини: коштовні подарунки, що дарував батько матері, «хоч небагато маминого серця купив ними», сімейна історія-легенда про кохання тітки до молодого ад'ютанта [1, II, 409-411]. Але не отримавши підтримки ні від матері, ні від тітки Клавди, дівчина залишає родину.

Н.Копистянська зауважує, що у ХХ ст. зберігаються функції ретроспекції як «старту», але з'являється багато нових форм і поєднання хронологічної ретроспекції (кумулятивної) з асоціативною (ремінісцентною): «Остання набуває все більшого значення і функцій внаслідок усвідомлення того, що художній час, на відміну від реального, не є одно варіантним, що автор має владу над часом, може надати йому напрямок, швидкість, ритм, повторюваність, багатоваріантність, плавність, повноту чи уривчастість, фрагментарність» [3, с.180].

Продовження відновлювальної ретроспекції знаходимо у другій частині книги другої [1, III, 130-132]. Ольга Річинська вирішила «відверто поговорити з доктором Можариним». Читачу відкривається глибше коріння вчинків Севера: «Я був зв'язаний з тією родиною довгі роки... Їм, власне, завдячую те, що я сьогодні лікар. Я розказав про все Славі. Правда, не відразу. Це теж одна з прикмет слабохарактерних – відволікати...В гру входила честь. Йшлося про так званий гоноровий борг... Мій єдиний і найбільший гріх перед нею [Славою], що я надто довго надумувався та вирішував, як вийти з тієї заплуваної ситуації. Це була моя велика, непростима помилка... Я ... – жертва ментальності свого середовища. Виховання цілих поколінь складалося на оте власне поняття честі... ми походимо із зубожілої загумінкової шляхти... Я – інтелігент. Слава богу, з тих, що вже відмирають. Інтелігентщина...» [1, III, 131-132]. Чесність та благородність вчинку Севера (за його власними словами «морального каліки»), щодо «благодійника» Задорожного, не компенсує його вини перед втраченим коханням, розбитими надіями вісімнадцятирічної Слави. Ретроспективна ситуація, що пояснює мотивацію дій Можарина, викликає резонанс. Наратор подає діалоги, що відбуваються між найближчими людьми Слави. Ольга, що поділяла з нею дівочу кімнату, дивується, як мало знала риси характеру сестри: «Видно, те істотне в людині досить важке і тому осідає на саме дно душі, тільки сильний струс може проявити його» [1, III, 133]. Мати Олена вдовольнилась тим, що «виграла сімейна честь». Тільки Мариня, яка завжди любила та розуміла молодшу дочку Річинських, омовила правду: «Славуся покинула доктора Можарина, але чому? Б о м у с и л а! Бо, мабуть, іншого виходу не бачила для себе... Тут треба плакати... Добре, прошу їмощі, вона втекла від нього, а він? Чому доктор не побіг доганяти її? То така любов?» [1, III, 134]. Таким чином ретроспекція поглибила психологічний аналіз героїв твору. Авторка порушує питання міри відповідальності людини, інших людей, історичної чи соціальної ситуації, порядків, що панують у суспільстві, їх невідповідність духовним потребам особистості.

Н.Копистянська підкреслювала вплив ретроспекції на форми композиції творів. У соціально-психологічному романі Теодора Драйзера «Оплот» суцільним блоком (частина перша) подається ретроспективний опис дитинства та юності Солона Барнса. Друга частина охоплює 26 років (с.102-242) та розповідає про його зріле життя. Містить згадки-ретроспекції, що змальовують особливості характеру п'яток дітей (Айсобел – р.124-125, Орвіл – р.142-143, 149–50, Доротей – р.126, 180, Етта р.122, 130-131, 161, Стюарт – р.122, 131-133, 142–43). При цьому наратор вказує вік, простежує швидше константу, аніж зміни у характері кожного. Спогади-роздуми самого Солона поодинокі: “He felt that his father and mother would have been pleased to see the home they had made so beautiful now serve his own growing family. Besides, Thornbrough was altogether precious and even sacred to him. Benecia and he had first declared their love for each other beside lovely Lever Creek, which never failed to bring back to him memories of childhood happiness” [7, 122]. [Він знав: батько та мати зраділи б тому, що дім, на оздоблення якого вони витратили стільки зусиль, служить тепер прихистком його великій сім'ї. Окрім того, із Торнбро у нього були

пов'язані дорогі, майже священі спогади. Адже саме тут Бенішия та він вперше освідчилися у коханні на мальовничому березі Левер Крик, який незмінно підіймав у пам'яті моменти щасливого дитинства]».

У романі «Сестри Річинські» Ірини Вільде часто вдається до асоціативної ретроспекції. Впродовж усього твору «ідеалізовані» згадування Олени Річинської про життя у Лісках є пам'яттю-розрадою, інколи пам'яттю втечею від реальних життєвих ситуацій: «Час покаже. Час – найкращий лікар. Олена сказала б, що, крім того, він ще й чудовий художник. Скільки сірих подій у минулому він позолотив нам?»

Справді, було життя на лісничівці таке ідилічне чи, може, тільки тепер воно видається їй таким?» [1, III, 134]. У них зосереджується психологічна домінанта зображеного характеру і через минуле окреслюється майбутня дія, поведінка персонажа, тому що функція асоціативної ретроспекції – не відновити в пам'яті окремі події і переживання, а здійснити взаємопроникнення часів, що творять єдність [3, 181]. «Ретроспективна чи напівретроспективна побудова посилює психологізм. Уже сама наявність або відсутність ретроспекції як роздумів, спогадів, осмислення свого буття і суспільства характеризує персонажа, його еволюцію», – зазначає Н.Копистянська [3, 159]. Доньки Олени та Аркадія введені у дію майже сформованими людьми. Асоціативна ретроспекція, що є спільною для Катерини, Ольги, Зоні, Нелі та Слави – це зв'язок: добробут – батько. З одного боку, логікою, а з другого – психологізмом обумовлена оцінка подій минулого з позиції теперішнього. Спогади-роздуми наймолодшої доньки Слави: «Коли батько був з нами, ми займали весь будинок з садом і городом...

Всі, за винятком однієї Олі, страшенно здивовані, навіть розчаровані, з претензіями до татка, що він не залишив нам грошей у готівці... Коли татко був з нами, гроші грали в нашому житті зовсім другорядну, майже неістотну роль...

Наприклад, говорилося, що треба буде продати фортепіано і купити нове, що треба до маминого хутра дати новий верх, що треба завести газ у помешкання, купити машинку для викручування білизни... – але грошей? Ні, грошей нам ніколи не треба було» [1, I, 292-293].

Образ батька асоціюється у дівчат зі спокійним, забезпеченим життям. Фрази «так, як робилось за татка», «так як було за татка», «за життя батька» насичують ретроспективний відступ на с.27-28, т.2. Слова наратора: «Так було колись» умовно розділяють сюжетний час, наступне «Тепер...» [1, II, 29] уводить дійсний стан речей. Зміна часового напрямку є своєрідним стартовим майданчиком, глибинною мотивацією сучасного, тому провідником психологічного. «Зоня Річинська поволі, з гирким почуттям у серці, усвідомлює в собі клятву залежності свого особистого від цілого ряду причин поза нею, проти яких вона безсила» [1, II, 29]. Далі у внутрішньому монолозі дівчини переплітаються минуле і сучасне: «І навіть ж було себе обтяжувати клопотами, пов'язаними з державною посадою, навіть було зрікатися родинного життя, коли й без того завжди і незмінно мала бути на сніданок французька булочка, а капеллох тільки фірми «Зайончик»? І ось несподівано приходять хвороба татка.

Хто міг припустити, що закінчиться вона катастрофою, і то подвійною: втратою батька і втратою матеріального добробуту?»

Все уривається так раптово, що навіть виникає сумнів: чи було воно колись справді? Їхнє життя прибирає нових форм, нового, чужого їм досі змісту.

Це дійсність» [1, II, 31]. Повна завершеність часового ланцюга минуле – сучасне – майбутнє присутня у роздумах Зоні Річинської, вона намагається моделювати майбутнє.

Враховуючи часту вплетеність ретроспекцій у безпосередню сюжетну дію, констатуємо постійне бажання наратора охопити всі три часові площини – минуле, сучасне, майбутнє.

Зауважимо, що у порівнянні з наратором Ірини Вільде, освіченим інтелектуалом, що володіє мистецтвом слова, Драйзерівський наратор – хронікер епохи, досить лаконічний, інколи замкнутий. Він надає своїм героям свободу, дозволяє нести відповідальність за скоєні вчинки, він стриманіше ставиться до персонажів, часто тільки фіксує дію, залишає її без оцінки. Наратор в «Оплоті» зображує усе життя головного героя (Солона Барнса), але фокусує увагу читача на ключових моментах. Це рухомий наратор-емпірик, стриманий спостерігач, що фіксує потік життя і дотримується власної риторичної стратегії, яка відповідала б його світоглядній позиції – спокійне сприйняття дійсності у різноманітності кольорів. Відтак ретроспекція тут є засобом поглиблення характеристики образу, його емоційного насичення. Наратор Ірини Вільде, у свою чергу, концентрує увагу лише на кількох роках життя головної героїні (Олени Річинської). Авторський задум відразу помістив персонажів у критичні обставини. Наратор користуючись своїм всезнанням, дозволяє собі просторові відступи, чуттєві пояснення і роздуми, подає кілька одночасових подій, тим самим переносить читача від однієї групи героїв до іншої. Часті ретроспективи в українському романі створюють соціально-історичний час художнього світу, повертають читача до витоків сюжетної дії, занурюють у внутрішній світ персонажів

Здійснений аналіз дозволяє твердити, що різних типів ретроспекції (інтродуктивна, кумулятивна, відновлювальна, метанаративна, ремінісцентна) у хронотопному континуумі соціально-психологічних романів Ірини Вільде «Сестри Річинські» та Теодора Драйзера «Оплот» є чинниками психологічної, моральної та соціальної мотивації поведінки та вчинків персонажів. Подальші дослідження руху

художнього часу (напрямок та швидкість) дозволять якісно оцінити темпоральні особливості українського та американського творів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Вільде І. Твори : в 5 т. / Ірина Вільде. – К. : Дніпро, 1986–1987. – Т. 1. – 1986. – 640 с. ; Т. 2. – 1986. – 424 с. ; Т. 3. – 1987. – 478 с. ; Т. 4. – 1987. – 464 с. ; Т. 5. – 1987. – 389 с.
2. Спогади про Ірину Вільде / упоряд. Марія Якубовська. – Львів : Каменяр, 2009. – 111 с. – (Особистості).
3. Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства : монографія / Нонна Копистянська. – Львів : ПАІС, 2005. – 368 с.
4. Кухаренко В. О функциональном расслоении художественного времени / Валерія Кухаренко // Записки з романо-германської філології. – Одеса : Латстар, 2003. – Вип. 14. – С. 87–98.
5. Літературознавчий словник-довідник / Роман Гром'як, Юрій Ковалів, Василь Теремко. – К. : Академія, 1997. – 752 с.
6. Обелець Ю. Темпоральна структура можливих світів художнього тексту (на матеріалі англomовної прози) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.04 "Германські мови" / Юлія Обелець. – Одеса, 2006. – 21 с.
7. Dreiser Theodore. The Bulwark / Theodore Dreiser. – N. Y. : Doubleday & Company, 1946. – 337 p.

Марія ДЕМ'ЯНЮК

ТРАГЕДІЯ «ГАМЛЕТ» ШЕКСПІРА В ПОЛІ СТРУКТУРНОГО ПСИХОАНАЛІЗУ ЖАКА ЛАКАНА

Статтю присвячено дослідженню Лаканівського структурного («символістського») психоаналізу як специфічного методу пізнання, якому властива широка міждисциплінарність, що спонукає до подальших літературознавчих студіювань. У дзеркалі структурного психоаналізу інтерпретується трагедія «Гамлет».

Ключові слова: структурний («символістський») психоаналіз, «Реальне – Уявне – Символічне», символ, трагедія.

The article investigates the Lacanian structural (symbolic) psychoanalysis as a specific method of cognition, which is characterized by broad interdisciplinarity, which leads to further literary studies. In the mirror of structural psychoanalysis interpreted tragedy "Hamlet".

Keywords: structural ("symbolists") psychoanalysis, "Real - Imaginary - Symbolic", symbol, tragedy.

ДСтатья посвящена исследованию Лакановского структурного («символического») психоанализа как специфического метода познания, которому свойственна широкая междисциплинарность, побуждающая к дальнейшим литературоведческим исследованиям. В зеркале структурного психоанализа интерпретируется трагедия «Гамлет».

Ключевые слова: структурный («символический») психоанализ, «Реальное – Воображаемое – Символическое», символ, трагедия.

В. Мазін у книзі «Введення в Лакана» [4] наголошує на тому, що Жак Лакан перебуває в стані постійної рефлексії щодо мети заснованого ним структурного психоаналізу та його взаємодії з суміжними дисциплінами. «Язык самого психоанализа – язык пограничный: его теории оказались востребованными и в этике, и в политике, и в эстетике, и в философии, и в критике» [4, 3] зазначає він. Безсумнівна універсальність цього вчення дає можливість його використати у багатьох мистецьких та наукових сферах. І хоча на відміну від Фрейда, прихильника класики, Лакан активно цікавився сучасною літературою, живописом, особливо сюрреалізмом, кінематографом, усе ж класичне мистецтво, зокрема драматургія, посідає почесне місце в його знаменитих семінарах. Це визначається у книзі сьомій «Етика психоанализа» [5], в центрі уваги праці Арістотеля, «Антигона» Софокла, «Король Лір» Шекспіра тощо. Тонка гра образів, театр поза людиною і театр в її серці, коли вона виступає в іпостасях і драматурга, і персонажа, і критика; царина реального, уявного, символічного – усе відображається в дзеркалі драматургії.

Доволі цікавим уявляється інтерпретація «Гамлета» Шекспіра через призму вчення Лакана. Прикметно, що саме ця трагедія викликала певне непорозуміння з боку представників сфери практичної психології. Зокрема, Іван Вард, керівник відділу освіти Музею Фрейда, зазначає: «Ученые потратили уйму времени, пытаются понять, каковы причины столь бурной реакции Гамлета на смерть отца, и почему принц настолько поглощен этим. Неужто ему невдомек, что отцы всегда умирают?» [2, 5]. До речі, неадекватна реакція Гамлета, на думку Т. С. Еліота [11], не дозволяє вважати трагедію Шекспіра визначним твором мистецтва. Проте, як стверджує І. Вард, саме завдяки невідповідності емпіричного стимулу та подальшої надмірної реакції, вимальовується вплив іншого, значеннєвого змісту як у тексті, так і в свідомості читача. Загалом, мандри героїв шекспірівської трагедії в лаканівській площині Реального – Уявного – Символічного, в центрі уваги запропонованого дослідження.

Прикметно, що поміж лаканівським трактуванням Дзеркала та потрактуванням Твору (у тому числі й драматургічного) школою герменевтики існує певна аналогія, адже в даному контексті і Дзеркало, і Твір є засобами впізнання Себе і пізнання Іншого. Як зазначає російський дослідник лаканівських праць А. Горних: «В общем «феномен человека» в лакановской антропологии возникает на пересечении различных модусов опыта негативности» [9, 408], і площиною перетину у запропонованій інтерпретації є твір «як точка впізнання й розуміння» [3, 73], або ж, якщо говорити дзеркальною мовою, упізнання свого відображення через зустріч мов. Підкреслимо, в ролі Іншого виступає не лише герой, автор відносно читача, чи критик відносно автора, але й культура, традиція, соціум. Зустріч свідомостей водночас свідчить про розчиненість у мові, зміщення людини відносно Его, децентрованість, що дає можливість інтерпретувати Твір, зокрема сценічний, як Символ зустрічі символів, якими «...человек прорастает в значительно большей степени, нежели он об этом подозревает» [7]. Це і є об'єктом дослідження структурного психоаналізу. Отож, поглянемо на трагедію Шекспіра як на дзеркало символів, які лише умовно вписуються в означений драматургом хронотоп, а в дійсності в духовному просторі мають різнорідний і багатозначний дискурс. Цікаво, що дзеркало згадується в трагедії неодноразово. Йдеться про цей символічний предмет і в трагедії Шекспіра, і в цілому в трагедії, створеній Гамлетом. Так, юний принц говорить :

«Гамлет

Нет, сядьте: вы отсюда не уйдете,

Пока я в зеркале не покажу вам

Все сокровеннейшее, что в вас есть» [10, 209].

Подібно до джойсівської подорожі душою людини, яка складається з трьох начал, в «Гамлеті» вимальовуються складні внутрішні колізії власне однієї Людини, яка містить в собі символічного Короля, Королеву та, безпосередньо, Гамлета. Можливо, «Гамлета» слід вважати прототипом «Улісса». Недаремно в «Уліссі» Шекспіру і, зокрема, образу Гамлета приділяється значна увага. Цікаво, що в романі Д. Джойс використовує ключові біографічні фрагменти з життя великого драматурга, які, переломлюючись через дзеркало символів, набувають узагальненого значення. Можна також припустити, що й сама трагедія «Гамлет» є дзеркалом Шекспіра. Адже, як зазначає Еріх Нойманн, малюючи портрет творчої людини, якою безсумнівно був і геніальний драматург і його герой – автор власної драми в драмі : «Творческий человек, подобно герою мифа, вступает в конфликт с миром отцов,...потому что в нем архетипический мир и направляющее его «я» являются такими мощными, живыми, непосредственными, что их невозможно подавить...» [8, 233]. І конфлікт цей відбувається, передусім, у Собі, коли сфера сформованих Батьківських Символів набуває змін під впливом потужного творчого еруптивного Я, які лише умовно викликані зовнішніми обставинами. «Если подходит к творческому индивидууму с мерками приземляющего анализа, то, вне зависимости от биографических подробностей, у него почти неизбежно будут обнаружены зацыкленность на матери и отцеубийство, то есть, эдипов комплекс; «семейная романтическая история», то есть поиски неизвестного отца; и нарциссизм, то есть сохранение повышенного внимания к самому себе в противоположность любви к окружающему и внешнему объекту [8, 233]. Звичайно, не варто стверджувати, що всі вищесказані риси є притаманними Уільяму Шекспіру, проте припущення, що драма «Гамлет» (зазначимо, не лише образ Гамлета) є дзеркалом однієї людини, має певні підстави. Так, трагедійний жанр, як і сама назва «Гамлет» (нагадаємо, син Шекспіра Гамнет загинув у доволі юному віці), натякає на фатальне завершення твору. Стає зрозумілим, що ролі, традиційні символи в житті драматурга, не узгодилися, отож трагедія неминуха. Цікавим є також той факт, що у тринадцятирічному віці юний Уільям зіткнувся з серйозним матеріальними проблемами, адже фінансовий стан Шекспірів помітно погіршився, доволі впливова сім'я фактично зазнала розорення. У творі також йдеться про втрачений вплив Короля, як і батька Гамлета, так і батька норвезького принца Фортінбраса, який воліє бажанням :

«...Отобратъ с оружием в руках

Путем насилья оказанные земли,

Отцом его утраченные...» [10, 134].

Проте, в житті Шекспіра зміщення ролей пов'язані, передусім, із сином. Саме у цій площині

зміщення найяскравіше спостерігається і в трагедії. Можливо, втративши Гамнета, Шекспір стає Уявним, як і Король, ще й до того ж розчарованим в своїй дружині...

Отож, якщо брати до уваги лаканівську топіку Реальне – Уявне – Символічне, яка у даному випадку відповідає таким аналогам : Реальне – Королева, Уявне – Король, Символічне – Гамлет, то маємо наочний приклад зміщення ролей. Адже юний Гамлет ототожнюється з Символічним, виконуючи роль Іншого, а саме лаканівського Символу, фрейдівського Над – Я, Батька. Звичайно, більш логічним уявляється асоціація Символу з Королем, проте Король переходить в площину Уявного, стає привидом, який, як зазначає О. А. Анікстон у своїй книзі «Трагедия Шекспира «Гамлет» : «... прямо или косвенно – всегда на сцене» [1, 45]. Цікаво, що Олександр Абрамович у вищезгаданій праці зазначає : «Призрак, с одной стороны, вне действия, а с другой – оно начинается с него и совершается во имя его – как иначе скажешь о задаче, возложенной или на героя?...» і далі,...: «...без его гибели и появления с того света не было бы всей трагедии...» [1, 45], що ще раз наводить на думку, про те, що перепитії трагедії пов'язані зі зміщенням у площині Символічного.

Прикметним є й те, що спілкуватися з Королем – Привидом може лише Гамлет, та й репліки на кшталт:

«Гамлет. : Отец!...

Мне кажется, его я вижу.

Горацио. Где, принц?

Гамлет. В очах моей души, Горацио» [10, 143].

Свідчать про їхню єдність. Король передає «жезл помсти», тобто роль судді юному сину, Гамлету, який таким чином перебирає на себе функції Символічного:

«Терпи, душа; изоблачится зло,

Хотя б от глаз в подземельный мрак ушла» [10, 146], –говорить Гамлет і за основу бере слова Батька: «Мой клич отныне: «Прощай, прощай. И помни обо мне» [10, 159]. Очевидність перемін Гамлета, яка, вочевидь, породжена переходом в площину Символічного, не викликає сумніву ні в кого. Зокрема, Клавдій міркує: «Преображение Гамлета: в нем точно и внутренний и внешний человек не сходен с прежним» [10, 169].

До речі, зазначимо, що в площині психоаналізу «побачені» привиди реально свідчать про приховані на рівні підсвідомості проблеми. Можливо, Гамлет водночас символізує й певний сценарій дії едіпового комплексу, як читаємо, у праці Ж. Лакана «Этика психоанализа»: «... удивительная апатия Гамлета связана с пружинами самого действия, ... мотивы ее нужно искать в самом выбранном автором мифе..., ...исток ее лежат в том, что связывает Гамлета с желанием матери и со знанием отца о собственной смерти»[5, 325].

Згадаємо у знаменитій лаканівській праці «Стадия зеркала и ее роль в формировании функции «Я» [6], йдеться про первинну ідентифікацію дитини, яка супроводжується болісним відчуттям втрати цілісності з матір'ю (Реальне). Ймовірно, Гамлет не легко сприйняв цей факт, якщо взагалі змирився з ним. Звичайно, авторитет Батька, Короля у подальшому при тлумачив внутрішній конфлікт. Загибель Батька, який начебто був на заваді цілковитій єдності Сина і Матері, мала би зблизити їх. Проте, місце Короля підступно посідає Клавдій, моральне обличчя якого доволі віддалене від Цензора, Судді, Символу, якому варто добровільно й шанобливо підкорятися. Візьмемо до уваги й те, що саме через Клавдія королева втрачає корону чеснот в очах Гамлета, і віддаленість між ними стає ще більше різною. Тому й Гамлет так палко жадає помсти. Ж. Лакан підкреслює, що Гамлету не достатньо вбити Клавдія, він хоче відправити його в ад : «...даже если сам Гамлет в ад верит не больше нас, даже если его представления о загробной жизни – умереть, уснуть... – не слишком ясны, факт есть факт – Гамлет не идет на убийство именно потому, что хотел бы отправить Клавдия в ад» [5, 325]. Адже, нагадаємо, що мова в драмі йде про внутрішні колізії власне однієї Людини, яка містить у собі індивідуальне Реальне, своє Уявне, а також власне Символічне, і далеко не завжди готова стати нивою для засівання чужих непритаманних їй ідей, ідей іншої людини, особливо, якщо йдеться про претендента на роль Символу людини з низькими чеснотами. Тому й Привід з'являється, щоб повідомити Гамлета про страшний обман: «...но знай, мой сын достойный: змей поразивший твоего отца, надел его венец» [10, 155], і уберегти його внутрішній світ від домінування чужого йому підлого Символічного іншого.

Безперечно, людина має долати власні комплекси або ж навчатися враховувати їх, вписуючи себе в суспільний контекст. Якщо ж вести мову про творчу людину, то, як пише Е. Нойманн: «Отношения творческого человека к самому себе включает в себя живучий и непреодолимый парадокс. Этот тип врожденной восприимчивости заставляет его очень остро переживать собственные личные комплексы» [8, 233]. Він стверджує, що на відміну від інших, творча людина не схильна заліковувати свої рани. Вони лишаються відкритими, і страждання їх досягає тих глибин, з яких підіймається інша потужна зцілююча сила – творчий процес. Отож, пошук цілісності, гармонії в собі посередництвом творчості, переходить із площини особистого, прихованого в площину загальнолюдського, відкритого. «Как гласит миф, только исстрадавшийся человек может быть целителем, врачом» [8, 234], можливо,

саме Гамлет виступає у даному контексті лікарем Шекспіра, і не лише його. Д. Джойс у згаданому романі натякає на певні негаразди в подружньому житті драматурга. Хоча автобіографічних фактів про життя Шекспіра лишилося не так багато, усе ж це далеко не поодинокі згадки стосовно цієї сторони життя великого драматурга. Можливо, гарячковість, біль Гамлета при оцінці дій Королеви знайомий драматургу. До речі, якщо саме спілкування Гамлета із Привидом можна вважати певним симптомом, то міркування Лакана щодо симптому як ознаки супротиву є показовим в контексті даного дослідження.

Якщо слідувати далі вченню засновника структурного психоаналізу, то синтомом (за Лаканом: симптом – заміна Істини, синтом – сама Істина), який подібний до галюцинації, і повертає в реальне має стати зустріч з королевою. Адже, саме вона асоціюється і з Реальним, і з реальністю у багатьох значеннях цього слова. Її моральне падіння є сконцентрованим відображенням реального стану суспільної моралі внаслідок розчарування в ідеалах Відродження. Окрім того, синтом дарує насолоду. Безперечно, зустріч Гамлета з Королевою, їх духовне єднання свідчили б про повернення втрачених ідеалів, ідеалів Ренесансу, що, на жаль, є неможливим. Тому й знаменитий вислів героя:

«Век расшатался – и скверней всего,

Что я рожден восстановить его!» [10, 165] звучить так трагічно.

Риси шекспірівського портрету вбачаються у міркуваннях багатьох персонажів драми. Принаймні, згадаємо настанови Полонія своєму сину Лаерту. Поміж рядків, які навчають практичному, дещо меркантильному способу життя, деінде проглядаються думки Шекспіра, який був не лише талановитим поетом, драматургом, актором, а й доволі забезпеченою людиною, землевласником. Коли ж Полоній дає поради Офелії, то щирість його хвилювань нав'язана турботою Шекспіра про свою доньку Сюзан. Роздуми Гамлета про театр, його розмова на цю тематику з Розенкранцем, теж є відображенням складних стосунків у площині Шекспір – театр. Та й сама манера викладення твору є свідченням внутрішнього стану автора. Як зазначає О. А. Анікст: «...Так называемые неправильности, противоречия внутри фабулы и текста – не следствия художественной недоработанности, а намеренное пренебрежение логикой, отказ от классической гармонии отдельных частей; все это продиктовано стремлением отразить противоречивость действительности, невозможность прояснить то, что не ясно в самой жизни» [1, 69].

Цікаво також простежити за мовою Гамлета. Нагадаємо, Ж. Лакан услід за Фройдом надавав увагу снам, замовчуванню, сентенціям, повторенню тощо. Зокрема, інтерес викликає повторення провідного мотиву різними персонажами. Так, смерть батька Офелії та її подальше безумство можна вважати своєрідним аналогом гамлетівського лейтмотиву. Подібно можна розглядати перехід Лаерта в площину Символічного, оскільки він також перебирає на себе роль судді й прагне помститися Гамлету за смерть батька. Недаремно Гамлет говорить про Лаерта: «В моей судьбе я вижу отражение его судьбы; я буду с ним мириться» [10, 254]. Щодо метафори та метонімії, то в текстах Лакана їм надається особлива роль. У цьому сенсі мова трагедії, художній прийом, використані в двох драматургічних творах: трагедії Шекспіра і трагедії Гамлета, може слугувати яскравим прикладом дослідження відомих психоаналітиків. Згадаймо, принаймні, таке перепитування:

«Первый актер. «Но кто бы видел жалкую царицу...»

Гамлет. «Жалкую царицу?»

Полоний. Это хорошо «жалкую царицу» – это хорошо» [10, 184], блискучу фразу: «Убийство, хоть и немо, говорит чудесным языком...» [10, 186], чи оксюморон «легко смеется плач и плачет смех» [10, 199] тощо.

Цікавим є й висновок Гільденстерна, який на питання Клавдія відповідає: «Распрашивать себя он не дает и с хитростью безумства ускользает» [10, 187], адже за Ж. Лаканом дійсним є те, про що замовчуєш. «Бред полноценной смысла» [10, 431], міркує Лаерт і стверджує Лакан.

Про неймовірну силу слова говорять чи не всі шекспірівські герої. За приклад візьмемо такі промовисті висловлювання:

«Ты уши мне кинжалами пронзаешь» [10, 212];

«Как больно мне по совести хлестнул он!

Щека блудницы в наводных румянах

Не так мерзка под лживой красотой,

Как мой поступок под раскраской слов.

О, тягостное бремя!» [10, 189].

Безперечно, надання слову особливої міці співзвучне панмовній установці засновника структурного психоаналізу. Зазначимо й те, що всі головні персонажі: Королева, Король, Клавдій, Гамлет, лишаять цей світ з однієї причини – вони були отруєні, оскільки мова йде, підкреслимо, про одну людину, яка переживає глибокі внутрішні колізії. Знаковим є й те, що своїм наступником принц датський проголошує саме Фортінбраса – Сина, який також прагне повернути володіння, втрачені Батьком і, таким чином, набуває значення Символу.

У працях дослідників Шекспіра виразно звучить думка щодо втілення в трагедії «Гамлет – принц Датський» суперечностей епохи Північного Відродження. Можливо, трагедійний мотив глибокої

непримиримості з Реальним, і перехід Символів Відродження в площину Уявного є дзеркальним відображенням розчарування в ідеалах Ренесансу, яке стрімко роз поширювалося Англією. «Если в королевском доме нарушен порядок, море вторгнется во владение земли. Отголоски этих верований слышны в конце шестнадцатого века у Шекспира» [5, 291], – зазначає Ж. Лакан. Ймовірно, прообразом королівського дому в даному контексті є внутрішній стан власне однієї людини – Шекспіра, який подібно багатьом сучасникам, болісно переймається суперечностями складної епохи.

ЛІТЕРАТУРА

1. Аникст А. А. Трагедия Шекспира «Гамлет». Лит. коммент.: Кн. для учителя. – М.: Просвещение, 1986. – 124 с.
2. Вард И. Фобия. – М.: ООО «Издательство Проспект», 2002. – 78 с.
3. Гадамер Г. Г. Герменевтика і поетика. – К.: Юніверс, 2001. – 288 с.
4. Мазин В. А. Введение в Лакана. – М.: Наука, 2006. – 67 с.
5. Лакан Ж. Этика психоанализа (Семинары: Книга VII (1959-60)). Пер. с фр. / Перевод А. Черноглазова – М.: Издательство «Гнозис», Издательство «Логос», 2006. – 416 с.
6. Лакан Ж. Стадия зеркала и ее роль в формировании функции «Я». [Электронный ресурс]. – Режим доступа // http://lacan.narod.ru/ind_lak/lac_r6.htm.
7. Лакан Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе. [Электронный ресурс]. – Режим доступа // http://lacan.narod.ru/ind_lak/lac_r2.htm.
8. Нойманн Е. Творческий человек и трансформация / К. Г. Юнг, Е. Нойманн / Психоанализ и искусство. Серия «Актуальная психология» / Пер. с англ. – М.: REFL-book, К.: Ваклер, 1996. – 304 с.
9. Постмодернизм. Энциклопедия. – Мн.: Интерпрессервис; Книж. дом, 2001. – 1040 с.
10. Шекспир Уильям. Трагедии; Пер. с англ. / Вступ. ст. и комментарии А. Аникста; Ил. С. Бродского. – М.: Правда, 1983. – 672 с.
11. Eliot T. S. Hamlet and his Problems (1919) // Frank Kermode (ed.), Selected Prose of T. S. Eliot. London: Faber and Faber, 1975. P. 48

Олена ЮФЕРЕВА

ЖАНРОВА «НЕСТАБІЛЬНІСТЬ» І НАПРЯМКИ ЇЇ ДОСЛІДЖЕННЯ У СУЧАСНОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ

Теоретичне моделювання жанрової динаміки у сучасному літературознавстві супроводжується переосмисленням постійних і змінних ознак цієї категорії. У новітніх дослідженнях нестабільних процесів жанрової еволюції спостерігається тенденція до залучення міждисциплінарної методології, що сприяє вдосконаленню аналізу різних аспектів міжжанрової взаємодії.

Ключові слова: жанр, еволюція, динаміка, система, структура.

Theoretic modeling of genre dynamics in modern literary criticism is accompanied by reconsideration of constant and variable characteristics of this category. There is a tendency to development of interdisciplinary methodology that favors perfection of different aspects of genres interaction in the newest studies of changeable genre evolution.

Key words: genre, evolution, dynamics, structure, system.

Теоретическое моделирование жанровой динамики в современном литературоведении сопровождается переосмыслением постоянных и изменчивых признаков этой категории. В новейших исследованиях неустойчивых процессов жанровой эволюции наблюдается тенденция к разработке междисциплинарной методологии, которая способствует усовершенствованию анализа различных аспектов межжанрового взаимодействия.

Ключевые слова: жанр, эволюция, динамика, система, структура.

Зосередження на теоретичних питаннях жанрової інтегративності невід'ємно пов'язане із усвідомленням характеру співвідношення жанрових трансформацій з еволюційними тенденціями культурно-історичної епохи, що спричинені змінами принципів світобачення. Розробка цих масштабних проблем тримається на концепціях найавторитетніших філологів, зокрема М.М. Бахтіна, А. Фаулера, Д.С. Лихачова, Ю.М. Тиянова, які виявили й обґрунтували важливість уваги до перехідних, «напіввизнаних», за влучним висловом С.С. Аверинцева, літературних явищ [1], у яких закладено основи майбутніх жанрів. І що найголовніше, вони унаочнили актуальність вивчення проблеми постійності видозмін жанру, що дає підстави говорити про жанр як «тривалу сталість» (Р.Т. Гром'як [8]).

Одностайності щодо категорії жанру, її природи, характеру формування немає, у чому

переконують суперечності, що ми фіксуємо серед найсучасніших досліджень. У світлі такої ситуації формуються наукові концепції, які спираються на розуміння системи літератури як динамічної, відкритої, багатовимірної. Отже, і жанр набуває ознак не статичної і замкненої структури. Навпаки, він усвідомлюється через категорії процесуальності, становлення. Зважаючи на усвідомлення динамічності жанрової взаємодії, а також стрімкого зростання ролі індивідуального начала, вчені вдалися до реконструкції жанрових моделей, вироблення нових критеріїв щодо визначення й аналізу жанрової структури. Мета цієї статті полягає у позначенні векторів вивчення процесу жанрової «нестабільності» в сучасному літературознавстві, виокремленні вагомих аспектів жанрової динаміки.

Спираючись на міждисциплінарну методологічну основу, дослідники обстоюють гіпотези, відповідно до яких плинність, рухомість жанру стають засадничими критеріями у визначенні його сутності. Так, французький дослідник Т. Бібі, продовжуючи постструктуралістський напрямок у вивченні жанру, розробляє концепцію жанрової нестабільності, що, на думку вченого, є медіацією між різними підходами до вирішення питання про присутні ознаки цієї категорії: утвердженням, що жанр існує і еволюціонує (Ф. Брюнетьер, А. Фаулер, Н. Фрай), запереченням жанру і наголошуванням про доцільність вироблення множинних критеріїв класифікації (П. Гернеді), а також розуміння жанру як інструмента інтерпретації (А. Розмарін) [15, 28]. Т. Бібі у розбудові концепції жанрової нестабільності залучає соціологічну теорію ідеологічної системи як «шуму». Цим поняттям позначається система, елементи якої стають упізнаваними і функційними на тлі не-системних елементів, що постійно продукуються і існують як поза, так і всередині системи [15, 17]. Жанр, підкреслюється у праці, є однією із сторін ідеології. І так само, як ідеологія є не сумою знань, а системою відкритою для вибору, «невидимою, магнетичною силою» [15, 18], що надає цілісності суспільству, жанр постає нестабільною організацією, яка ніколи повністю не збігається із самим собою і перебуває у суперечці з імпліцитно присутніми у тексті іншими жанрами [15, 19]. Т. Бібі розкриває теоретичні положення, зокрема, на матеріалі поезії в прозі. Дослідник зосереджує увагу на таких проявах жанрової нестабільності віршів у прозі як антиномічність – прагнення до «уникнення» всіх жанрів, натомість, поєднання різноманітних літературних жанрів; полярності [15, 129] – особливе місце між «присутністю» і «відсутністю», прозою і поезією [15, 130]. Зрештою, за словами філолога, це жанр, який постійно ставить питання до себе щодо жанрового статусу і постійно відповідає [15, 136]. Ідеї запропоновані Т. Бібі презентують цікавий і плідний підхід до аналізу перехідних жанрових утворень, що спирається на тези про вивільнення жанру від обмежень і схематизацій, розкриття жанрових «хованок», гра в які, переконує автор, притаманна не тільки літературі постмодернізму. Висновки щодо сутності жанрової нестабільності, яка походить від положень постійності видозміни і жанрової нетотожності художнього цілого як онтологічної сутності жанру, відкривають нові перспективи для дослідження жанру як «системи диференціацій» [15, 259].

Концепції, що залучають до дослідження аспекти синергетичної методології, покликаються на славнозвісний концепт «хаосмосу», також зосереджують увагу на динаміці жанрової структури крізь поняття відкритої, багатозначної і неврегульованої форми. Заперечення жанрової ієрархічності, її заміна доктриною «ризому» [14, 14], а нестійких художніх утворень – дисипативними структурами [5, 20], на нашу думку, є новаціями, які поки що не дістали ґрунтовної розробки. Зокрема, у цих роботах йдеться виключно про сучасну жанрову систему, що якісно вирізняється від попередніх, але не з'ясовані фактори пришвидшеного переходу жанру до «іншого» стану, принципи розвитку цієї системи. Слушні зауваження щодо недоліків згаданого підходу висловив Н.Л. Лейдерман, який стверджує про плутанину понять «образ ризоматичного світу» і «ризоматична структура дискурсу» [12, 158].

Вагомі акценти у розумінні жанрового розвитку розставляються дослідниками, що працюють у сфері когнітології. Упровадження міждисциплінарної методології, діалог між різними галузями когнітивної науки [17, 1] формує широкий потенціал у подоланні протиріч щодо жанру і методів його дослідження. Значна увага у когнітивному напрямку дослідження приділяється динамічним структурам, а також факторам і проявам такої динаміки. Наприклад, П. Стоквел виокремлює три шляхи розвитку «схеми», до якої залучає і жанр: наростання («acreation»), додавання нових фактів до «схеми»; переналаштування («tuning»), модифікація фактів або відношень у самій схемі, реструктуризація («restructuring»), утворення нових схем [19, 79]. Учений пов'язує ступені розвитку «схем» із шкалою інформативності елементів, що взаємодіють. Перший рівень такої взаємодії забезпечує стійкість і укріплення схеми, другий – призводить до її розвитку шляхом додавання, третій, зумовлений зсувом парадигми, змінами світоглядної системи, – викликає суттєві порушення у схемі, процес оновлення [19, 80]. Очевидно, що частковість видозмін, з огляду на різні причини і значення для розвитку жанру, відокремлюється від принципового його оновлення.

Когнітивна методологія сприяє теоретичному врегулюванню змінних і постійних процесів жанрової еволюції, відтворенню динамічної структури жанру. Вважаючи, що традиційна жанрова теорія не здатна пояснити феномени крос-текстових патернів [16, 85], прибічники когнітології не відмовляються від стабільності як одного з істотних вимірів жанру, але виступають проти ідеалістичного, абсолютного його витлумачення [16, 101]. Симптоматично, що замість терміну

«нестабільність» («instability») жанрової системи у когнітивних дослідженнях використовується термін «гнучкість» («flexibility»). Наприклад, розуміння динаміки жанрової категоризації як плідного джерела іновацій [18, 78], не виключає стабільності певного елемента, або модулю, за термінологією праці Е. Спольскі, що, у свою чергу, дозволяє утворення нових структур [18, 8]. За аналогією до лінгвістичних процесів появи нових словникових одиниць через комбінування знайомих морфем, дослідниця вибудовує теорію моделювання, відповідно до якої примирення старих і нових репрезентацій системи, процес асиміляції і пристосування, покладено в основу механізму виникнення нової інформації [18, 8]. А термін «рекатегоризація» («recategorization») жанру відображає процес його переходу від одного стану категоріальних можливостей до іншого [18, 73].

Когнітивні розробки спрямовуються у сферу теорії літератури в західному літературознавстві, але вже починають засвоюватися і впливати на теоретичні зацікавлення вітчизняних вчених. Перспективність когнітивної методології у сфері жанрології чітко визначена українською дослідницею Т.В. Босунівською у монографії «Основи теорії літературних жанрів»: «Антропологічний фактор жанротворення є абсолютним. Це означає, що закони когнітології спрацьовують на теорії жанрів так само, як і на інших сферах реалізації людського пізнання» [3, 507]. Стадіальність жанрових видозмін, що, як відмічає літературознавець, існувала у всі епохи літератури, не призводить до тотальної нівеляції стійкого начала жанру. Так, аналізуючи концепцію жанрових трансформацій відомого вченого А. Фаулера, Т.В. Босунівська зазначає, що жанрова трансформація залишає слід, що «є пам'яттю про неї» [4]. Засадовий патерн є стійким началом жанру, але не заперечує факти міжжанрових взаємодій [4].

Слід зазначити, що уточнення, конкретизація жанрових модифікацій і трансформацій посідає ключове місце в сучасних дослідженнях жанру. Вузловими моментами у вивченні жанрових зсувів стають постійні й змінні величини, зумовлювальні й формувальні фактори. Їхня системна взаємодія в художньому цілому покликана пояснити можливість розвитку й удосконалення жанру. Через аналіз постійних і змінних величин проходить ланцюг найважливіших методологічних проблем, які стосуються аналізу цих структур у контексті утворення художньої цілісності, зокрема: співвідношення постійних і змінних факторів жанрової структури; ступінь сталості постійного, закономірності його перетворення. На перетині цих проблемних векторів виникає ряд теоретичних моделей, що конструюють динаміку жанрової зміни. Саме з урахуванням критеріїв сталості-змінності формуються взаємообумовлені понятійні сфери жанру у роботі українського літературознавця Н.Ф. Копистянської «Жанрові модифікації у чеській літературі». У кожній сфері групуються ознаки цієї категорії з огляду на домінування стійких або змінних факторів. Відповідно, у другій сфері жанр розглядається обмеженим у часі і соціальному просторі, постає менш стійким, вміщує комплекс історичних чинників становлення і модифікації. Вивчення жанру з цих позицій, вважає дослідниця, сприяє глибшому розумінню творчої думки людства на кожному етапі, досягненню закономірностей інтенсивного зростання жанрового різноманіття [10, 20].

Значущою для сучасного вивчення жанрової динаміки є концепція жанрової пам'яті М.М. Бахтіна, яку літературознавці продовжують розвивати. Так, підґрунтям концепції жанрових трансформацій російського вченого В.М. Головка становить теза про стабільність генетичної пам'яті, здатної до поступових змін, підготовлених жанроутворювальним рівнем [6; 7]. У теоретичних розбудовах із залученням герменевтичної методології в роботах В.М. Головка з'єднані ідеї органічного синтезу зумовлювальних, формувальних і утворювальних засобів, «співприродних один одному і створюваному ними естетичному цілому» [7], інтеграції й диференціації цих частин цілого, а також динаміці співвідношення частини через ціле й цілого через частини, що сягає ідеї герменевтичного кола. У поглядах, висловлених дослідником, чітко простежується думка про діалектичні відношення складових жанру, незважаючи на твердження про «внутрішню несуперечність», із чим, на наш погляд, погодитися складно. Сам учений, міркуючи про сталість жанрообумовлювального фактора, апелює до твердження М.М. Бахтіна про здатність до зміни й відновлення архітектонічної стійкості, що не може відбутися стрибкоподібно, а лише шляхом подолання певних протиріч, забезпечуючи наступність у розвитку літератури. Разом із тим, спроби В.М. Головка розмежувати концепцію й ідею людини з погляду їхнього впливу на жанрове становлення, а також його увага до особливостей кореляції роду й жанру, їхнього притягання в точці обумовлювального начала, безумовно, продуктивні у виявленні дієвих сил родо-жанрових змін. В.М. Головка демонструє на прикладі типів повісті, які розрізняються за принципами й способами жанроутворення, що, завдяки формувальним і обумовлювальним елементам, вони є представниками одного жанру.

Діалектика інваріантного й несталого в жанрі у контексті родових зсувів як механізм появи нових складних утворень актуалізується в дослідженні О.В. Зирянова. Аналіз процесу міжвидових кореляцій істотно поглиблений міжродовими взаємодіями. Звертаючись до вивчення новелізації лірики, учений установлює алгоритм аналізу, у якому простежується реалізація на конкретному матеріалі загальних закономірностей синтезу. О.В. Зирянов акцентує увагу на процесуальності новелізації, що вбирає різні перспективи здійснення міжжанрової взаємодії. Жанрова конвергенція спирається на

підстави, що забезпечують і закріплюють взаємопритягнення лірики й новели: підвищена сугестивність і символістика, стислість, пунктирність сюжету, навантаженість окремої події всезагальним змістом. Учений спростовує можливість трактування новелізації в руслі поетичного аналога епічному жанру, пояснюючи свою думку специфікою родової основи синтезу, що, як пише дослідник з посиланням на Л.Я. Гінзбург, не переносить, не відтворює, а відкриває [9, 319]. Але О.В. Зирянов також уточнює, що поетичний аналог дійсно має місце у випадку виникнення гібридних структур, у яких «некритичне ставлення» до засвоєваних елементів епосу або драми призводить лірику до втрати родової чистоти.

Особливістю методологічного підходу О.В. Зирянова є спроба об'єднати два вектори еволюції новели в ліриці, що впливає на її типологію. Дослідник розрізняє процес новелізації, який є «іманентний ліриці і становить собою сюжетно-драматичну основу об'єктивації ліричної свідомості», а також метажанрову спрямованість лірики з відчутною орієнтацією на освоєння матеріалу й способів його осмислення в прозаїчних жанрах [9, 320]. У першому випадку О.В. Зирянов називає розвиток символіко-асоціативних засобів, які стимулюють розвиток ліричного роду й освоєння «жанрово-естетичних об'єктів», раніше закріплених за іншими жанрами, у другому – фіксує асимілятивні тенденції, тобто поглинання лірикою елементів прозаїчного мислення.

Про те, що жанровий архетип, не перешкоджаючи міжжанровій взаємодії, забезпечує єдність художньої форми, писав і С.С. Аверинцев. У проміжних формах основні ознаки відтиснуті напливом чужих ознак, але вони не заважають одна одній і не суперечать, оскільки співвіднесені з різними рівнями твору [1, 198]. У цьому випадку ми маємо справу із взаємодією жанрів. Ядро жанру, залишаючись не порушеним, на інших рівнях розташовує ознаки інших змістовних форм. Такі взаємодії вслід за Ю.М. Тиняновим можна назвати «деформацією». Їхня розмаїтість і багатовекторність розкриваються сучасними дослідженнями. Виявляючи ці властивості тенденцій сучасної жанрової системи, що виникли під впливом ідей нової епохи, Т.В. Кошурнікова вважає результатом модифікацій розвиток варіативності жанру, розширення його потенціалу [11, 8]. Жанрові модифікації, охоплюючи поверхневі жанрові шари, можуть заглиблюватися, трансформувати формуючі властивості, впливати на родові позначення. Групи жанрових модифікацій на матеріалі оди висуває О.В. Петров. Дослідником визначені такі перетворення: розширення художнього змісту, наближення до інших жанрів, зміни у самому жанрі, насичення традиційної топіки індивідуальним змістом і посилення індивідуального начала у поезії доби кінця VIII століття, що, зрештою, спричинило появу унікального жанрового об'єднання [13, 14 – 17]. Аналізу якісного перетворення модифікацій жанрової структури сонета присвячене докладне й глибоке дослідження Т.М. Андреюшкіної, у якому зауважується, що контамінація – це об'єднання в одному вірші структурних чи змістових елементів двох або більше жанрів. Контамінація «передбачає відхід від жанрової норми, яка виступає як певна рама для твору, що створює і зовнішні межі його формальної організації, і внутрішні межі – границі його змісту, котрі формують також перспективу, спосіб його сприйняття читачем. У результаті контамінації відбувається або зіткнення різних жанрових рамок, так що подвійність помітна, або перевага однієї над іншою, коли одна жанрова форма опиняється в рамі іншої» [2, 15]. Результати зазначених досліджень дають змогу простежити динаміку поверхневих і глибинних структур у процесі утворення нової єдності. Часткові зміни, що сприяють варіативності, призводять до багатоскладного в жанровому плані твору, у якому наявні кілька сталих основ. Але ці контамінації можуть перейти й на інший рівень міжжанрової взаємодії. У такому випадку спостерігається злиття основ, принципове відновлення форми. Уявлення про жанрову раму, що охоплює протилежності, які, у свою чергу, проникають у неї й сприяють утвердженню нової єдності, свідчить про взаємозумовленість сталого й змінного, їхнього діалектичного руху, що має вирішальне значення для розвитку жанру.

Сучасні дослідження категорії жанру відкривають нові можливості у пізнанні інтеграційних процесів, що становлять основу концепції жанрової «нестабільності». Стратегії вивчення різних видів жанрового синтезу формуються під впливом категорії процесуальності і здійснюються у тісному контакті літературознавства і суміжних гуманітарних дисциплін. Напрямок дослідження проблеми жанрової «нестабільності» формуються в руслі досліджень механізму оновлення жанру і шляхів трансформацій. Джерела, рушійні сили його динаміки віднаходять у вихідній поліжанровій природі тексту, рецептивних аспектах, діалектичному взаємообміну жанрів. Відповідно до концепції жанрової нестабільності, жанр постає як складне і динамічне утворення, у якому взаємовплив цілого і його елементів, а також розширення спектра елементів і їхньої адаптації призводить до зародження нової якості художньої форми.

ЛІТЕРАТУРА

1. Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции / С.С. Аверинцев. – М. : Школа «Языки русской культуры», 1996. – 448 с.
2. Андреюшкина Т.Н. Немецкий сонет: эволюция жанра : автореферат дисс. на соискание уч. ст. д. филол. наук : спец. 10.01.03 «литература стран зарубежья» / Т.Н. Андреюшкина. – М., 2008. – 32 с.

3. Бовсунівська Т.В. Основи теорії літературних жанрів : Монографія / Т.В. Бовсунівська. – К. : «Київський університет», 2008. – 519 с.
4. Бовсунівська Т.В. Форми міжжанрових трансформацій у сучасній літературі [Електронний ресурс] / Т.В. Бовсунівська // Мова і культура : наукове видання. – К. : Видавничий Дім Дмитра Бурого, 2009. – Т. 123. – С. 211 – 216. – Режим доступу: www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Mik/2009_11.pdf
5. Вахрушев В.С. О системах жанров в литературе и культуре / В.С. Вахрушев // О жанрах и жанровых системах: сборник статей. – Балашов : Редакция альманаха «Весы», 2004. – С. 3 – 22.
6. Головкин В.М. Жанрообусловливание как модус художественного познания (теоретико-методологическая перспектива) / В.М. Головкин // Вестник Ставропольского гос. ун-та. – 2002. – № 29. – С. 91 – 99.
7. Головкин В.М. Жанрообусловливание как проблема теоретической поэтики [Електронний ресурс] / В.М. Головкин // Междунар. научно-теоретическая интернет-конф. «Герменевтика литературного жанра», Ставропольский гос. ун-т (3 – 7 октября 2006 г.). – Режим доступу : <http://conf.stavsu.ru/conf.asp>
8. Гром'як Р.Т. До вивчення джерел розвитку літературних видів і жанрів / Р.Т. Гром'як // Давне і сучасне : Вибрані статті з літературознавства. – Тернопіль : Лілея, 1997. – С. 42 – 45.
9. Зырянов О.В. Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект / О.В. Зырянов. – Екатеринбург : Изд-во Уральск. ун-та, 2003. – 548 с.
10. Копыстьянская Н.Ф. Жанровые модификации в чешской литературе / Н.Ф. Копыстьянская. – Львов: «Вища школа», 1978. – 258 с.
11. Кошурникова Т.В. Жанровые модификации в творчестве В.Н. Крупина : автореферат дисс. на соискание уч. ст. канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «русская литература» / Т.В. Кошурникова. – Москва, 2008. – 22 с.
12. Лейдерман Н.Л. Проблема жанра в модернизме и авангарде (Испытание жанра или испытание жанром) / Н.Л. Лейдерман // Studia Slavistici. – 2008 (V). – С. 147 – 177.
13. Петров А.В. Оды «На новый год», или открытие времени: Становление художественного историзма в русской поэзии XVIII в. : Монография / А.В. Петров. – Магнитогорск : Изд-во МаГУ, 2005. – 272 с.
14. Хорольский В.В. Два «рубежа» веков: от синтеза к атрофии жанра / В.В. Хорольский // Жанровая теория на пороге тысячелетий : сборник тезисов и материалов : IX ежегодная международная конференция (20 – 26 сентября 1999 г., Пушкинские горы). – М., 1999. – С. 13 – 14
15. Beebe T. The Ideology of Genre : a Comparative Study of Generic Instability / T. Beebe. – Pennsylvania State University, 1994. – 303 P.
16. Hart F.E. Embodied Literature: A Cognitive-Poststructuralism Approach to Genre / E.F. Hart // The Work of Fiction: Cognition, Culture, Complexity / [A. Richardson E. Spolsky]. – Aldershot : Ashgate Press, 2004. – P. 85 – 107.
17. Richardson A. Steen F. Literature and the Cognitive Revolution : An Introduction / A. Richardson, F. Steen // Poetics Today. – 2002. – Vol. 23. (2). – P. 1 – 8.
18. Spolsky E. Gaps in Nature : Literary Interpretation and the Modular Mind / E. Spolsky. – Albany : State University of New-York Press, 1993. – 249 p.
19. Stockwell P. Cognitive Poetics : An Introduction / P. Stockwell. – L., N.Y. : Routledge, 2002. – 193 p.

Фелікс ШТЕЙНБУК

ПОВІСТЬ МИХАЙЛА КОЦЮБІНСЬКОГО „ТІНІ ЗАБУТИХ ПРЕДКІВ” У КОНТЕКСТІ ТІЛЕСНО-МІМЕТИЧНОГО МЕТОДУ АНАЛІЗУ ХУДОЖНІХ ТВОРІВ

Стаття присвячена розгляду шедевральної повісті М. Коцюбинського „Тіні забутих предків”. В оперті на засади тілесно-міметичного методу аналізу художніх творів зроблено висновок про те, що, по-перше, смерть актуалізується з моменту усвідомлення особистістю самої себе і що, по-друге, саме таке діалектичне поєднання життя і смерті забезпечує постання на основі тілесного виміру – духовного виміру буття.

Ключові слова: тілесно-міметичний метод, аналіз художніх творів, духовний, тілесний, вимір буття.

The article is devoted to the analysis of the masterpiece novel by M. Kotsubinskiy “The Shadows of the Forgotten Ancestors”. In accordance with the principles of corporal-mimetic method of belles-lettres analysis, the following conclusion has been made: first – the death is actualized at the moment of becoming aware of the personality by itself and, second – such a dialectical synthesis of life and death provides the beginning of the spiritual dimension of the being on the basis of corporal dimension.

Key words: *corporal-mimetic method, belles-lettres analysis, spiritual, corporal, being.*

Статья посвящена рассмотрению шедевральной повести М. Коцюбинского „Тени забытых предков”. Руководствуясь принципами телесно-миметического метода анализа художественных произведений, сделан вывод о том, что, во-первых, смерть актуализируется в момент осознания личностью самой себя и что, во-вторых, именно такой диалектический синтез жизни и смерти обеспечивает возникновение на основе телесного измерения – духовного измерения бытия.

Ключевые слова: *телесно-миметический метод, анализ художественных произведений, духовный, телесный, бытие.*

У сучасному українському літературознавстві існує, щонайменше, дві силуетки М. Коцюбинського – і як людини, і як письменника. Перша силуетка сформована довготривалою, сливе вже сторічною традицією. Друга – виникла нещодавно, будучи наснаженою інтенціями щодо спроб так званої постмодерної інтерпретації. Першу можна знайти в усіх, без винятку, офіційних біографіях, які друкуються всюди, починаючи від шкільних підручників і закінчуючи численним сайтами в Інтернеті. Друга ж – належить, переважно, С. Павличко, що присвятила цьому питанню окрему працю з більш ніж промовистою назвою: „Пристрасть і їжа: особиста драма Михайла Коцюбинського” [див. 4, с. 505-524].

Отож, відповідно до постулатів першої силуетки, М. Коцюбинський – це свідомий українець, який понад усе любить „рідну Україну, її народ та мову” [2, с. 285, 286; див. також 1, с. 177]; це один „з найсильніших стилістів в українській літературі” [2, с. 286]; це майстер, що „за десять років навчання <...> пройшов еволюцію „від етнографічного реалізму, імпресіонізму до модернізму, а в кінці життя до їхньої синтези та неоромантизму” [2, с. 306]; і це, нарешті, той, хто „дуже любив свою сім’ю й інтереси кожного члена її” і для кого дружина, Віра Устимівна, була його „любою і духовно близькою людиною” [2, с. 292].

Своєю чергою, риси, які складають другу силуетку, є чи не прямо протилежними, а відтак, поперше, „життя <...> іншого Коцюбинського мало свою драматургію, кодовими словами якої були: пристрасть і їжа” [4, с. 505]. Натомість „у творах він був не тим, ким був насправді <...> А в текстах він ховає власну особистість, свою психологічну і естетичну розгубленість, інфантизм, нарцизм” [4, с. 522]. По-друге, „Коцюбинський <...> модерністом не був”, і хоча він „у письмі схилився до імпресіоністичної манери”, але „тут <...> не було <...> суперечності”, оскільки „імпресіонізм, цей останній великий стиль XIX століття, був об’єктивним мистецтвом, побудованим на точному відображенні відчуття, враження, спостереження” [4, с. 505]. По-третє, „його багатолітні стосунки з іншою жінкою [Олександрою Іванівною Аплаксіною. – Ф. Ш.] дозволяють припустити, що <...> шлюб [М. Коцюбинського. – Ф. Ш.] не був щасливим” [4, с. 508]. І, четверте, навіть його письменницька майстерність породжує сумніви не тільки у самого М. Коцюбинського [див., наприклад, 4, с. 507; а також 1, с. 179], бо це може свідчити лише про його вимогливість до власної творчості, що є цілком природним для багатьох справжніх митців, а, на думку Д. Чижевського, й у Л. Українці, яка „до багатьох речей М. Коцюбинського ставилася з певною неохотою („розтягнуте”, несмаковите, писане без внутрішньої потреби тощо)” [7, с. 557].

З поданого вище протиставлення можна зробити декілька вступних, а проте важливих висновків. Зокрема, цілком очевидно, що постать М. Коцюбинського є надзвичайно суперечливою, що його особисте життя корелює з його творчою спадщиною лише опосередковано й тільки почасти і що єдина позиція, яка є спільною для будь-яких точок зору, стосується стилістичної довершеності здобутків митця, а більш конкретно – в усіх, без винятку, критиків М. Коцюбинського не викликає застережень його повість „Тіні забутих предків”, яка навіть у випадку з Л. Українкою спричинила „правдивий екстаз” [7, с. 557].

Отже, **мета** цієї статті полягає у необхідності розгляду „Тіней забутих предків” на засадах новітнього телесно-миметичного методу аналізу художніх творів [див. 8], оскільки цей твір став „не тільки одним з кращих творів про чарівний світ карпатських горян” і не тільки „величним гімном красі життя” й „світлим почуттям людини” [2, с. 348], на який у цитованому підручнику з історії української літератури знайшлося аж дві сторінки, а й тим текстом, у якому талант М. Коцюбинського розкрився у найбільшій і у найповнішій мірі.

Зовнішні чинники, що зумовили написання цього незвичного твору, лежать, власне, на поверхні: М. Коцюбинський, будучи людиною, безперечно, і чутливою, і вразливою, не міг не відреагувати на карпатські дивовижі. Але здається, що не буде помилковим і припущення, відповідно до якого природа, наприклад, острова Капрі (теж, до речі, гірська), хоч і не залишила письменника байдужим, але сприймалася ним, радше, у традиційному контексті. За цим контекстом, на думку О. Пахльовської, „в українській літературі, як, зрештою, і в більшості слов’янських літератур, Італія найчастіше зображувалася як напівлегендарна країна...” [5, с. 27]. А це означає, що краса Італії інтерпретувалася у творчості письменника як певна напівабстрактна ідея, що слугувала більш публіцистичному, ніж художньому утвердженню життя. Натомість зовсім інакше сприймалася, сказати б, ідея Карпат, і причини

цього полягають просто у тому, що Карпати були своїми.

Так, звісно, ця „велична <...> природа”, це „первісне життя” і „гуцули – надзвичайно оригінальний народ, з багатою фантазією, з своєрідною психікою” [цит. за: 1, с. 178], – все це якнайповніше відповідало романтичним настановам М. Коцюбинського. Втім, Карпати існували не у заморських країнах, а належали до українського світу, найбільш важливого і дорогого для письменника. Водночас Карпати і суттєво відрізнялися від іншої, добре знайомої частини цього світу. Інакше кажучи, для того, аби подолати буденність, від якої М. Коцюбинський намагався втікати все своє життя, з моменту виникнення у його житті Карпат, потреба в Італії, що до цього часу виконувала роль такого романтичного анклаву, власне, зникла. З цього моменту можна було залишатися у знайомому і улюбленому світі, але при цьому перебувати ніби поза його межами.

Відтак, якщо прийняти як слушну цю думку, то тоді й деякі інші суперечності, пов'язані з життям і творчістю М. Коцюбинського, можна пояснити доволі легко і цілком логічно. Зокрема, йдеться про те, що найбільш прийнятною і комфортною для письменника була ситуація, яка передбачала б можливість виходити за межі звичного і свого світу, але при цьому нікуди за ці межі не виходити. Внаслідок такої постави М. Коцюбинський займає посаду російського чиновника, а у вільний від служби час творить українську літературу. Або: М. Коцюбинський і справді послідовно обстоював українську ідею, але він ні за що не пішов би заради неї на барикади. Або: М. Коцюбинський, можливо, і дійсно кохав О. Аплаксіну, проте він нічого не робив і так і не зробив, аби щось змінити у їхніх стосунках, бо це зруйнувало б звичний і необхідний для нього світ його родини. Врешті-решт, і його повсякчасний потяг до романтики, який характеризував творчість письменника чи не з перших, учнівських спроб, є також – вже, щоправда, художньо-дискурсивним, а проте – досить ефективним способом відриватися „від землі”, в засаді, на цій „землі” залишаючись.

Разом з тим особливості повісті „Тіні забутих предків” тільки поданими вище раціями аж ніяк не обмежуються. Безпосереднє, а також і серйозне вивчення етнографічних матеріалів, присвячених жителям Карпатських гір, дозволило переконатися письменнику в тому, що і самі гуцули, і спосіб їхнього життя, і особливості їхньої самотньої культури були позначені своєрідним романтичним пафосом, з одного боку, спрямованим вгору, а з іншого – у минуле. Перше було зумовлено тим, що гуцули жили у гірській місцевості, а друге – тим, що „глибокий язичник, гуцул, – як стверджував М. Коцюбинський, – все своє життя, до смерті, проводить у боротьбі зі злими духами, які населяють ліси, гори та води. [А] християнством він скористався тільки для того, щоб прикрасити язичницькій культ” [цит. за: 1, с. 178].

Тому й не дивно, що письменник, вже будучи важко хворим, не зміг знехтувати можливістю поринути у цей дивовижний світ, а його повість стала одним з найкращих його творів, оскільки в ній вповні і без жодних обмежень М. Коцюбинський зміг втілити як найблискучіші грані свого таланту, так і найістотніші сторони своєї творчої свідомості і насаги.

Повість „Тіні забутих предків” – це твір, який передусім визначається двома поетикальними настановами: з одного боку, М. Коцюбинський спромігся створити винятково романтичний художній всесвіт, а з іншого – цей всесвіт побудовано на цілком виразній тілесній основі. Так, перше, крім вказаних вище чинників, детерміновано надзвичайно багатою гуцульською демонологією. Натомість друге пронизує весь текст від початку до кінця у найменших дрібницях. Врешті-решт, зміст повісті М. Коцюбинського у редукованому вигляді полягає у розповіді про життя Івана Палійчука від народження і аж до передчасної, трагічної смерті цього головного героя. Але, у певному сенсі, це не історія свідомого становлення особистості, а, радше, романтично зумовлена розповідь про тілесне буття персонажу.

Дивна дитина, яка дев'ятнадцятою народилася у сім'ї Палійчуків, була такою не в останню чергу тому, що „Іван все плакав, кричав по ночах, погано ріс і дивився на неню таким глибоким, старече розумним зором, що мати в тривозі одвертала од нього очі” [3, с. 546]. Відтак через те, що „туго росла дитина”, вона й „була чудна. Дивиться перед себе, а бачить якесь далеке і не відоме нікому або без причини кричить” [3, с. 546]. Власне кажучи, засадничо нічого не змінилося і у подальшому, якщо не рахувати тільки того, що Іван все ж таки виріс на стрункого і міцного „легіня”, а проте внаслідок набутого у дитинстві досвіду так і залишився не без дивини. Прикметно і те, що ми бачимо Івана спочатку у дитинстві та в юності, а потім вже дорослим і змужнілим чоловіком, який повертається після майже семирічного щезнення і перебування на чужині, одружується і декілька років поспіль втішається сумлінним, а навіть й поетичним газдуванням. В останнє погано віриться, і тому коли „він кидав роботу і десь пропадав” [3, с. 575] на певний час, то це сприймається як більш автентична поведінка, що притаманна Івану.

Отож „так йшло життя худоб'яче й людське, що зливалось до купи, як два джерельця у горах в один потік...” [3, с. 577], і це, зокрема, означає, що Іван екзистує життям свого тіла, оскільки через об'єктивні обставини він не може знайти гармонію всередині, а тому змушений шукати її назовні. У зв'язку з цим, ще будучи малим, Іванко тікає з дому або легітимно перебуває поза домом, бо пасе корів, і саме там „зна[ходить], що віддавна шука[є]” [3, с. 549]. Його пошуки, натомість, – це безперервний

процес углядування і дослухування до оточуючого світу, що „був, як казка, повна чудес, таємнича, цікава й страшна” [3, с. 548], і зумовлювався почасти не тільки внутрішнім хворобливим станом хлопчика, а й тим, що „вдома, в родині, Іван часто був свідком неспокою і горя” [3, с. 550].

Утім, це блукання лісами і горами мало на меті не лише втечу до іншого світу – Іван з певного моменту намагався вловити справжню музику того буття, яке точилося навколо і частиною якого він теж, властиво, був. Парадокс і полягав у тому, що, поринаючи у світ природи, хлопчик намагався, передусім, знайти самого себе. Принаймні, Іванко „сідав десь на узбіччі гори, виймав денцівку (сопілку) і вигравав немудрі пісні, яких навчився од старших. Однак та музика не вдовольняла його”, а тому він „з досадою кидав денцівку і слухав інших мелодій, що жили в ньому, неясні і невловимі” [3, с. 548].

Врешті-решт, хоч „трудно було дитині спіймати [цю] химерну мелодію” [3, с. 548], однак він спромігся „в сій дзвінкій тиші почу[ти] <...> тиху музику, яка так довго і невловимо вилась круг його вуха, що навіть справляла муку!” [3, с. 549]. Проте радість через те, що він почув бажану мелодію, а, отже, і себе, була миттєвою, бо з’ясувалося, що за спиною Іванка „на камені верхи сидів „той”, шезник”, і це саме шезник „скривив гостру борідку, нагнув ріжки і, заплющивши очі, дув у флюяру” [3, с. 549].

Якщо взяти до уваги, що за давніми віруваннями гуцулів шезник – це чорт, який раптово з’являється, раптово зникає, і скликає всіх міфічних істот до танку, а Іванко теж не встояв перед цими своєрідними запросинами і, „пожбурнувши денцівку в траву та взявшись у боки, закрутився в танці” [3, с. 550], то тоді цей епізод можна вважати, безумовно, пророчим. Але аж ніяк не у зв’язку з диявольським витівками – все набагато простіше і складніше водночас. Справа у тому, що філософія та поетика танцю мають надзвичайно складний вимір, який корелює і з культурними, і з тілесно-буттєвими сенсами.

Так, зокрема, танець дозволяє і гранично абстрагуватися від зовнішнього спостерігача, і, разом з цим, трансцендентувати власну суб’єктивність. Відомо, наприклад, що Ф. Ніцше вважав танець своєрідною формою мислення, у зв’язку з чим В. Подорога запропонував коментар, відповідно до основних постулатів якого „...танець не створює оптичного простору, де могла б здійснюватися нормативно та за певними каналами орієнтована комунікація; танець – це простір екстатичний, де рух підкорюється внутрішнім біоритмам того, хто танцює, біоритмам, які неможливо виміряти у кількісних параметрах часу, тактом або метром. Семіотика внутрішніх рухів танцюриста є безглуздою. Внутрішнє переживання часу, а іншого у танці немає так само, як немає і „зовнішнього спостерігача” або того, хто не бере участі у танці, будується за логікою трансгресії органічного: всі рухи, на яких би рівнях – фізіологічному або психосоматичному – вони не розташовувалися, – це рухи, що, сперечаючись один з одним, повторюючись, але постійно підтримуючи зростаючу хвилю енергії, спричинюють повну індукцію усіх рухомих подій тіла танцювальника” [6, с. 193]. Йдеться, тобто, про зникнення, про розчинення суб’єктивності у тому, що В. Подорога називає „повною індукцією всіх рухомих подій тіла”, внаслідок чого тіло рухається вже не з волі танцювальника, а через розподіл енергій та індуктивних процесів. Танець, таким чином, знімає зовнішню позицію спостерігача, але не постулює внутрішньої позиції – він реалізує звільнення від зовнішнього поза формами істинно внутрішнього [9, с. 50] і надає усій ситуації, у якій опиняється герой М. Коцюбинського, природного кшталту.

Але і це ще не все тому, що рухи танцю традиційно пов’язуються з рухом у лабіринті. Так, наприклад, добре відомо, що коли Тезей вийшов зі славетного критського лабіринту, прототипу всіх лабіринтів, і досягнув Делоса, то він відсвяткував щасливе закінчення своєї небезпечної пригоди власне танцем, у якому відтворив лабіринтні звиви. З того часу так званий „танок лелек” ритуально повторює прохід Тезея лабіринтом [13, с. 221-233]. Тіло, що танцює, не просто рухається уявним, невидимим (адже найчастіше лабіринтні танці виконуються вночі) простором, воно своїм рухом будує цей простір. Ф. Фронтізі-Дюкру стверджує навіть, що Лабіринт, певно, взагалі не можна сприймати як якусь будівлю, тому що „різноманітність форм, які зображено на монетах у Кноссі, де його репрезентовано то хрестоподібно, то спочатку як прямокутник, а потім як коло, то еквівалентно фігурі закруту [річки] <...> не дозволяє побачити у ньому план будови. Все вказує на те, що йдеться про символічну форму без архітектурного референту” [11, с. 143]. А М. Ямпольський додає, що „лабіринт – це зовнішній малюнок руху тіла, яке прямує до трансформації”. Більш того, „лабіринтний танець ритуально починається рухом вліво – у бік смерті, і закінчується тим, що ланцюжок танцювальників змінює напрямок та символічно воскресає. Танцююче, витке тіло креслить лінію метаморфози” [9, с. 70].

Підсумовуючи наведені вище теоретичні рації, можна ствердити, що танець як тілесно-культурний феномен має амбівалентний зміст, відповідно до якого, по-перше, Іванко залишається природною істотою, що починає рух до смерті з віднайдення у цій природності самого себе. А по-друге, танець провадить також не тільки до смерті, а й до воскресіння. Відтак коли Іван і Юра сходяться у двобої на бартках, то у тексті це позначається як те, що „вони танцювали смертельний танець” [3, с. 584], але при цьому, хоч і будучи обидва поранені, персонажі виходять з кривавого протистояння вцілілими.

Схожу ситуацію можна спостерігати і тоді, коли Юра відвертає хмара з градом від села, хоча безпосередньо, щоправда, у цьому епізоді не йдеться про танок. Утім, це виглядало так, що „коли хмара направо – то й він направо, хмара наліво – і він наліво. Він бігав за нею, борючись з вітром, махав

руками, грозив ціпком. Він вився, як в'юн, по горі, завертаючи хмару, моцувався із нею, спирав..." [3, с. 582]. І якщо порівняти наведений опис несамовитої боротьби мольфара зі стихією з намаганнями Івана захистити Марічку, що перетворилася на нявку, якій загрожував чугайстр, то стає очевидною не лише мотивація, що спричинилася до танку, який виснажив добрий лісовий дух, „щоб Марічка якнайдалі встигла втекти” [3, с. 589].

Передусім звертає на себе увагу той факт, що ще одним вагомим мотивом обох герців є вітер, оскільки багато рис поєднують чугайстра саме з вітром, та й танцює він, за українськими міфологічними уявленнями, як вихор. В обох випадках також не обходиться й без жінки – Юра захищає село, яке персоніфіковано репрезентується через образ Палагни, внаслідок чого після здобутої ним перемоги він одержує винагороду – „Палагна ста[є] любаскою Юри” [3, с. 583]; а Іван боронить Марічку, та оскільки вона перетворилася на нявку, то він, як і належить, стає жертвою цієї облуди. І, нарешті, чи не основне, що поєднує аналізовані епізоди, – це надмір тілесних рухів, які у розгорнутому щойно контексті можна інтерпретувати як танок, результатом якого у випадку з мольфаром стало, образно кажучи, „воскресіння”, а у випадку з Іваном – смерть.

Крім цього, амбівалентний характер танцю особливо виразно дається взнаки у фіналі повісті, коли прощання із загиблим Іваном поступово перетворюється на оргію, тлом якої і стає подібний до попередніх епізодів нестямний і шалений танець. Більш того, в останній частині повісті розгорнуті у просторі тексту стратегії, пов'язанні з тілесно-буттєвою проблематикою, закономірно сягають свого апогею. Ось „трембіти [за]плакали під вікном”, а Іванове „праве око лукаво дивилось з-під піднятого трохи повіка” [3, с. 593], ніби здогадуючись про те, що це – позірний смуток, і нарешті переконавшись у певному надважливому сенсі, якого він дійшов ще коли живим шукав у горах свою Марічку [3, с. 586], бо тепер, вже по смерті, „в піднятому кутику вуст немов застрягло гірке міркування: що наше життя? Як блиск на небі, як черешневий цвіт...” [3, с. 595].

Відтак, попри смерть, тіло Івана продовжувало жити: воно „рушало. Біласті плями, як лишай, повзли по ньому ледве помітною тінню” [3, с. 594], і „по обличчю мерця все розростались плями, наче затасні думки його ворухили, безперестанку міняючи вираз” [3, с. 595]. Цей рух поступово передався і тим, хто прийшов віддати небіжчику останню шану. Прикметно, що почався він „од порога”: спочатку „несміливо тупали ноги, пхалися лікті <...> голоси рвалися та мішались в глухому гомоні юрми. І ось раптом високий жіночий сміх гостро розтяв важкі покрови суму, і стриманий гомін, наче полемін, бухнув з-під шапки чорного диму” [3, с. 594-595].

Ця ніби звична, а насправді дещо дивна у такому контексті метафорика, яка корелює, з одного боку, з образом вогню, а з іншого – зі сміхом, обґрунтовується надзвичайно глибокими раціями. Зокрема, П. Валері вважав, що полум'я є безпосереднім втіленням моменту [14, с. 143], оскільки вогонь функціонує як пам'ять, що зникає у просторі та часі. Так діється через те, що „кожен фрагмент його невловимого тіла є значущим лише у тій мірі, у якій він народився під час знищення тіла, у якій він несе пам'ять про це знищення. Але ця „пам'ять”, як пише М. Ямпольський, є не просто чимось таким, що зникає, а, як і належить пам'яті, вона є становленням, що постійно відновлюється, що воістину маніфестується” [9, с. 302].

У свою чергу, про здатність вогню „одночасно виходити з себе та залишатися у собі” писав С. Бретон [Breton, с. 100], і він також звернув увагу на зв'язок полум'я, що здійснюється вгору, з певним тягарем, який пригнічує вогонь до землі. „Чи не є попіл тим рухливим ґрунтом, у якому вогонь відчуває потребу для того, аби знову піднятися у ритмі *arsis*'а и *thesis*'а, укорінення та сходження? Тоді з міфу до міфу буде відтворюватися цей зв'язок важкого та легкого, тягаря та невагомості” [10, с. 98]. І тоді стає зрозумілим не лише кореляція вогню зі смертю, а й з танцем, що також передусім є втіленням моменту.

Натомість сміх за окресленої перспективи цілком природно вписується у цей контекст не тільки і не стільки як вираз веселості, а як феномен, що його зміст, на думку П. де Мана, завжди становить „відношення <...> між двома „Я”, тобто момент найвищої точки комунікації. Але особливість цього моменту полягає у тому, що це ще „не міжсуб'єктні відношення” [12, с. 212], бо „через сміх комунікують не людські індивідууми, а їхні регресовані тіла, які перетворюються на предмети, на їхні знеособлені „Я” [9, с. 36].

Отож стає цілком зрозумілим, чому всі ці люди, „з очима, в яких ще не встигло згаснуть смертельне світло і затертись образ мерця <...> охоче йшли цілуватись, байдужі до чоловіків, які так само обіймали та тулили чужих жінок” [3, с. 595]: вони „від нього тікали”, „повер[та]лис[я] [до нього] спиною”, намагалися забути [3, с. 595, 596]. Та, як виявляється, досягти цієї мети можна було лише через тілесно зумовлені практики, які дозволяли утвердити життя у парадоксальний спосіб – погоджуючись зі смертю, включаючи її у буттєві перегони. А тому й „скакало на лаві тіло, трясучи жовтим обличчям, на якому усе ще грала загадка усмішка смерті”. Розгадати цю усмішку було неможливо, але її можна було подолати – формально „мідян[ими] гр[ішми], скинут[ими] добрими душами на перевіз”, а насправді – спільною оргаїстичною „забавою” [3, с. 596].

Разом з тим не можна не помітити, що розгляд змісту повісті через призму тілесного буття Івана

нібито цілком елімінує з аналітичного дискурсу образ Марічки. Йдеться, однак, про те, що цей образ додає до загальної картини, змалюваної письменником, суттєві й виразні смислові конотації. Зокрема, тілесне буття Івана набуває вагомого сенсу, як було з'ясовано вище, спочатку через усвідомлення ним самого себе, про що сповістив той перший танок малюка після зустрічі зі щезником. А другим визначальним моментом щодо внутрішнього становлення героя стала саме зустріч з Марічкою, яка набула змісту невід'ємної частини його життя і його, сказати б, „стоти”.

За таких обставин образ Марічки тільки на перший погляд займає другорядне місце у цій історії, тому що без неї жодної історії просто не було б. На доказ цього можна було б навести той факт, відповідно до якого значення образу Палагни визначається її, переважно, фізичною присутністю поряд з Іваном і намаганням за допомогою чорної магії за справою мольфара Юри звести свого законного чоловіка з білого світу. Проте, зрозуміло, що це не Палагна і навіть не її диявольська підступність визначили долю Івана – цю долю, далекі, зумовила присутність, а потому, та ще й у більшому ступеню – відсутність у його житті Марічки.

Натомість сенс нібито безглуздої загибелі дівчинки стає очевидним, власне, у контексті запропонованого аналізу, бо тільки „перед повагою смерті” можна сподіватись на „мудрий спокій”, який „єдна[є] життя і смерть” [3, с. 593], аби на цьому незаперечному ґрунті і постав той величний духовний вимір, що дозволяє жити, радіти життю і тільки у такий, єдино можливий спосіб повсякчасно долати смерть. „Бо що наше життя? Як блиск на небі, як черешневий цвіт... нетривке й дочасне” [3, с. 586].

Таким чином, образний світ неперевершеного твору М. Коцюбинського будується на основі, щонайменше, двох парадоксальних художньо-філософських засад: по-перше, смерть актуалізується з моменту усвідомлення особистістю самої себе і, по-друге, саме таке діалектичне поєднання життя і смерті забезпечує постання на основі тілесного виміру – духовного виміру буття.

При цьому важливо зазначити, що духовність, як вона розуміється у повісті „Тіні забутих предків”, не суперечить тілесності, а виявляє гуманістичний кшталт тілесного буття людини, внаслідок чого ідейно-художній зміст твору М. Коцюбинського не вписується у рамки поетикальних засад жодного з відомих літературних напрямків, а становить передовсім взірць вільної і нічим не скутої творчої письменницької наснаги.

ЛІТЕРАТУРА

1. Горький М. М. М. Коцюбинський / М. Горький // Капрійські сюжети : „Італійська” проза Михайла Коцюбинського та Володимира Винниченка / [упоряд. В. Панченко]. – К. : Факт, 2003. – С. 175–182. – (Літ. проект. „Текст + контекст”. Знакові літ. доробки та навколо них).
2. Історія української літератури. Кінець XIX – початок XX ст. : Підручник : [у 2 кн.] / [за ред. проф. О. Д. Гнідан]. – К. : Либідь, 2005. – Кн. 1. – 624 с.
3. Коцюбинський М. Вибрані твори / М. Коцюбинський. – К. : [Державне](#) видавництво художньої літератури, 1961. – 656 с.
4. Павличко С. Теорія літератури / С. Павличко ; [упорядн. В. Агеєва, Б. Кравченко ; передм. М. Зубрицької]. – К. : Видавництво Соломії Павличко „Основи”, 2002. – 679 с.
5. Пахльовська О. Українсько-італійські літературні зв'язки XIV – XX ст. / О. Пахльовська // Капрійські сюжети : „Італійська” проза Михайла Коцюбинського та Володимира Винниченка / [упоряд. В. Панченко]. – К. : Факт, 2003. – 15–27 с. – (Літ. проект. „Текст + контекст”. Знакові літ. доробки та навколо них).
6. Подорога В. Метафізика ландшафта / В. Подорога. – М. : Наука, 1993. – 388 с.
7. Чижевський Д. І. Історія української літератури / Д. І. Чижевський. – К. : Видавничий центр „Академія”, 2003. – 568 с. – (Альма-матер).
8. Штейнбук Ф. М. Тілесність – мімезис – аналіз (Тілесно-міметичний метод аналізу художніх творів) : [монографія] / Ф. М. Штейнбук. – К. : Знання України, 2009. – 215 с.
9. Ямпольський М. Демон и Лабиринт / М. Ямпольський // Новое литературное обозрение : [научное приложение]. – М., 1996. – Вып. VII. – 336 с.
10. Breton S. Poétique du sensible / S. Breton. – Paris : Cerf. – 417 p.
11. Frontisi-Ducroux F. Obdole : mythologie de l'artisan en Grece ancienne. – Paris : Maspero, 1975. – 493 p.
12. Man P. de. Blindness and insight : essays in the rhetoric of contemporary criticism / Paul de Man ; [introduction by Wlad Godzich]. – London : Methuen, 1983. – 308 p.
13. Santarcangeli P. Le livre des labyrinthes / Paolo Santarcangeli. – Paris : Gallimard, 1974. – 568 p.
14. Valery P. Eupalinos, L'Ame et la danse, Dialogue de l'arbre / P. Valery. – Paris : Gallimard, 1970. – 674 p.

ЗНАЧЕННЯ І СМИСЛ В ПСИХОЛІНГВІСТИЧНИХ КОНЦЕПЦІЯХ О.О. ЛЕОНТЬЄВА ТА Л.С. ВИГОТСЬКОГО

У статті здійснено зіставлення позицій Л.С. Виготського та О.О. Леонтьєва щодо змістового наповнення термінів «значення» та «смысл». Незважаючи на те, що Леонтьєв декларує свою позицію як ідентичну до позиції Виготського, зроблено висновок про відмінність змісту, який вкладали в ці терміни обидва дослідники. Якщо для Виготського значення — це мовна одиниця, що складається з предметної віднесеності та «власне значення», то для Леонтьєва наповнення цього терміну вичерпується предметною віднесеністю. В тлумаченні смислу як контекстуальної одиниці позиції дослідників збігаються, однак Леонтьєв додатково використовує цей термін на позначення мовного явища, а Виготський — позамовного явища.

Ключові слова: предметна віднесеність, значення, смысл.

The following article looks over the comparison of positions of L.S. Vygotsky and O.O. Leontiev concerning semantic filling of terms «meaning» and «sense». Even though Leontiev declares his position as identical to Vygotsky's, we are concluding that sense which those scientists saw in these terms are different. For Vygotsky «meaning» it's a linguistic unit that consists of the «sending to subject» and the «actual meaning», but for Leontiev the filling of this term it's «sending to subject» only. The positions of scientists about explanation of the «sense» as a contextual unit are the same, however Leontiev is using this term also to denote the linguistic phenomenon, and Vygotsky is using it for denotation of the non-linguistic phenomenon.

Keywords: sending to subject, meaning, sense.

В статье осуществлено сопоставление позиций Л.С. Выготского и А.А. Леонтьева относительно содержательного наполнения терминов «значение» и «смысл». Несмотря на то, что Леонтьев декларирует свою позицию как идентичную позиции Выготского, сделан вывод о различии содержания, которое вкладывали в эти термина оба исследователя. Если для Выготского значения - это языковая единица, состоящая из предметной отнесенности и «собственное значение», то для Леонтьева наполнение этого термина исчерпывается предметной отнесенностью. В толковании смысла как контекстуальной единицы позиции исследователей совпадают, однако Леонтьев дополнительно использует этот термин для обозначения языкового явления, а Выготский - позаказного явления.

Ключевые слова: предметная отнесенность, значение, смысл.

В своїх дослідженнях О.О. Леонтьєв використовує поняття «особистісний смысл» як базове для розуміння процесу породження мовлення. В його інтерпретації воно міцно увійшло в науковий вжиток і використовується багатьма дослідниками, що опираються на теоретичні пошуки Московської школи психолінгвістики [1, 104; 7, 77; 8, 60; 12, 187; 10, 115; 11, 161; 15, 57-58; 22, 27]. Поняття «особистісний смысл», а також його співвідношенням зі значенням, яке отримує свої інтерпретаційні особливості, найрозгорнутіше прояснено в книзі О.О. Леонтьєва «Слово в мовленнєвій діяльності» [12]. Тут Леонтьєв не лише детально показує особливості розуміння цих понять в психолінгвістиці, а й широко цитує та обговорює праці, в яких вони з'явилися в новому тлумаченні, зокрема книгу Л.С. Виготського «Мислення та мовлення» [12, 168-172]. Погляд Виготського на значення та смысл Леонтьєв вважає традиційним [12, 171] і дещо невідповідним психолінгвістичним реаліям [12, 169], тому порівняння його інтерпретації з першоджерелом є виправданим.

Аналіз позиції Л.С. Виготського з приводу співвідношення значення і смислу О.О. Леонтьєв здійснює [12, 168-169] на основі фрагменту з книги «Мислення і мовлення» [6, 346-348]. Важливим і, можна сказати, ключовим питанням для О.О. Леонтьєва в його інтерпретації фрагменту Виготського є питання незмінності значення. Для підтвердження цієї позиції він компілює достатньо велику цитату [12, 168] з праці Виготського, де йдеться про значення як про «нерухомий і незмінний пункт, котрий залишається стійким при всіх змінах смислу слова в різному контексті» та про те, що «слово, взяте окремо і в лексиконі, має одне тільки значення. Але це значення є не більше, ніж потенція, що реалізується в живому мовленні, де це значення є лише каменем в будівлі смислу» [6, 346]. Про смысл Виготський говорить як про «сукупність всіх психологічних фактів, що виникають в нашій свідомості

завдяки слову» [6, 346], однак, на думку Леонт'єва, всюди залишається на рівні тексту та розглядає смисл як продукт «кристалізації в слові семантичних особливостей контексту» [12, 168] та «синтагматичного згортання семантичної динаміки мовлення» [12, 169], тобто як змінну мовленнєву контекстуальну одиницю. Завершивши цитування, Леонт'єв доходить висновку, що різниця між значенням (яке, на його думку, однакове в лексиконі і в контексті) і смислом (який однозначно тлумачиться як змінний) у Л.С. Виготського «еквівалентна загальноприйнятій в лінгвістиці різниці між потенційним та актуальним (в інших концепціях — між денотативним та конотативним) значеннями» [12, 169].

Такий погляд на співвідношення значення і смислу як дуалістичної пари, один член якої є незмінним та стабільним, а інший — змінним та залежним від контексту, відповідає точці зору самого Леонт'єва, і завдання підібраних цитат — її проілюструвати. Заперечення у нього викликає лише зроблений ним самим висновок про те, що контекстуальні смисли у Виготського — це єдині «психологічні факти, що виникають в свідомості завдяки слову» [12, 169]. Тому О.О. Леонт'єв наполягає на існуванні й інших психологічних фактів, «що виникають в свідомості завдяки слову», які не враховані Виготським.

Здійснене О.О. Леонт'єв цитування з праці Л.С. Виготського та запропоновані ним висновки потребують детального розгляду, і в першу чергу це стосується «загальноприйнятого» в лінгвістиці розмежування незмінного значення та змінного смислу, де незмінне визначається як потенційне, а змінне як актуальне. Особливо потрібно врахувати, що незмінність значення не залежить від того, в мовній чи мовленнєвій системі координат воно розглядається, тобто і взяте окремо («в лексиконі»), і взяте в контексті воно дорівнює само собі. Таке бачення дозволяє засумніватися чи справді задекларована О.О. Леонт'євим різниця між значенням і смислом «еквівалентна загальноприйнятій в лінгвістиці різниці». Адже загальноприйнятим в лінгвістиці розмежуванням потенційного та актуального є присвоєння ознаки потенційності мові, а актуальності — мовленню: «Мовлення <...> актуальне, мова ж потенційна» [23, 414; див. також 3, 347]. Відповідно мовні значення — потенційні, а мовленнєві — актуальні. Про це ж, наприклад, у короткому термінологічному словнику Ф.С. Бацевича (підручник «Основи комунікативної лінгвістики»): «Актуалізація — перехід від мови до мовлення і реалізація потенційних властивостей мовних елементів, яких вимагає мовленнєва ситуація» [2, 319]. Таким чином різниця між потенційним та актуальним і тут зводиться до різниці між мовною одиницею та мовленнєвою одиницею, для якої Бацевич навіть створює рядок у своєму словнику під назвою «Актуальне значення» з відсиланням на статтю «Смисл комунікативний» [2, 319; про можливість такого взаємозамінного вживання термінів «значення» і «смисл» див. також 3, 347]. Актуальне значення у нього складається з двох частин: по-перше — це «смисл мовної одиниці», яка реалізує частину тих властивостей, що початково притаманні мовній одиниці; по-друге — це «складові параметри дискурсу» [2, 338]. З сучасних психологів подібну точку зору на дану проблему висловив В.Ф. Петренко: «Семантичні компоненти, потенційно закріплені за значенням слова <...>, актуалізуються в залежності від контексту» [20, 51; див. також 20, 78]. На основі вищесказаного можна стверджувати, що в своєму розмежуванні потенційного і актуального О.О. Леонт'єв орієнтується все ж таки не на загальноприйнятую різницю, яка представлена у розглянутих нами вище словникових визначеннях. Адже традиційне мовне (потенційне) значення не може бути «нерухомим і незмінним пунктом» в різному контексті, воно неминуче обмежується і збагачується контекстом. З іншого боку, традиційне актуальне значення (у Бацевича «комунікативний смисл») — це назва всієї мовленнєвої одиниці, а не лише її зміненої контекстом частини.

Таким чином, розподіл потенційного і актуального, а також значення і смислу в традиційній системі — це ангажування за значенням ніші мовної одиниці, яка має ознаку потенційності, а за смислом — мовленнєвої одиниці, яка має ознаку актуальності. Термінологічно така актуальна мовленнєва одиниця може визначатися як «актуальне значення» (див., наприклад, у Ф.В. Бацевича [2, 319; 3, 347], Л.О. Новікова [18, 88; 18, 107; 18, 259] М.В. Нікітіна [19, 61; 19, 163]) або ж як «комунікативний (мовленнєвий) смисл» (див., наприклад, у Ф.В. Бацевича [2, 338; 3, 347], О.В. Бондарка [4, 95], Л.М. Васильєва [5, 82]). Причому положення про неоднорідність актуального значення, яке можна спостерігати у Ф.В. Бацевича [2, 338], простежується й у О.М. Бондарка [4, 97-98], Л.М. Васильєва [5, 84-85], Л.О. Новікова [18, 107]. Автори названих праць одну частину актуального значення відносять до актуалізованих в контексті мовних знань, іншу — до позамовних знань, які не утворюють окремих компонентів в мовних значеннях слів, а можуть бути виражені лише мовленнєвим значенням. До того ж таке позамовне знання фіксується не лише якимось одним даним «мовленнєвим значенням, але може бути виражене й значеннями інших слів» [5, 85].

Водночас теза про незмінне значення настільки важлива для Леонт'єва, що він розширює її за межі «індивідуальної мовної системи» [12, 187], яка не зовсім точно збігається з подібною індивідуальною системою іншого носія цієї ж мови [12, 185], тобто говорить не лише про індивідуальне мовне значення як психолінгвістичний феномен та його реалізацію в контексті, а й про «абстрактну»

загальномовну лексичну систему: «Щоб отримати те, що ми зазвичай називаємо “системою значень” якоїсь мови, нам доведеться проробити деяку статистичну обробку індивідуальних мовних проявів, яку умовно можна назвати *усередненням* (курсив автора — Е.М.), — відібрати найбільш типові зв'язки і знехтувати індивідуальними відхиленнями» [12, 186]. Здавалося б тут ми повертаємося на твердий ґрунт «загальноприйнятої» лінгвістики, адже індивідуальні мовні значення, які порівнюються, вже самим вищенаведеним твердженням Леонтьєва визначаються як такі, що складаються з типових зв'язків та індивідуальних відхилень. Іншими словами вони є складними утвореннями, які в мовленні можуть реалізовуватися як мінімум двома способами — або типовим зв'язком, або індивідуальним відхиленням. Відповідно, таке індивідуальне мовне значення не може бути рівним своїй мовленнєвій реалізації в контексті. Однак сам О.О. Леонтьєв повністю заперечує можливість такої інтерпретації використаного терміну «значення» у примітці, зробленій ним до наведеної нами вище цитати: «Звичайно, таке “усереднення” стосується не самих значень, а лише їх взаємних зв'язків чи відношень» [12, 186]. І таким чином робить термін «значення» одиницею, яка може в незмінному вигляді виявляти себе не лише в індивідуальній мові та в конкретному мовленні конкретного мовця, а й в загальній «абстрактній» лексичній системі. Для підтвердження, що О.О. Леонтьєв саме так бачив об'єктивність незмінного значення, можна навести згадане ним твердження нідерландського лінгвіста І. Ферхаара (доповідь 1962 року на 9-му Міжнародному конгресі лінгвістів) про те, що завжди можна більше думати «з приводу» слова, ніж «вдумувати в» слово. На думку І. Ферхаара (а також і О.О. Леонтьєва, який цілком з ним солідаризується), те, що мислиться, наприклад, разом зі словом «тюрма» може бути різним у різних людей (адвоката, архітектора, засудженого, чиновника тощо), однак значення цього слова одне й те ж саме у всіх цих людей і «взагалі у всіх носіїв англійської мови» [12, 169].

Очевидною виглядає суперечність між традиційним розмежуванням потенційного і актуального та розумінням незмінного значення і змінного смислу в інтерпретації О.О. Леонтьєва [12, 168-169]. Найцікавіше, що в межах розглянутого фрагменту з книги Л.С. Виготського «Мислення і мовлення» [6, 346-348] представлено саме традиційне розмежування потенційного та актуального і зовсім інше бачення терміну «значення», щоправда, пропущене в скопійованих О.О. Леонтьєвим цитатах: «Слово <...> (в контексті — Е.М.) починає значити більше та менше, ніж містить в собі його значення, коли ми його розглядаємо ізольовано і поза контекстом: більше — тому що коло його значень розширюється, набуваючи цілий ряд зон, наповнених новим змістом; менше — тому що *абстрактне значення слова* (курсив наш — Е.М.) обмежується і звужується тим, що означає слово лише в даному контексті» [6, 347]. Запропоноване положення Л.С. Виготського фактично нічим не відрізняється від, наприклад, думки Ф.С. Бацевича [2, 338], а також інших дослідників, розглянутих вище. Детальніше зіставлення тексту Виготського та Леонтьєва показує, що спектр використання терміну «значення» у Виготського значно ширший, ніж запропонована Леонтьєвим проста опозиція «незмінне значення – змінний смисл». Так після твердження про значення як «про нерухомий та незмінний пункт, котрий залишається стійким при всіх змінах смислу слова в різному контексті» [6, 346], Л.С. Виготський далі по тексту продовжує: «Зміну смислу ми змогли встановити як основний чинник під час семантичного аналізу мовлення. *Реальне значення слова* (курсив наш — Е.М.) неконстантне. В одній операції слово виступає з одним значенням, в іншій воно набуває другого значення» [6, 346-347]. (Цікаво, що в іншому місці він написав просто «значення» без використання означення «реальне»: «Значення слова неконстантне» [6, 304].) Це реальне значення, по суті, є розшифровкою того, що стається з абстрактним (тобто мовним) значенням Виготського в контексті. Однак положення про незмінне значення зовсім не приписане Виготському, а є частиною тієї концепції, в межах якої він розглядав питання співвідношення значення і смислу. І ця концепція передбачає наявність *незмінного значення, абстрактного значення та реального значення* слова, причому реальне значення — це те, що Ф.С. Бацевич називає актуальним значенням, а також паралельно і комунікативним смислом. Такий паралелізм чітко прослідковується й у Л.С. Виготського — незмінне значення та реальне значення, про які йшлося вище, незважаючи на використання в обох випадках терміну «значення», жодним чином не є назвою одного явища, адже незмінне значення залишається незмінним незалежно від контексту, а реальне значення в різних контекстах різне. А ось зі смислом реальне значення пов'язане напряму, і, виходячи з наведеної вище цитати, — це дві назви одного явища. Після констатації про зміну *смислу* як основний чинник під час семантичного аналізу мовлення Виготський говорить про змінність *реального значення*, тобто проводить пряму паралель між двома термінами, фактично отожднюючи їх. Водночас зрозуміло, що незмінне значення і абстрактне значення позначають різні явища — абстрактне значення, на відміну від незмінного, може «обмежуватися і звужуватися» в контексті, тобто є змінним. Інша інтерпретація неможлива хоча б тому, що тоді доведеться припустити, всупереч твердженню Л.С. Виготського та інших дослідників, що потенційне мовне значення входить в повному складі в актуальне мовленнєве.

Нез'ясованим залишається лише статус незмінного значення, необхідність якого не впливає з процитованого фрагменту Л.С. Виготського про абстрактне значення та його реалізацію в контексті. О.О. Леонтьєв, визначаючи своє розуміння значення (зрозуміло, що в його концепції — це незмінне

значення), опирається на розробки, в яких досліджується формування «мовної здатності» дитини в онтогенезі (зокрема на праці радянського психолога М.Х. Швачкіна) [12, 167-168], та на семіотичні дослідження (зокрема на праці американського семіотика Ч.У. Морріса) [12, 180; 12, 188; 12, 197]. З відсиланням на Швачкіна Леонт'єв формулює одну із запропонованих ним дефініцій значення: «...» «переживання предметної подібності» (у внутрішніх лапках Леонт'єв використовує термін Швачкіна — Е.М.) є аналогом *значення* слова (курсив автора — Е.М.), що розглядається з його психологічного боку» [12, 174]. З відсиланням на Морріса він пропонує семіотичний підхід як базовий щодо правильного («більш чи менш ясного» [12, 180]) розуміння проблеми значення і будує структуру третьої глави («Слово: його семантичний аспект» [12, 164-215]) своєї книги «Слово в мовленнєвій діяльності» саме на цьому підході. Відповідно значення («назване Моррісом “семантичним значенням”» — уточнює Леонт'єв [12, 188]) «відповідає відношенню знака до денотата, тобто *предметній віднесеності* (курсив автора — Е.М.) та предметному змісту слова» [12, 188]. Таким чином в своїй теоретичній концепції О.О. Леонт'єв прив'язує термін значення до предметної віднесеності та окреслює його незмінність: «Значення знака *об'єктивно притаманне* (курсив автора — Е.М.) йому <...>» [12, 195].

Аналогічним є прояснення статусу незмінного значення у А.Р. Лурії в книзі «Мова і свідомість». Погляди Лурії є релевантними для нашого випадку, тому що він позиціонує себе як учень та продовжувач справи Виготського і в усіх ключових теоретичних моментах своїх праць незмінно посилається на його наукові розвідки [див., наприклад, 15, 7; 15, 23; 15, 37; 15, 42; 15, 51; 15, 61; 15, 70; 15, 80; 15, 91 тощо, або ж 14, 6-10; 14, 33; 14, 40-41; 14, 46; 14, 101; 14, 151 тощо, або ж 13, 75-76; 13, 104; 13, 245-246; 13, 259-260; 13, 296; 13, 309-311 тощо]. А.Р. Лурія також приписує ознаку «незмінності та однозначності» предметній віднесеності [15, 41], яку він розглядає в межах психологічної структури значення [15, 31], причому ототожнюючи психологічну структуру значення та його семантичну будову [15, 36]. Предметна віднесеність у Лурії виконує функцію заміщення «предмета, дії, якості чи відношення» [15, 37] і називається також «прямим референтним» або ж «прямим денотативним» значенням слова [15, 40]. Такий підхід А.Р. Лурії відповідає погляду О.О. Леонт'єва на значення: «Акт мовлення завжди передбачає *вже встановлений* (курсив автора — Е.М.) зв'язок, фіксоване відношення між мовними засобами та їх референтами» [12, 171]. Зрозуміло, що предметна віднесеність не може бути віднесеністю до одного предмета, тому йдеться про віднесеність до певного класу об'єктів («предметів, дій, якостей чи відношень»), причому ознаки, необхідні для здійснення такого віднесення, мають наочно-образний характер, що набувається в особистому досвіді [15, 55-60]. Водночас А.Р. Лурія доводить, що предметна віднесеність — це набір певних *суттєвих* ознак, який дозволяє ідентифікувати кожен конкретний об'єкт (приклад зі словами «човен» і «праска») [15, 59]. Однак слід зауважити, що суттєвість цих ознак лежить не в сутнісно-понятійній, а лише в ідентифікаційній площині, тому що ці ознаки мають наочний характер (приклад зі словами «магазин» і «собака» [15, 62]). Як і Л.С. Виготський, А.Р. Лурія часто вживає на позначення предметної віднесеності термін «значення», особливо розглядаючи етапи формування значення слова в дитячому віці [15, 51-66]. Та в узагальнюючих визначеннях він чітко розрізняє значення та предметну віднесеність, а саме: значення слова А.Р. Лурія бачить як утворення з двох частин — предметної віднесеності та власне значення [15, 54]. Тобто у вищенаведеній термінології Виготського незмінне значення входить в склад абстрактного значення, а їхнє співвідношення за Лурією виглядає так: «“Значення” є стійкою системою узагальнень, яка стоїть за словом, однаковою для всіх людей, причому ця система може мати різну глибину, різну узагальненість, різну широту охоплення позначуваних ним предметів, але вона обов'язково зберігає незмінне “ядро” — певний набір зв'язків» [15, 53]. Подібний погляд на значення притаманний не лише Лурії, а й іншим дослідникам. Наприклад, з лінгвістичної точки зору дану проблему розглянув М.В. Нікітін, у якого значення складається з двох частин — інтенціоналу та імплікаціоналу. Інтенціонал (Нікітін називає його ще «ядром» лексичного значення) — це сукупність ознак, наявність яких є обов'язковою для предметів певного класу, а імплікаціонал — сукупність всіх інших ознак, які характеризують предмети цього ж класу. Значення слова в тексті також складається з двох частин: «неодмінних інтенціональних ознак і частини імплікаціональних ознак, що актуалізовані контекстом [19, 61]. З комунікативної точки зору на дану тему висловився Ф.С. Бацевич, розглядаючи ситуацію сприйняття тексту — в його системі координат сприйняття починається з прямого «поверхневого» значення, яке після врахування реалій контексту стає частиною «глибинного значення» [2, 98]. Можна зауважити, що в усіх випадках незмінне значення (пряме референтне значення, пряме денотативне значення, предметна віднесеність, інтенціонал, пряме поверхнєве значення) виконує ідентифікаційну роль як *пряма* вказівка на клас об'єктів, паралельно залишаючись частиною ширшого значення.

Не особливо акцентуючи увагу на предметній віднесеності, її розглядає (в контексті формування понятійного мислення у дитини) й Л.С. Виготський у книзі «Мислення і мовлення». З проведеного ним аналізу етапів розвитку дитячого мовлення та мислення можна зробити висновок, що він ототожнював один із видів значення з предметною віднесеністю: «На початку розвитку в структурі слова існує

виключно його предметна віднесеність «...» [6, 313]. Зокрема Виготський аналізує формування значення слова (і поняття) у дитини, що починається з виділення певних «нових явищ та предметів» на основі «фактичних зв'язків, які відкриваються в безпосередньому досвіді» [6, 140]. Характерно, що говорячи про дитяче комплексне мислення та про комплекси як про об'єднання конкретних предметів (тобто уявлення про таке об'єднання), що стоять за словом, Виготський виділяє «ядро» комплексу [6, 141] (або ж «центр» комплексу [6, 145], або ж наявність «об'єднуючих ознак» [6, 146]), навколо якого групуються інші ознаки. А також постійно підкреслює конкретно-наочний характер значення, що формується в комплексному мисленні дитини [див., наприклад, 6, 143; 6, 144; 6, 146; 6, 154]. Щоб уникнути термінологічних розбіжностей, потрібно зауважити, що Виготського в розвитку мислення дитини цікавило мовленнєве («словесне») мислення [6, 105; 6, 143; 6, 296; 6, 304], тому всі психічні утворення, які він описує як елементи комплексного мислення («наочні поняття» [6, 168], «псевдопоняття» [6, 168] чи «життєвські поняття» [6, 261]) прямо співвідносні зі значеннями слів: «Якщо ми звернемося до історії розвитку нашого мовлення, то побачимо, що механізм комплексного мислення з усіма притаманними йому властивостями лежить в основі розвитку нашої мови» [6, 162]. Тобто людина навіть зі сформованою понятійною системою в побутовому мовленні користується комплексами, які стоять за словами в ролі їх значень: «З точки зору діалектичної логіки, поняття, що зустрічаються в нашому *життєвському мовленні* (курсив наш — Е.М.), не є поняттями у власному сенсі цього слова. Вони є, швидше, загальними уявленнями про речі» [6, 168; про це див. також 20, 38; 20, 43; 23, 261; 15, 79; 9, 8]. Таким чином всі ознаки предметної віднесеності, зауважені Лурією, можна простежити у Виготського, включно з тезою про те, що в значенні слова потрібно вирізняти два моменти — предметну віднесеність та «значення слова у власному сенсі» [6, 164; 6, 313].

Підсумовуючи, можемо констатувати — термін «значення» у О.О. Леонтєва вичерпується предметною віднесеністю, водночас Л.С. Виготський та А.Р. Лурія вважають предметну віднесеність лише частиною значення, іншу частину вони називають «власне значенням». [6, 164; 15, 54].

Розгорнутий аналіз «власне значення» також можна прослідкувати в книзі А.Р. Лурія «Мова і свідомість» [15, 39-47; 15, 91-111], де автор стверджує, що «...» поруч з прямим «референтним» чи «денотативним» значенням слова існує ще й широка сфера того, що зазвичай називають «асоціативним» значенням» [15, 40]. Асоціативне значення як психологічний корелят «власне значення» — це додаткові зв'язки, які «неминуче» з'являються під час сприйняття слова разом з предметною віднесеністю і «включають у свій склад елементи близьких з ними слів по наочній ситуації, по минулому досвіду тощо» [15, 40]. Таку асоціативну сітку зі словом в центрі, яке вже ідентифіковане предметною віднесеністю, А.Р. Лурія називає також «семантичним» або ж «смісловим» полем [15, 41] і вважає психологічною структурою слова [15, 91], тобто ототожнює асоціативний зв'язок з семантичним елементом будови значення [15, 36]. На практичному експериментальному рівні це означає, що «власне значення» виявляє себе під час сприйняття конкретного слова через асоціативний зв'язок з іншими словами [15, 91-111]. Таке ототожнення асоціативного та семантичного пов'язане з тим, що вони мають спільну психологічну природу [15, 91; 12, 268; 20, 62], а це дозволяє досліджувати семантичну будову значення з допомогою асоціативних експериментів, які дають можливість виявляти не лише усвідомлювані, а й неусвідомлювані елементи значень [15, 100-107; 20, 62; 21, 100]. Кожен елемент значення під час аналізу потребує змістового опису, який можна зробити лише з допомогою слів, тому для його позначення використовується слово національної мови, в якому він найчіткіше виражений [20, 51]. Тому на практичному рівні під час асоціативного експерименту частина виявлених змістових асоціативних зв'язків між словами означає не можливість їхньої мовленнєвої сполучуваності, чи ситуаційного поєднання об'єктів навколишньої дійсності, які вони називають, чи входження їх до однієї понятійної категорії, а є ілюстрацією та унаочненням елементу значення (Лурія, як і Виготський, вживає також і термін «наочне поняття» [15, 64]), після чого відбувається «реконструкція семантичного складу слова на основі асоціативного експерименту» [20, 62].

Описуючи асоціативні експерименти [15, 91-111], Лурія наводить приклади змістових асоціативних зв'язків, і розводить більшість з них по двох великих групах — «зовнішні» (або ж «ситуаційні» [15, 95], або ж «асоціації за суміжністю», коли дане слово викликає який-небудь компонент тієї наочної ситуації, в яку входить названий об'єкт» [15, 92]) та «внутрішні» (або ж «асоціації за подібністю», або ж «асоціації за контрастом» [15, 92], або ж «понятійні асоціації» [15, 96], які мають абстрагуючий та узагальнюючий характер). Змістові асоціативні зв'язки, які характеризують значення слова, у схемі, запропонованій Лурією, займають місце між двома асоціативними полюсами — асоціативними зв'язками, які характеризують категоріальну частину абстрактного поняття, що стоїть за словом, та асоціативними зв'язками, які характеризують позамовні для даного слова елементи наочної ситуації. Асоціативні зв'язки, які характеризують категоріальну частину абстрактного поняття, що стоїть за словом, поєднують слово-центр смислового поля не лише з категоріальним словом, а й зі словами, об'єкти називання яких також входять у дану понятійну категорію (в Лурії, наприклад: скрипка — музичний інструмент, мандоліна, фортепіано, балалайка, гітара, віолончель) [15, 96; 15, 102]. Тобто якщо

Йдеться не про значення слова, а про «абстрактне поняття» [15, 64], то для його характеристики потрібен весь можливий спектр понятійних асоціативних зв'язків, тому що лише так може відбутися характерне лише для поняття (але не для значення) виділення суттєвих ознак та їхня структуризація [20, 38]. Однак значення слова («наочне поняття») включає в себе лише категоріальні слова. Для прикладу — поки Лурія говорить про асоціативні (семантичні) поля як про частину значення слова, він ілюструє понятійні зв'язки лише категоріальними словами (кішка – домашня тварина, відмінна від диких тварин; жива, на відміну від неживого; скрипка – музичний інструмент, смичковий інструмент) [15, 95-96]. І лише розглядаючи весь спектр зв'язків, що стоять за словом, він ілюструє понятійні зв'язки також і словами, об'єкти називання яких входять у дану понятійну категорію (кішка – тварина, собака; скрипка – мандоліна, фортепіано, музика) [15, 102]. Такий підхід відповідає ілюстративній ролі асоціативних зв'язків, зокрема тому, що «музичний інструмент» може бути елементом значення слова «скрипка», а ось «мандоліна» вже ні, хоча це також музичний інструмент, і знання про нього може допомогти сформувати «абстрактне поняття» про скрипку.

Подібне відбувається і з ситуаційними зв'язками — частина з них ілюструє елементи значення слова, що досліджується, а інша частина ілюструє уявлення про об'єкти наочної ситуації, які для даного слова утворюють позамовне знання. У Лурії, який наводить як приклад ситуаційні зв'язки «скрипка – смичок, пюпітр, концерт, оркестр» [15, 96], слова «смичок, концерт, оркестр» можуть називати елемент мовного значення слова «скрипка» («пристрій для гри на скрипці», «інструмент, що може використовуватися під час концерту», «інструмент, який може бути використаний в оркестрі»), а ось «пюпітр» — ні (крім випадку створення особливої мови, як у прикладі Л.С. Виготського про «особливий діалект, особливий жаргон» з «умовними значеннями слів» братів Іртенєєвих в повістях Л.М. Толстого «Дитинство», «Отроцтво», «Юність» [6, 351]), хоча для уявлення про всі елементи наочної ситуації, в яку може потрапити музичний інструмент під назвою «скрипка», воно необхідне. Для значення слова «скрипка» слово «пюпітр» називає знання, які не входять в його склад і є для нього позамовними, тобто під час актуалізації мовного значення в жодному контексті мовленнєве значення слова «скрипка» не означатиме «пюпітр», однак в певних контекстах знання про те, що «пюпітр» є підставкою для нот (зокрема й для людини, яка грає на скрипці), можуть виявитися необхідними для правильного породження чи інтерпретації смислу, який стоїть за словом «скрипка» в цих контекстах. Дещо ускладнює картину лише можливість перехресних тлумачень, а саме: ситуаційний у А.Р. Лурії зв'язок «кішка – миша» [15, 102], який, очевидно, пов'язаний із «загальним уявленням» [6, 168] про те, що кішка ловить мишей, зрештою може тлумачитися і як понятійний (миша, так само як і кішка, є твариною і, отже, входить разом з нею в одну понятійну категорію); а понятійний у Лурії зв'язок «кішка – собака» може тлумачитися і як ситуаційний (пов'язаний із «загальним уявленням» про те, що кішка не любить собак).

Таким чином незмінне та абстрактне значення у Л.С. Виготського можна представити як співвідношення частини і цілого — абстрактне значення як мовна одиниця включає в себе незмінне значення (предметну віднесеність) і власне значення. За рахунок предметної віднесеності відбувається ідентифікація слова та об'єкта, що стоїть за ним, а за рахунок реалізації різних елементів, з яких складається власне значення, абстрактне значення в контексті зберігає за собою можливість змінюватися, а саме, як зазначено у Виготського, зменшуватися («обмежуватися і звужуватися»). Збільшення абстрактного значення в контексті, про яке також говорить Виготський пов'язане з іншими мовленнєвомисленнєвими процесами. Прояснення позиції Л.С. Виготського та О.О. Леонтьєва щодо їхнього розуміння терміну «значення» свідчить, що вони вкладали в нього різний зміст, в зв'язку з чим важливо з'ясувати, що Леонтьєв називає смислом за межами процитованого фрагменту з праці Виготського.

Визначаючи своє розуміння смислу, О.О. Леонтьєв, як і випадку зі значенням, опирається на розробки, в яких досліджується формування «мовної здатності» дитини в онтогенезі (зокрема праці М.Х. Швачкіна) та на семіотичні дослідження (зокрема на праці Ч.У. Морріса). З відсиланням на М.Х. Швачкіна Леонтьєв формулює одну із запропонованих ним дефініцій смислу: «“Переживання функціональної подібності” (у внутрішніх лапках Леонтьєв використовує термін Швачкіна — Е.М.) є аналогом *смислу* слова (курсив автора — Е.М.)» [12, 174]. Переживання функціональної подібності — це переживання дитиною подібності між двома об'єктами навколишньої дійсності (у Швачкіна — поїзда і автомашини), а оскільки кожен такий об'єкт представлений в свідомості дитини як переживання предметної подібності (тобто *значення* в термінології Леонтьєва), можна говорити про те, що переживання функціональної подібності — це асоціативний зв'язок між значеннями. Загалом в процесі засвоєння мови дитина «...» поетапно формує в себе мовленнєвий механізм, “індивідуальну мовну систему” чи мовну здатність, все більше і більше наближаючи її до “типової” мовної здатності, яка корелюється з системою мови і взагалі з *мовним стандартом* (курсив наш — Е.М.)» [12, 166-167]. Тобто, розглядаючи як розвиваються переживання предметної подібності у дитини в онтогенезі, потрібно розуміти, що його кінцева мета — «типово», «стандартно» ідентифікувати об'єкти навколишньої дійсності, а розглядаючи як розвиваються переживання функціональної подібності у

дитини в онтогенезі потрібно розуміти, що його кінцева мета — засвоїти «типові», «стандартні» зв'язки між значеннями: «Для <...> семантичної сторони (мовлення — Е.М.) норма утворює межі та умови *вживання* (курсив автора — Е.М.) слова» [12, 167]. Таким чином можна зробити висновок, що розглядаючи погляди М.Х. Швачкіна, в яких досліджується формування мовної здатності дитини в онтогенезі, О.О. Леонтьєв пропонує вважати смислом «типові», «стандартні» зв'язки значення даного слова з іншими значеннями (зрозуміло, що під значенням мається на увазі предметна віднесеність). Відповідно індивідуальні відхилення від стандартних зв'язків, які виявляються в процесі формування «мовної здатності» дитини, тлумачаться як неоволодіння мовою, а не як свідомі змістові відхилення, пов'язані зі змінами в індивідуальному життєвому досвіді, що притаманно для дорослої людини.

З семіотичної точки зору проблема смислу у О.О. Леонтьєва пов'язується з прагматичною функцією знака у тому вигляді, який запропонував Ч.У. Морріс: «Перша з цих функцій, прагматична (Морріс говорить в цьому сенсі про “прагматичне значення”), є відношення знаків до ситуацій та поведінки» [12, 180]. Для правильної інтерпретації даного положення потрібно уточнити семіотичну позицію Морріса, оскільки поняття знака та знакової системи ширше за поняття мовної одиниці та мови [17, 45; 16, 123]. Ч.У. Морріс дає таке визначення мови з точки зору семіотики: «Мовою в повному семіотичному сенсі цього терміну є будь-яка міжсуб'єктна сукупність знакових засобів, вживання яких визначено синтаксичними, семантичними та прагматичними правилами» [17, 67-68]. Відповідно прагматична функція, про яку говорить Леонтьєв, означає для даного знака реалізацію певних прагматичних правил, що «констатують умови, за яких знаковий засіб є для інтерпретатора знаком» [17, 67]. Іншими словами, прагматична функція («відношення знаків до ситуації та поведінки») обумовлює вживання знака в різних зовнішніх та внутрішніх ситуаціях. Враховуючи початкові аксіоматичні дефініції знакового засобу, десигнату, інтерпретанти та інтерпретатора, які Морріс визначає як чинники семіозису (процесу функціонування знаку) [17, 39], прагматичні правила фактично впорядковують інтерпретанту («вплив, через який відповідна річ виявляється для інтерпретатора знаком» [17, 39]). Важливо відзначити, що умови вживання знаку в семіотичній системі координат Морріса наперед відомі мовцю і адресату (реалізація міжсуб'єктності) та зафіксовані наперед визначеними прагматичними правилами. У декількох місцях Морріс прямо отожднює ці умови з *навиком* (навичкою) вживання [17, 67; 17, 83], тобто з таким використанням, яке вже відбувалося не раз і є стабільно відтворюваним для даного мовця. Така позиція зрозуміла, адже йдеться про дослідження мови як знакової системи, що передбачає погляд на всі мовні та мовленнєві процеси зі сторони мовних одиниць. Це, в свою чергу, означає, що розглядаються лише ті зв'язки та умови їх утворення, які вже відбулися, і не розглядаються ті, що перебувають на стадії утворення. В термінах «типовості» та «стандартності», про які йшлося вище, можна сказати, що Моррісом розглядається мовна здатність людини, яка вже оволоділа мовним стандартом і розширила свою мовну здатність індивідуальними проявами, які відрізняються від типових, але, тим не менше, залишаються стабільними та приступними для розуміння хоча б одного адресата (міжсуб'єктами).

Прагматична функція, яку О.О. Леонтьєв вслід за Ч.У. Моррісом розглядає як фіксовані умови вживання знаку в певних ситуаціях, виявляє себе не лише як «відношення знаків до ситуації та поведінки», а і як відношення між знаками: «З прагматичною функцією значення (з конкретною знаковою ситуацією) знаходиться в тісному зв'язку проблема словесних асоціацій» [12, 184]. Оскільки Леонтьєв розглядає словесні асоціації в зв'язку з прагматичною, а не з синтаксичною функцією, потрібно припустити, що йдеться не про можливість контекстуального поєднання слів (валентність), а про використання елемента значення (у Леонтьєва «компонента значення» [12, 185]) одного слова для формування контекстуального смислу навколо значення іншого слова. Тобто мовець, потрапляючи в різні ситуації вживання одного і того ж слова, повинен долучати до його значення (предметної віднесеності) різні елементи значень інших слів. І цими елементами, які разом зі значенням формують контекстуальний смисл, слово в одній ситуації відрізняється від слова в іншій ситуації. Асоціативні зв'язки між словами (значеннями) створюють навколо обраного слова (значення) стабільний перелік використовуваних елементів інших значень, а отже й можливих ситуацій вживання даного слова. Внаслідок дії цього механізму «знаковий засіб є для інтерпретатора знаком» [17, 67].

Таким чином О.О. Леонтьєв, опираючись розробки М.Х. Швачкіна, в яких досліджується формування «мовної здатності» дитини в онтогенезі, та на семіотичні дослідження Ч.У. Морріса, пропонує вважати смислом фіксований набір умов вживання слова в певних ситуаціях, які виявляють себе також і через словесні асоціації. Підтверджують таке розуміння смислу і запропоновані Леонтьєвим поняття «семантичної мікросистеми» та «семантичної макросистеми». Семантична мікросистема — це «система значень слів, що розглядаються зі сторони їх вживання в тій чи іншій конкретній діяльності. При такому розумінні в семантичний об'єм слова увійдуть і всі відтінки його вживання, в тому числі смисл та афективне забарвлення. З іншого боку, можна буде розглядати ситуативні зв'язки слів по значенню (чи смислу) незалежно від взаємозв'язків і взаємозалежностей в мові (мовному стандарті), тобто в семантичній макросистемі» [12, 172-173]. Найважливішим положенням наведеної вище цитати є

ототоження О.О. Леонтьєвим семантичної макросистеми з мовою (мовним стандартом), з чого випливає, що семантична мікросистема — це індивідуальна мовна система, яка включає в себе макросистему, «однакову для всіх носіїв мови» та індивідуальні відхилення, що є результатом «постійного пристосування системи значень до умов життя, зокрема комунікації членів мовного колективу» [12, 173]. Відповідно семантичний об'єм слова в даному контексті — це елемент семантичної мікросистеми (а також, очевидно, і макросистеми), який складається зі значення (предметної віднесеності), смислу і афективного забарвлення. З перелічених тверджень випливають два важливі висновки. Перший з них — Леонтьєв, крім контекстуального смислу [12, 168], розглядає ще один смисл, який включає в себе «всі відтінки» вживання слова, а не лише реалізований в контексті один відтінок. Цей ще один смисл і є тим іншим «психологічним фактом, що виникає в свідомості завдяки слову» [12, 169], який, на думку Леонтьєва, не врахований Виготським. Другий висновок — такий смисл є частиною мовної системи, причому як індивідуальної (це задекларовано Леонтьєвим) так і мовного стандарту. Це випливає з твердження про те, що в макросистемі проблема виникає лише з афективним забарвленням, та й воно може закріпитися в «структурі знака» і стати «частиною макросистеми» [12, 174]. Іншим підтвердженням даного положення є вже згадувана вище теза О.О. Леонтьєва про усереднення «взаємних зв'язків чи відношень» між значеннями [12, 186].

Порівнявши «власне значення» Л.С. Виготського та А.Р. Лурії зі смислом О.О. Леонтьєва, можна констатувати їхню тотожність. В обох випадках йдеться про елемент будови мовної одиниці (*значення* у Виготського та Лурії, *семантичного об'єму слова* у Леонтьєва), який виявляє себе під час вживання слова в мовленні (і таким чином утворює контекстуальний смисл) та через асоціативний експеримент (утворюючи зв'язки з іншими словами). Внаслідок особливого прагматичного підходу до визначення смислу О.О. Леонтьєв визначає його додатково ще й як умови вживання значення у визначених ситуаціях, що не заперечує, а лише доповнює сказане Виготським та Лурією. Важливим підтвердженням даної тотожності є ставлення А.Р. Лурії та О.О. Леонтьєва до методики «вимірювання значення» [12, 187], розробленої Ч. Осгудом. Лурія розглядає методику Осгуда як одну з асоціативних методик [15, 93-95], яка ілюструє «важливі аспекти психологічної структури слова» [15, 91]. При цьому потрібно пам'ятати, що психологічна структура слова визначається «семантичним» або ж «смисловим» полем [15, 41], де асоціативний зв'язок з іншим словом відповідає семантичному елементу будови значення [15, 36]. А ось Леонтьєв твердить, що методика Осгуда «не має нічого спільного зі значенням як таким. Це вимірювання смислів та афективного забарвлення слів <...>» [12, 187-188]. Ще цікавішим є взаємозамінне вживання А.Р. Лурією термінів «асоціативне значення», «конотативне значення» слова [15, 40-41], «смислове значення слова» [15, 95] і навіть «“конотативний” смисл» [15, 95]. В зв'язку з чим варто згадати, що О.О. Леонтьєв бачив різницю між значенням та смислом також і як різницю між денотативним та конотативним значеннями слова [12, 169].

На перший погляд, суперечність між Л.С. Виготським та А.Р. Лурією, які включають набір змістових асоціативних зв'язків слова («всіх відтінків його вживання») в межі значення, та О.О. Леонтьєвим, який виносить їх за межі значення, зрештою, може бути лише термінологічним розходженням. Однак ця суперечність свідчить про концептуальну різницю між поглядами Леонтьєва та Виготського. Леонтьєв розглядає проблему значення та смислу з точки зору організації мовної системи, яка передбачає закріплені в свідомості мовця шляхи реалізації мовних одиниць у мовленні (ще раз підкреслимо — Леонтьєв говорить про «всі відтінки» вживання слова), а задекларовані ним асоціативні «взаємні зв'язки» між значеннями характеризуються як «вербальні асоціації» [12, 185] та «мовні прояви» [12, 186]. Щоб подолати невизначеність даного підходу (адже зрозуміло, що в свідомостях різних мовців можливі різні шляхи реалізації мовної одиниці і що навіть в межах однієї свідомості можлива поява нових шляхів реалізації мовної одиниці), Леонтьєв пропонує як вирішення ідею контролю суспільної свідомості над «індивідуальними» значеннями в голові кожної людини» [12, 185], яка встановлює межу для всіх можливих асоціацій між значеннями (предметними віднесеностями), тобто для всіх можливих вживань слова. Для роз'яснення цієї ідеї О.О. Леонтьєв наводить твердження радянського філософа І.С. Нарського: «І.С. Нарський абсолютно правильно констатує, що “в дійсності <...> значення утворює ніби дозволене коло випадків, всередині якого операції суб'єкта при усіх індивідуальних їх відмінностях відповідають даному значенню” (у внутрішніх дужках наведена цитата з Нарського — Е.М.)» [12, 181]. Повертаючись до задекларованої Леонтьєвим різниці між значенням і смислом як між потенційним та актуальним значеннями [12, 169], можна відзначити — в цьому сенсі (хоча і не загальноприйнятому в лінгвістиці) незмінне значення дійсно стає потенційним для смислу (актуального значення), який може актуалізуватися лише в заданих ним межах, а значення та смисл обов'язково є частиною однієї асоціативної системи.

Л.С. Виготський розглядає проблему значення та смислу з точки зору визначення внутрішньої будови вже реалізованої мовленнєвої одиниці (контекстуального смислу), яка передбачає наявність елемента позамовних знань, що може бути долучений до реалізованих «мовних проявів» в контексті: «Смисл слова, таким чином, виявляється завжди динамічним, змінним, складним утворенням, яке має

декілька зон різної стійкості. Значення є лише однією із зон того смислу, який набуває слово в контексті «...» [6, 346]. Своє бачення різних за стійкістю зон контекстуального смислу Виготський продемонстрував на прикладі з байки І. Крилова «Бабка і мураха» [6, 347], де розглянув слово «потанцюй» (російською «попляши»), яким закінчується байка. Це слово в контексті, крім предметної віднесеності («постійного значення»), одночасно означає, на думку Виготського, також «веселись» і «загинь» («“веселись” і “погибни”»). І якщо елемент смислу «веселись» є реалізацією мовного знання («абстрактного значення»), що стоїть за словом «потанцюй» («танцювати» найчастіше означає «веселитись»), то елемент смислу «загинь» є позамовним проявом, змістом, який «слово вбирає в себе, всотує з усього контексту» [6, 347], і, вочевидь, найбільш плинною зоною контекстуального смислу слова «потанцюй».

Відразу випадає у вічі, що за межами тексту байки «загинь» випадає з мовного асоціативного поля слова «потанцюй», тобто загальномовна система асоціацій не передбачає зв'язку між словами «потанцюй» і «загинь». Це положення є ключовим для Виготського, який стверджує: «Слова можуть *дисоціюватися* (курсив наш — Е.М.) з вираженим у них смислом» [6, 347]. Асоціативні зв'язки між значенням і смислом у Леонтєва та можливість їх дисоціювання у Виготського складає найсуттєвішу різницю між двома концепціями, однак точка зору Виготського ускладнюється тим, що в термін «смысл» він вкладає дещо інший зміст ніж Леонтєв. У Леонтєва смысл і значення — це різні елементи семантичного об'єму слова, а у Виготського *значення* (в Леонтєвському сенсі, тобто «незмінне значення») *входить в смысл*, як його найстійкіша зона. Тобто, в межах запропонованого Виготським твердження про дисоціювання слова та його смислу, слово повинне дисоціюватися не лише з позамовним знанням, а й зі своїм «незмінним значенням» (предметною віднесеністю) та актуалізованим елементом «власне значення». Але таку можливість дисоціації слова з *контекстуальним* смислом, в який входить значення цього слова, Л.С. Виготський заперечує: «Смысл так само легко може бути відділений від слова, що його виражає, як легко може бути зафіксованим в якомусь іншому слові» [6, 348]. Запропонована цитата повністю відкидає думку, що в ній йдеться про контекстуальний смысл. Адже перехід контекстуального смислу від одного слова до іншого самим фактом такого переходу неминуче змінить його, тому що в іншого слова буде, як мінімум, інше значення, яке неминуче є частиною контекстуального смислу. Очевидно, що йдеться про якийсь інший смысл, і Виготський дає його визначення — це смысл, який «може існувати без слів» [6, 348]. Такий «смысл без слів» він пов'язує не із зовнішнім (як контекстуальний смысл), а з внутрішнім мовленням: «У внутрішньому мовленні те переважання смислу над значенням, яке ми спостерігаємо в усному мовленні як більш чи менш слабо виражену тенденцію, доведено до математичної межі і *представлено в абсолютній формі* (курсив наш — Е.М.). Тут превалювання смислу над значенням, фрази над словом, всього контексту над фразою не виключення, а постійне правило» [6, 348]. Доведене до математичної межі переважання смислу над значенням означає відсутність значення, інакше кажучи «смысл без слів» — це семантичне *позамовне* утворення, яке не пов'язане зі словами та їх мовними значеннями. Здійснений Виготським перелік «превалювань» свідчить про те, що його «смысли без слів» становлять ієрархію, яка передбачає «смысл без слів», співвідносний зі словом у зовнішньому мовленні («превалювання смислу над значенням»); «смысл без слів», співвідносний з фразою («превалювання фрази над словом»); «смысл без слів», співвідносний з усім текстом («превалювання всього контексту над фразою»). На відміну від контекстуального смислу, який формується в зовнішньому мовленні на основі значень слів, і таму має «стійкі зони», слід припустити, що «смысл без слів», який не пов'язаний з мовним значенням, є лише «динамічним, змінним, складним» і, відповідно, нестійким утворенням, тому ««...» так само легко може бути відділений від слова, що його виражає, як легко може бути зафіксованим в якомусь іншому слові» [6, 348].

Таким чином, можна стверджувати, що погляди Л.С. Виготського на значення та смысл складніші, ніж впливає з інтерпретації О.О. Леонтєва. Леонтєв акцентував увагу на розмежуванні значення і смислу за ознакою змінності / незмінності, де значення — це незмінна предметна віднесеність, а смысл — реалізовані в контексті додаткові знання, які асоціативно обмежені значенням. Виготський розмежував значення і смысл за ознакою мовне / мовленнєве, тому і значення, і смысл в його концепції — це складні та неоднорідні утворення. Значення («абстрактне значення») — це мовна одиниця, яка складається з «незмінного значення» (предметної віднесеності або обов'язкових мовних ознак) та «власне значення» (додаткових мовних ознак). Смысл — це мовленнєва одиниця, яка складається із «зон різної стійкості» та включає в себе «незмінне значення», реалізовані в контексті ознаки «власне значення» та позамовні ознаки, які можуть дисоціюватися зі значенням. Порівняння поглядів Леонтєва та Виготського показало, що змінний контекстуальний смысл Леонтєва відповідає реалізованим в контексті ознакам «власне значення» у Виготського. Крім того виявлено, що і у Леонтєва і у Виготського термін «смысл» використовується ще й в інших значеннях, які Леонтєв, інтерпретуючи Виготського, проігнорував. У Леонтєва такий смысл — це частина семантичного об'єму слова, а у Виготського — позамовне утворення, яке не пов'язане з мовним значенням.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ахутина Т.В. Единицы речевого общения, внутренняя речь, порождение речевого высказывания // Исследование речевого мышления в психолингвистике (ответственный редактор Е.Ф. Тарасов). – М.: Наука, 1985. – С. 99-116.
2. Бацевич Ф.С. Основи комунікативної лінгвістики: Підручник. – К.: Видавничий центр «Академія», 2004. – 344 с.
3. Бацевич Ф.С. Смысл: сутність і сфери вияву в мові. – Вісник Львів. ун-ту. Серія філол., 2004. – Вип. 34. – Ч. I. – С.346-353
4. Бондарко А.В. Грамматическое значение и смысл. – Л.: Наука, 1978. – 176 с.
5. Васильев Л.М. Современная лингвистическая семантика: Учебное пособие для вузов. – М.: Высшая школа, 1990. – 176.
6. Выготский Л.С. Мышление и речь // Собрание сочинений в шести томах. – Том второй. – С. 6-361.
7. Зимняя И.А. Вербальное мышление (психологический аспект) // Исследование речевого мышления в психолингвистике (ответственный редактор Е.Ф. Тарасов). – М.: Наука, 1985. – С. 72-85.
8. Кубрякова Е.С. Номинативный аспект речевой деятельности. – М.: Наука, 1986. – 160 с.
9. Кубрякова Е.С. О когнитивной лингвистике и семантике термина «когнитивный». – Вестник ВГУ. Серия лингвистика и межкультурная коммуникация, 2001. – В. 1. – С. 4-10.
10. Леонтьев А. А. Основы психолингвистики. – М.: Смысл, 1999. – 287 с.
11. Леонтьев А. А. Психолингвистические единицы и порождение речевого высказывания. – М.: Наука, 1969. – 305 с.
12. Леонтьев А. А. Слово в речевой деятельности. Некоторые проблемы общей теории речевой деятельности. – М.: Наука, 1965. – 245 с.
13. Лурия А.Р. Основы нейропсихологии. – М.: Издательство Московского университета, 1973. – 376 с.
14. Лурия А.Р. Основные проблемы нейролингвистики. – М.: Издательство Московского университета, 1975. – 254 с.
15. Лурия А.Р. Язык и сознание. Под редакцией Е. Д. Хомской. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1979. – 320 с.
16. Моррис Ч.У. Из книги «Значение и означивание». Знаки и действия // Семиотика: Сборник переводов / Составитель Ю.С. Степанов. – Москва: Радуга, 1983. – С 118-132 с.
17. Моррис Ч.У. Основания теории знаков // Семиотика: Сборник переводов / Составитель Ю.С. Степанов. – Москва: Радуга, 1983. – С. 37-89.
18. Новиков Л. А. Семантика Русского языка: Учебное пособие. – М.: Высшая школа, 1982. – 272 с.
19. Никитин М.В. Основы лингвистической теории значения. – М.: Высшая школа, 1988. – 168 с.
20. Петренко В.Ф. Основы психосемантики. 2-ое изд. – С.Петербург: Издательский дом «Питер», 2005. – 480 с.
21. Сахарный Л. В. Введение в психолингвистику. – Л.: Изд. Ленинградского университета, 1989. – 184 с.
22. Тарасов Е.Ф. Уфимцева Н.В. Методологические проблемы исследования речевого мышления // Исследование речевого мышления в психолингвистике (ответственный редактор Е.Ф. Тарасов). – М.: Наука, 1985. – С. 8-31.
23. Языкознание. Большой энциклопедический словарь / Гл. ред. В.Н. Ярцева. – 2-е изд. – М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. – 685 с.

Оксана ГОРОДЕЦЬКА

РОЛЬ ІВАНА ВЕРХРАТСЬКОГО В РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ НАУКОВОЇ МОВИ

У статті описано особливості розвитку української наукової мови. Вивчено вплив Івана Верхратського на розвиток української наукової термінології. Розкрито деякі аспекти наукового доробку вченого в галузі української діалектології та природничих наук. Проаналізовано поділ південно-західного наріччя на говори. На конкретних прикладах монографічних праць Івана Верхратського досліджено питання формування фонетичної діалектної системи, показано її відношення до загальновожжіваних діалектних форм.

Ключові слова: наукова мова, термінологія, природничі науки, діалект, діалектологія, наріччя, говор, лінгвістика, фонетика, мовознавство.

В статті описані особливості розвитку українського наукового мови. Изучено влияние Ивана Верхратского на развитие украинской научной терминологии. Раскрыты некоторые аспекты научной работы ученого в отрасли украинской диалектологии и естественных наук. Проанализировано разделение юго-западного наречия на говоры. На конкретных примерах монографических трудов Ивана Верхратского исследован вопрос

формирования фонетической диалектной системы, показано ее отношение к общеупотребительным диалектным формам.

Ключевые слова: научный язык, терминология, естественные науки, диалект, диалектология, наречие, говор, лингвистика, фонетика, языкознание.

The features of development of scientific Ukrainian are described in the article. Influence of Ivan Verkhratskiy is studied on development of Ukrainian scientific terminology. Some aspects of scientific reserve of scientist are exposed in industry of Ukrainian dialectology and natural sciences. A division is analysed south-west dialect on talk. On the concrete examples of monographic works Ivan Verkhratskiy probed question of forming of the phonetic dialectal system, its attitude is shown toward current dialectal forms.

Keywords: scientific language, terminology, natural sciences, dialect, dialectology, dialect, manner of speaking, linguistics, phonetics, linguistics.

Постановка проблеми. У XIX ст. становлення української науки було неповним. Розвивалися переважно напрями пов'язані з народознавством, українською історією, фольклором, етнографією. Ці напрями розвивалися зокрема в Харківському та Київському університетах і особливо на систематичній основі в Галичині у Науковому Товаристві імені Т. Шевченка. Якраз у рамках цього товариства виникла необхідність його реформування, шляхом перетворення організації у повноцінну академію наук, за рахунок розширення на національній основі студій природничих та фізико-математичних наук. Є всі підстави вважати, що поштовх для таких якісних трансформацій дав професор Іван Верхратський - видатний український філолог, поет, громадський діяч, дійсний член НТШ у м. Львові, автор близько 200 друкованих праць, який заклав підвалини української наукової термінології. Він став засновником та довголітнім директором Математично-природописно-лікарської секції [МПЛС] НТШ. Іван Верхратський має особливі заслуги перед Україною. Вчений намагався перетворити її в повноправну європейську націю з багатопрофільною академічною наукою та власною науковою мовою. Професор Іван Верхратський стояв біля джерела формування української наукової мови. Добре відомі його праці з природознавства, зоології, ботаніки, мінералогії. Усі його праці базувалися на ретельному вивченні та класифікації говорів Галичини, Буковини, Закарпаття. Вагомий його внесок як автора українських підручників з природознавства. Іван Верхратський залишив у НТШ після себе тривалу термінологічну традицію. Сьогодні перед нами стоїть завдання поширення й розбудови української наукової мови та термінології, впровадження її в університетах.

Актуальність дослідження. Відгукуючись на злободенні потреби суспільства, І.Верхратський бачив першочергове завдання у зборі і науковому опрацюванні лексичного складу і структури живої народної мови. Такі накреслення були перспективою для зведення до купи мовного багатства народу. В сучасний період наукові дослідження вченого є підґрунтям для розвитку української наукової мови.

Мета дослідження. Дослідити та узагальнити роль І. Верхратського в розвитку української наукової мови.

Виклад основного матеріалу. Розвиток національної науки та культури у другій половині XIX століття поставив перед мовознавцями невідкладне завдання - заповнити прогалини, що закономірно з'явилися, новими термінологічними назвами - ситуація типова для всіх мов в період їх становлення і переходу від побутової до літературної і науково-технічної. Яким же шляхом ішов і пропонував далі йти Іван Верхратський при створенні наукової, зокрема, природничої термінології. Основний принцип, якого він дотримувався на протязі усієї своєї діяльності, полягав у тому, що слова в науці, як і в літературі, повинні виростати "з основи народної". Іваном Верхратським було вжито багато нових влучних слів-термінів, які в українській мові до того не вживались. Перевага при цьому віддавалась структурним калькам з обов'язковим дотриманням характерних для української мови моделей слово утворення. Крім того, при створенні геологічного (мінералогічного) словника ним активно використовуються запозичені слова-терміни, які проникли в нашу мову і прижилися в ній [1, с. 23].

Про термінологічні праці І. Верхратського схвально висловились мовознавці Мкльосіч та Брікнер, а також Б.Грінченко, який вважав, що в Галичині серед учених-термінологів чітко виділяються дві постаті – І. Верхратський та В.Левицький. Згодом (1926 р.) в статті "До історії організації термінологічної справи на Україні" Г.Холодний писав: "Праці Івана Верхратського намітили основну дорогу, що нею треба було йти надалі". «Уложение номенклатури и терминологии есть на часі, кожный помітить. Теперь, коли руська мова и руське письмо що разь обширнійший кругь забирає, коли вже и у гимназиях починають по людській вчити, дає чутись чимь разь то-сильніше тріба наукових діль, а особливо учебниківъ школьныхъ на материнимъ язиці". Ці рядки належать Івану Григоровичу Верхратському. Написані ці рядки були у передмові до його роботи "Початки до уложенія номенклатури и терминологии природописной, народної". І не втратили своєї актуальності сьогодні [1, с.

22]. Вчений глибоко вірив, що наукова термінологія тим сильніша, чим глибший має корінь у живучій бесіді народу. Він виступав проти зайвих мовних запозичень.

Мовознавчі зацікавлення вченого у галузі діалектології виявлялися у трьох напрямках: класифікація говорів південно-західного наріччя, ґрунтовний і широкий опис говорів та говірок, тлумачення походження етнонімів. Свою практичну діяльність мовознавець зосередив на вивченні діалектного мовлення. Вчений описував переважно периферійні говори, у яких збереглися найдавніші мовні особливості. Об'єктом його опрацювання стали також лемківські говірки. Збір матеріалу з серпня 1890 р. по серпень 1900 р. завершився виходом у світ у 1902р. монографії "Про говір галицьких лемків". Автор прагнув описати особливості говору всебічно. Він впритул підійшов до розуміння мовної системи на рівні діалекту. Досить значний обсяг праці засвідчує представлення дослідником багатого фактичного матеріалу. Праця побудована на записах, здійснених у 52 селах Галицької Лемківщини [2, с. 52].

Наприкінці XIX - на початку XX ст. вийшла низка українських монографічних праць із "Словарцями" І.Верхратського. Досліджуючи південно-західне наріччя, вчений видав такі словники: "Про говір замішанців" (замішанський говір - це видозміна лемківського), "Знадоби до пізнання угорсько-руських говорів", "Про говір галицьких лемків", "Про говір батюків" (батюки - в основному мешканці околиць Жовкви, Рава-Руської, Яворова, Городка, Угнова), укладені під час подорожей (часто піших) від села до села. Дослідник вважав: "декотрі вирази можуть стати корисними для пізнання світогляду нашого люду. Автор прагнув всебічно описати особливості кожного наріччя (фонетичні, словозмінні, словотвірні та синтаксичні). Науковим підґрунтям роботи був великий фактаж і численні зразки народної бесіди. Пояснення етимології слів і класифікація західноукраїнських говорів не завжди були правильні та наукові, однак опис діалектних особливостей Галичини, Буковини, Закарпаття - важливе джерело для дослідження процесу формування української мови. Усвідомлюючи значення праць з історії мови, І.Верхратський видав "Матеріали для словаря древне-руського языка..."

Брав активну участь у реформі гімназії, писав численні рецензії, аналізував відомі йому літературні твори, дискутував на злободенні теми з О.Партицьким (про назву "бойки"), з В.Щуратом (про специфіку віршування та про конкретні діалектизми), з І.Франком (про вживання неологізмів і застарілих слів). Часто захищав вузькодіалектні, інколи власне штучно утворені слова, що не могло бути загальноприйнятим. Праці І.Верхратського мають "історико-пізнавальне значення", відображають процес нормування української літературної мови, а саме під час мовних дискусій 90-х рр. XIXст. утвердилася думка, що українська мова - єдина для Галичини та Великої України [6, с. 219].

У 1875 р. І.Верхратський написав рецензію "Кілька слів о словарі О.Партицького" (цей німецько-руський словник вийшов ще 1867 р.). Він подав вимоги до лексикографічної праці: "Словник має відповідати меті, мусить бути укладений практично, тобто головню вміщувати той склад лексичний, який дійсно є в мові". Дослідник велику увагу звертає на недоречні нові слова, які штучно утворив автор, бо словник має щонайменше подавати нові слова, а якщо вони є, то "повинні складатися за правилами словні", "поняття виражати різко, означено", позаяк у люду часто на деякі поняття є свої вислови, то неточність чи неправильність перекладу, вживання застарілих, неіснуючих, "найчудніше уклепаних" слів є недопустима - вважає І.Верхратський. У 1905 р. вчений рецензує працю "Руська правопись зі словарцем", у якій докладно характеризує обидві її частини ("Правописні правила" та "Словарець") і визнає, що теперішня книжка - "незаперечний поступ не лише щодо самого обсягу, але найпаче і щодо змісту", пояснює необхідність саме фонетичного письма [3, с. 245].

Предметом лінгвістичних зацікавлень Івана Верхратського були периферійні райони українського ареалу, що відповідав території сучасних говорів південно-західного наріччя. Діалектологічні студії другої половини XIX століття, як зрештою, і значно пізнішого часу, були спрямовані насамперед на розв'язання проблеми наукової класифікації українського мовлення. У поділі української мови на наріччя І. Верхратський використовував праці О.Огоновського. Вчений виділяв «червоноруске», «полуднево-малоруске», (чи «українське») та «північно-малоруске» (або «поліське») наріччя. Серйозні дослідження Іваном Верхратським говіркового матеріалу, дали йому змогу поглибити і скорегувати тогочасні погляди на діалектне дроблення південно-західного наріччя. Заслуга вченого полягає в спробі картографічного опису Галичини, на рівні окремих говорів, де були б показані межі лінгвістичного розрізнення [4, с. 507- 510].

Поділ західноукраїнського наріччя на говори, зроблений І.Верхратським, сприймався як один з найфундаментальніших на початку XXст. і в багатьох моментах підтверджений сучасною діалектологією [6, с. 203].

Думка про створення загального словника української мови привела до підтвердження ідеї про потребу діалектних словників. Злободенність серйозних лексикографічних досліджень на рівні діалекту випливала з усвідомлення того, що історичний поступ і науково-технічні звершення зумовлюють швидку і глибинну трансформацію структури місцевих говорів. Все це спонукало українських дослідників, у тому числі і І.Верхратського, до серйозних студій з української діалектології, зокрема, до виявлення і фіксації багатого діалектичного лексичного матеріалу [4, с. 512].

Оцінюючи вклад І.Верхратського у розвиток науки про територіально-мовні особливості української мови, необхідно врахувати, що у тогочасному мовознавстві ці питання були майже не опрацьованими, а скупі дані, що стосувалися мовного вираження носіїв того чи іншого регіону та його місця розташування не були систематизованими. Пізнавальне та наукове значення праць дослідника полягає насамперед в тому, що на перший план у них замість колишньої побудови теоретичних висновків без належного фактичного матеріалу виходить цілеспрямоване дослідження за певною програмою і науковою методикою, яке охоплювало широкий комплекс явищ народного мовлення [5, с. 53-67].

У доробку вченого є дослідження не лише з лексикології, діалектології, лексикографії, а й з публіцистики. У періодичних виданнях він виступає з численними статтями, в яких аналізує стан літератури, звертає увагу на зміст, мовлення, правопис письменників і видавців, бо ж "у писаннях належить на язык звертати щонайбільшу увагу". Неоціненна у справі національного виховання є одна з його перших мовознавчих статей "В справі народного язика", позаяк на сторінках газети "Правда" учений висловлює злободенні й до сьогодні актуальні питання щодо вивчення української мови: "Вина в їх [українців, котрі не володіють українською мовою] невмілості і байдужості і пізнати не хочуть". У статті «З первих літ народовців» описує зміст і вартість часописів "Слово", "Вечорниці", "Мета", "Русалка", «Слов'янська Зоря», "Правда", "Світ" - аналізує книжки, що потрапили до Галичини з Великої України [7, с. 12].

У газеті "Зоря" під псевдонімом Лосун веде рубрики «В справі язиковій» і деякі замітки про книжки для українського люду, «Замітки язикові», де звертає увагу читачів на історію нашого народу та формування українського правопису, вказує на тяжкі умови розвитку нашої словесності, доводить правильність вибору того чи того слова, наводить низку думок щодо вноормування літературної мови, пояснює вживання граматичних форм у різних говорах обґрунтовує потребу у книжках для люду, аналізує значення поезії. І.Верхратський постійно бореться за чистоту мови, а критикуючи журнал «Друг», зауважує його "ничевість мовну", бо "суміш мов, яка процвітає у часописі – це мовне партацтво" [2, с. 55].

Висновки. В аналізований період поглиблюється розуміння дослідниками значення наукової лексики. Дослідник намагався поставити лексикографічну та природничу діяльність на серйозну наукову основу, використовуючи найновіші досягнення мовознавства.

Таким чином, І. Верхратський увійшов в історію української науки як лексикограф, діалектолог, природознавець. Думки й висновки вченого й на сьогоднішній день є важливими й аргументованими позиціями для сучасних українських науковців. Не стануть вони архаїчними і в наступні десятиліття.

Упродовж усього життя І.Верхратський був знаним педагогом, науковцем, громадським діячем Галичини, послідовним просвітителем і будителем культурно-національного життя свого краю, великим патріотом.

Русин з роду, слава Богу,
Русином залишусь,
Та ніколи не покину
Нашу Русь кохану, -
ці слова не просто рядок з його поезії, а й життєве кредо.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бохорська Л. Іван Верхратський і наукова природнича термінологія / Лідія Бохорська // Національна наукова конференція, присвячена 150-річчю від дня народження видатного українського вченого – природодослідника Івана Верхратського : матеріали конференції, (Тернопіль, 22-23 квіт. 1996 р.) / Наукове товариство ім. Тараса Шевченка, Комісія Верховної Ради України з питань екологічної політики, Тернопільський ДПІ, Тернопільський обласний державний архів (ДАТО), 1996 – С. 22-23.
2. Верхратський І. Г. А для мене найдорожчі кургани України / І.Г.Верхратський // Диво слово. – 2003. – №12. – С. 51-57.
3. Верхратський І. Про говір Галицьких Лемків / Іван Верхратський // Записки НТШ / [упоряд. О. Барвінський]. – Л. : Накладом наукового Товариства ім. Шевченка. – Т. 3. – 1894. – С. 232-249.
4. Михальчук К. Наречєя, поднаречєя и говори Южной Россіи въ связи съ наречіями Галичини / К. Михальчук // Труды Этнографическо-статистической экспедиции. – 1890. – Т.7. – С. 453-512.
5. Ogonowsky O. O wzniejszych wlasciwoosciach jezyka malorusrego / O.Ogonowskij. – W. : Krakowie, 1883. – 125 с.
6. Павлюк М.В. Основні етапи розвитку українського мовознавства дожовтневого періоду / Павлюк М.В. – Київ-Одеса : Головне видавництво видавничого об'єднання «Вища школа», 1978. – 234 с.
7. Парасін Н. Мовно-картографічний опис Галичини Івана Верхратського / Наталя Парасін // Національна наукова конференція, присвячена 150-річчю від дня народження видатного українського вченого – природодослідника Івана Верхратського : матеріали конференції, (Тернопіль, 22-23 квіт. 1996 р.) / Наукове

ФРАЗЕОЛОГІЧНІ ЕКСПРЕСИВИ І КОМУНІКАТИВИ ЯК ЛІНГВІСТИЧНИЙ ФЕНОМЕН

У статті проводиться аналіз традиційних підходів до вивчення фразеологічних одиниць експресивно-комунікативного характеру та аргументується представлення їх як єдиного функціонального поля фразеологічних експресивів та комунікативів.

Ключові слова: фразеологічні експресиви і комунікативи, вигуківі фразеологічні одиниці, комунікативні формули, прагматичні фразеологізми, ідіоматичне карбування мови, шаблонна мова, конвенційність, функціональна специфіка, експресивність, експресивна та комунікативна функції мови.

The article deals with the evaluation of traditional approaches to the study of expressive and communicative idioms and argues their description as a unit functional field of phraseological expressives and communicatives.

Key words: expressive and communicative idioms, interjectional idioms, communicative formulas, idiomatic embossing of the language, stereotyped language, conventionality, functional specificity, expressivity, expressive and communicative functions of language.

В статье анализируются традиционные подходы к изучению фразеологических единиц экспрессивно-коммуникативного характера и аргументируется представление их как единого функционального поля фразеологических экспрессивов и коммуникативов.

Ключевые слова: фразеологические экспрессивы и коммуникативы, междометные фразеологические единицы, коммуникативные формулы, прагматические фразеологизмы, идиоматическое формирование языка, шаблонный язык, конвенциональность, функциональная специфика, экспрессивность, экспрессивная и коммуникативная функции языка.

В мові існує велика кількість речень, які не будуються заново у процесі мовлення, а повторюються і відтворюються, зберігаючись в пам'яті носіїв мови. Їх відтворюваності сприяє повне або часткове переосмислення компонентного складу, образність, закріпленість за певними життєвими ситуаціями, функціональна фіксація, експресивність, почасти жартівливий та іронічний характер, різне стильове забарвлення, наявність культурно-національного конотативного компоненту: *(Ach), du kriegst die Tür nicht zu! Abwarten und Tee trinken! Du kannst mich am Abend besuchen! Das fängt ja gut an! So schnell schießen die Preußen nicht! Demnächst in diesem Theater; Ab nach Kassel!* Такі фразеологізовані речення активно використовуються в живому розмовному мовленні і виступають цікавим лінгвістичним, соціолінгвістичним і психолінгвістичним феноменом як за походженням, так і за особливостями функціонування та давно привертають увагу лінгвістів.

Щодо сучасного розвитку фразеологічної системи німецької мови Г.Бургер зазначає, що в наш час відбувається епохальний перерозподіл фразеологічного матеріалу і основна роль у цьому процесі відводиться засобам масової комунікації. З одного боку спостерігається небачене поширення «класичної» фразеології, а з іншого – у цих же засобах масової комунікації (передусім бульварна сфера та приватне телебачення, а сьогодні це зауваження, на наш погляд, поширюється зі ще більшою очевидністю і на Інтернет) на передньому плані з'являються такі шари фразеології, які до цього часу розглядалися як розмовні, непридатні для публічних текстів [19, с.131-132]. З огляду на зазначені тенденції вважаємо **актуальним** дослідження проникнення і функціонування експресивної та комунікативно спрямованої фразеології у різних за своєю специфікою жанрах Інтернет-комунікації.

Огляд наукової літератури як радянського періоду, так і сучасних вітчизняних та зарубіжних студій показує, що історія досліджень цих фразеологічних одиниць (ФО) налічує багато гетерогенних підходів. Тому нашою **метою** є детальний аналіз існуючих концепцій вивчення стійких фраз (зокрема стійких фраз неприслівного і нецитатного характеру) та відповідної термінології і визначення на їх основі окремого класу фразеологічних одиниць та його функціональних характеристик в рамках сучасних прагмалінгвістичних концепцій.

У вітчизняному мовознавстві стійкі фрази німецької мови вивчали О.Д.Райхштейн, С.Є.Ісабеков (приказки), Л.Ф.Козирева (в контексті), М.В.Гамзюк (вигуківі фразеологічні одиниці в діахронічному аспекті; емотивна фразеологія); на матеріалі англійської мови – О.В.Кунін, Д.І.Квеселевич, Н.В.Поліщук, О.Ю.Вікторова, французької мови – А.Г.Назарян, В.Г.Гак, української мови – Г.Т.Кузь, Л.В.Куценко, П.С.Дудик; в російському мовознавстві ще з радянського періоду бере початок «теорія неподільного

речення» – Г.В.Валімова, В.Ю.Мелікян, О.К.Кожина та ін.

Різні підходи та принципи класифікації спричинились до появи багатьох паралельних термінів – «стійкі фрази», «стійкі речення», «комунікативні формули», «рутинні формули», «приказки», «вигуківі фразеологізми», «комунікативи», «комунікеми», «релятиви», «неподільні речення», «ідіоматичні речення», зокрема навіть таких, що суперечать один одному – «*sprichwörtliche Satzredensarten*» у І.І.Чернишової, «*sprichwörtliche Formeln*» у Л.Рьоріха та «приказки» – стійкі фрази *неприслівного* та нецитатного характеру у С.Є.Ісабекова та ін., які охоплюють часто лише певну частину цих негомогенних, проте функціонально споріднених одиниць.

У вітчизняному мовознавстві ще з середини минулого століття за більшою частиною досліджуваних одиниць закріпився термін «вигуківі фразеологічні одиниці» (ВФО), який виник в результаті класифікації фразеологізмів за частинами мови. Слід зауважити, що статус вигуків в системі частин мови неоднозначний і до них часто зараховують різнопланові явища. ВФО німецької мови у кандидатській дисертації досліджує М.В.Гамзюк (діахронічний аналіз). Фразеологічні одиниці, які автор охоплює цим терміном, свідчать про тлумачення поняття «вигуківий» («междометный») не в значенні вигуку як частини мови, а виключно з огляду на інтонаційне оформлення фраз, розглядаються також і питальні за структурою речення – *Wie kommt Saul unter die Propheten? Woher nehmen und nicht stehlen?* [4]. В.Фляйшер відмовляється від окремого розгляду вигуківих фразеологізмів, зауважуючи, що мова йде про комунікативні фразеологізми зі структурою речення [25, с. 130]. Критичні зауваження висловлювали і інші науковці.

Спірною є також калька з німецької «комунікативна формула» («kommunikative Formel») і охоплення під цим поняттям усіх релевантних для нашого дослідження фразеологізмів з огляду на виконувани ними функції. Терміни «стійкі фрази» та «стійкі речення» слід відхилити, зважаючи на дослідження останніх років, які показали, що стійкість фразеологічних одиниць є досить відносною величиною [31; 24].

Ми пропонуємо для функціонального аналізу стійких фраз *неприслівного* і нецитатного характеру термін «фразеологічні експресиви і комунікативи» (далі – ФЕіК), яким підкреслюються як одна з суттєвих характеристик цієї категорії фразеологізмів – функціонально-прагматична стійкість, так і повне чи часткове переосмислення компонентного складу та їх синтаксична оформленість у вигляді речень як мінімальних одиниць комунікації. **Новизною** нашого дослідження є представлення цих одиниць як єдиного функціонального поля, що являє собою індуктивний синтез наведених нижче існуючих підходів і, на наш погляд, дозволяє найадекватніше проаналізувати ці мовні феномени.

У вітчизняному мовознавстві радянського періоду конвенціалізовані речення експресивного характеру в німецькій мові рідко були предметом системних досліджень. За винятком робіт О.Д.Райхштейна, Л.Ф.Козирєвої і кандидатської дисертації С.Є.Ісабекова, ці мовні феномени як такі, що традиційно розглядалися в межах фразеології в широкому розумінні, тобто як пограничні явища, лише оглядово згадувались в контексті «власне фразеологічних» досліджень. Серед українських мовознавців М.В.Гамзюк проводить діахронічне дослідження ВФО та визначає місце цих одиниць в концепції емотивності німецької фразеології [4; 8]. На нашу думку, зауваження О.Д.Райхштейна у статті «*Zur Analyse der festgeprägten Sätze im Deutschen*» (1973) про те, що ця група фразеологізмів випадала з поля зору більшості фразеологічних концепцій і належить до найменш досліджених [30, с. 212], залишається, з деякими застереженнями, актуальним і сьогодні як для вітчизняного, так і для німецького мовознавства.

Серед досліджуваних О.Д.Райхштейном стійких фраз найбільш релевантним для нашого аналізу є розряд приказок, які вчений визначає як літературно-розмовні, побутово-розмовні і просторічні всебічно стійкі фрази, здатні виражати тільки «окремий» зміст, тобто застосовуються щодо одиничних, конкретних ситуацій: *Mein Gott! Da lachen ja die Hühner!*. Міркування О.Д.Райхштейна щодо семантики цих одиниць видаються нам не зовсім чіткими, зокрема оперування поняттям «суб'єктивно-модального переосмислення» при розмежуванні характеризуючих і емоційно-модальних фраз, в ході якого він зараховує до перших такі категорії як «знання», «достовірність чи недостовірність», «позитивна чи негативна оцінка осіб, предметів чи ситуацій» (*Ich verstehe immer Bahnhof! So läuft also der Hase! Dreimal darfst du raten! Alles in Butter! Du musst es [ja] wissen; Wir sind geschiedene Leute; Vielen Dank für die Blumen!*), а як емоційно-модальні протиставляє їм, зокрема, «протиріччя», «несхвалення», «недовіру» (*Hast du eine Ahnung! Zustände wie im alten Rom! Danke für Backobst! Dazu gehören [immer noch] zwei!*) [15, с. 73-90]. Слід, проте, відзначити, що при розгляді «глобальної ідіоматичності фраз» (напр.: *Wo haben wir denn zusammen Schweine gehütet? Ist dein Vater Glaser? Das kannst du deiner Großmutter erzählen!*) вчений вказує на необхідність врахування прагматичних параметрів при дослідженні ідіоматичності цих одиниць.

Напрямок вивчення вигуківих ФО об'єднує різнопланові підходи щодо їх функціональних характеристик. Л.Ф.Козирєва, Н.В.Поліщук, М.В.Гамзюк та ін. розглядають ВФО як номінативні одиниці, семантичною особливістю яких є «переосмислення експресивного характеру» [7, с. 54]. В

останні роки номінативний підхід у вивченні стійких фраз менш поширений, їх часто тлумачать як «застиглі актуалізовані мовленнєві фрагменти», в яких присутній «той рух свідомості, який в мовному плані визначається як комунікація» [14]. О.В.Кунін також наголошує на повному експресивному переосмисленні компонентів ВФО, проте дає їм у своїй класифікації заперечну характеристику, визначаючи ці фразеологізми як одиниці, що не мають ні номінативного, ні комунікативного значення [10, с. 230]. А.Г.Назарян одним з перших визначає ВФО як такі, що виконують в мові емотивну функцію [13, с. 64].

Г.Т.Кузь, хоча і виділяє вигукові фразеологізми української мови на основі класифікації фразеологізмів за принципом їх співвіднесеності із частинами мови, відзначає специфічність ВФО у єдності не морфологічних, а функціонально-семантичних ознак і робить висновок про їх комунікативний характер, тобто здатність передавати цілісне повідомлення, а не позначати окремі поняття, та емоційно-експресивне забарвлення [8, с. 28]. Розгляд цих одиниць назагал як комунікативних не є новим в українському мовознавстві (див. також роботи П.С.Дудика) і, вочевидь, базується на працях російської школи «неподільного речення», у яких переважав функціональний підхід, в рамках якого вони розглядалися як одиниці з реактивною функцією – «релятиви» (Г.В.Валімова, Д.І.Квеселевич), пізніше на передній план виносяться комунікативна функція – «комунікати» (І.О.Шаронов, О.К.Кожина, О.Ю.Вікторова), «комунікеми» (В.Ю.Мелікян, А.В.Чугуй). В.Ю.Мелікян вважає функціональний аспект основним критерієм класифікації одиниць мови, щодо комунікем як синтаксичних ФО він є домінуючим. Вчений визначає комунікативну функцію головною функцією комунікем, оскільки комунікема, як і речення, виступає в якості повідомлення, та водночас зазначає, що значення комунікем пов'язане з експресивно-емоційною сферою поведінки людини, безпосереднім виразником якої вони є. Їх особливості, тобто лексичне наповнення, моделі побудови, умови вживання і т.п. складають самотність будь-якої мови, адже вони відображають специфіку мовного мислення комунікантів, стратегії спілкування між людьми, а також рівень емоційності носіїв тієї чи іншої мови [12, с. 88].

Представник російської школи «теорії неподільного речення» О.Л.Кукса розглядає дві семантичні групи комунікем німецької мови – «ствердження/ заперечення» та «оцінки», хоча критерії поділу, за якими він до першої категорії зараховує вирази *Wo denkst du hin? Was fällt dir ein?*, а до другої – *Bist du von Sinnen? Das fällt mir nicht im Schlafe ein!*, не видаються нам чіткими і вкотре підкреслюють складність «втиснути» дані одиниці як «згорнуті репрезентанти комунікативного смислу» [9, с. 111] у рамки класифікації.

У німецькому мовознавстві дослідженню фразеологізмів зі структурою речення як пограничним явищем довший час не приділялась належна увага. В.Фляйшер поділяє усі фразеологізми за синтаксичною структурою на номінативні фразеологізми і фразеологізовані речення – «комунікативні формули» [25]. Вчений відзначає роль прагматичних параметрів у структурі ідіоматичності ФЕіК, визнаючи їх спеціалізацію на специфічні прагматичні ситуації. Ці ФО не можна описати достатньо вичерпно з погляду семантики, вони потребують прагматичного коментаря, який вказує на рутинне використання у певних комунікативних ситуаціях або подає емоційно-оцінний чи модальний ефект [27, с. 115].

Слід відзначити, що погляди науковців фокусувались переважно на ядрі «прагматичних фразеологізмів» – «типах фразеологізмів, які можна адекватно описати лише за допомогою прагматичних категорій» [20, с. 105], так званих «рутинних формулах», визначальними особливостями яких є ситуативна залежність, а не семантично-синтаксичні характеристики [21]. Власне ФЕіК німецької мови, які, крім прагматичної спеціалізації, виявляють відносну синтаксичну стійкість та часто зазнають повного чи часткового семантичного переосмислення, тобто часто є ідіомами у вузькому розумінні, якщо і потрапляли в поле зору науковців, то згадувались «між іншим» як пограничні явища і при їх розгляді науковці обмежувалися декількома загальними зауваженнями, а спеціальні дослідження тут практично відсутні.

Г.Бургер, А.Бугофер та А.Сіалм у довіднику «Handbuch der Phraseologie» (1982) «прагматично нейтральним» фразеологізмам протиставляють «прагматично марковані», які охоплюють синтаксично визначений клас стійких фраз та частково фразеологізми зі структурою словосполучення. Автори справедливо полемізують з представниками радянської школи, зазначаючи, що ними часто робилися спроби описати такі «комунікативні одиниці» за допомогою набору характеристик, який сформувався у результаті досліджень фразеологізмів зі структурою словосполучення, і накреслюють перспективи дослідження прагматично маркованих ФО з позицій теорії мовленнєвих актів, теорії мовленнєвих ситуацій та теорії мовних функцій [20].

Р.Фінкбайнер [24] розглядає лише частину ідіоматичних речень – 10 ідіоматичних конструкційних шаблонів, напр.: [*Du kannst mir/mich (mal) + INF*]: *Du kannst mir (mal) im Mondschein begegnen!*; [*Ich glaub/denk + OBJS*]: *Ich glaub/denk, mein Hamster bohnt!* та побіжно аналізує фразеологізми з імпліцитною структурою речення, а багато ФЕіК німецької мови, що не вписуються у рамки наведених шаблонів, не потрапляють у поле зору автора.

Проведений аналіз вітчизняної та зарубіжних лінгвістичних шкіл засвідчує, що стосовно досліджуваних мовних одиниць в сучасному мовознавстві існують різнопланові підходи – бачимо окремі спроби розглянути їх як одиниці номінативного рівня, ширше представлені концепції розгляду даних мовних явищ як комунікативних одиниць та як «вторинних вигуків»; серед прагматично-функціональних підходів їм нерідко відводиться статус «залишкової категорії».

Такий окремих стан справ відображає загальні тенденції сучасної лінгвістики, яка являє собою не монолітну наукову дисципліну, а сукупність окремих підходів і напрямків. Ще Ф. де Сосюр відзначав, що лінгвістика належить до числа таких наукових дисциплін, в яких об'єкт не визначає точки зору, а навпаки, та чи інша точка зору створює свій особливий об'єкт. Вихід для лінгвістики як науки вчений бачив у тому, щоб вважати мову основою всіх інших проявів багатогранної і різномірної мовленнєвої діяльності і взяти її як «цілісність саму по собі», «умовність» за відправну точку класифікації, вносячи таким чином «природний порядок в ту сукупність, яка в іншому випадку взагалі не піддається класифікації» [16, с. 18]. Такий «природний порядок» видається сумнівним навіть з огляду на проведений вище аналіз власне «мовних класифікацій» фразеологічних експресивів і комунікативів, які і без належного емпіричного підтвердження містять багато критичних моментів.

З прагматичним поворотом у зарубіжній і вітчизняній лінгвістиці увага вже не акцентується на розмежуванні між мовою і мовленням, кут зору зміщується на функціональні аспекти і постулюється врахування «людського фактору», зв'язок мови з культурою народу, представники соціально-прагматичного напрямку розглядають мову як «соціальний гештальт».

Дослідження «прагматичних фразеологізмів» передбачає широкий підхід до розуміння фразеології, який мав місце у вітчизняному мовознавстві також і на початках становлення фразеології як науки про стійкі сполучення слів (див. праці Н.М.Шанського, О.І.Єфимова та ін.).

Сучасні теоретичні розробки широкого розуміння фразеології подають Г.Файльке та Шт.Штайн. З концепції «ідіоматичного карбування» мови («idiomatische Prägung») Г.Файльке випливає, що як розуміння, так і продукування мовних виразів великою мірою визначаються конвенційними перевагами. Ідіоматичне карбування виразів відбувається у вжитку та в результаті вжитку, вони прив'язуються до типових комунікативних контекстів, ситуацій і функцій. Розуміння ідіоматично карбованих виразів передбачає знання конвенцій їх вживання, тобто на передній план виноситься контекстуалізація виразу, а не його структурно-семантичне декодування. Таким чином, взаєморозуміння в процесі комунікації досягається не лише і не стільки в результаті існування певного стійкого, закріпленого системного значення, але і завдяки спільності – але нетотожності – досвіду комунікантів. На основі процесу ідіоматичного карбування формується «важлива площа мовного вміння», «лінгвістична площа виражальних одиниць», яка виступає ніби посередником між чітко структурованим системним аспектом мови і мовно-комунікативною практикою, тобто індивідуальними умовами мовлення та текстотворення. Це «мовне вміння» не є «структурованим за системно-категорійним аспектом, але все ж прагматично впорядковане» [23, с.15-19; 22].

З широким розумінням фразеології корелює широка концепція значення, згідно з якою мовне значення є надто комплексним, щоб усі його види можна було б описати за допомогою одних й тих самих теоретичних понять. Ф.Кулмас при розгляді значення рутинних формул, посилаючись на Ч.Філмора, який у своїх новіших роботах відмовляється від редуціоністських семантичних моделей, стверджує, що мова йде не лише про класичний поділ на денотативні і конотативні компоненти, а також й про те, що на сукупне значення виражальних одиниць впливають **частотність вживання, стандартизованість, функціональна специфіка і ситуативна прив'язаність** і всі ці характеристики мають градуальний характер [21, с. 72].

У рамках концепції ідіоматичного карбування мови та «шаблонної мови» (S.Stein) можна виділити рівень дискурсивних одиниць – синтаксично оформлених у вигляді речень стійких одиниць, які в прагматичному плані є окремими висловлюваннями і служать для досягнення комунікативної мети у різних типах мовленнєвих ситуацій. Серед інструментів інтенціонального мовного вжитку, коли стійкі фрази використовуються з метою досягнення певного комунікативного та риторично-стилістичного ефекту, ми виокремлюємо функціональний клас **фразеологічних експресивів і комунікативів** як одиниць мовленнєвої ідіоматики. Фразеологічні експресиви і комунікативи – це окремі висловлювання, синтаксично оформлені у вигляді речень (еліптичних речень), закріплені узуально в мовній спільноті для вираження інтенцій, оцінок і емоцій мовця, які характеризуються вживаністю, відтворюваністю, відносною стійкістю, комплексним значенням і виконують комунікативну і часто експресивну функцію. Функціональний підхід до вивчення даних одиниць, на нашу думку, є більш перспективним і відповідає тенденціям і потребам сучасної лінгвістики. Мова – система функціональна у всіх своїх проявах, одним з яких є фразеологічні експресиви і комунікативи.

Детальний критичний аналіз лінгвістичних концепцій, які розглядали ці одиниці окремо як **комунікативні**: «комунікативи» як «експресивні засоби мови» (О.К.Кожина), «один з найяскравіших засобів емоційно-експресивної експлікації комунікативного смислу» (В.Ю.Мелікян) чи як **вигуків ФО**:

ФО з «повним експресивним переосмисленням компонентів» (О.В.Кунін), фразеологічні єдності зі «спеціалізацією експресивного значення» (В.В.Виноградов; В.І.Гавриш), ФО з «високим ступенем експресивності» (М.В.Гамзюк) робить очевидною доцільність представити їх як єдине функціональне поле ФЕіК, де в широкому діапазоні розміщені групи ФО, які за функціонально-семантичними характеристиками наближаються до «власне фразеологічних комунікативів» чи «власне фразеологічних експресивів». Такий відносно вільний принцип класифікації дає змогу найбільш відповідно, «без наруги» (пор. висловлювання Г.Бургера про те, що «чим строгішою є схема класифікації, тим більшою є небезпека «вчинити наругу» над мовними явищами, або: найбільш деталізована класифікація має найбільш обмежене застосування» [20, с. 20]) проаналізувати ці мовні феномени, які, по суті, є застиглими актуалізованими фрагментами мовленнєвої діяльності, передусім розмовного мовлення, яке практично не реалізується поза менш чи більш яскраво вираженою експресією.

Вчені часто вказують на багатозначність категорії «експресивності», зауважують, що проблема експресивності є дискусійним явищем, і навіть ставиться питання про доцільність вживання цього поняття у лінгвістиці [3, с. 80]. Дійсно, огляд праць щодо категорії експресивності виявляє, що експресивність часто тлумачиться через вираження емоцій (такий підхід бере початок ще з праць Ш.Баллі) і ототожнюється з категорією емоційності vs емотивності; ця категорія також інколи розширюється і зливається з поняттям «виразності» і кваліфікується як стилістичне явище. У інших концепціях експресивність визначається як сумарна категорія, результат взаємодії суб'єктивно орієнтованих функцій мови, зокрема оцінної та емотивної, напр. В.Н. Телія розглядає як семантичну основу експресивності конотацію – семантичну сутність, що «узуально або оказіонально входить до семантики мовних одиниць і виражає емотивно-оцінне і стилістично марковане ставлення суб'єкта мовлення до дійсності при її позначенні у висловлюванні, яке отримує на основі цієї інформації експресивний ефект» [17, с. 5]. На нашу думку, таке різнопланове тлумачення поняття експресивності власне і робить можливим визначення його як родового чи сумарного до вищеперелічених категорій при розгляді ФО, зокрема ФЕіК. Схожої думки дотримується також С.Льобнер, який вважає, що висловлювання має експресивне значення, якщо воно служить безпосередньому вираженню суб'єктивних відчуттів, почуттів, оцінок і ставлень. Автор використовує для таких виразів поняття «експресиви» («Expressive»), і охоплює ним як власне вигуки *au, oh*, так і фразеологічні одиниці *Ach, du liebe Zeit! Ich glaub', ich spinne* [28, с. 43-44]. Здатність виражати емоційний стан мовця, його суб'єктивне ставлення до позначуваних ним предметів і явищ дійсності як прояв експресивної функції мови розглядає В.О. Александрова [1, с. 7]. Лінгвістичний енциклопедичний словник також тлумачить експресивність як сумарну категорію: визначає її як «сукупність семантико-стилістичних ознак одиниці мови, які забезпечують її здатність виступати у комунікативному акті як засіб суб'єктивного вираження ставлення мовця до змісту та до адресата мовлення»; експресія розглядається як «здатність вираження психічного стану мовця» [11, с. 591].

Експресивній функції мови у працях вчених відводиться важливе значення. Науковці розглядають її як одну з базових функцій мови, що реалізується в будь-якому висловлюванні поряд з комунікативною: «мова не могла б виконувати своєї інструментальної комунікативної функції, якби не володіла експресивною функцією» [2, с. 75]. Як дві основні функції висловлювання розглядає експресивну та комунікативну функції І.Г.Торсуєва, і якщо одиниця (мови) має функціональну домінанту, тоді ця функція стає функцією самої одиниці, власне формує цю одиницю [18, с. 61-62].

Фразеологічні експресиви і комунікативи німецької мови являють собою барвисту палітру конвенціалізованих мовленнєвих одиниць, в яких як у «мовних заготовках» імпліковані складні комунікативні та експресивні смисли: в них переплітаються у різних пропорціях емоції, відчуття, оцінки, ставлення суб'єкта до екстралінгвістичної ситуації, поведінки чи слів співрозмовника та різноманітні комунікативні інтенції – погрози, відмови, протесту, запевнення, заспокоєння, спонукання. У кожній окремій мовленнєвій ситуації відбувається експлікація цих значень, виявляється уся багатогранність даних одиниць. Фразеологічні експресиви і комунікативи, по суті, відображають суб'єктивну сторону мовної свідомості. Але суб'єктивність тут є інтерсуб'єктивною, надбанням мовної спільноти і виступає соціальним феноменом. Слід зауважити, що склад ФЕіК у мовній спільноті постійно оновлюється, частина одиниць виходить з ужитку, їх місце займають нові одиниці, які утворюються внаслідок процесів креативності та продуктивності, і швидкість цих змін і частота оновлень значно вище від середніх показників, існуючих у мові. Велика кількість ФЕіК в системі мови, зокрема власне фразеологічних експресивів, одиниць, що слугують головним чином для вираження емоцій (*Ach, du ahnst es nicht! Ach du dickes Auge! Mein Gott, Walther! Da schlag' einer lang hin! Ich glaube, mein Hamster bohntert/humpelt/ jodelt*), зумовлюється тим, що у повсякденній мовленнєвій практиці фрази, які виражають безпосередньо живу, інтенсивну емоцію рідко формулюються таким чином, щоб всі поняття і логічні відношення між ними були експліцитно виражені, емоції виражаються здебільшого непрямо: «емоція, названа прямим словом, є емоція усвідомлена, а не така, що безпосередньо переживається; стаючи предметом думки, вона попадає під контроль свідомості і, як правило, втрачає частину інтенсивності» [5,

с. 234]. Виращення емоцій, оцінні ставлення накладаються також на значення тієї частини ФЕіК, що виступають інструментом регулятивного аспекту комунікативної функції, тобто одиниць, які вживаються для вираження погрози, перестороги (*Ich werde /will dich Mores lehren; Sieh zu, dass du Land gewinnst!*), відмови, неприйняття (*Nur über meine Leiche! Du kannst mich/mir [mal] /kann mich mal gern(e) haben! Lieber bohre ich mir ein Loch ins Knie!*) та різнопланових спонукань (*Nur keine Müdigkeit vorschützen! Haut den Lukas! Ab nach Kassel! Abwarten und Tee trinken!*). Конвенціалізація великої маси регулятивних висловлювань, мабуть, має давню традицію, адже регулятивна функція відігравала домінуючу роль на ранніх стадіях глотогенезу.

Підсумовуючи розгляд питання щодо зображення досліджуваних одиниць як єдиного функціонального поля ФЕіК, варто також зазначити, що автори сучасного довідника з фразеології «Phraseologie: Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung» (2007) наголошують на поліфункціональності цих одиниць, адже багато ФО, які виражають згоду, схвалення чи відмову, неприйняття вживаються не лише у когнітивному смислі, але і як вирази у експресивній функції, і, таким чином, є практично неможливим утворити чіткі класи, адже багато одиниць належатимуть до кількох груп [29, с. 450]. Вживаючи ФЕіК, мовець виступає у комунікативному процесі «неподільним суб'єктом, що пізнає, відчуває, оцінює і діє» («ein unteilbares erkennendes, fühlendes, wertendes und handelndes Subjekt»)[26, с. 130]. Тому перспективи для подальших досліджень ми бачимо передусім у розгляді ФЕіК у їх контекстній актуалізації, зокрема емпіричною базою цих досліджень може служити німецькомовний Інтернет-корпус.

ЛІТЕРАТУРА

1. Александрова О.В. Проблемы экспрессивного синтаксиса: На материале англ. языка/ Ольга Викторовна Александрова. – М.: Высш. школа, 1984. – 211с.
2. Гак В.Г. К диалектике семантических отношений в языке // Принципы и методы семантических исследований. – М.: Наука, 1976. – С. 73-92.
3. Гамзюк М.В. Емотивний компонент значення в процесі створення фразеологічних одиниць: На матеріалі німецької мови. Монографія/ Микола Васильович Гамзюк. – К.: Видавничий центр КДЛУ, 2000. – 256 с.
4. Гамзюк Н.В. Междометные фразеологические единицы немецкого языка (опыт диахронического исследования): дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04/ Гамзюк Николай Васильевич. – К, 1993. – 187 с.
5. Долинин К.А. Стилистика французского языка / Константин Аркадьевич Долинин. – Ленинград: Просвещение, 1978. – 343 с.
6. Кожина Е.К. Коммуникативы: структурно-семантический, лингвопрагматический и эстетико-изобразительный аспекты: дис. ...канд. филол. наук: 10.02.01/ Кожина Елена Константиновна. – Таганрог, 2004. – 166 с.
7. Козырева Л.Ф. Устойчивые фразы и контекст/ Людмила Филипповна Козырева. – Ростов н/Д: Изд-во Рост. ун-та, 1983. – 120с.
8. Кузь Г.Т. Вигуків фразеологізми української мови: етнолінгвістичний та функціональний аспекти: дис. ... канд. філол. наук: 10.02.01/ Кузь Галина Тарасівна. – Чернівці, 2000. – 187 с.
9. Кукса А.Л. Коммуникемы немецкого и русского языков с семантикой "утверждения" / "отрицания" и "оценки": дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19, 10.02.04/ Кукса Алексей Леонидович. – Ростов н/Д, 2004. – 172 с.
10. Кунин А.В. Фразеология современного английского языка. Опыт систематизированного описания / Александр Владимирович Кунин. –М.: «Международные отношения», 1972. – 288 с.
11. Лингвистический энциклопедический словарь/ Гл. ред..В.Н.Ярцева. – М.: Сов. энциклопедия, 1990. – 685 с.
12. Меликян В.Ю. К проблеме классификации нечлененых предложений // Актуальные проблемы филологии и методики преподавания: Межвуз. сб.(в 2 ч.). – Ростов н/Д, 2001. – Ч. 1. – С.88-99.
13. Назарян А.Г. Фразеология современного французского языка/ Арман Грантович Назарян. – М.: Высш. школа, 1976. – 318 с.
14. Прутчикова В.В. Семантико-функциональные особенности немецких пословичных высказываний: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04/ Прутчикова Валентина Васильевна. – Днепропетровск, 2002. – 234 с.
15. Райхштейн А.Д. Немецкие устойчивые фразы/ Александр Давидович Райхштейн. – Ленинград: Просвещение, 1971. – 184с.
16. Сосюр Ф. Курс общей лингвистики/ А. Сухотин (пер. с фр.); Ш. Балли, А. Сеше (ред.). — Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999. — 426 с.
17. Телия В.Н. Коннотативный аспект семантики номинативных единиц/ Валентина Николаевна Телия. — М.: Наука, 1986.— 143 с.
18. Торсуева И.Г. Теория высказывания и интонация // Вопросы языкознания. – 1976. – №2. – С. 53-65.
19. Burger H. Phraseologie/ Harald Burger. – Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2007. – 240 S.
20. Burger H., Buhofer A., Sialm A. Handbuch der Phraseologie. – Berlin: Gruyter, 1982. – 433 S.
21. Coulmas, F. Routine im Gespräch/ Florian Coulmas. – Zur pragmatischen Fundierung der Idiomatik. – Wiesbaden: Athenaion, 1981. – 262 S.
22. Feilke H. Common sense-Kompetenz. Überlegungen zu einer Theorie des «sympathischen» und «natürlichen» Meinens und Verstehens: Dissertation/ Feilke, Helmuth. – Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1994. – 422 S.
23. Feilke, H. Sprachlicher Common sense und Kommunikation // Der Deutschunterricht 6. – 1993. – S. 6-21.
24. Finkbeiner, R. Idiomatic Sätze des Deutschen: Doktorsavhandling... tyska språket/ Finkbeiner, Rita. –

Stockholm: Acta Universitatis Stockholmiensis, 2008. – 294 S.

25. Fleischer W. Phraseologie der deutschen Gegenwartssprache/ Wolfgang Fleischer. – Leipzig: Bibliographisches Institut, 1982. – 250 S.

26. Gläser R. Phraseologie der englischen Sprache / Rosemarie Gläser. – Leipzig: Enzyklopädie, 1986. – 201 S.

27. Kleine Enzyklopädie – deutsche Sprache/ Wolfgang Fleischer (Hg.). – Frankfurt am Main: Lang, 2001. – 845 S.

28. Löbner S. Semantik/ Sebastian Löbner. – Berlin: de Gruyter, 2003. – 387 S.

29. Phraseologie : ein internationales Handbuch der zeitgenössischen Forschung: In 2 Bd. / Hg. H.Burger. – Berlin; New York: De Gruyter, 2007. – Bd.1: Phraseologie /1. – 613 S.

30. Reichstein, A.D. Zur Analyse der festgeprägten Sätze im Deutschen// Deutsch als Fremdsprache 10. – 1973. – S. 212-222.

31. Wortverbindungen – mehr oder weniger fest/ [Hg. Steyer, K.]. – Berlin; New York: de Gruyter, 2004. – 448 S.

Ольга ВАЛЬКІВ

АКТУАЛИЗАЦИЯ КОГЕЗИИ ТЕКСТА НА МАТЕРИАЛЕ ИНАУГУРАЦИОННЫХ ВЫСТУПЛЕНИЙ ПРЕЗИДЕНТОВ АМЕРИКИ

У цієї статті розглядаються різні підходи до визначення поняття когезії, надається її класифікація та систематизація засобів вираження когезії. На матеріалі інавгураційних звертань президентів Америки ми провели стилістичний аналіз вираження когезії тексту.

Ключові слова: когезія, когерентність, зв'язність тексту, засоби вираження когезії, форми когезії.

The article deals with different approaches to the definition of cohesion, it gives the classification of cohesion and systematization of expressive means of cohesion. We made a stylistic analysis of reproduction of cohesion on the material of American Presidents' inaugural addresses.

Key words: cohesion, coherence, coherency of text, means of cohesion expression, forms of cohesion.

В статье рассматриваются разные подходы к определению понятия когезии, предоставляется её классификация и систематизация средств выражения когезии. На материале инавгурационных обращений президентов Америки мы произвели стилистический анализ актуализации когезии текста.

Ключевые слова: когезия, когерентность, связность текста, средства выражения когезии, формы когезии.

Все больше внимания сосредотачивается на тексте, понимаемом как процесс, так и результат коммуникации, тексте как комплексной единице знакового характера, обладающей планом содержания и выражения и выполняющей в человеческом общении определенную коммуникативную функцию.

Объектом нашего исследования является текстовая категория когезии. Предметом нашего исследования выступают способы и средства актуализации когезии в тексте.

Цель исследования заключается в определении особенностей актуализации когезии текста. Поставленная цель обуславливает следующие задачи:

1. Рассмотреть теоретические ведомости о понятии когезии текста.
2. Установить рабочее понятие когезии.
3. Определить типы когезии и определить типологию её форм и значений.
4. Систематизировать средства выражения когезии в тексте.

Понятия *когезия*, и следует добавить *когерентность*, принадлежат к основным понятиям теории текста. Они считаются определяющими, строительными характеристиками текста, необходимым условием текстуальности. Однако подход к данным понятиям и явлениям, их определение и применение в разных концепциях расходятся.

Понятие когерентность применяется к содержательной (тематической) стороне текста, это глобальная организация содержания текста, для которой особое значение имеет коммуникативная ситуация и набор знаний отправителя и получателя текста. Когезия, наоборот, является глобальной организацией выражения текста, это «видимое» сцепление единиц текста с помощью средств отдельных языковых уровней. Когезия вторична по отношению к когерентности, так как последняя может формально не проявляться «на поверхности» [1].

Понятия когезии и когерентности по-разному толковались различными учеными. Так, Комиссаров различает понятия когезии и когерентности, выделяя формальную связность текста (когезия)

и смысловую (когерентность).

Ф. Данеш [цит. по: 1] рекомендует использовать термин когезия в связи со средствами выражения, когерентность по отношению к широкому кругу семантических связей и коннексия в качестве объединяющего оба термина понятия.

И.Р.Гальперин выделял только категорию когезии и понимал ее, как особые виды связи, обеспечивающие континуум, т.е. логическую последовательность, (темпоральную и/или пространственную) взаимозависимость отдельных сообщений, фактов, действий и т.д [3, 74].

Некоторые авторы используют лишь термин когерентность, различая разные ее аспекты. Например, О. И. Москальская [5, 17] считала, что когерентность текста не есть явление только смысловое. Она проявляется в виде структурной, смысловой и коммуникативной целостности, которые соотносятся между собой как форма, содержание и функция, выделяя, таким образом, три аспекта когерентности текста.

Когезия (связность), как было сказано выше, это видимое сцепление частей текста при помощи формальных средств разных языковых уровней, называемых во многих работах коннекторами. Понимание коннекторов тоже неодинаково. С самым широким пониманием мы встречаемся в трудах словацких лингвистов Э. Байзиковой и Й. Мистрика [цит. по: 1], которые различают содержательные, языковые и внеязыковые отношения, реализуемые разными видами коннекторов. Содержательными коннекторами служат, напр., тема, сюжет; языковыми - средства всех языковых уровней, а внеязыковыми - напр., жесты, мимика, ситуация.

Чешский богемист Я. Гоффманнова [цит. по: 1] выделяет, следующие разряды коннекторов: 1) собственно коннекторы, 2) имплицативные коннекторы, 3) композиционные коннекторы, 4) текстовые ориентаторы, 5) контактоустанавливающие средства, 6) метатекстовые комментарии.

Средства когезии в тексте можно классифицировать по разным признакам. Кроме традиционно грамматических, несущих текстообразующую функцию, их можно разделить на лексические, образные, композиционно-структурные и стилистические.

К традиционно-грамматическим признакам относятся союзы и союзные предложения типа *в связи с этим, вот почему, однако, так как, поэтому, так же, как и*, все дейктические средства (местоимения, союзы и пр.); причастные обороты [3, 78]:

«*Finally, to those nations who would make themselves our adversary....*»

«*And so, my fellow Americans, ask not what your country can do for you...*»

«*Finally, whether you are citizens of America or citizens of the world...*» (Дж.Кеннеди).

«*So, first of all, let me assert my firm belief that...*»

«*More important, a host of unemployed citizens face the grim problem of existence...*»

«*Hand in hand with this we must frankly recognize the overbalance of population in our industrial centers...*»

«*Finally, in our progress toward a resumption of work...*» (Ф.Рузвельт).

«*On the one hand, I was summoned by my country/.../ On the other hand, the magnitude and difficulty of the trust...*» (Дж.Вашингтон).

Центральное место среди средств когезии занимают лексические средства. В этом смысле связность текста создается в результате *повтора* или *замены* (субституции) слов, членов предложения или высказывания или их частей в последующих высказываниях [1]. Дополнительные стилистические значения, которые возникают при употреблении повторов, являются необходимым элементом эмоционального воздействия на адресата [4, 145]:

Чтобы подчеркнуть заботу о своем народе и его значении в развитии страны, Ф.Рузвельт в первой инаугурационной речи произносит 8 раз слово people:

«*...understanding and support of the **people** themselves which is essential to victory.*»

«*Stripped of the lure of profit by which to induce our **people** to follow their false leadership...*»

«*Our greatest primary task is to put **people** to work*»

«*...there must be an end to speculation with other **people's** money...*»

«*If I read the temper of our **people** correctly...*»

«*...the leadership of this great army of our **people** dedicated to a disciplined attack...», etc.*

Т.Джефферсон настаивал на том, что именно правительство играет решающую роль в судьбе страны, для чего 13 раз употребляет слово government:

«*I know, indeed, that some honest men fear that a republican **government** can not be strong, that this **Government** is not strong enough; but would the honest patriot, in the full tide of successful experiment, abandon a **government** which has so far kept us free and firm on the theoretic and visionary fear that this **Government**, the world's best hope, may by possibility want energy to preserve itself? I trust not. I believe this, on the contrary, the strongest **Government** on earth.*»

«*Let us, then, with courage and confidence pursue our own Federal and Republican principles, our attachment to union and representative **government**.*»

«Still one thing more, fellow-citizens—a wise and frugal **Government**, which shall restrain men from injuring one another...»

Повтор таких слов как *we, my fellow citizens* исполняет функцию интеграции, которая заключается в утверждении единства нации в столь знаменательный момент ее истории [6, 207]. Мы видим как тема единства пронизывает выступление Дж.Кеннеди:

«To those old allies whose cultural and spiritual origins **we** share, **we** pledge the loyalty of faithful friends. /.../To those new states whom **we** welcome to the ranks of the free, **we** pledge our word that /.../ **We** shall not always expect to find them supporting our view. But **we** shall always hope to find them strongly supporting their own freedom/.../To those people in the huts and villages of half the globe struggling to break the bonds of mass misery, **we** pledge our best efforts...»

«In your hands, **my fellow citizens**, more than mine, will rest the final success or failure of our course/.../And so, **my fellow Americans**, ask not what your country can do for you; ask what you can do for your country. **My fellow citizens** of the world, ask not what America will do for you, but what together we can do for the freedom of man».

Под **образной когезией** понимаются такие формы связи, которые возбуждают представления о чувственно воспринимаемых объектах действительности. Одна из наиболее известных форм образной когезии — развернутая метафора [3, 80-81].

Так, Дж.Вашингтон возвышает Всевышнего, и мы можем проследить как в на протяжении всей речи рисуются различные конкретные воплощения абстрактного понятия Бога:

«...it would be peculiarly improper to omit in this first official act my fervent supplications to that **Almighty Being** who rules over the universe/.../In tendering this homage to **the Great Author** of every public and private good/.../ No people can be bound to acknowledge and adore **the Invisible Hand** which conducts the affairs of men more than those of the United States/.../ since we ought to be no less persuaded that the propitious smiles of **Heaven** can never be expected/.../ but not without resorting once more to the benign **Parent of the Human Race** in humble supplication».

К **композиционно-структурным формам когезии** относятся в первую очередь такие, которые нарушают последовательность и логическую организацию сообщения всякого рода отступлениями, вставками, временными или пространственными описаниями явлений, событий, действий, непосредственно не связанных с основной темой (сюжетом) повествования. Такие "нарушения", прерывая основную линию повествования, иногда представляют собой второй план сообщения [3, 82]:

«For us, they toiled in sweatshops and settled the West; endured the lash of the whip and plowed the hard earth».

«For us, they fought and died, in places like Concord and Gettysburg; Normandy and Khe Sahn».

«Our Founding Fathers, faced with perils we can scarcely imagine, drafted a charter to assure the rule of law and the rights of man, a charter expanded by the blood of generations».

«So let us mark this day with remembrance, of who we are and how far we have traveled. In the year of America's birth, in the coldest of months, a small band of patriots huddled by dying campfires on the shores of an icy river. The capital was abandoned. The enemy was advancing. The snow was stained with blood. At a moment when the outcome of our revolution was most in doubt, the father of our nation ordered these words be read to the people: "Let it be told to [the] future world ... that in the depth of winter, when nothing but hope and virtue could survive ... that the city and the country, alarmed at one common danger, came forth to meet it» (Б.Обама).

Экскурс в прошлое служит в качестве аргументативной аналогии, позволяющей надеяться на успешное преодоление трудностей [6, 209]:

«Compared with the perils which our forefathers conquered because they believed and were not afraid, we have still much to be thankful for».

«Action in this image and to this end is feasible under the form of government which we have inherited from our ancestors» (Ф.Рузвельт).

Стилистические формы когезии выявляются в такой организации текста, в которой стилистические особенности последовательно повторяются в тексте. Идентичность структур всегда предполагает некоторую, а иногда и очень большую степень семантической близости. Чаще всего это средство реализуется приемом параллелизма, т.е. идентичностью структур предложений, абзацев. К этим формам когезии относится также определенное повторение одного и того же стилистического приема (сравнения, аллюзии, метафоры и др.), если его основа тождественна, а формы реализации разные [3, 83-84]:

Анафора, с помощью этого приёма создается определенный ритм речи. Анафорический повтор может выполнять функцию связи отдельных частей в целое, особенно когда сопровождается параллелизмом синтаксических структур [4, 156]:

«To those old allies whose cultural and spiritual origins we share/.../

To those new states whom we welcome to the ranks of the free/.../

To those people in the huts and villages of half the globe struggling to break the bonds of mass misery...»

«Let both sides explore /.../

Let both sides, for the first time, formulate /.../

Let both sides seek /.../

Let both sides unite...» (Дж.Кеннеди).

«It can be helped by preventing realistically/.../It can be helped by insistence /.../ It can be helped by the unifying /.../ It can be helped by national planning....»

«It is the insistence/.../ It is the way /.../ It is the immediate way. It is the strongest assurance...» (Ф.Рузвельт).

«For us, they packed up their few worldly possessions and traveled across oceans in search of a new life.

For us, they toiled in sweatshops and settled the West; endured the lash of the whip and plowed the hard earth.

For us, they fought and died, in places like Concord and Gettysburg; Normandy and Khe Sahn».

«To the Muslim world/.../To those leaders around the globe /.../To those who cling to power /.../To the people of poor nations/.../And to those nations like ours...»

«This is the price and the promise of citizenship.

This is the source of our confidence/.../

This is the meaning of our liberty and our creed...»(Б.Обама).

Бессоюзие, усиливает экспрессивность речи, придавая высказыванию характер торопливости [4, 142]:

«Kindly separated by nature and a wide ocean from the exterminating havoc of one quarter of the globe; too high-minded to endure the degradations of the others; possessing a chosen country, with room enough for our descendants to the thousandth and thousandth generation; entertaining a due sense ...»

«Equal and exact justice to all men, of whatever state or persuasion, religious or political; peace, commerce, and honest friendship with all nations, entangling alliances with none; the support of the State governments /.../; the preservation of the General Government ...» (Т.Джефферсон).

«Values have shrunk to fantastic levels; taxes have risen; our ability to pay has fallen; government of all kinds is faced by serious curtailment of income ...»

«Finally, in our progress toward a resumption of work /.../; there must be a strict supervision /.../; there must be an end ...» (Ф.Рузвельт).

«For they have forgotten what this country has already done; what free men and women can achieve ...»

«Instead, they knew that our power grows through its prudent use; our security emanates from ...»

«To the people of poor nations, we pledge to work alongside you to make your farms flourish and let clean waters flow; to nourish starved bodies and feed hungry minds» (Б.Обама).

Риторический вопрос в ораторской или публицистической речи служит средством привлечения внимания, повышения эмоционального тона высказывания, имплицитно отрицание или утверждение [4, 158]:

«Again: In any law upon this subject ought not all the safeguards of liberty known in civilized and humane jurisprudence to be introduced, so that a free man be not in any case surrendered as a slave? And might it not be well at the same time to provide by law for the enforcement of that clause in the Constitution which guarantees that "the citizens of each State shall be entitled to all privileges and immunities of citizens in the several States"?»

«Again: If the United States be not a government proper, but an association of States in the nature of contract merely, can it, as a contract, be peaceably unmade by less than all the parties who made it? One party to a contract may violate it—break it, so to speak—but does it not require all to lawfully rescind it?»

«Is there such perfect identity of interests among the States to compose a new union as to produce harmony only and prevent renewed secession?» (А.Линкольн).

Эпитет выполняет функцию выявления индивидуально-оценочного отношения автора к предмету мысли [2, 139]:

С помощью использования эпитетов, лишь меняя их форму, Ф.Рузвельт показывает, что его страна переживала не лучшие времена в своей истории:

«In every dark hour of our national life», «give that support to leadership in these critical days», «a host of unemployed citizens face the grim problem of existence», «Only a foolish optimist can deny the dark realities of the moment», «the unprecedented task before us», «the measures that a stricken nation in the midst of a stricken world may require», «We face the arduous days that lie before us».

Таким образом, мы убедились, что проблема когезии и когерентности изучалась многими учеными, но остается достаточно актуальной, поскольку грамматисты еще не пришли к единому

решению – выделять в тексте как категорию когезии, так и категорию когерентности, или же лишь одну из этих категорий.

Можно дать рабочее определение понятия когезии – это формальные связи текста, которые устанавливаются между отдельными высказываниями в контексте.

Проанализировав инаугурационные обращения президентов Америки, мы видим, что когезия проявляется как на грамматическом, лексическом, так и на композиционном уровнях текста. На лексическом уровне когезия чаще всего выражается с помощью повторов, которые задают прагматическую установку и эмоциональное настроение обращения. Вместе с тем, с помощью лексических повторов можно проследить главную тему, идею текста. Композиционно-структурная форма когезии проявляется различными вставками, отступлениями, которые не имеют непосредственного отношения к главной теме сообщения. В инаугурационной речи такие отступления являются неотъемлемым элементом, поскольку вселяют народу надежду на успешное преодоление проблем страны. Стилистические формы когезии в инаугурационном обращении чаще всего выражены анафорическими повторами, бессоюзием, которые придают речи определенного ритма и усиливают экспрессивность высказывания.

ЛИТЕРАТУРА

1. Воборжил В. Лексические и другие средства когезии текста (на материале русского договора) (Электронный ресурс) / В. Воборжил. – Режим доступа: http://www.rusistika.upol.cz/publikace/voboril_kohezekoherence.pdf
2. Гальперин И.Р. Очерки по стилистике английского языка. – М.: Издательство литературы на иностранных языках, 1958. – 459 с.
3. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования / И. Р. Гальперин: отв. Ред. Г. В. Степанов. - Изд. 5-е, стер. – М.: КомКнига, 2007. – 144 с. (Лингвистическое наследие XX века).
4. Мороховский Н.А. Стилистика английского языка: Учебник / А. Н. Мороховский, О. П. Воробьева, Н. И. Лихошерст, З. В. Тимошенко. – К.: Выща шкл., 1991. – 272 с.
5. Москальская О.И. Грамматика текста: Пособие по грамматике нем.яз. для ин-тов и фак. иностр. яз / О.И.Москальская. – М.: Высшая школа, 1981. – 183 с.
6. Швейгал Е.И. Инаугурационное обращение как жанр политического дискурса / Е.И. Швейгал // Жанры речи: Сб. науч. статей. /Отв. ред. В.Е.Гольдин – Саратов: Изд-во Гос. учеб.-науч. центра "Колледж", 2002. - Вып. 3. – С. 205-214.

РЕЦЕНЗІЇ

Валентина НАРІВСЬКА

РЕЦЕНЗІЯ

на монографію Луцак Світлани Миколаївни «Домінанта як ментальне осердя художньо-естетичного процесу (на матеріалі української літератури межі ХІХ-ХХ ст.)»

Луцак С. М. Домінанта як ментальне осердя художньо-естетичного процесу (на матеріалі української літератури межі ХІХ-ХХ ст.). – Івано-Франківськ: Фоліант, 2010. – 400 с. – іл.

Монографія С.Луцак є певною мірою знаковим явищем для літературознавчого сьогодення, особливо у сфері теоретичної думки. Як відомо, вітчизняна наука про літературу пережила нелегкі часи. Криза, в якій вбачались причини літературознавчих негараздів, все ж виявила себе не лише в риторичі невдоволення хибною ідеологією, невідворотності розриву з нею, але й у намірах здійснити рішучий перелом у філологічній методології, передусім на засадах більш місткого опанування новачій європейської та американської критики. Проте ці наміри так і не дали бажаної результативності, оскільки здебільшого звелися до безладного, науково не осмисленого іншомовного слововживання без щонайменшої співвіднесеності зі специфікою українського літературного процесу. Очевидним є те, що присутність зарубіжної літературознавчої термінології «зашкалює». За останні десятиліття її шалений тиск був відчутний у теорії, компаративістиці, історико-літературній сфері.

Втома від термінологічного хаосу активізувала пошуки науковців до впорядкованості понятійного мислення. Яскравим підтвердженням тому лише за останні роки є поява вагомих видань, серед яких виокремлюються «Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины» (Под ред. Л.Чернец. – М., 2000); «Литературная энциклопедия терминов и понятий» (Глав. ред. и составитель А.Николюкин. – М., 2001); «Лексикон загального та порівняльного літературознавства» (Керівник проекту А.Волков. – Чернівці, 2001); «Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий» (Гл. науч. ред. Н.Тамарченко. – М., 2008), а також «Европейская поэтика от Античности до эпохи Просвещения: энциклопедический путеводитель» (Под общей редакцией Е.Цургановой и А.Махова. – М., 2010), що розгортає картину становлення літературознавчої термінологічної класики. Цей напрям обрала і С.Луцак з метою здійснити «теоретичну реінтерпретацію» концепту «домінанта», оскільки, на думку науковця, закономірності «сучасного відкритого і поліфонічного мислення» передбачають необхідність «кардинального перегляду» поняття.

Авторка звертається до думки, яка давно вже знаходиться у полі зору літературознавців, коли розвиток літературного процесу розуміється як своєрідний механізм зміни домінант. М.Бахтін з характерним для нього переведенням філософських та музичних концептів у літературознавчі поняття обґрунтував літературно-художній зміст домінант, досліджуючи романістику Ф.Достоевського. Формалісти (Ю.Тиньянов, Б.Ейхенбаум, Р.Якобсон) відповідно до своїх позицій осмислили домінанту як «фокусуючий компонент» тексту, що «скеровує, визначає і трансформує інші компоненти, забезпечуючи інтегрованість структури».

У 60-ті роки О.Михайлов повертає «погляд нашого слуху» до новаторського синтезу літератури і музики, що, в свою чергу, уже в 80-90-х роках народжує розуміння домінант в контексті «ідеї словесної музики» (О.Махов).

І все ж С.Луцак розпочинає своє дослідження немовбито з білого аркуша. Відштовхуючись від філософсько-фізіологічних розробок О.Ухтомського, широко залучаючи сучасні літературознавчі технології, авторка поєднує класичний зміст поняття домінант з новими вимогами часу, що знайшло своє вираження вже у самій назві монографії. Відзначимо той факт, що у назві вбачається і вчувається певна «пронімецькість» підходу, започаткована Б.Хрестіансеном і розвинена Х.Гюнтером, які обстоювали синтез літератури і музики, взагалі характерний для німецької критичної думки. Вихід на осердя (серце у німецькій філософії є центром мисленнєвої сили) з орієнтацією на ментальність як ключові аспекти сучасного літературознавства (за останнім дослідженням Г.Гачева «Космо-психологос») дали можливість дослідниці здійснити ґрунтовний аналіз літературного процесу України межі ХІХ-ХХ ст., тобто того часу, коли формування нової домінант у перехідний період виявило себе найбільш виразно, активізуючи у зв'язку з цим і наукову думку.

Заголовковий комплекс монографії розлогий та інформаційно насичений і справді задає тональність усієї роботи. Особливо наголошено на вишуканому дизайні книги, який відразу дає початок текстотворенню. Активно задіюючи форзаци та обкладинки, авторка саме сюди виносить ключові теоретичні положення, що засвідчують її наукову позицію. Вибір епіграфу із художнього твору Г.Хоткевича також дає можливість С.Луцак акцентувати увагу на особливостях методики власного дослідження, базованого на синтезі теоретизування та детального аналізу художнього тексту.

Монографія відзначається оригінальністю структурування. Окресливши у «Вступі» трансдисциплінарний характер домінанти, авторка у 4-х розділах книги детально обґрунтувала синергетичну парадигму, процеси когнітивного моделювання у слові та специфіку креативної дії митців порубіжжя ХІХ-ХХ ст., розглянула динаміку рецептивно-комунікативного процесу через енергії естетичного поля, здійснила глибокий аналіз специфіки наукового нарративу. Максимально використовуючи можливості друку, С.Луцак досягла вражаючої «енергомісткості» тексту, вдаючись до численних посилань та приміток. Особливу привабливість мають «Додатки», в яких авторка продемонструвала все наукове розмаїття думки, акумульоване у формі таблиць, схем, тезових положень, яскраво засвідчуючи те, що книга є результатом копіткої і плідної праці справжнього науковця. Ретельно дібрана за проблемою бібліографія (753 позиції) дала можливість дослідниці простежити особливості обживання домінанти в найрізноманітніших аспектах.

Цікавою є інформація про саму авторку, яка закінчила школу у класі з поглибленим вивченням фізико-математичних дисциплін. Думається, що останнє багато в чому пояснює виток потужної теоретичної думки дослідниці, яка прагне до гранично чіткого і логічно вивершеного формування кожного зі своїх положень. Теоретичність є специфічною домінантою наукового тексту, деколи навіть перевершуючи та притлумлюючи власне художній аналіз літературних творів. Інколи складається враження, що С.Луцак намагається підпорядкувати не завжди слухняну домінанту своїм теоретичним концепціям, що, проте, і надає особливій привабливості книзі, адже домінанта була, є і залишається тим проблемним полем, де завжди є простір для народження нових стратегій наукової думки.

Ева СТРАСЬ

РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ ПЕТРА ЧЕРВИНСКОГО «НОМИНАТИВНЫЕ АСПЕКТЫ И СЛЕДСТВИЯ ПОЛИТИЧЕСКОЙ КОММУНИКАЦИИ»

Петр Червинский. *Номинативные аспекты и следствия политической коммуникации.* – Тернополь: Крок, 2010. – 344 с. (Библиотека альманаха «Studia Methodologica»)

События последних двадцати с лишним лет, а впоследствии распад советской системы, привели к значительным изменениям, общественным, социальным, политическим и языковым. Язык всегда очень живо реагирует на всякие изменения в окружающей действительности, чаще всего и прежде всего в области лексики, создавая новые единицы в процессе номинации и элиминируя (удаляя) ненужные. Именно такого типа процессы наблюдаются в языке политики, а их описание происходит в рамках относительно нового русла языкознания, известного под определением политической лингвистики. Названная наука проводит языковедческие исследования и поиски в мире языка политики и политиков, часто используя публицистику и масс-медиа. Сама политика – явление сложное и многоаспектное, точно так же сложен обслуживающий эту сферу язык. *Номинативные аспекты и следствия политической коммуникации* – работа профессора Петра Червинского, специалиста в области языка масс-медиа, исследователя истории развития русского языка. Книга вышла в свет в издательстве «Крок» в Тернополе в 2010 году, в рамках издательского цикла *Библиотеки научного альманаха «Studia Methodologica»*. Насчитывающий 344 страницы труд является результатом свыше двадцатилетних наблюдений, совершаемых над широко понимаемыми вопросами языковой номинации в политическом аспекте. Книга была подготовлена как пособие, составленное на основе лекций, прочитанных в ходе работы международной научной школы для молодежи в г. Екатеринбурге. В ее основу были положены статьи, связанные непосредственно с языком политики, в большинстве своем опубликованные в разных изданиях Польши и России. Рассматриваемые в них вопросы группируются в трех книжных главах, относящихся к номинации, категоризации и эволюции. Они предваряются вводными замечаниями, с которыми следует познакомиться, прежде чем перейти к рассматриваемым вопросам. Теоретические

рассуждения во многих местах подтверждаются данными словарей соответствующего времени: эпохи начала перемен – появления советизированной лексики (30-40-е годы XX века), разгара этого периода (80-е годы) и начала заката (конец XX века). Для сравнения состояния прошлого с настоящим используются данные новых словарей последних лет.

В *Предварении* автор стремится приблизить читателю явление, называемое языком политики, политическим языком, или языком политического воздействия, путем противопоставления его, согласно его задачам и целям, другим языкам «социального» воздействия. Политическая специфика лексических единиц проявляется на уровне номинации, посредством отражения ментальных процессов в их языковых проекциях. Соответствующие единицы, создавая на основании определенных признаков разновидность языкового политического кода, подлежат категоризации. Лексика, квалифицируемая таким образом и подвергающаяся изменениям в категориях, с одной стороны, а с другой, по отношению к общему национальному языку прослеживается в эволюции. Основная ось работы обозначается этими тремя точками зрения, тремя аспектами изучения лексики. Приближая затрагиваемые проблемы, П. Червинский уточняет, что будет заниматься оценочной функцией апеллятивов, категоризацией – на примере номинативов языка советской эпохи, а затем изменениями, связанными с процессами десоветизации в лексике. Как пишет автор, для изучения языка нужна определенная временная перспектива: то, что было, как точка отсчета для того, что есть. Это дает возможность увидеть развитие языка во времени, в эволюции, в продвижении вперед на фоне прошлого. В том же предварении автор предлагает основу (схему), отражающую специфику языка политики, которую можно воспринимать как расширенную модель семиозиса, обогащенную диспозитом и экспонентом (оппонентом) в сфере субъекта, а также довольно сильно разветвленную в сфере объекта и отражаемую соответствующими средствами определенного языкового кода. Дополнительно, хорошо известная система коммуникативного взаимодействия, которая действует здесь только в одном направлении (от адресанта к адресату), снабжается необходимыми с точки зрения политического дискурса (воздействия) деталями, о чем можно узнать из схемы (с. 15-16). В ходе изложения уточнению подвергается и само понятие политики, трактуемой как общественное мнение, выражаемое, с одной стороны, широкими массами, с другой, государственными и партийными элитами. Политика сопровождается действием, различного рода активностью, находя свое отражение в языке. Язык политики понимается как особый тип дискурса, формирующегося параллельно с развитием языка, опирающегося на толкование идеологии как совокупности идей. Язык политики предполагает особое, фильтрующее восприятие действительности, порождаемое в сознании адресата. В развитии русского языка наблюдаются горячие периоды, сопровождаемые явлениями, называемыми европеизацией (период Петровских реформ), советизацией (20-е годы XX века) и массовизацией (конец XX – начало XXI века). Если сосредоточиться на тенденциях последнего времени, то заметной становится деидеологизация языка, не в смысле прекращения ее наличия, а, скорее всего, в виде некоторого размывания, перехода на другие позиции. Характерным аспектом языка политики на фоне общего национального языка являются, прежде всего, особая лексика и фразеология. Процесс порождения такого типа единиц является предметом описания в первой главе – *Номинация*.

В ней представлены апеллятивы языка политики как особый тип высказываний, коннотация и оценочность которых возникают из системно нейтральных единиц, вступающих в синтагматические отношения. Подчеркивается безобратность (необратимость) коммуникативного акта, проходившего в ситуации, когда отправитель текста играет роль адресата / оппонента. В дальнейшем описанию подвергаются сами апеллятивы, как имплицитные свернутые высказывания. В этом подразделении упор делается на синтаксическую и семантическую организацию апеллятивов с учетом выделяемых автором категорий интензива, изолятива и имитатива.

Существующая действительность соотносится со временем, меняется во времени, точно так же, как меняется язык, ее представляющий, в том числе и язык политики, а вместе с ним социальная оценочность в публицистическом тексте. Ее можно свести к пяти типам, определяя в отношении: 1) силы, 2) статуса, 3) дистанцированности, 4) приобщения, 5) перехода (приобретения – утраты). Каждому отдельному типу оценки соответствуют на уровне лексики свои средства, применяемые в масс-медиа. В качестве иллюстративного материала даются примеры, взятые из трех газет умеренно-демократического и либерального направления.

Следующая часть исследования посвящена вопросам *Категоризации*, производимой с опорой на язык советской эпохи с определенной диахронической перспективой. Намечаются самые основные, характерные для советизированного языка классы слов, взятые из «Толкового словаря языка Советских», которые можно свести к трем группам: субъектной, объектной и предикатной. В составе первой группы рассматриваются слова, относящиеся к названиям лиц, их совокупностей, объединений, организаций и т.п. Объектная часть содержит названия мест и предметов. Следует добавить, что в обоих случаях это слова, связанные с советской действительностью, т.е. названия учреждений и организуемых ими лиц. То же самое можно сказать о названиях объектов (объективов) и мест. Предикатная часть складывается из

определения действий – активных и пассивных, рассматриваемых в группах компрессивов, прогрессивов, проективов и др. Категоризация пополняется более детальными данными, относящимися к названиям человека в языке советской эпохи. Эта разновидность лексем подвергается более тщательному анализу с точки зрения категориальных признаков, выделяемых в их семантике – с одной стороны, и представляющих собой принцип деления по отдельным классам – с другой. Следует добавить, что «человек» понимается здесь шире, как антропоцентрическая единица, входящая в различного рода организационные системы, осуществляющая действия и поддающаяся (подвергаемая) им. В более узком смысле человек помещается в классы –представителей, деятелей, позиционеров, носителей признаков и т.п.

Антропоцентрический подход продолжается в следующей главе, относящейся к семантике негативно-оценочных категорий при обозначении лиц. Названия лиц распределяются по степени их «советскости», начиная с тех, которые использовались в публицистике как средство резкого осуждения (*авральщик, саботажник*), и кончая теми, которые прямого отношения к советским временам не имеют (*бабник, молодчик*). Много места в исследовании отводится для объяснения происхождения, коннотаций, семантических категорий, связанных со словом *несун*. Другим всесторонне рассматриваемым словом выступает *болтун*. В ходе анализа обсуждению с точки зрения степени советизированности подвергается 12 дериватов с суффиксом *-ун*. Они распределяются по четырем степеням советизированности, причем наиболее свойственными эпохе оказываются два упоминаемых и *топтун / топотун*. В дальнейшем по ходу анализа обсуждается большее количество существительных с разными суффиксами, несущих в себе негативную оценку. Она создается признаком декорпоративности, который можно свести к дескрипции 'действовать вопреки целям, к которым стремится общественный коллектив (корпорация)'. Декорпоративность имеет свои категориальные основания, которыми являются – место, знание, поведение, действие, обладание, кумуляция, презентия. Семь указанных категориальных значений отображают устройство парадигмосистемы советизированного языка, которая действует как основа для соответствующего производства и восприятия смыслов. Слова с противоположной коннотацией могут создавать другую парадигматическую картину. Образованная ими система подвергается описанию с точки зрения организующих принципов. Положительно оценивающие единицы тождественны по форме в языке советской действительности и в языке эпохи, но они отличаются оттенками смыслов. Теоретические положения на пути установления их парадигматических и синтагматических отношений прослеживаются на примере лексемы *стахановец*, получающей в трех словарях разных времен, а также в словаре арго, не одинаковые толкования. Рассуждения в области того, кого или что данное слово означает в разное время, производятся на примере слова *летчик* – с советским временем прямо не связанного. Доказывается, что референциальная сторона значения входит в общую референтивную систему, отражающую советскую действительность в разное время (сороковые годы, семидесятые годы и рубеж XX – XXI веков). В зависимости от времени слово получает в словаре не одинаковое толкование, что в общих чертах соответствует его восприятию и пониманию. В результате, словами, отражающими советскую действительность, не являются лишь советизмы. Последнее в этой главе подразделение описывает семантику позитива в обозначении лиц. Указывается на двойную природу такой оценки. С одной стороны, это оценка имманентная, с другой – наоборот, идущая извне. Выделяются четыре противопоставленные ролевые проявления: наделенный / отмеченный, принадлежащий / нужный, причастный / поставленный, действующий / организуемый. Рассматриваемые характеристики иллюстрируются примерами, подтверждающими их сущность. На этом обсуждение негативов и позитивов в лексике советской эпохи заканчивается, давая только общее представление о сложности затрагиваемого вопроса.

Следующая глава относится к *Эволюции*. В ней обсуждается вопрос перехода политических языков и систем к каким-то новым своим состояниям. Прослеживается переход от языка советского времени к языку последующего периода. Выявляются некоторые процессы в области качественной характеристики лексем, а также в отношении активного и пассивного запаса слов. Упоминаемые процессы имели место в связи с изменениями парадигмы языкового сознания, проявляясь в изменяющемся характере речевого производства и восприятия текстов носителями языка. Наблюдаемые явления, относящиеся к речевым стратегиям, прослеживаются путем сравнения состояния языка конца XX – начала XXI века с состоянием тридцатых годов и второй половины XX века. Поскольку проследить изменения в целом словарном составе невозможно, для анализа отбираются образования с префиксом *не-*, которые обсуждаются в двух фрагментах, с двух сторон. В первом исследуются лексикографические единицы, обладающие едва уловимой советскостью, словарные дескрипции которых можно свести к следующим положениям: приставка *не-* придает значение полной противоположности, ограниченной противоположности, отсутствия; лица или предмета не совершаемого или неспособного совершить действие, называемое основой. Все эти значения подтверждаются отобранными из словаря второй половины XX века примерами образований с *не-*, главным образом, прилагательными. Согласно предварительным подсчетам, советской заряженностью обладает около 10% всех просмотренных

образований. Во втором фрагменте отрицание рассматривается как семантическая категория, отражаемая не только внутренней структурой слов, но и как получающая реализацию в прагматике. На этом основании обсуждается стратегия отрицания, характерная для образований с *не-*, дающая возможность, с одной стороны, через противоположность идентифицировать, с другой стороны, оценивать отрицательно или положительно. Для приближения проблемы речевых стратегий сопоставляется словарное толкование прилагательного *неаккуратный* с его употреблением в речи. В третьем фрагменте, относящемся к образованиям с приставкой *не-*, рассматриваются тенденции развития их значений в конце XX столетия, в постсоветское время. Характерной чертой лексем является легко возникающая возможность образовать отрицательный вариант, часто лексикализованный. Семантический механизм их возникновения прослеживается на основании слов *друг – не друг – недруг*, *люди – не люди – нелюди*. Появление большого количества образований с *не-* вызвано тенденцией к усилению функциональной мобильности языковых единиц в связи с социально-политическими изменениями и вхождению в язык масс-медиа лексики, обслуживающей новые сферы жизни. В ходе анализа приводятся новые, ранее не фиксировавшиеся орфографическими словарями образования с приставкой *не-*, распределяемые по тематическим областям.

В дальнейшем обсуждению подвергаются генеративно-перцептивные процессы, отражающиеся в состоянии языка последнего десятилетия. Всякие изменения в языке обусловлены изменениями, происходящими в обществе. Социальные изменения вызывают ускорение языковых процессов, нагромождение инноваций, которые не сразу осваиваются языковой системой, создавая впечатление нестабильности и хаотичности. Впоследствии происходит активизация актуального языкового ядра, и некоторые процессы начинают себя проявлять как тенденции развития. Процессы стремятся себя воплотить в языке, вытесняя при этом старое. Меняется способ отражения действительности в языке. Внутренние языковые механизмы особо заметны в случае сопоставления двух значений одной лексемы – уходящего и актуализирующегося. В качестве примера привлекается слово *авангард*. Объясняются на примерах также внутренние, мотивирующие основы проекций языковой динамики.

Следующая часть работы посвящена процессам обновления лексического состава. Процессы эти непосредственно связаны с уходом из языкового обихода неактуальной лексики. Само понятие уходящей лексики довольно сложное, поскольку относится к словам, которые в своей перспективе обречены на существование в пассиве. Прежде всего выходят из употребления слова, в большей степени заряженные советскостью, чаще всего те, которые теряют соответствующий денотат (референт). Другие единицы подлежат трансформациям, семантическим смещениям, передвижениям. Третьи продолжают использоваться, подвергаясь сближению, нейтрализации, совпадению со своими прежними значениями или сосуществовая с ними. Толковые словари разного времени не всегда соответствующим образом отмечают и передают семантические нюансы, коннотации или ассоциации, связанные с определенной семантической единицей, что показано на примере прилагательного *пламенный*. Однако состояние языка отражает менталитет носителей, и, вероятно, в этом нужно искать возможности сохранения, продления жизни слов, которые уже не должны бы, по существу, в языковой системе присутствовать.

Очередная глава посвящена рассмотрению довольно сложного перехода в пассив советизмов, содержащих негативную оценку. При обсуждении такого типа лексики внимания заслуживают слова, которые отражают советское время в общественном сознании, воспринимаются как единицы периферийного характера, а также, с точки зрения изучения языка, оцениваются как мета прошлого. Проблема рассматривается на основании советски маркированных названий лиц, которые определяются с точки зрения степени и вида узуальной причастности языку советского времени. Изучаемые единицы распределяются по шести группам с учетом, прежде всего, ослабевающей связи лексем с советским временем, но также и нейтрализации, обновления и трансформаций, преобразования, обновления и т.п. Представленные явления связаны в своей сущности с идеологическим компонентом значения, природа которого изучена, по мнению автора, далеко недостаточно, особенно в свете лексикографической практики. Некоторые слова, идеологически заряженные, фиксируемые новыми толковыми словарями, подвергаются деидеологизации. Этот процесс прослеживается в следующем фрагменте работы.

Некоторые слова, снабжаемые в словарях советского времени пометами «буржуазный», «реакционный», «капиталистический» и т.п., подлежат деидеологизации путем удаления такого типа комментариев. Заметным становится отсутствие объективного построения словарной статьи, с учетом общественной системы оценок или концептуальной нагруженности слова. Такого типа практика, невозможность порвать с прошлым сказывается на продлении существующей где-то глубоко в человеческом сознании (носителей языка и составителей словарей) связи с советской идеологией. Автор показывает суть этого явления на основании слова *ревизионист*, толкуемого через *ревизионизм*. Кроме того, предлагает, с целью уточнения границы между идеологически маркированной лексикой советского времени и новой, незаряженной, описать словарный состав советизированного языка. Это создало бы возможность определенной ретроспекции, поворота назад, чтобы с большей силой оттолкнуться от старого и констатировать состояние современного. С такой, между прочим, целью был подготовлен

автором словарь «Негативно оценочные лексемы языка советской действительности. Обозначение лиц» (объемом 30 печ.л., описывающий ок. 400 единиц). Основные положения словаря излагаются в предисловии к нему, а само предисловие содержится в следующем фрагменте работы.

В нем излагается способ «формирования нового человека», естественно, советского человека, который был средством, целью материалом воплощения социальных идей. Большой интерес для описания представляет не столько сама идеология и заложенный в ней особый социально-психологический эксперимент, сколько методы и приемы его проведения. Одним из них было создание нужного человека при помощи языка и внутри языка. Оттуда произошли идеология и пропаганда, воплощаемые в языке. Кроме этой официальной сферы языка существовал еще другой его вариант, соотносимый с официальным. Оба варианта взаимопроникались, создавая общий язык советского времени. На этом языке говорил «настоящий советский человек», т.е. умеющий себя вести в коллективистском обществе и наделенный необходимыми положительными чертами. В связи с чем возникает потребность выделить, назвать людей, наделяемых членами советского общества отрицательными чертами, которые порицались, отвергались и исключались. Именно это и было положено в основу замысла создания словаря. Негативно оценочные лексемы представлялись не только в традиционном лексикографическом описании, но и с учетом их узуально-речевой специфики. Строение словарной статьи отличается от типичной для толкового словаря большим количеством узуально-коммуникативных, эмоционально-оценочных и экспрессивных помет, а также исторических комментариев. В составе словарной статьи помещены также слова производные и близкие по значению. Дефиниции лексем довольно развернутые. Характер помет относительно сферы и формы употребления не типичен по сравнению с традиционными словарями. Пропускаются в нем также, обычно присутствующие, пометы грамматического характера. После предисловия в качестве образца дается несколько примеров словарных статей. В приложении помещается список публикаций автора по рассматриваемым проблемам.

Рекомендуемая читателю книга позволяет почувствовать атмосферу времени, когда границы политических систем значились витками колючей проволоки. В ней содержится много интересных рассуждений, опирающихся на тщательные наблюдения над языком политики, совершаемые автором. Она представляет интерес как в терминологическом, так и систематизирующем, организующем смысле. Книга полезна для лингвистов, филологов, культурологов, политологов – для всех, кому близки вопросы речевого и политического воздействия, номинации, семантики, языка масс-медиа и изменений, происходящих в языке.

Мар'яна БАРАБАШ

«ДОСВІД КОРОНАЦІЇ» КОСТЯ МОСКАЛЬЦЯ, або РЕЦЕПТ «ВЕЧІРНЬОГО МЕДУ» НА ВСІ ВИПАДКИ БУТТЯ

Костянтин Москалець. Досвід коронації: Вибрані твори: Роман, повість, оповідання, есеї. – Львів: ЛА «Піраміда», 2009. – 220 с.

Видавничий проект сучасної літератури «Приватна колекція», започаткований у 2002 році Василем Габором, пропонує читацькій увазі книжку вибраного Костя Москальця – найповніший прозовий доробок автора популярних пісень «Вона», «Ти втретє цього літа завітеш...», есеїстичних книжок «Людина на крижині» (1999) та «Гра триває» (2006), щоденникових записів «Келія Чайної Троянди» (2001). До вибраних творів Москальця увійшли провокативно-претензійно-автобіографічний роман «Вечірній мед», повість «Досвід коронації», есеї «Дев'ять концертів», «Споглядання черешні», «Сполохи (На тлі 45 хоральних прелюдій Йоганна Себастьяна Баха)», «Нові сполохи» та майже хрестоматійні тексти «Людина на крижині» і «Місяць милування місяцем». В оформленні книги використано фрагменти улюбленого для всього українського андеграунду 70–80-х років ХХ століття німецького художника Пітера Бройгеля (Старшого).

Уважний читач і прихильник Москальцевої творчості має честь бути свідком “дозрівання” письменника-сучасника до свого “вибраного”. Цей процес, звісно, у кожного письменника відбувається цілком індивідуально. Прикметно, те, що Кость Москалець на сторінках свого роману «Вечірній мед» сам собі “намріяв” таку книжку – “у ошатних глянцевих оправах, зі сліпучо-сніжними сторінками, без жодної друкарської помилки, з чудовими ілюстраціями Пітера Бройгеля Старшого” (с. 118–119).

Правда, ілюстрацію Пітера Бройгеля Старшого використано лише в оформленні обкладинки, яка не є, між іншим, глянцевою, проте доволі ошатною, натомість сторінки і справді виглядають сліпучо-білими, та й майже немає друкарських помилок, принаймні разючих, таких, що відразу впадали б у вічі. Отже, запитаємо самі себе ще раз, чи не про таку книжку, власне, і мріяв Кость, коли вийшла друком його друга поетична збірка «Пісня старого пілігрима» з безформною шторкою на звороті, вийшла у майже космічному накладі, зрештою, яка і стала “героїнею” «Вечірнього меду», тобто призвідницею екзекуції із книгоспалення? Чи не про таку книжку, що потрапила до рук читачеві у 2009 році, тоді, в експериментальні 90-ті, мріяв Кость Москалець, про книгу, яка вийде ошатною і *як любо буде взяти її до рук* (с. 95)? Чи не такій книзі, зрештою, по-дружньому заздрих автор «Вечірнього меду», рецензуючи на сторінках свого роману збірку віршів Івана Малковича «Із янголом на плечі», яка, на його думку, була “*маленьким мистецьким шедевром і місце її було в картинній галереї, а не в бібліотеці*” (с. 110)? Очевидно. Принаймні, видавці вибраного добре засвоїли уроки “старого пілігрима”, котрий переконливо довів, що **традиція спалення книжок набагато давніша за книгодрукування**. А отже, щоб не потерпіти фіаско і, мабуть, на догоду самому авторові (та й, вочевидь, і читачеві!) видали це вибране, назву для якого взяли з другої повісті «Досвід коронації», хоча вибір був доволі розмаїтим, бо чому б не назвати книгу Москальцевого вибраного, приміром, «Вечірній мед» чи «Споглядання черешні». Принаймні, ці титули видаються знаковими для творчого доробку автора, його “пілігримської” філософії і медитативно-“келійного” світовідчуття. А «Досвід коронації» – повість цілком випадкова, на мою думку, і за стилем, і за сюжетомисленням автора. Хіба видавців так привабило багатозначне слово “досвід”, що має синонімічно відповідати поняттю “вибране”!? Та не у випадку із Москальцем, котрому властиве особливо загострене відчуття часу і вічності, особливе відкриття Всесвіту з його запахами, смаками та дотиками.

Перше, що впадає у вічі, ледь доторкнувшись слова Костя Москальця, – якась неймовірна *розкіш, незмінне відчуття свята*. Досвід чистоти речі – це те, що дає поетові, пісняреві, письменникові та есеїстові бути постійно в центрі досвіду, і то не лише свого, а й цілого людства, та що там людства – цілого буття, першооснови основ, пра-Всесвіту!..

Роман «**Вечірній мед**» є своєрідною ілюстрацією, чи, пак, як зізнається сам автор, рецензованою інтерпретацією, або інтерпретованою рецензією на збірку віршів І. Малковича «Із янголом на плечі», принаймні третя частина цього роману, для якого письменник назву тієї збірки зухвало “позичив” (вкрав? скопіював?). Якби К. Москалець писав свій твір наприкінці ХІХ століття, його б можна було звинуватити у плагіаті, оскільки він відкрито користується Малковичевими віршами, навіть не покликаючись на їх творця, принаймні до розділу ХІV третьої частини він цього і не збирається робити. Однак Кость Москалець писав свій роман у ті часи, коли Європою уже відгуляв і давно постарів привид постмодернізму, а в Україні ще сновигала примара “бубабізму”, тому гра слів та графічних знаків і знаків питань на цілу сторінку, а то й дві, у ХХІ столітті може викликати хіба лише кволу посмішку, мовляв, данина моді, що поробиш. І ця посмішка, зрештою, означає не що інше, як те, що українська література вже починає виликовуватися від затяжної постмодерної хвороби, а роман Москальця і без цієї гри (тобто без цих сторінок-ігор) не втрачає свого цілісного буттєсемантичного сенсу. Їх можна було б безболісно опустити, якби не один момент – “*Цей тихий світанковий рок...*” (с. 14). Адже «Вечірній мед» має також авторський пісенний варіант у рок-стилі (альбом «Треба встати і вийти» у виконанні Віктора Морозова). Тому можна припустити, що авторові передусім ішлося не так про гру слів, як про певний заданий ритм, який у сюжеті прозового тексту відтворити значно важче, ніж у поезії чи рок-пісні. Для цього автор без жодного докору сумління і користується готовими віршами Малковича як своїми власними. Для цього він і вводить багаточислово (на цілу сторінку!) питання “*Хто може?*” (с. 37 і с. 65) в різних формах вияву словесної гри. Все це неухильно працює для створення ритму, бажаного авторові, який він хоче донести до насамперед слуху (а вже потім зору) читача! «Вечірній мед» – це роман слухових галюцинацій, які мовби заколискують читача під нечутні мелодії снігу чи під час споглядання картин Пітера Бройгеля Старшого.

На мою думку, ключ до прочитання роману «Вечірній мед» потрібно шукати в однойменному пісенному творі, де сенс буття виражений в авторській концентрованій словесній формулі:

...Сяє глибока вода
Грає сурма золота
Знає лиш слід корабля
Де є небесна земля

Формула “небесної землі” символізує те справжнє, чисте, відкрите, що протистоїть ефемерності й марнославству цього світу, тому роман Костя Москальця з цього погляду представляє можливий варіант втечі в ідеальний надпростір і надчас, котрі засобами людської мови можна описати лише з перспективи чогось неймовірного або надто банального. Москалець як письменник демонструє вправність в обох способах письма, ідучи від банального опису божественних пиятик (у першій частині «Зима у Львові») і досягаючи найвищого лету думки в описах акту спалення книжки й аж до містичної

співпричетності до осягнення таємниці буття (крізь дзеркало).

У “непосвяченого” в таємниці Москальцевої творчості читача неухильно виникатимуть питання за питанням уже під час читання першої частини роману... Однак якщо він набереться терпіння і дочитає до третьої книги «Із янголом на плечі», то там, у її другому розділі, “впізнає” всі свої питання в діалозі Автора з Андріяною, головною героїнею, задля якої, власне, і пишеться роман (хоча радше вона – повноправний його співавтор), і, можливо, знайде на них відповіді:

– ...знаєш, мені подобається наш роман. Але прошу пояснити, чому в ньому стільки пиятик і п'яниць? Багатьох це дenerвує. Вони кажуть, що тут нема жодної цигарки з маріхуаною, жодної сцени над озером, жодної згадки про існування Інтернету або сексу – і жодного сюжету. Оленка казала...

– Цей роман не для багатьох, скільки можна пояснювати. А твоя Оленка просто дурна, вона не знає, що таке метафора. Навіть цього! <...> Річ у тім, що пияцтво і пиятики в нашому романі – це лише метафора <...> п'яний янгол є метафорою для душі, закинутої в тутешнє життя <...> Тутешнє життя для янгола – це запій, який рано чи пізно минає. І він повертається Додому, цілий, тверезий, цнотливий, може, кілька п'юрок посивіли та й годі” (с. 74).

Цей діалог має виразні психоаналітичні риси і дає змогу пізнати не тільки задум твору, а й розкрити природу творчого письма автора роману загалом.

Полотно роману ретельно прошито переважно сюрреалістичними та екзистенційними нитками з елементами постмодерної гри, які можна, за бажанням, “повипорювати”, як загалом і сюрреалістичні (сновізіяні) розділи-вставки, що нагадують химерні картини жахів. Що ж тоді залишиться? Концепція Вічності, яку письменник був занотував ще 21 грудня 1994 року у своєму щоденнику «Келія чайної троянди»: “Вічність – це та сама гессівська Касталія, де нічого не створюють, а тільки грають з уже повністю готовими, сталими феноменами <...> Але це не означає, що вічність – недосконала, позаяк у ній чогось бракує (у цьому випадку – творчості); навпаки, це свідчить про дивовижну мудрість Божого задуму, оскільки у вічності є не тільки вхід, але й вихід <...>. Відбувається не вигнання з раю <...>; відбувається свідомий вияв волі, який і свідчить про свободу цієї волі. Це не означає, що брама за нашою спиною зачиняється назавжди; навпаки, нас там очікують. Ми вирушаємо сюди ще й тому, що творити – означає наблизити Царство Боже; якраз на це ми маємо право, тому що ми – діти Божі”¹. У романі цю думку Москалець вбирає у метафоричні шати “п'яного Янгола”, замінюючи гессівський образ Вічності на традиційно-релігійний (“питимемо вино з Ісусом і святим Августиним”, с. 75), водночас залишаючи сталим мотив безсмертя (“безсмертя – це третя стаття”, с. 74) та мотив земної подорожі душі з її одвічним поверненням до Небесного Дому (“Теперішній час без богів лишилось позаду, перетворившись на милий і нешкідливий спогад про це одну подорож до планети людей”, с.75).

Це почуття “одвічного повернення” Кость Москалець перейняв від німецького інтелектуального роману (Томас Манн, Герман Гессе). Настроєво суголосний цей мотив до екзоперівського мотиву повернення “маленького принца” до своєї справжньої планети і до своєї єдиної троянди (с. 95). Отже, «Гра в бісер», «Степовий вовк» і «Маленький принц» – це ті центральні твори-“кити”, на яких будується філософія Москальцевого роману. Інші – причетні лише принагідно. А тому принагідно читач також може відчутти певний зв'язок і з романом Умберто Еко «Ім'я Рози», зокрема в сюжетах спалення монастирської бібліотеки (в Еко) та спалення другої поетичної збірки Москальця. Традиція книгоспалення древніша за книгодрукування, – провідна думка «Вечірнього меду», яка цим виправдовує вандалістський акт героїв. Крім того, у Москальцевій прозі, як і в Еко, постійно присутнім є дух, настрої чи побут келії, а на пошуки таємничих значень Кость кидає цілу «Армію Світла» (елемент, до речі, доданий автором у тканину роману вже, очевидно, під час його редагування до вибраного і прямо пов'язаний із виходом однойменного компакт-диску Віктора Морозова на слова Костя Москальця). Ця «Армія Світла» уособлює янголів-доль, для яких знаковими є кожен сніг, кожен слід, кожен куш, кожна троянда. Відтак, Москалець пропонує власне ім'я для своєї троянди (знову бере гору багатовікова традиція, згадаймо авторські примітки до роману «Ім'я Рози»). І це ім'я у «Вечірньому меді» має виразні жіночі риси (дружини поета Івана Малковича Ярини у дитинстві):

“На плечі сидів маленький янгол. Він був схожий на мініатюрну Яринку і мав такий самий, як і в неї, профіль з єгипетським чаром та по-жасминовому м'ясо-зелені очі; його зачесані на прямий проділ коси були так само зв'язані на потилиці хвостиком. Він мав ясно-червону коротку туніку з гаптованими золотом оторочками на рукавах і подолі, на лівому коліні красувався свіжий синець, а крила його були блакитно-сніжними. Костик подивився на кінчик носа і куточки вуст янгола, замурзані чоколядою, а тоді тихенько кашлянув” (с. 126).

Отже, Кость “краде” не лише вірші Малковича, а й інтимне життя, і мовби “відкупляється” романом-рецензією. По-дружньому заздючи за його книжку віршів та за його красуню дружину, що “має профіль з єгипетським чаром”, автор «Вечірнього меду» таким чином вдається до психологічного ефекту переключення уваги з власного інтимного і творчого життя (а уважний читач ще з «Келії чайної

¹ Москалець К. Келія чайної троянди. 1989–1999: Щоденник. – Львів: Кальварія, 2001. – С. 113–114.

троянди» знає про його невлаштовані стосунки з Галиною Пагутяк, колишньою дружиною письменника). Цей психологічний антураж уважний читач може безпомилково розпізнати вже в Х розділі третьої частини роману, тобто далеко до появи образу-розв'язки (ангела-Ярини), коли автор, рефлексуючи, надає виразно відчутих жіночих рис (коханої Андрусі – головної героїні роману) феноменові письма: *“О, як добре бути собою, відтворюючи свій лик на білому аркуші за посередництвом цілком придатних для нарцисизму слів безпосереднього письма; як добре бути – згадуєш і це, відчуваючи всім тілом сповна. Відчуваєш письмо як жінку, вологу і запаїну, кохану, єдину, божевільну, чисту Андрусю; святе письмо; відчуваєш радість – і це ключ до буття...”* (с. 97). Погляд у письмо, як у дзеркало, дає змогу героєві осягнути ту єдність, якої бракує через неможливість розділити радість кохання тут-і-тепер з коханою жінкою. Відтак жінка набуває буттєносного смислу, а тому її перевтілення в ангельську сутність є для письменника відчуттєво і життєво необхідним процесом у пошуках рецепту “вечірного меду”, який він віднаходить шляхом віртуально-містичного спілкування (крізь дзеркало) з коханою у кінці третьої книги. Ось останні слова Андрусі з іншого континенту: *“Костику, я більше не хочу маріхуани; але я так хочу меду”* (с. 130).

Утім, роман зайняв більшу частину рецензії, а ще нічого не сказано про інші твори з цієї книжки вибраного. Це зроблено свідомо. Інші тексти (крім, звісно, повісті «Досвід коронації») – це есеїстика, в якій Москалець протягом цілого свого життя розробляє одну-єдину філософію – філософію “нікому неналежної” троянди. А ілюстративним матеріалом до цієї філософії є якраз роман «Вечірній мед». Тому коло замикається. Автор на сполохах зовнішнього (циклічного) і внутрішнього (лінійного) часу творить “нові сполохи”, нові концерти і все це заради того, щоб *підкреслити принципову танучість людини, її часовість* («Людина на крижині», с. 211). Все-таки найсильніший есеїстичний заряд містить саме «Людина на крижині» – класика філософського жанру, що разом із текстом «Місяць милування місяцем» передрукований із книжки, виданої «Критикою» у 1999 році. Цими майже хрестоматійними творами і завершується Москальцеве вибране. Тому для тих, хто з філософією Москальця знайомий лише принагідно (тобто не пустив іще в ній коренів), пропонуємо читати книжку вибраного навспак, завершивши своє читання (а це може трапитися через рік, а то й п'ять – адже есеїстика не для поверхового, діагонального перегляду!) романом «Вечірній мед». І тоді – я впевнена! – проблем із заштопорюванням на першому розділі, де так багато пиятик, не буде взагалі.

Та Москалець не такий письменник, щоб не створювати проблеми. Скажімо, таким “яблуком розбрату” може стати, наприклад Костів мізантропізм. Це питання вкотре ставить Тарас Пастух (Сергій Жадан про це писав років ще, мабуть, з десять років тому), називаючи цим поняттям Москальцеву здатність до самозахисту: *“Мізантропія Москальця є зворотнім боком його самозосередження та розвитку як духовної особистості. Це захист тонкої душі, котра вже зрозуміла справжню ціну речам й прагне оборонити себе у цьому світі”*¹. Такий Кость мислить не як людина, що є “нічним пастухом буття”, а як мислитель-містик, котрий, складаючи оду троянді, настільки полюбив цю квітку, що не бачив за нею нікого і нічого, зокрема і живої людини, яка цю троянду виростила. Саме цим Москалець і займався під час своєї втечі у “келію чайної троянди”: *“ЯК нікому неналежна троянда зумовлена ґрунтом, водою, сонцем, ТАК і я зумовлений психофізичним середовищем організму. У цьому немає нічого поганого або доброго, це факт, з яким треба рахуватися, це – дійсність”* («Келія чайної троянди», с. 42). Отже, Костів мізантропізм – це “факт, з яким треба рахуватися”, його, звісно, можна списати на звичний синдром “закоханості” поета у власну філософію, по-східному щедро приправлену. Однак, з іншого боку, під мізантропізм можна підставляти звичну Костикову відлюдкуватість, яка аж ніяк не означає, що людину треба сприймати як щось вороже і меншвартісне, тобто, на думку Т. Пастуха, шукати *“мізантропічного погляду на людей, котрі сприймаються не як самотні та вільні у своїх вчинках особистості, а як певна осуспільнена маса, спілкування з котрою не тільки не приносить нічого доброго, а є навіть небезпечним та згубним”*². Зрештою, ті закони тяжіння, що діяли на Москальцеву творчість у 90-і роки, в якій переважає ексцентричне “я”, не залишаються єдиними і незмінними у Новому Тисячолітті, де ми зустрічаємося з письменником, котрий веде активне інтернет-спілкування зі своїми читачами (аж ніяк не з “осуспільненою масою”), можливо, залишаючись інтровертом у душі та все-таки весь час пам'ятаючи про “людину на крижині” з безумовно щирим бажанням її застерегти проти пасток буття.

До речі, подібну еволюцію ми можемо спостерігати і стосовно ставлення Москальця до питань релігії та віри. Його не можна ані християнізувати, ані вважати атеїстом – у нього просто специфічний погляд на Бога, який культивували чи не всі великі митці та мислителі світу, його творчі “учителі”. У щоденниковому записі від 20 січня 1991 року Кость зізнається: *“Сумніви щодо християнства, викликані всіма отими недоречностями, про які писали Дідро, Ніцше, Фройд, Рассел, екзистенціалісти. Власні*

¹ Пастух Т. Сторінками єдиного тексту Костянтина Москальця // ЛітАкцент: альманах. – К.: Темпора, 2009. – Вип. 1 (3). – С. 132.

² Див.: Там само. – С. 132.

сумніви. Я більше не можу вірити сліпо. Багато чого у християнстві відитовхує мене своєю неістотністю, історичністю, людським, занадто людським переданням; усі оті пізніші нашарування, вчення батьків церкви – а первісний зміст утрачено, і з шести десятків євангелій залишилося лише чотири” («Келія чайної троянди», с. 32–33). Однак майже через два роки, у записі від 9 грудня 1992 року, Москалець у своїх пошуках Бога дійшов до іншої істини: “...Вчора дуже допомогла «Сповідь» Августина, визволивши із суєти і втішивши; своєрідна відповідь на всі мої запитання. Добре усвідомив, що Бог – живий і присутній тут і тепер; особливо значимим здається оце «тепер». Коли я молився, я не знав, куди йдуть мої слова – у минуле чи майбутнє, у якийсь далекий і окремих простір Царства Божого; Августин показав мені, що Бог тут і зараз присутній, що Він живе одночасно зі мною. Це додає надії” («Келія чайної троянди», с. 79). Отже, на підставі всього сказаного вище, можна ствердити, що Бог і Людина у Москальцевій свідомості мовби займають окрему нішу десь посередині між “за” і “проти”, тобто Москалець – і не атеїст, і не релігійний фанатик, як і не людинолюб, з одного боку, чи людиноненависник, з іншого. Цю ж саму формулу, як висновкові, можна застосувати й до оцінки творчості Москальця: його тексти не є ані повноправно постмодерними, ані традиційними, з погляду фабулярно-сюжетного плану. Скажімо, чи можна однозначно зрозуміти повість «Досвід коронації» про дивну втечу доньки генерала Оттли з не менш дивного, оточеного повстанськими загонами міста. Якщо сприймати цю повість у буквально-сюжетному плані, то вона видається як погано злагоджена казка; однак оскільки Москалець “не вміє” мислити сюжетно, він переносить дію в інший вимір реальності, чи, пак, надреальності, і створює текст-метафору, ніби коментар до окремих віршів Райнера Марії Рільке, які цитує у творі. Це метафора втечі і наближення (на зразок його формули “треба встати і вийти”), що насправді не має нічого спільного ані зі словом “досвід”, ані зі словом “коронація”. Отже, заголовок не має жодного сенсу чи символічного значення, як і, зрештою, абсурдна кінцівка повісті – “заснула? прокинулася?” («Досвід коронації», с. 156), тому що світ потрібно сприймати таким, як є, і людей у ньому також такими, як є, – дивними істотами, що постійно кудись втікають і кудись наближаються. А для досвіду в цьому процесі не залишається жодного місця – його просто не існує як перехідної ланки від свідомості до надсвідомості. Ось це і вся філософія “коронованого досвіду” у Костя Москальця, а вилікуватись від його впливу письменник пропонує за допомогою того ж рецепту “вечірнього меду”, що за смаком повинен нагадувати нектар богів: “... від численних табу та критеріїв, засвоєних під час бування межі людьми, важко звільнитися одразу. Інколи очищення і врівноважування триває роками, тим довше, чим довше ти залишався у видресированому табуні. Біда багатьох, у тім числі й самотніх філософів, полягала в тому, що вони намагалися втілити новий і найпереконливіший для них досвід самотності у формах мови, які витворило старе існування. І це при тому, що сама мова вкрай необхідна самотникові. <...> мова старається відшукати саму себе – безлюдну” («Нові сполохи», с. 200).

Ігор КОТИК

ЕРОТИЧНА ПОВІСТЬ ПРО ТВОРЧІСТЬ

Слапчук Василь. Жінка зі снігу: Повість. – К.: Факт, 2008. – 278 с. (Сер. «Excerptis excipiens»)

Уже з першої сторінки повісти Шевченківського лауреата стає очевидним, що мова піде про тяжкий літературний б(викреслити)труд, про цінність та ідейну наснаженість письменницької праці: “Письменникові, якому не пишеться, <...> ідеї не тільки з пальця висмоктуються <...>” [с. 3]. Але тим часом, поки наш літературний герой, молодий автор двох книжок, з промовистим іменем Овідій, збирається увімкнути комп’ютер, життя відтісняє творчий процес.

Хоча Овідій назагал дуже мало переймається справами, а останніми днями то й на роботу не ходить, його втягує вир зв’язків із людьми. Будучи за натурою досить інертним, він не здатен ані впливати на перебіг подій, ані описувати їх у своїй творчості (зрештою, він лірик, а це може означати, що фабули його не цікавлять). Ця побутова площина, що дедалі більше засмоктує нашого героя, може відштовхувати читача, який очікує повісти про літературну творчість. Овідій потроху знайомить нас зі своєю родиною – сестрою, швагром, племінником, мамою, татом, зі своїми подругами. Матеріал мовби й не надто цікавий, але читається легко. Родина у нашого Овідія порядна, інтелігентна, на цьому фоні хіба що він сам може видаватися трохи дивним – але то через те, що його свідомість читачеві видно навіть ліпше, ніж свою, бо автор усе описує його очима і відвертості не уникає. Такого ступеня інтроспекції читач навряд чи сягає у власному житті, а через те картина психічного життя Овідія може навіть видавати певні ознаки розщеплення його характеру. От, наприклад, спостерігає наш герой певні

негативні прояви у поведінці підростаючого покоління і кортить йому зробити пацанові зауваження, але не робить, бо ще раптом самому доведеться виконувати те, що як-не-як пацан може і виконає. Відикове (це така сучасна форма імени Овідій) “ні” за хвилю може обернутися на “так” (і навпаки) – він то каже необдумані фрази, то вдає, і загалом є пристосованцем. Тим часом у його родині кояться дивні речі – тато, тихоня й інтелігент, виявився зрадником; мама, що справляла враження жінки мужньої, була главою сім’ї, раптом зламалася. Обоє старих стали на себе неподібними, їхні характери перемінилися. Протилежності світу сього дуже тісно пов’язані між собою – мотив, що то там, то там зринає у книжці Слапчука. Ось лише деякі приклади: основною думкою у доповіді Овідія про зраду Юди була теза, що “зраду можна доручити лише найбільш надійному” [с. 128]; плюс “розпадається на мінуси” [с. 135]; коли дівчина плаче і з жалю горнеться до героя, він сам... перебуває “на сьомому небі блаженства” [с. 121] і т.д. Та й взагалі емоційно полярні події у родині Овідія/Відика відбуваються одночасно: у той час, як сам головний герой збагачується новим сексуальним досвідом, виявляється, що порядна сім’я його батьків (ми все ще, разом зі самим Овідієм, думаємо, ніби то його батьки) руйнується. На початку повісти Слапчук устами однієї юної героїні закидає творам Овідія відсутність еротики, і от тепер, посеред повісти, коли читача найперше цікавить, як житимуть далі Овідієві батьки і як поводитиметься батькова коханка, на читачеву голову вивалюється стільки еротики (розділи “Перша гроза”, “Читач дівочого тіла”, “Окупація любов’ю”, “Ковчег “Титанік”), що вже починаєш думати: і коли то воно скінчиться? скільки ще презервативів у них залишилося? А закінчується цей еротичний марафон тим, що якогось дня виявляється, ніби одна з Відикових коханок (до котрої він нічого не відчував) вагітна, а друга, що нею він пристрастився два дні тому, заспокоює його: мовляв, “що це міняє, якщо ти кохаєш мене? <...> Якщо ти не хочеш дитини, то які проблеми? Хай зробить аборт” [с. 224], і пропонує таку формулу гармонії: “після нинішньої нашої зустрічі я теж завагітнію, і ми будемо з нею у рівних умовах” [с. 225]. Того ж таки дня на Відика звалюється ще одне одкровення: йому кажуть, що та, про кого він думав як про матір, доводиться йому бабцею, а мамою є та, що видавала себе за його сестру. Це вона нині повідомила йому про вагітність коханки, до котрої він сам нічого не відчував, й звинувачувала його у розпусті, а сама, отже, нагуляла його у п’ятнадцять. Утім, ця інформація не підтверджується (хоча й не спростовується), і до кінця повісти ні ми, ні Овідій так нічого конкретного про це й не довідаємося. Слапчук уміє підтримувати інтригу: м’яко переносити вогнища напруги, очікування від однієї ситуації до іншої. Не тільки про те, хто є матір’ю героя, ми не дізнаємося, – нам залишається також вгадувати, як складатимуться стосунки Овідія з його трьома (!) дівчатами, чи справді котрась із них (а то й не одна) від нього вагітна, які взаємини складуться між самими конкурентками (адже під кінець повісти Слапчук ще й перезнайомив їх між собою); здогадуватися, що там з Відиковими батьками (чи то пак, бабусею і дідусем) – старий волів повіситися, ніж доживати віку з дружиною; здогадуватися, чи повернеться Овідій на своє робоче місце, чи писатиме роман (як обіцяє наприкінці повісти)... Суцільні запитання.

Спершу нам обіцяли повість про письменника, потім ми насолоджувалися картинками чужого еротичного життя, а висновок з цього всього один: жодної стабільності і певності, хіба що непевність – стабільна, допоки живеш. У природі чоловіка закладено закохуватись (чи захоплюватись) – це почуття виникає під різноманітними приводами: то виростає із дружби, звички бути разом (перше Овідієве кохання – Оріся), то зі спогаду про перше кохання (Зоряна), то з відчуття духовної спорідненості (Галя). Так чи інакше воно здатне брати гору над людиною. “<...> У мене нема відчуття, що в моєму житті щось від мене залежить”, [с. 275], – каже до себе виснажений сексуальними баталіями герой. Або ще: слухаючи Зоряну, Овідій зауважує, що вона говорить про нього як про щось вторинне щодо “цієї механічної функції” [с. 208], яку він як чоловік здатен виконувати із жінкою. Не менш виразно це видно й у стосунках із Людою: “– А де наш головний герой? – муркоче Людка. Зараз вона полізе мені до ширінки” [с. 197]. Та й сам Овідій сприймає жінку насамперед крізь її стать: “Скільки разів жінка відчує оргазм, стільки разів вона відчує себе людиною” [с. 207]. Значною мірою такий погляд мотивований тим, з якими саме панянками Відик контактував; як кажуть, з ким поберешся – від того й наберешся. Тож знайомлячись наприкінці повісти із Галею Тарасюк (чи це випадковий збіг із відомою письменницею?), Овідій хоча й заводить мову про літературу (Галя знала його як керівника літературної студії), насправді ж більше думає про її вроду. І невідомо, яким руслом потече їхнє знайомство поза сторінками повісти, чи не стане воно історією ще однієї жінки зі снігу.

Наприкінці повісти Овідій каже, що збирається писати роман, але для цього сам мусить стати іншим. Для чого, спитаймо себе, ставати *іншим*, якщо йому “зовсім не важко уявити своє життя як художній твір” [с. 276]? Матеріалу, здається, він набрався за ці дні вдосталь. А *іншим* він повинен стати тому, що матеріал можна використовувати по-різному – можна, скажімо, написати “Баладу про прекрасних дам”, можна кілька порнографічних оповідань, а можна твір з філософським підґрунтям. Можна красиво описувати, переживати ще раз, а можна переживати по-новому, пере-осмислювати. Таким чином Василь Слапчук підводить читача знову до думок про письменництво – як і обіцяв на початку повісти. З одного боку, письменникові потрібен матеріал (який нерідко черпається з особистого досвіду, як-от у випадку з Овідієм: однієї ночі спати з однією, другої – з другою, на третій день

прокладати кладочку до третьої і марити спогадами про четверту), а з іншого – існує небезпека погрузнути у таку практику, адже людська істота далеко не завжди здає собі справу, що “життя це величезний секонд-хенд” [с. 274] (ви ще не забули, скільки разів жінка відчуває себе людиною?), попередній досвід тане, губиться, зникає... Сказано ж бо: “зі снігу” (хіба це стосується тільки жінки?).

ЩО СКАЗАЛА І ЧОГО НЕ СКАЗАЛА ЗЕДІ СМІТ

Зеді Сміт. Білі зуби: роман / Пер. з англ. Н. Куликової та Р. Семкова. – К.: Смолоскип, 2009.

Наше життя в кращому випадку протікає так, що ми можемо передбачити частину подій найближчих днів, тоді як життя в цілому – загадка. Тому хоча б яким цікавим не був внутрішній світ, а історія життя чи кількох життів повинна бути цікавою не менше. Правда, описати такі брили реальності не так-то легко, особливо ж молодому авторові.

У романі, про який ітиметься, чимало несподіваних, парадоксальних поворотів. Діти кількох сімей далеко відкочуються від способу життя своїх батьків – відрікаються від батьківських віросповідань, професійних інтересів, воліють узагалі бути подалі від батьківського впливу. Серед братів-близнюків, що виховувалися окремо – один в Англії, другий в Бангладеш (в мусульманському середовищі), другий стає людиною прозахідною, а перший – ісламським фундаменталістом (а не навпаки). Дівчина втрачає зацікавленість до хлопця, коли бачить, що він піддається впливу її матері. Чоловік, який погрожував убити іншого, спершу отримує поранення від своєї потенційної жертви, а потім, через кілька десятиліть, ще й кидається її рятувати, що призводить до повторного поранення. Британці зазнають терористичних атак від вихідців з країн, які не так давно були британськими колоніями. І т.д. і т.п. Та не все нараз. Розповідь Зеді Сміт чітка, як хроніка, тож без біографічної інформації про головних персонажів не обійтись.

Мусульманин Самад породив Маджиду та Міллата, перший з яких став співпрацювати з визначним науковцем у галузі генних досліджень Маркусом Чалфеном, а другий після кар’єри плейбоя у підлітковому віці в юнацькому стає активістом молодіжної організації, що використовує терористичні засоби боротьби. У Маркуса Чалфена росте син, що має промовисте ім’я Джошуа і, хоч він ні не свідок Єгови, ні не мусульманин, проте виступає проти батькових досліджень. Коріння цих персонажів – Бангладеш, Ямайка, Польща, а живуть вони у Лондоні. Сини Самада і старший син Чалфена відмовляються жити вдома. Вони колишні однокласники, і хоч зараз їм лише по 17, та між собою вони не контактують. За моїми читацькими очікуваннями, усіх їх ми мали б побачити в дії наприкінці роману, але за мить до того, коли це мало статися, авторка, немов джазовий музикант (вона ж і насправді була не так давно джазовою вокалісткою), звертає з очікуваної колії і повертає нас майже до початку твору. 1945-й рік, коли війна саме завершилася, а Самад, пригнічений тим, що так і не встиг себе у ній проявити, переконав (так *здавалося*) свого друга – британця Арчі – убити професора, прізвище котрого ми за кілька десятків сторінок встигнемо забути. І лише наприкінці роману ми пригадаємо, хто такий професор Перре – йтиметься про події 1992-го року, за мить до того, коли син Самада Міллат спрямує пістолет у старого науковця. Упізнають його цієї миті й Самад та Арчі. Самад з обуренням збагне, що його дружба з Арчі, яка тривала майже пів століття, трималася на його ілюзії, а Арчі миттю кине́ться рятувати життя тому, через кого був отримав поранення й заплатив за це тією ж ціною.

Так можна коротенько резюмувати 600-сторінковий роман Зеді Сміт, що побачив світ англійською, коли авторці було 25 років, був відзначений низкою премій, а минулого року вийшов у перекладі на українську. 25-річні автори, зокрема вітчизняні, пишуть переважно про свої підлітково-юнацькі пригоди. Зеді Сміт не уникає цієї сфери, але, по-перше, вона пише не тільки про це, а про багато інших речей, до яких нечасто торкається рука і значно досвідченіших романістів, а по-друге, виходить за межі власного суб’єктивізму. Міжетнічні, міжконфесійні, етичні, наукові проблеми, проблема батьків і дітей – все це перемелюється у «Білих зубах» з майже науковою безпристрасністю. У цій книжці, мабуть, не знайдеться персонажа, з яким би ви себе ідентифікували і за якого б уболівали (якщо ви, звісно, не свідок Єгови чи ісламський фундаменталіст), нема у ній і якихось негативних персонажів, над якими б можна було посміятися. Таку систему персонажів нелегко зрежисувати, зате вона дуже переконлива, бо висвітлює проблеми, в які вляпалося людство, без упереджень. Можна сказати, скориставшись науковим терміном: досліджує. Висновків свого дослідження Зеді Сміт не формулює, тож їх читач повинен зробити сам. Мої висновкові тези можуть бути такими.

Насамперед, маємо справу з конфліктом між наукою (генетикою) та релігією. Релігійні конфесії, зокрема ті, що представлені у романі – мусульманство та свідки Єгови, – проти генних досліджень, вони трактують подібні експерименти як втручання у справи Аллаха чи Єгови, як зухвалу претензію на роль

Творця. Та навіть якщо не брати до уваги міркувань релігійних, то нам не уникнути запитання: до яких наслідків можуть привести результати тих генних досліджень? Навіть якщо вірити генетикам, що їхні здобутки можуть істотно вплинути на розв'язання проблем, з якими не може впоратися медицина, зокрема що стосується невиліковних недуг, то все ж де гарантія, що добрі наміри не обернуться новими нещастями? Де гарантія, що генетики не підуть на співпрацю з якимись злочинними політичними режимами у разі, якщо таку співпрацю їм буде запропоновано?.. Контрапунктом до успіхів генетиків звучить у романі історія братів-близнюків, котрі були подібними між собою хіба зовні, внутрішні їхні світи не мали спільних точок дотику. Неприязнь між ними була такою, що після вимушеної восьмирічної розлуки вони навіть уникали зустрічі, а коли, на прохання інших, таки зустрілися, то тільки щоб вияснити, що «їхні гени, ці провісники майбутнього, привели до різних наслідків» (с.522).

Окремої уваги заслуговує релігійність персонажів. Впадає у вічі те, що релігійна свідомість мусульманів та свідків Єгови несе в собі агресію. Для перших гріхом є їсти свинину, але стріляти в людину – нормальне явище. Свідки Єгови хоча й не здійснюють жодного фізичного насильства на сторінках роману, проте їхня риторика, їхні звичаї не позбавлені агресії. Гортенз (активістка цієї спільноти), котрій і так залишалося уже недовго, щоб податися до кращих світів, палає бажанням сидіти одесною Єгови й судити невірних. Вона зі спортивним азартом чекає на той день, коли, за підрахунками учених з цієї секти, має настати кінець світу (1 січня 1975 р.; потім, за ще точнішими підрахунками, 1 січня 2000 р.) – тільки-но він почнеться, вона побіжить робити знаки на дверях невірних, щоб Єгові було легше зорієнтуватися, хто праведник, а хто грішник. Скупа на поетичні засоби Зеді Сміт, характеризуючи свідомість свідків Єгови, вдається до порівняння зі свідомістю наркомана: «Деякі люди приймають гори наркотиків, щоб хоч на короткий час відчутти щось схоже на те, що 84-річна Гортенз Бовден переживала кожного дня» (с.448–449).

Безперечно, що достоїнством «Білих зубів» є найперше те, наскільки глибоко вони в'їдаються у соціальну плоть. Але не тільки це. У романі наскрізною ниткою проходить конфлікт між зовнішнім і внутрішнім людини, між персоною (маскою) й анімою (душею), між обов'язком і почуттями. Самад, для якого не властиво було присвячувати увагу своїм дітлахам – майже весь свій вільний час він проводив у компанії Арчі, – одного ранку прокидається раніше, ніж завжди, й повідомляє дружині, що дітей до школи відвезе сам. Причиною цього є те, що він домовився зустрітися зі своєю пасією – вчителькою музики – саме там, у школі. Авторка роману не описує почуттів учительки до Самада так, як описує збудження Самада, проте очевидно, що вчителька відповідає йому взаємністю. Вони знайомляться і знаходять спільну мову довкола теми шкільного Свята урожаю, але через кілька хвилин їхньої розмови стає ясно, що не шкільні звичаї і не Самадові діти, яких вона нагороджує такою химерною характеристикою, як «вони дуже чемні, але дуже, ну, я не знаю, покірні» (с.164), її цікавлять, а сам співрозмовник. Постає Самада, особливо у тому, що стосується кохання, релігії, патріотизму, є дуже колоритною і неоднозначною. В період того ж таки захоплення учителькою музики він, п'ятдесятирічний мусульманин, активно мастурбує, хоча добре знає, що його релігія забороняє йому це робити. Коли ж з'являються інші спокуси, він погоджується відмовитися від попередньої з умовою, що Аллах не буде до нього жорстоким і дозволить йому випити забороненого вина. Самад, не будучи релігійним фанатиком (як Гортенз) і перебуваючи в обмеженнях щодо вживання вина, не гребує морфієм. Саме під впливом морфію він штовхав Арчі на вбивство професора. Самада неможливо було переконати, що його прадід, Мангала Панде, хоча й увійшов в історію як той, хто розпочав найбільш масове повстання індусів проти британських колонізаторів (1857 р.), перебував у момент здійснення того історичного вчинку в нетверезому стані, та й узагалі був релігійним фанатиком (про що писали історики). Для Самада він був героєм – і все, легенда про прадіда-повстанця надихала нащадка й підштовхувала до радикальних дій, не завжди обдуманих.

Конфлікт між зовнішнім і внутрішнім, дією та почуттями, переживає і Джошуа Чалфен: як сам пояснює, він приєднався до угруповання, щоб боротися проти насильства над тваринами (під останню категорію – тих, хто займається насиллям над тваринами, – як знаємо, підпадала і діяльність його батька). Проте із того, як він поводить у цій організації, як не завжди уважно слухає, можемо зробити висновок, що у нього було в тій компанії інше зацікавлення – Джолі, дружина одного з активістів; і хто зна, що більше надихало Джошуа – нещасні тварини чи фантастична кобіта, котра зовсім поруч? Та й Чалфени-старші, котрі так опікувалися чужими дітьми (Маркус – дочкою Арчі і Клари, Айрі, а Маркусова дружина, Джойс, – Міллатом)... – якими були їхні наміри? Безкорисливе виховання і допомога у всьому, чи не тільки? І як вони, таке ідеальне подружжя, яке створювало всі умови для вільного розвитку підростаючого покоління, сім'я, у якій для дітей не було бар'єрів у спілкуванні з батьками, могли так легковажно махнути рукою на долю свого старшого сина, Джошуа, котрий вплив у насильницьку організацію і готовий був «проявити себе» на презентації батькових відкриттів? Чи не були вони самі, Чалфени-старші, зацікавлені у тому, щоб син звільнив місце для чужих дітей? Це лише запитання, що можуть виникнути під час читання, так само як можна засумніватися, чи був би Самадів прадід героєм, якби не алкоголь, чи брав би участь Джошуа в товаристві, якби не та кобіта, від якої він не

міг відірвати очей, чи товаришував би Самад з Арчі, коли б довідався раніше, що той не розстріляв професора, і т.д. і т.п. Словом, роман цей хоча й не філософський, бо цілком зітканий з побуту, та дає чимало поживи для мізків. Оповідна манера Зеді Сміт реалістична, інколи з легенькою іронією, не потребує особливих читацьких зусиль. Скомпоновано твір ніби й просто, але... – я вже говорив про режисуру, на початку.

Залишилося сказати кілька слів про заголовок роману, про основну ідею твору і рівень перекладу. Найпростіше – про переклад: якщо б не поодинокі неточності при відтворенні власних імен (потрібно: «Юрая Гіп», а не «Урія Хіп»; Гі Дебор, а не Гай Деборд), то можна було б обійтися без зауважень. Що стосується назви, то я міг би спробувати пояснити, чому роман названо саме так, але ті пояснення, маю підозру, перебували б між собою у конфлікті. Щось подібне, мабуть, вийшло б і з відповіддю стосовно ідеї. Коли про основну думку твору запитали саму Зеді Сміт, вона сказала, з чого починала писати роман. Вона відповіла так, ніби не зрозуміла запитання. Проте така відповідь якраз і відповідає суті роману – говорити фактами і не робити схематичних узагальнень, не нав'язувати своїх «поглядів». Життя не таке просте, щоб можна було його вкласти у кілька добре збудованих тез. Навіть якщо ті здаються досконалими, немов білі зуби, – в природі бо, твердять фахівці, таких не існує.

ТЕРПКІ САМОТНОСТІ ОЛЕКСАНДРА ЖОВНИ

На сучасному літературному Олімпі нерідко торжествують Піар та Еклектика. Проте не надто далеко, на схилах, мешкають і такі достойники, що не потребують покровительства цих божків.

Можна скільки завгодно говорити про вплив глобалізації, засобів масової (дез)інформації, лібералізму на стан сучасної культури, та поруч з тим існує і провінційний світ, який, хоча й потрохи вигибає, все ж вартує мистецької уваги. Прозаїк Олександр Жовна віддає свої творчі сили саме цьому світові – його герої не беруть участі у масовках, не користуються інтернетом, не заповнюють декларацій, навіть у комп'ютерні ігри не грають (за одним винятком, до якого я ще повернуся), вони кохають, страждають від нерозуміння та від розуміння того, що невтямки для загалу, і від інших недуг, в тому числі й фізичних, і помирають, помирають. Банальні речі – здавалося б. Може й так. Але герої Жовни зовсім не банальні. За зовнішнім, видимим їхнім життям автор привідкриває читачеві їхню невідомість, потаємність. То молода здорова жінка вечорами чомусь плаче («У старому домі»), то священник, смачно заправившись у церкві аква вітою, що її принесли парафіяни, впадає у відчай, благає не благодати, а кари («Після богослужіння»), то герої із незбагнених причин накладають на себе руки («Вдовушка», «Провінційна історія»)... Часом вони небагато знають одне про одного, бо допіру познайомилися, – скажімо, ніхто з героїв оповідання «Після лекції» не може зрозуміти чарівної відвідувачки ресторану, котра під супровід споживання значних доз алкоголю по черзі проганяє від себе зваблених нею чоловіків, а потім потайки кидається у нічну ріку. Нерідко невідомість буття героїв спричинена їхньою тотальною самотністю.

В «Історії одного похорону» самотню стареньку, що померла, нема кому поховати. Труна із нею ночує біля недокопаної ями, пильнує її (якщо так можна сказати) лише якийсь пес, а наступного дня сусідка небіжчиці зі своїм чоловіком таки докопують яму й опускають труну. Цей-таки мотив самотності (у парі зі старістю) звучить і в «Провінційній історії»: стара мріяла про те, коли її син повернеться зі служби, яку відбував десь далеко, і зготує все необхідне на випадок її смерті, і от коли він повертається, то хоча й виконує її бажання, але потому виявляється, що все, що вона нарихтувала на випадок смерті собі, призначено для нього. В оповіданні «Судний день» самотність і хвороба призводять до того, що людина ще за життя стає здобиччю дрібної тварини.

Жовна зазвичай уникає писати про сімейне життя. Трохи світла на цю сферу пролито в оповіданні «Повернення» й у повісті «Дорога», але й там сім'я виступає досить відносним соціальним інститутом. Сімейне життя, як можна виснувати з творчості прозаїка, не становить для нього жодного художнього інтересу. Весь художній інтерес автора спрямований на життя поза сім'єю, особливо ж на той час, коли сім'я – чи з волі її членів, чи з волі долі – руйнується. От і в оповіданні «У старому домі» історія починається з того, що подружжя розпалося. Ще до того господар поховав свою дружину, а тепер смерть розбила сім'ю його квартирантів. Із двох розбитих сімей не складається й однієї – чоловік занадто старий, молодій удові не до пари. Стосунки між статями ґрунтуються на їхній неосяжній самотності. Це маємо і у «Вокзальному вікні», де герої потайки милуються одне одним з допомогою відображень у темному вікні, і у «Стрекозі» (колись це оповідання під назвою «Бабка» було опубліковано в антології «Квіти в темній кімнаті»), і у «Вдовушці», й у повістях «Ї тіло пахло зимовими яблуками», «Експеримент» тощо. В оповіданні «Самотній будинок» самотність сягає тієї міри, що оповідачем виступає не хто інший, як сам будинок, – більше свідків подій нема. Фактично, увесь художній світ Жовни – це світ безмежної самотності, в центрі якого – цвинтар, лікарня, майстерня, церква, притулок, самотнє помешкання, де надто відчувається тимчасовість. Можна було б шукати тут якихось психологічних комплексів автора, конструювати міф про його асоціальність, ескапізм, аутизм etc., однак,

наскільки знаю з розповідей його знайомих та з інтерв'ю з ним самим, такі гіпотези не цілком відповідають дійсності. Жовна хоча й живе у невеличкому райцентрі далеко від столиці, та живе повнокровним життям і не в самотності. Тут ми мусимо відрізнити автора від його персонажів, а позиції героїв від сенсу творів.

А персонажі його не просто самотні, в багатьох випадках вони “неординарні, здебільшого девіантні”, – зазначав Ярослав Поліщук і додавав, що предметом стійкого інтересу Жовни є “ті стани та форми людської психіки, які виходять поза рамки раціонального чи й упрост кореняться у підсвідомому”. Щоб не затягувати розмову на цю тему до безкінечности, перейдімо відразу до твору, що найрадикальнішим чином цю девіантність втілює. Йдеться про останній у книжці твір – повість «S. H. Second Hand». При першому читанні повість вражає своєю жорстокістю: поведінка героя-оповідача призвела до двох смертей, і з собою, як вкінці з'ясується, розквітається він теж власними руками. У читачів природно може виникнути внутрішній спротив перед такою гострою письменницькою стравою (до того ж поданою після того, як читач уже проковтнув не одне убивство й не одне самогубство у творах попередніх). В останньому ж творі автор навіть не подбав про те, щоб якимось дистанціюватися від свого героя-сади́ста, тож не дивно буде почути від люблячих мам-педагогів застереження: мовляв, не давайте цього читати дітям!

Незважаючи на картини жорстокости, кримінальним читивом цей твір аж ніяк не назвеш. Поведінка головного героя зумовлена не його раціональним вибором, автор характеризує її як *місію*, а місія, як знаємо, – це виконання вищої волі. До речі, все почалося з дрібнички – герой придбав у магазині одягу «Second Hand» піджак, в кишені якого знайшов запрошення на похорон, і оскільки вказана дата похорону збігалася із реальною датою, він вирішив тим запрошенням скористатися. На похорон він не потрапив, зате потрапив у залежність від покійниці. Залежність від матеріальної дрібниці мала фатальний вплив на його (і не тільки його) життя. Забобонні читачі можуть сказати, що йому було пороблено. Він потрапляє у вир містичних подій, коли розшаровується плин часу (свіжі газети, що їх приносять героєві, датовані майбутнім числом і як dokonаний факт описують події, які ще не відбулися), коли тіло мертвої людини може непомітно щезнути з дому, коли речі (записка від дружини, ключі) невідомо яким чином потрапляють до героя, а що вже говорити про спосіб комунікації, який було налагоджено з покійною незнайомкою – “листи” від неї були написані і на дзеркалі, і на стінах, і на стелі (так само й він відписував їй). Вкінці, коли місію було виконано (сім'ю колишнього коханця загиблої власниці будинку знищено), усі стіни в кімнаті було списано. Письмо тут не просто є засобом комунікації між духом тієї небіжки і героєм-сади́стом, тут можна вловити паралель із творчістю – недарма автор повісті подавав “листи” без лапок. Герой Жовни без жодного спротиву підкоряється обставинам, виступає певним медіумом між двома світами. А хіба не те саме робить письменник? Пригадаймо «Цвіт яблуні» Коцюбинського: помирає донька, а тато сприймає цю подію в категоріях художньої виразності; пригадаймо символістську концепцію митця... Часом Олександр Жовна зазначає у тексті, що його герой усвідомлює свій психологічний стан уже після того, як певну дію зроблено. З одного інтерв'ю з письменником довідуємося, що від певного часу Жовна практикує досить своєрідний як на автора прози із сильним сюжетним стрижнем спосіб письма: не знаючи, про що писатиме, записує одне речення. Тоді друге. Третє. І так далі. Сюжет народжується у процесі письма. Варто сказати, що тема творчости взагалі є дуже важливою для Жовни, починаючи від «Вдовушки», «Маленького життя», через «Партитуру на могильному камені», а його герої-митці, як правило, – постаті з дуже своєрідною психікою. І у «Секонд хенді» ця тема не вичерпується письмом. Бо в кінці повісті довідуємося, що не лише героя-оповідача не можна вважати самодостатнім, а й покійну власницю будинку теж. Виявляється, над ними є ще колишній режисер, він же і власник того магазину, що дав назву творові і з якого все почалося. Але про цього персонажа Жовна повідає нам зовсім небагато. Зрештою, і того, що описано у творі до моменту, коли на сцені побачимо режисера, досить, щоб збагнути, хто грає в жорстокі комп'ютерні ігри, які ми називаємо дійсністю.

“Господь великий експериментатор. Він створює ситуацію, абсолютно не плануючи наперед і не задумуючись про наслідки, і лише потім спостерігає, що ж вийшло. <...> А все через те, що нема перед ким держати відповідь, нести відповідальність”. Ця цитата з іншої повісті («Дорога»). Можливо, вона пояснює, який зиск Режисерові з того, щоб події розгорталися саме так, як вони розгортаються: людина піддається залежності від речей і в результаті вдягає чуже життя. Подібний мотив звучить і в «Партитурі...»: “Наша світобудова працює за принципом запису і відтворення, тобто повторення, прототип всесвіту, на зразок того, як працює магнітофон. Відбувається звичайний запис плівки, і все наступне життя іде за звичайнісінькою фонограмою. Це дуже просто, але ніхто про це не здогадується, як часто буває на суто комерційних концертах. Душа ж, як відомо, знаходиться поза часом і простором. На неї не діє ніщо, і вона може дістатись будь-якого виміру у просторах всесвіту, потрапити в будь-яку точку часу і дістати яку завгодно інформацію, тому що для неї час існує в розгорнутому вигляді”. Проблема в тому, щоб інформація, під вплив якої потрапляє душа, була позитивною, і щоб таку інформацію ми могли серед іншого отримувати й із нашого літературного Олімпу.

Наукове видання

STUDIA METHODOLOGICA
Випуск 30

Відповідальний за випуск: Юрій Завадський

Підписано до друку 23.10.2009 р. Формат 70x100/16. Папір офсетний. Гарнітура Times.
34,5 ум. др. ар. Папір офсетний. Тираж 300.

Науково-редакційний відділ
Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка
46027, Тернопіль, вул.М.Кривоноса, 2

Редакція наукового альманаху *Studia methodologica*
а/с 554, м. Тернопіль-27, Україна, 46027.
Веб-сайт: <http://studiamethodologica.com.ua>
Електронна пошта: dryuryzavadsky@gmail.com.

Верстання та дизайн обкладинки:
Видавництво «КРОК»
KrokBooks.com
вул.Гайова, 56, м. Тернопіль
тел. +388 (096) 9431704.