Тернопільський національний педагогічний університет
імені Володимира Гнатюка

Серія: Літературознавство № 49

ISSN 2617-3247

НАУКОВІ ЗАПИСКИ

Тернопіль 2018

ББК83.3
УДК 821.161.2

Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Літературознавство. / За ред. д. ф. н. М.П.Ткачука – Тернопіль: ТНПУ, 2018. – Вип. 49. – 282 с.

Редакційна колегія:
Ткачук М.П., д-р філол. наук, проф. (відповідальний редактор); Едвард Бялек, д-р філол. наук, проф. (Польща, Вроцлавський університ), Кшиштоф Гуща, д-р філол. наук, доц. (Польща, Вроцлавський університет), Катажина Новаковська, д-р філол. наук (габ), доц. (Польща, Варшавський університет), Агнєшка Сохал, д-р філол. наук, доц. (Польща, Варшавський університет) Вільчинська Т.П., д-р філол. наук проф., Веретюк О.М., д-р філол. наук, проф., Зимомря І.М. д-р філол. наук, проф. (Ужгородський національний університет), Куца О.П., д-р філол. наук, проф.; Лановик З.Б., д-р філол. наук, проф.; Лановик М.Б., д-р філол. наук, проф; Лабащук О.В. д-р філол. наук, проф.; Поплавська Н.М., проф., д-р філол. наук, проф.; Зимомря М.І., д-р філол. наук, проф. (Дрогобицький державний педагогічний університет імені І.Франка); Ткачук О.М., к.філол. наук, доц. (відповідальний секретар).

Друкується за рішенням вченої ради Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Свідоцтво про реєстрацію ТР № 105/4 від 26.05. 2010 р. Перереєстрація згідно з наказом МОН України №515 від 16.05.2016 р. Включено до переліку наукових фахових видань України.

Рецензенти:
Науменко Наталя, д-р філол. наук, проф. (Київ)
Галич О.А., д-р філол. наук, проф. (Рівне)
Гуляк А.Б., д-р філол. наук, проф. (Київ)
Ткаченко О.Г. д-р філол. наук, проф. (Суми)

@ТНПУ, 2018 ISSN 2617-3247

УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА

УДК 821.161.2

Світлана Бородіца
доц., к. філол. н. (м.Тернопіль)

Масштабність романного мислення Олеся Гончара

У статті простежуються джерела епічного мислення письменника у контексті його життєвої, громадянської і творчої позицій, окреслюється своєрідність індивідуального стилю митця у романах «Прапороносці», «Людина і зброя», «Циклон», «Тронка», «Твоя зоря», «Собор», а саме: «поетичний реалізм», романтичний пафос, ліричний характер оповіді, публіцистичність, планетарність художнього мислення, панорамність образів, модель ідеалізованого персонажа та ін., акцентується увага на збагаченні автором інтелектуального потенціалу української літератури, розширенні стильових можливостей прозопису, актуалізації синтетичних жанрових форм, передусім роману-епопеї, роману в новелах та ін.

Boroditsa S. The scale of Oles Honchar's novel thinking.
The article investigates the beginnings of Oles Honchar's epic thinking in the context of his vital, civil and creative positions. The individual peculiarity of the author's style was analysed in the novels "Flag-bearers" ("Praporonostsi"), "Human and the weapon" ("Lyudyna i zbroya"), "Cyclon", "Tronka", "Your weapon" ("Tvoya zbroya"), "The Cathedral" ("Sobor"). Poetic realism, romantic pathos, lyrical character of the narrative, journalism, planetary of artistic thinking, model of the idealized character etc. are considered. The emphasis is upon on the enrichment of the intellectual potential of Ukrainian literature, on expansion of the stylistic possibilities of prose, updating of synthetic genre forms, first of all, of the epic novel, the novel in short stories, etc.

Постановка наукової проблеми та її значення. Олесь Гончар – «творець української новітньої літератури» (О. Забужко), чільний представник лірико-романтичної стильової течії в українській прозі ХХ ст. У сучасному літературознавстві на часі – неупереджено осмислити

громадянську позицію обійденого пострадянською критикою письменника, окреслити своєрідність його індивідуального стилю, який синтезував низку домінантних ознак: «поетичний реалізм», романтичний пафос, ліричність і публіцистичність оповіді, планетарність художнього мислення. Серед мотивів, які притаманні творам прозаїка, А. Погрібний визначив такі: світло, чистота, краса жити в праці, любов, патріотизм, відповідальність, вірність, солідарність. Однак лейтмотивом його творчої спадщини він вважав мотив незнищенної духовності людини, збереження доброти і людяності [11, с. 226]. Літературознавець підтвердив значущість ідеалістичних засад внутрішньої сутності людини в авторській концепції творчості.

Аналіз досліджень цієї проблеми. Вивчення творчої спадщини Олеся Гончара становить одну з важливих проблем сучасної філологічної науки, оскільки потребує докорінного перегляду витворених у радянському літературознавстві стереотипів, у межах яких інтерпретувалася творчість письменника. Його художні твори активно досліджували О. Бабишкін, І. Драч, М. Жулинський, О. Килимник, В. Коваль, І. Кошелівець, М. Малиновська, В. Неділько, Л. Новиченко, Д. Павличко, С. Пінчук, А. Погрібний, Л. Рудницький, Є. Сверстюк, І. Семенчук, В. Фащенко, П. Хропко, Ю. Шерех, Г. Штонь, В. Яворівський та ін., а щоденники митця, опубліковані у трьох томах упродовж 2003-2006 рр. видавництвом «Веселка», ще чекають ретельнішого вивчення (Є. Баран, Я. Вельможко, О. Галич, Т. Конончук, О. Куца, С. Ленська, В. Портников та ін.). Відзначимо, що з початку 2000-х років опубліковані розвідки і документальні матеріали про різні сфери діяльності і творчості Олеся Гончара: «Антропонімія Олеся Гончара: природа, еволюція, стилістика» (Львів, 2002) В. Галич, «Українське небо Олеся Гончара: есе, студії, полеміка» (Львів, 3003) М. Зобенко, «Серце моє в колючому дроті: Есе. Спогади. Документи» (Київ, 2005) В. Коваля та ін. 2010 року у Полтаві побачила світ монографія

«Літературний простір «Щоденників» Олеся Гончара» М. Степаненка. Увагу до літературного, мемуарного, епістолярного, громадсько-політичного спадку письменника засвідчують дисертаційні роботи «Публіцистична творчість Олеся Гончара: історія, поетика, прагматика» (2004) Валентини Галич, «Епістолярій Олеся Гончара і творча індивідуальність письменника» (2006) Людмили Курило, «Проблема національного характеру у творах Олеся Гончара» (2007) Олени Довженко, «Громадсько-політична діяльність Олеся Гончара» (2009) Інни Сироїд та ін. Попри це ще неопублікована частина його спадщини, насамперед листи, щоденникові записи. Але критична рецепція радянської доби спричинила дещо однобічне трактування творчості Олеся Гончара, яка потребує системного осмислення без ідеологічних кліше і тенденційних викривлень. Тому актуальність теми зумовлена потребою фахового дослідження художньої моделі світу і жанрових особливостей ранньої новелістики письменника у неоромантичному дискурсі («Модри Камень», «Весна за Моравою», «За мить щастя», «Завжди солдати»), джерел творчого злету у 60-ті роки ХХ ст. («Собор», «Тронка»), мистецьких здобутків в умовах ідеологічного тиску («Циклон», «Берег любові», «Бригантина», «Твоя зоря»), авторської історіософської концепції, ролі Олеся Гончара в духовному відродженні нації.

Мета статті – окреслити широту епічного мислення Олеся Гончара як передумови індивідуального стилю письменника, простежити процеси реконструкції його художнього світорозуміння як явища перехідної культурно-історичної епохи. Такий комплексний підхід до проблеми творчої «поліфонії» в художній практиці Олеся Гончара визначає особливості функціонування авторської свідомості в українському літературному дискурсі другої половини ХХ ст., зокрема у таких характеристиках, як жанрова приналежність, стилістична означеність та типологічна

своєрідність, що в наукових розвідках, присвячених прозі письменника, не знайшли достатнього висвітлення.

Виклад основного матеріалу. Останні роки позначені гострими суперечками, які точаться навколо прозової спадщини Олеся Гончара. Дехто з літературознавців розглядає її як данину часу, явище радянської епохи. Попри усі закиди у конформізмі, звинуваченнях у комфортному перебуванні «на вершині системи» вважаємо, що митець, який сам себе називав «вічним піднадзорним», – трагічна особистість, розділена на «зовнішню» і «внутрішню», що поглиблює амбівалентність сприйняття його творчої постаті.

Ключовою прикметою прози Олеся Гончара є орієнтація на ідеал вітаїстичної людини – серйозної, сильної, з внутрішньою життєвою силою, рішучої, здатної на вчинок. Тому письменник тяжів до створення моделі гармонійного світу [1, с. 55]. О. Гончар писав, що література повинна «дбати про моральне здоров'я суспільства, про те, щоб сучасники наші жили дружніше, ставали добрішими, щоб були чуйнішими один до одного, знаходили високий зміст у самому творенні» [7, с. 55]. Він дошукувався глибинних причин негативних трансформацій у суспільстві, намагався встановити причиново-наслідкові зв'язки та з'ясувати закономірності тогочасних процесів морального занепаду і денаціоналізації. Письменник правдиво, і, що важливо, життєствердно висвітлював їх із позицій людини і громадянина. Будучи активним учасником літературного процесу другої половини ХХ ст., Олесь Гончар відповідно реагував на запити доби. Категорично відкидаючи консервативне мислення, він постійно наголошував на потребі «відкритості української культури до світу», демонструючи останньому достойні художні зразки сучасного українського письменства. Наголошуючи, що «Самоізоляція культури ніколи не стимулювала її розвиток» [4, с. 10], прозаїк всупереч офіціозному канону пропонував філософське осмислення світу і людини, закладаючи ґрунт для інших творчих векторів. Очевидно, що його літературно-

мистецький здобуток просвічує модерністські риси – неоромантизм, експресіонізм, символізм, неореалізм тощо. Водночас Олесь Гончар не сприймав окремих концептуальних положень постмодернізму, які суперечили його ідейно-художнім засадам, зокрема деканонізацію, деструкцію форми і змісту, ревізію художніх традицій української класики, більше того, він категорично заперечував їх карнавальне травестування, іронічність, песимізм, вульгаризми, лайливу й обсценну лексику. Це підтверджує його гнівна реакція на однойменну збірку (1992) івано-франківського постмодерністського літературного угрупування «Нова дегенерація». У листі до В. Базилевського О. Гончар обґрунтував свою негативну позицію щодо «напливу в літературу брутальщини, цинічної вседозволеності» [2, с. 23].

Боляче реагуючи на цензурне спотворення і псування своїх текстів, на редакторські втручання у них, письменник покладав неабиякі надії на демократичні зміни в українському суспільстві. Нарешті він міг повернути своїм «скаліченим» творам первинний зміст, вилучаючи деформовані чи зайві елементи, які з’явилися під тиском панівного соцреалізму. У його протестних рефлексіях навколо звульгаризованої упродовж ХХ ст. української літератури звучала досить стримана особиста образа за тривале поглумлення і різку критику його творчості. Вириваючи з неї глибинний гуманістичний зміст, ігноруючи екзистенційні художні моделі буття загалом і молодого покоління з власною системою моральних координат зокрема, радянські літературознавці перетворювали Олеся Гончара на апологета радянської системи. А. Погрібний, аналізуючи художню прозу письменника, за О. Довженком, зазначав, що О. Гончар «у переважній більшості своїх речей ... переростав задачу яка йшла від приписів соцреалізму, і в момент переростання входив тим самим у конфлікт з системою» [5, с. 116]. Виходячи зі сказаного, проблеми, порушені ним у романах «Прапороносці», «Людина і зброя», «Циклон», «Тронка», «Твоя зоря», «Собор», увиразнюються у

контексті аксіологічного дискурсу, набуваючи масштабності і загальнолюдського звучання. Характери персонажів, багатогранні та неоднозначні, розкриваються у площині глибшого художньо-філософського осмислення проблематики цих творів. Наголосимо, що насамперед у романах про війну всебічно досліджується національний характер українця у його духовному розпросторенні і національній самоідентифікації (у воєнній прозі письменника це відзначали М. Жулинський, А. Погрібний, М. Наєнко, В. Коваль), що за умов ідеологічного тиску набувало латентних форм.

М. Наєнко наголошує, що для письменника характерний «новелістичний, «пульсуючий» характер образного мислення. Мистецька тканина всіх його романів – це не так звана суцільна сюжетна лінія, безперервний потік оповіді, а своєрідний ланцюг композиційно з'єднаних структур новелістичного типу» [9, с. 173]. Погоджуємося, що саме така особливість художнього обдарування О. Гончара зумовила його значну увагу у ранній творчості до жанрів малої прози – новел та оповідань, а пізніше – до синтетичного жанрового утворення – новелістичного роману («Тронка»). Новелістичний художній світ митця, небезпідставно названий гончарівським, характеризується романтичною окриленістю персонажів, їхньою ідеалізацією, подвижництвом і героїзацією (словачка Тереза у новелі «Модри Камень», Сашко Діденко у новелі «За мить щастя», Яша Гуменний у «Весні за Моравою», автор «Полярної поеми» у новелі «Пізнє прозріння», Юрій Брянський, Шура Ясногорська у трилогії «Прапороносці», Богдан Колосовський, Слава Лагутін, Мирон Духнович, Павло Дробаха у романі «Людина і зброя», Богдан Колосовський і Решетняк у романі «Циклон» та ін.). В. Фащенко писав, що проза О. Гончара, «мов ураганний вітер у степу або на морі. Ніде не народжується, ніде не вмирає, летить, мчить, заповнює собою весь світ, і ти летиш за ним, і забуваєш про все, окрім цього вітру, і починаєш вірити, що вітер цей і є світ, у якому ти живеш і житимеш завжди» [12, с. 424].

Справді, його твори густо насичені думкою, образами, символами, які утворюють складні асоціативні ланцюги (як-от, Холодна Гора, Чорний яр, циклон, тронка, залізний острів, собор та ін.), а авторські відступи і монологи акцентують складні онтологічні проблеми, трагічність людської екзистенції: «Так, неволя руйнує людину більше, ніж рани, ніж хвороби, ніж голод… Найбільша небезпека, що її таїть проти нас Холодна Гора, – це здатність робити нас байдужими один проти одного, повергати в стан очужілості, роз'єднувати, обривати зв'язки між людьми. Ненавиджу власне безсилля і цю очужілість, яка не віщує добра» [3, с. 342].

Авторська модель світу і людини у ньому формується за допомогою символічних, масштабно узагальнених образів, заявлених у назвах романів «Прапороносці», «Людина і зброя», «Тронка», «Твоя зоря», «Циклон», «Собор». У них втілене глибинне пізнання часу і простору у складному переплетенні соціальних і моральних проблем, розмаїтті багатогранних характерів і драматичних суспільно-історичних обставин. Емоційно і символічно навантажені художні деталі, влучно використані письменником, психологізують характеристики персонажів, внутрішні опозиції свій-чужий, я-інший, розщеплення національної самосвідомості, руйнування суверенності особистості правдиво відтворюють духовну атмосферу у романах «Людина і зброя», «Циклон», «Тронка», «Собор». Влучні авторські оцінки і реакції розкриваються у підтексті, розширюючи його плани і площини: накладання образів коханої і Батьківщини («Листи з ночей оточенських») у сакральній святині, заради якої Богдан Колосовський відвойовує людську гідність («Людина і зброя»), зовнішній і внутрішній подвиги Решетняка у «Циклоні», мелодія тронки як голос степу, праці, свободи («Тронка»), скіфська кам'яна баба уособлює просту селянку Дорошенчиху, яка сидить, «ніби з каменю тесана», роки чекаючи на сина («Тронка»), контроверсійна проблема «падіння людини» на прикладах

життєвих труднощів Єльки чи егоїстичного кар'єризму Володьки Лободи («Собор») та ін.

Висновки та перспективи подальшого дослідження. Олесь Гончар – ідеаліст, неоромантик, натхненник національного і духовного відродження України. Його творчий доробок засвідчує еволюцію світоглядних орієнтирів впродовж життя, оскільки, вихований на ідеалах тоталітарного режиму, боляче переживши втрати Другої світової війни, він поступово усвідомив справжню сутність тогочасного режиму. Компромісною є його конформістська позиція сприйняття радянської системи так, щоб вона не суперечила його власним переконанням. Тому О. Гончар упевнено сприйняв процеси демократизації суспільства у 60-х роках як національно орієнтовані. Силове поле його художньої прози охоплювало найважливіші аспекти української літератури другої половини ХХ ст.: психологічна модель ідеалізованого характеру персонажа з чіткою ціннісною системою морально-етичних домінант (гуманність, патріотизм, героїчність, людська і національна гідність, моральність, відвага, доблесть, самопожертва, відповідальність та ін.), збагачення філософського потенціалу літератури через утвердження духовного стоїцизму, екзистенційних межових ситуацій, абсурдного існування людини у жорстокому світі, історіософської концепції, розширення стильових можливостей прозопису (неореалізм, неоромантизм, символізм та ін.), актуалізація синтетичних жанрових форм, передусім роману-епопеї і роману в новелах, новелізація структури, яка дозволяє показати «велике у малому» (наприклад, М. Стрельбицький означив жанр «Твоєї зорі» як «роман-новела» [8, с. 130]) тощо. А це, у свою чергу, визначає самобутність творчої індивідуальності митця, масштабність і панорамність його епічного мислення, яким охопив «всі три стихії природи: земля, вода, повітря. Але, де б не були герої роману, вони перейняті думками і настроями сучасності. Це люди ХХ століття і тому їм болять проблеми цієї доби» [10, с. 150]. Отже, в українській літературі ХХ ст.

Олесь Гончар піднявся на недосяжні художні вершини, щоб порушити найскладніші питання буття, вирішити найактуальніші проблеми (М. Ткачук).

Література

1. Галич В. Постать О. Гончара в контексті постмодернізму. *Дивослово*. 2005. № 2. С. 55-57.
2. Гончар О. Нотатки різних літ. *Київ*. 2005. № 1. С. 22-41.
3. Гончар О. Твори: в 2-х т. Т. 1. Київ: Дніпро, 1983. 583 с.
4. Гончар О. Чим живемо. На шляхах до українського Відродження. Київ: Укр. письменник, 1992. С. 10-14.
5. Гончар О. Щоденники: у 3 т. Київ: Веселка, 2004. Т. 3. 606 с.
6. Довженко О. Національний характер у романах О. Гончара *Слово і час*. 2005. № 12. С. 63-68.
7 Жулинський М. Олесь Гончар: творчість як доля. *Українська мова і література в школі*. 1991. № 11-12. С. 53-59.
8. Мельник В. Бути людиною (про творчість О. Гончара). *Дніпро*. 1981. №2. С. 127-140.
9. Наєнко М. Краса вірності: У творчому світі О. Гончара. Київ: Дніпро, 1981. С. 171-185.
10. Павличко Д. Дар світла і чистоти. *Слово про Олеся Гончара: Нариси, статті, листи, есе, дослідження.* Упоряд. В.К. Коваль. Київ: Рад. письменник, 1988. С. 148-155.
11. Погрібний А.Г. Олесь Гончар: Нарис творчості. Київ: Дніпро, 1987. 242 с.
12. Фащенко В. Новелістичний епос О. Гончара. *Фащенко В. У глибинах людського буття: літературознавчі студії*. Одеса: Маяк, 2005. С. 413-436.

УДК 821. 161. 2. 09

М.П. Гніздицька
асп. (м.Тернопіль)

Проблема традиції в українській есеїстиці

У статті йдеться про проблеми генези есеїстичного жанру в українській гуманітаристиці. Узагальнюються наявні дослідженння про умови зародження, становлення і розповсюдження есе в українській літературі. Розглядаються причини актуалізації есе. Підтримуючи думку про наявність

української есеїстичної традиції, запропоновано нові аргументи для накреслення безперервної лінії традиції з кінця XIX до початку XXI століття. Наголошено, що перший етап утвердження есе як жанру в українській літературі тісно пов'язаний з теоретичною платформою українського модернізму, київським журналом «Українська хата», з його найактивнішими і найяскравішими теоретиками Миколою Євшаном, М. Сріблянським (Микитою Шаповалом) і Андрієм Товкачевським, ідеї яких знайшли своє продовження на сторінках «Літературно-Наукового Вісника», яким пов'язують розквіт есеїстичної творчості. Підкреслено, що саме вісниківська есеїстика вперше в історії української гуманітаристики має відчуття жанрової самодостатності і виступає як продуктивний і органічний для української літератури жанр, а вирішальним чинником утвердження есе як жанру стала «межова ситуація». Вісниківська есеїстка яскраво демонструє свою синтетичну природу і класичне місцезнаходження на помежів'ї різних дискурсів: художнього, літературно-критичного, філософського, публіцистичного, культурологічного. Д.Донцов, Є.Маланюк, Ю.Липа, Л.Мосендз, О.Ольжич про політичні, ідеологічні, культурологічні, етно-психологічні проблеми говорять крізь призму літератури і навпаки – літературу осмислюють, використовуючи різноманітні, і не лише міжкультурні стратегії.

Ключові слова: есеїстична традиція, концепція, вісниківська есеїстика, естетичний інтелектуалізм, дискурс, комунікація.

HnizdytskaM. The problem of tradition in Ukrainian essay

Hnizdytska Mariia. The article deals with the problems of the genesis of the essay genre in Ukrainian humanities.The existing research on the conditions for the birth, formation and dissemination of essays in Ukrainian literature is generalized. The reasons for updating the essay are considered. Maintaining the idea of the presence of the Ukrainian essayist tradition, new arguments were proposed for drawing a continuum of tradition from the end of the XIX to the beginning of the XXI century. It was emphasized that the first stage of the establishment of an essay as a genre in Ukrainian literature is closely linked with the theoretical platform of Ukrainian modernism, the Kyivan magazine Ukrainian Hut, with its most active and brightest theorists, Mykola Yevshanom, M. Sriblyansky (Nikita Shapoval) and Andriy Tovkachevsky, the idea which found their continuation on the pages of "Literary and Scientific Herald, which are associated with the flourishing of essay

creativity. It is underlined that it is the Bulletin Essays for the first time in the history of Ukrainian humanitarianism that has a sense of genre self-sufficiency and acts as a productive and organic genre for Ukrainian literature, and the decisive factor in establishing an essay as a genre was the "border situation". Visnyk's essayist clearly demonstrates its synthetic nature and classical location on the doorstep of various discourses: artistic, literary-critical, philosophical, journalistic, culturological. D.Dontsov, Y.Malanyuk, Y.Lipa, L.Mosendz, O.Olizhich about political, ideological, cultural, ethno-psychological problems speak through the prism of literature and vice versa - literature is comprehended, using diverse, and not only intercultural strategies.

Key words: essay tradition, concept, visnisk essay, aesthetic intellectualism, discourse, communication.

Актуальність даної статті зумовлена відсутністю належної уваги науковців до проблем генези есеїстичного жанру в українській гуманітаристиці.

Стати тим жанром, що вміщує і відображає магістральні духовні процеси епохи, українське есе змогло лише на початку ХХ століття. «Справжнє утвердження жанру відбулося тільки на початку ХХ століття, – відзначає О.Баган. – Пов’язане воно з тим вибухом національно-культурного самооновлення, вглиблення і розширення, проривом до опанування стилів і жанрів західної культури, який тоді стався в Україні. Акцент найпередовіших діячів нашої еліти на потребі національної розкутості і розмаху, величі став підсвідомим стимулом до оволодіння цим жанром»[1, с. 59-60]. М.Балаклицький так само звертає увагу на те, що лише третє покоління української інтелігенції на початку ХХ століття спромоглося на опанування жанру есе ще й тому, що в попередніх генерацій не було для цього журнального простору, комунікаційної передумови. Дослідник слушно відзначає есеїстичну форму літературно-критичних виступів представників естетичних і політичних течій і угруповань Миколи Міхновського, Сергія Єфремова, Гната Хоткевича, Микити Сріблянського (Шаповала), Миколи Євшана[2, с. 25], проте не аналізує їх і не називає ті особливості, за якими ці тексти можна беззастережно

віднести до есеїстики.

За спостереженнями Г.Швець, есе як повноцінний самодостатній жанр в українській літературі виступає лише в 20–30-ті роки ХХ століття «в рефлективних за характером і пристрасних за оцінками писаннях вісників (Д. Донцова, Є. Маланюка, Ю. Липи, Л. Мосендза)»[26, с. 7].

Разом із тим, було б помилкою говорити про відсутність традицій української есеїстики. Чи могла вона прижитися на ментально, психологічно й культурно відмінному ґрунті? Попри те, що історія української есеїстики ще не досліджена [2; 21; 23; 26] і «на сьогодні лише поставлене питання про існування української есеїстичної традиції»[23, с. 27], із тих небагатьох досліджень, часто фрагментарного характеру, можна дізнатися, що вчені знаходять есеїстичність в деяких щоденникових записах, нарисах письменників ХІХ ст.. (Т.Шевченко, І.Нечуй-Левицький, І.Франко)[1, с. 59-60]. Ю. Бурляй пропонує родоначальником есеїстики вважати Г.Сковороду, обґрунтовуючи свою думку тим, що «... багато його творів знаходяться на межі філософії й художньої літератури й літературно-критичних викладок та поцінувань. І за манерою викладу ці твори набувають ознак есеїстських: це вільний, емоційно наснажений і образний виклад якоїсь проблеми. Прикладом може служити трактат-епістоля Г.С.Сковороди — філософське повчання своєму учневі, молодшому другові Ковалинському»[4, с. 131].

Вивчення нехудожньої прози Василя Барки, намагання дослідити її генезу спонукало Г.Швець переглянути традиційну точку зору на історію української есеїстики і не обмежуватися ХІХ століттям. Дослідниця, приходить до висновку, що творчість письменника живиться джерелами середньовічних естетичних відкриттів, а точніше бароко, отож проповідницьку прозу І. Галятовського, Л. Барановича, А. Радивиловського, Д. Туптала, С. Яворського та інших, з її біблійною герменевтикою і постійним варіюванням інваріантного смислу пропонує розглядати як джерело Барчиних есе-

проповідей і як першу ланку в історії зародження й формування української есеїстики[26].

До подібних висновків досить обережно ставиться М. Балаклицький, пропонуючи розмежовувати есеїстичні риси і власне есеїстику. Опонуючи Л. Кайді, яка називає есеїстикою твори авторів українського бароко й російського класицизму, учений висловлює сумнів, що такі твори можна називати есеїстикою, слушно зауважуючи: «На нашу думку, індивідуальна свідомість того часу не сягала «есеїстичної» міри саморозкриття. Той же «Духовний регламент» Феофана Прокоповича, який згадує дослідниця, є цілком «публічним» текстом, а співвідношення вірнопідданства й примусу в мисленні українських інтелектуалів на службі у московського царя є надто складним питанням, аби нехтувати ним»[2, с. 24]. Посилаючись на думку Г. Грабовича, що в українському літературному дискурсі щойно Іван Вишенський ризикнув здобутись на авторський голос, М. Балаклицький припускає, що тільки «неоплатонізм Григорія Сковороди з доктриною самопізнання й похідна від нього традиція (Григорій Квітка, Тарас Шевченко) подібний до західного есеїзму»[2, с. 24-25].

Та попри те, що ґрунт для появи української есеїстики було підготовлено набагато раніше, говорити про власне есеїстику в українській літературі до ХХ століття не доводиться. Для цього просто не було достатніх умов, а оскільки жанр есе є найбільш мобільним і динамічним та розраховує на діалог, то існувати «в шухлядці» не може за своєю природою.

Визначним фактором утвердження форми есе в українській літературній традиції стали ті зміни, що відбулися в українській літературі в кінці ХІХ – на початку ХХ століття, що в сучасному літературознавстві отримали назву «ранній український модернізм», а також зрушення в громадському, соціально-економічному, духовному житті, що відбулися впродовж перших десятиліть ХХ століття і дуже сильно вплинули на зміни в світогляді української інтелігенції. Драматичні поеми Лесі Українки, новели Ольги

Кобилянської, Михайла Коцюбинського, Василя Стефаника, поезії у прозі Михайла Яцкова, Гната Хоткевича засвідчили не лише засвоєння нових філософських ідей і концепцій, підґрунтям яких стали: ірраціональна воля А.Шопенгауера, інтуїтивізм А.Берґсона, «переоцінка цінностей» Ф.Ніцше, антираціональний пафос С.Кіркегора, що полягав у тому, щоб «вирвтися з-під влади розумного мислення і знайти в собі сміливість шукати істину в тому, що всі звикли вважати парадоксом і абсурдом»[5, с. 20-21], але й величезний потенціал української літератури, що полягав у здатності акумулювати найновіші світові тенденції естетичного розвитку і синтетично втілювати їх у національні форми.

Леся Українка однією з перших в українській літературі відкрито розпочала ревізію літературного народництва як широкого духовного руху XIX століття і протиставила йому новий напрям з ідеєю особистості і боротьбою за велике визволення індивідуальності в центрі і назвала його «новоромантизмом». Саме під неоромантичним знаком «переоцінки цінностей» починається рух проти позитивістських схем в літературі й мистецтві, проти народницьких ідеалів «батьків», за утвердження нових культурних парадигм, заснованих на праві митця на індивідуально-особистісне, суб'єктивне бачення світу, орієнтації на символічні (нетеричні) художні принципи, що спонукали до пошуку особистісної мови митця. Маючи філософію Ніцше за надійну опору, «метою мислячих людей стало „саморозкриття" і „самореалізація"» [19, с. 10]. Усе це разом стало благодатним ґрунтом для розвитку і функціонування есе, що акумулювало усі ці параметри і зробило їх власною пропозицією.

Разом із тим, прискіплива увага митців до ірраціонального, інтуїтивного, суб'єктивного, містичного на українському ґрунті дала незвичайне для європейського модернізму синтетичне утворенння: індивідуалізм-естетизм-націоналізм. На поєднанні естетизму й індивідуалізму з національними святощами як на одній із питомих рис раннього українського модернізму наголошує і М. Ільницький у своєму дослідженні «Від „Молодої Музи" до „Празької школи"». Він пише: «Насправді ж і письменники, що входили до літературного угрупування „Молода

Муза", і ті, що були під впливом „Молодої Польщі" (В. Стефаник, Б. Лепкий), чи взагалі поділяли основні принципи естетики модернізму (Леся Українка, М. Коцюбинський, О. Кобилянська) не цуралися ні соціальної теми, ні національних традицій української літератури»[16, с. 17].

Оскільки есе як жанр передбачає діалог, сподівається на діалог, використовує діалог і сам є діалогом ідей, думок, традицій, культур, варто звернути увагу на ще один досить значущий аспект, що пришвидшив розвиток есе в українській літературі: модерне мистецтво дозволяло в більшій мірі читачеві і глядачеві самим долучатися до творчого процесу: «час, коли митець був учителем, володарем дум, давно пройшов» [25, с. 461,].

Наступною важливою причиною утвердження есе як жанру на українському культурному ґрунті була поява після 1905 року періодичної преси й видавництв (українська преса раніше існувала лише в Галичині й Буковині, частково в інших країнах), відносно вільне функціонування української мови.

Передчуття епохальних зрушень у громадському, соціально-економічному, національно-духовному житті, бажання особисто негайно реагувати на докорінні зміни стало одним із вирішальних чинників формування жанру, що його вчені пов'язують з перехідними епохами, кризовими ситуаціями і високим рівнем національної культури. Есе, як доводить О.Баган, стає «символом зрілості, завершеності національної культури. Це наче рефлексія духовної та ідейної наповненості її. Тому входження його в літературну свідомість архіважливе для повновартісного розвитку національної культури. (Табу на есеїстичну традицію в нашій літературі за часів імперії існувало саме з цієї причини)» [1, с. 75].

Таким чином, соціально-історичні, культурологічні й естетичні передумови, які оновили всі жанри літератури, підготували формування есе на українському ґрунті, як і свого часу в інших літературах, зокрема й англійській, як слушно зауважує В.Березкіна: «Есе в англійській литературі народжується не як засвоєна естетична мода, а як закономірний ідейно-художній відгук на нову дійсність, тобто цей жанр можна зрозуміти у зв'язку з його життєвим

корінням, ідейною і естетичною боротьбою епохи, як безпосереднє засвоєння нових людських і суспільних відносин»[3, с. 5].

Повноцінний розвиток українського есе С.Квіт відносить до 20-х – 30-х років ХХ століття і пов'язує з модою на есеїстику, що поширюється в українському інтелектуальному житті завдяки головному редакторові «ЛНВ» («Вістника») Дмитрові Донцову[18, с. 37]. Проте, на нашу думку, перший етап утвердження есе як жанру в українській літературі тісно пов'язаний з теоретичною платформою українського модернізму, київським журналом «Українська хата» (1909 – 1914 рр.), з його найактивнішими і найяскравішими теоретиками Миколою Євшаном, М. Сріблянським (Микитою Шаповалом) і Андрієм Товкачевським. Критичний дискурс «Української хати» складається переважно з есеїстичних студій, оглядів, есеїзованих літературно-критичних статей, портретів, рецензій тощо. Варто назвати хоча б деякі з них: есеїзовані літературні характеристики М.Євшана «Тарас Шевченко», «Леся Українка», «Іван Франко», «Ольга Кобилянська», есеїстична праця А.Товкачевського «Григорій Савич Сковорода», есеїзовані літературно-критичні статті: «Проблеми творчости», «Суспільний та артистичний елемент у творчости», «Плач над упадком літератури» та ін. М. Євшана, «Апотеоза примітивній культурі», «Національність і мистецтво» М.Сріблянського, «Література і наші "народники"» А.Товкачевського та ін.

Ми переконані, що переосмислення ролі і місця жанру есе в літературно-критичному просторі журналу «Українська хата», визначення його основних параметрів і потенцій дозволить віднайти цікаві паралелі, насамперед між «хатянами» і вісниківцями, відтворити єдиний національно-культурно-історичний контекст, в якому народжується їх діалог.

Власне, суб'єктивна критика, що, з одного боку, є глибоко особистісною, а, з іншого, тісно пов'язана з суспільними, національними і загальнолюдськими проблемами, починається з «Української хати». Відкритість авторської позиції, яскраво виражене авторське начало в контексті дослідження загальнолюдських і

загальнонаціональних проблем, публіцистична прямота, моделювання прямого діалогу з читачем, втягнення його в особисті роздуми, невимушений, часто парадоксальний виклад думок, орієнтований на розмовну мову, посилення художнього начала літературно-критичного тексту – ці домінуючі жанрові принципи есе характеризують критику «хатян».

Прикладів актуалізації особистісного начала в критиці «хатян» більше, ніж достатньо. «Я прикладав своє вухо до всіх голосів, які відзивалися, і старався визначити їм місце в загальному хорі. Я не був очевидно об'єктивним глядачем тих струй і напрямів, я міряв їх власним сумлінням, власною живучістю, я любив і ненавидів, підносив свій голос і обнижував, не виходив з атмосфери того руху і старався віддати характер і тенденцію нашої найновішої літературної думки в усій її розбіжности, в цілому її нівеляційному поході»[9, с. 274], – пише М.Євшан у статті «Куди ми прийшли?», яка є й оцінкою розвитку української літератури за 1910 рік, і можливістю реалізації особистісного начала. Разом із тим, літературно-критична продукція «Української хати» націлена на діалог із читачем: «Кажете – історична наука розбила той поділ? А я кажу, що не розбила, і не може розбити....»[13, с. 22]; «А хто уміє читати в людському житті, нехай на прикладі поета вчиться, як боротися з життям і його лютим механізмом, де шукати опори, щоб можна гідно ставити чоло»[8, с. 335]. Есеїстика «хатян» часто має складну жанрову природу, тексти балансують на межі наукового, публіцистичного, філософського, художнього дискурсів. Інтенції есе так само яскраво проявлені в парадоксальності мислення, підкреслено вільній від канону формі статті чи рецензії, в емоційно-експресивній мові, орієнтації на розмовну мову, афористичні висловлювання. «Досі він зручно жонглював, умів якось прикрити своє духовне убожество і, ховаючись за всякі громадські кличі та постулати, був такий самий гордо величний, як швейцар з золотим обшиттям перед мужиками. І ніхто не помічав, що він самою тільки водицею з киселю годується і вся його діяльність – підливання водою та мішання глини»[10, с. 71]; «Впрочім, само українське громадянство винно, що має

Єфремових, що дворників, а не творців, кладе за сторожів творчої думки»[10, с. 70], – пише М.Євшан у статті про С. Єфремова, або в іншому місці: «вона (публіка – автор статті) лизнула вже дещо з «чужих літератур»[12, с. 59]; «українофільство з своїм галушково-шароварним патріотизмом»[9, с. 250], «етнографічне правовірство»[11, с. 68], «євнухи-українофіли»[12, с. 60], «голота плюгавить українське слово»[12, с. 61], «патріотичні печі»[7, с. 50] тощо.

При цьому варто звернути увагу на те, що національна концепція творчості М.Євшана і Д.Донцова має за основу спільні джерела, а саме: ідея про відродження нації Фіхте і категорія свободи в його етичному вченні; вольова надлюдина Ніцше, культ одиниці, особистості як в історії, так і в мистецтві; уявлення про історію як вічне змагання і визначну роль у цьому процесі еліти – «провідної верстви», яка сама має бути живим втіленням історичного активізму, націленою на здобування і боротьбу, безнастанно черпати внутрішню наснагу з духу ідеалізму.

Крім того, деякі ідеї і концептуальні положення «Української хати» знайшли своє продовження на сторінках «ЛНВ» за редакцією Д.Донцова: критика «малоросійщини», народництва, «українофільства» в літературі; погляди на ХІХ століття як на «порожнє» для розвитку української ідеї; критичний погляд на канонічні списки українських письменників, введених до навчальних «Історій української літератури»; висока оцінка творчості і особистості Лесі Українки; неприйняття «котляревщини»; обґрунтування ідеї функціональності літератури; естетична концепція мистецтва, в якій значну роль відіграє естетизація національного; подібні риторичні конструкції і символічно-кодові поняття накшталт: «пустка ідейна українофільства в літературі»; «галушково-шароварний патріотизм» тощо.

Натомість варто зауважити, що літературно-критичні праці «Української хати» не досліджувались як есеїстичні, увага вчених зосереджувалась лиш на текстах найбільш яскравих критиків[27], а також на журналі як теоретичній платформі українського модернізму[22]. З цієї причини, не лише не запропоновано широких теоретичних узагальнень

даного явища, але й не запропоновані принципи такого аналізу. Так само не досліджувалась проблема тяглості української есеїстичної традиції, а тому і не було спроби розглядати есеїстику «хатян» і вісниківців як цілісний феномен. Ба більше, осмислюючи проблему традицій української есеїстики, ми помітили ще одну досить вагому ланку, не зауважену дослідниками, але без якої історія української есеїстики виглядає щонайменше неповною – це есеїстика М.Хвильового. Так, це ті твори, що їх сам М.Хвильовий називає «памфлетами», але які мають яскраво виражені функціональні і структурні особливості жанру есе. Тому логічно, що Ю.Косач у своїй праці «На варті нації» навав М.Хвильового есеїстом[24, с. 296], як і Ю.Лавріненко в антології «Розстріляне відродження» памфлети письменника розмістив під рубрикою «Есей». До того ж європейська есеїстична традиція розглядає політичний памфлет як різновид есе. Маємо на увазі есе як політичний памфлет Джона Мільтона (Велика Британія) – «Про освіту» (1644), «Про термін служби королів і магістратів» (1649), «Ареопаґітика» (1644) та ін.

А якщо взяти до уваги книгу літературно-критичних есе «Vita nova»(Київ, вид-во «Друкар», 1919) одного з «першорядних літературних критиків того часу»[20, с. 643] А.Ніковського і книгу есе М.Рудницького «Між ідеєю і формою», що вийшла друком у 1932 році, але була підготовлена значно раніше – у переддень Першої світової війни, «Діалоги» В.Юринця, що означив філософську природу художньої творчості у її зв'язках із досвідом світової літератури та специфікою літературної критики як «найвищої форми філософії культури», то стає очевидним, що есе як жанр був добре знаним і широко використовувався українськими письменниками, критиками і філософами уже від самого початку ХХ століття.

Утім, мають рацію і ті дослідики [1; 18; 26], які саме з Д.Донцовим і «Літературно-Науковим Вісником» пов'язують розквіт есеїстичної творчості. Адже саме вісниківська есеїстика вперше в історії української гуманітаристики має

відчуття жанрової самодостатності і виступає як продуктивний і органічний для української літератури жанр. І «межова ситуація» стала тут вирішальним чинником утвердження есе як жанру.

Українська есеїстика, принаймні її вісниківське крило, яскраво демонструє свою синтетичну природу і класичне місцезнаходження на помежів'ї різних дискурсів: художнього, літературно-критичного, філософського, публіцистичного, культурологічного. Д.Донцов, Є.Маланюк, Ю.Липа, Л.Мосендз, О.Ольжич про політичні, ідеологічні, культурологічні, етно-психологічні проблеми говорять крізь призму літератури і навпаки – літературу осмислюють, використовуючи різноманітні, і не лише міжкультурні стратегії. «Націоналізм» Д.Донцова можна назвати політичною програмою, світоглядним кодексом, філософськими роздумами, тому не дивно, що твір часто називають просто «писанням» [6, с.198], без визначення жанру. Натомість «Націоналізм», за визначенням В. Іванишина, «філософія виживання нації, поставленої на край могили»[15, с. 238]. Так, саме філософія, вірогідніше, філософська есеїстика, художнє мислительство, складний синтез думки і образу, метафори і поняття, переплетення різних дискурсів (філософського, політичного, культурологічного, етнопсихологічного, художнього тощо), емоційно-інтелектуальний вибух, як у Ф.Нішце чи у С.Кіркегора. Звертаємо увагу саме на цю працю Д.Донцова через те, що, на відміну від його літературознавчих і культорологічних статей, вона ніколи не розглядалась як зразок есеїстичного мислення, якою вона насправді є.

На таке поєднання філософського, культурологічного і художнього дискурсів у вісниківській есеїстиці доби міжвоєння, як і на специфіку і причини актуалізації самого жанру есе відповідного періоду, майже не звертають уваги дослідники, продовжуючи засосовувати для аналізу методи традиційного літературознавства.

Ще одна постать, яка досі залишається на маргінесах науки, але літературно-критична спадщина якої мусила б

виступати ланкою, що зв'язує принаймні вісниківську і МУРівську есеїстику на правах любові-ненависті в одну безперервну лінію традиції. Це – Ю.Косач, есеїстика якого ніколи не була об'єктом наукових студій. Натомість серед значного масиву його праць є велика есеїзована історія української літератури «На варті нації», есе «Си-зеле-дугасте», ліричні есе, що наближаються до поезій у прозі, есеїзовані літературно-критичні та культурно-мистецькі студії, літературні портрети та публіцистичні есе, де синтетичний підхід у поєднанні з суб'єктивною авторською позицією є своєрідним методом, що структурує текст, зберігаючи його цілісність. Заслуга Ю.Косача перед українською есеїстикою полягає, насамперед, в поширенні і розгортанні вісниківського культурно-ідеологічного коду як у 30-ті – 40-ві роки, так і значно пізніше – у 50-ті – 80-ті роки, коли він намагався спростувати і навіть принизити значення цього коду.

Власне, науковцям ще залишається розкрити ту справді гігантську роль вісниківської есеїстики міжвоєнного періоду в розповсюдженні есеїстичного принципу мислення на інші жанри і типи творчості, визначитись наскільки есеїзація захопила сучасну українську гуманітаристику, накреслити безперервну лінію традиції: вісниківство – Ю. Косач – шістдесятники – постмодернізм. Що така існує свідчить принаймні інтелектуальна есеїстика Є. Сверстюка і О.Забужко, де «кількасотлітня культура українського лицарства»[14, с. 422] і причини її краху, давнє й нове українське «малоросійство» осмислюються як продовження вісниківського дискурсу, демонструючи при цьому єсеїзм як стиль мислення і стиль письма.

Література

1. Баган О. Есей та есеїзм // Українські проблеми. – 1995. – Ч.1. – С.68–75.

2. Балаклицький М. Есе як художньо-публіцистичний жанр: методичні матеріали для студентів зі спеціальності «Журналістика». – Х.: ХНУ імені В.Н. Каразіна, 2007. – 74 с.

3. Березкина В. Формирование и пути развития эссе в английской литературе XYII века. – Днепропетровск, 1984. – 116.с.

4. Бурляй Ю. Основи літературно-художньої критики. – К.: Вища школа, 1985 – 245 с.
5. Гайденко П. Прорыв к трансцентентному: Новая онтология XX века. – М.: Республика, 1997. – 495 с.
6. Грицак Я. Нарис історії України:формування модерної укр. нації XIX-XXст. – К.: Генеза, 1996. – 360 с.
7. Євшан М. Боротьба ґенерацій і українська література // Євшан М. Критика; Літературознавство; Естетика. – К.: Основи, 1998. С. 45–54.
8. Євшан М.Зиґмунт Красінський // Євшан М. Критика; Літературознавство; Естетика. – К.: Основи, 1998. – С. 329–336.
9. Євшан М. Куди ми прийшли? // Євшан М. Критика; Літературознавство; Естетика. – К.: Основи, 1998. – С. 247–275.
10. Євшан М. «Лицар темної ночі» // Євшан М. Критика; Літературознавство; Естетика. – К.: Основи, 1998. – С. 70–75.
11. Євшан М. Мих Драгоманів як літературний критик // Євшан М. Критика; Літературознавство; Естетика. – К.: Основи, 1998. – С.64–70.
12. Євшан М. "Suprema lex"(Слово про культуру українського слова) // Євшан М. Критика; Літературознавство; Естетика. – К.: Основи, 1998. – С.58– 64.
13. Євшан М.Суспільний і артистичний елемент у творчости // Євшан М. Критика; Літературознавство; Естетика. – К.: Основи, 1998. – С. 18–25.
14. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. – К.: Видавничий Дім "Комора", 2018. – 655 с.
15. Іванишин В. Дмитро Донцов // Вісниківство: літературна традиція та ідеї. Збірник наукових праць, присвячений пам'яті Василя Іванишина. – Дрогобич: Коло, 2009. – С. 236-244.
16. Ільницький М. Від "Молодої Музи" до "Празької школи". – Львів, 1995. – 318 с.
17. Квіт С. Дмитро Донцов: ідеологічний портрет. Видання друге, виправлене і доповнене. – Львів: Галицька видавнича спілка, 2013. – 192 с.
18. Квіт С. Основи герменевтики: Навч. посіб. – К.: Вид. дім «КМ Академія», 2003. – 192 с.
19. Клюс Э. Ницше в России. Революция морального сознания. – СПб.: Академический проект, 1999. – 240 с.
20. Лавріненко Ю. Розстріляне відродженя: Антологія 1917–1933: Поезія — проза — драма — есей. К.: Вид. центр "Просвіта", 2005. – 796 с.

21. Мирошкіна Н. Жанр есею: Історичний досвід // Вісник Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка. Філологічні науки. – 2008.– № 11 (150). – С. 176–183.
22. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія. – К.: Либідь, 1997.– 360 с.
23. Садыкова Л. Русское эссе XX века. Художественное своеобразие, динамика жанра. – Донецк: Норд-Пресс, 2009. – 405с.
24. Студії з україністики: Юрій Косач. На варті нації. Випуск XXII. – К.: Талком, 2017. – 464 с.
25. Ховардсхолм Э. Модернизм. Исследование понятия в историко-философском плане // Называть вещи своими именами: прогр. выступления мастеров запад.-европ. лит. XX в. – М.: Прогресс, 1986. – С. 457– 461.
26. Швець Г. Есеїстика Василя Барки: жанрова специфіка та проблематика // Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01. – К., 2006. – 20 с.
27. Шумило Н. Микола Євшан (1889-1919) // Євшан М. Критика; Літературознавство; Естетика. – К.: Основи, 1998. – С. 3–11.

УДК 821.161.2.-1.09:78 Лепкий

С.С. Журба
доц. к.філол. н. (м.Кривий Ріг)

Рецепція «Мазурки» Фридерика Шопена у поетичному слові Богдана Лепкого

У статті проаналізовано перекодування «Мазурки» Фридерика Шопена вербальними засобами у поетичному циклі Богдана Лепкого «Desperato». Особливу увагу приділено художньо-виражальним засобам, які сприяють інтерпретації поетичного твору через музичний, через асоціації, викликані музикою. Акцентовано на спорідненості художньо-образного мислення митців, суголосності темпоритму та смислової настроєвості музики та поетичного слова.

Ключові слова: музика, поезія, мазурка, темпоритм, повтор, настроєвість.

Svitlana Zhurba. Rezepture «MASURKI» Frederic Chopin in a poetic word Bogdan Lepky

The article analyzes Frederic Chopin "Mazurka" transcripts by verbal means in the poetry cycle of Bogdan Lepky's "Desperato". Particular attention is given to artistic and expressive means that contribute to the interpretation of a poetic work through music and association that caused by music. The emphasis is on the affinity of artistic-thinking of artists, the consistency of temporithm, semantic mood of music and poetic words: the content level is based on the motives of sadness and regret, joy and grief; formal similarities are realized on the principle of repeatability. The tempo of each poetry of this cycle corresponds to the rhythmometric structure of the mazurka melody uch as the slow pace changes rapidly, repeats the fragments. The poems are in the form of a monologue-confession of the lyrical subject, an appeal to the beloved. The romantic motives of the music of the Polish composer are echoed in the verses of the cycle: expressiveness of the feelings of the lyrical, anxiety, interpretation of the essence of being of the person. The musicology code of the cycle "Desperato" is actualized by the author: the motive of love and tension is compared with the state of nature, alternating with the understanding of the hero of the meaning of human life.

Key words: music, poetry, mazurka, temporism, repetition, mood.

Постановка наукової проблеми та її значення. Літературознавчий дискурс української поезії кінця ХІХ – початку ХХ століття розглядається у контексті культурологічних, філософських, лінгвістичних теорій, що вимагали нової інтерпретації тексту щодо особливостей взаємозв'язку «музика – поезія». Молодомузівці (Петро Карманський, Богдан Лепкий, Остап Луцький, Василь Пачовський, Михайло Яцків), синтезуючи досвід національної традиції та модерністських тенденцій у літературі, спираючись на досвід французького символізму, імпресіонізму, надають поезії особливого звучання завдяки звуковому інструментарію, мелодійності вірша, ритмомелодиці строфи. Модерністи розглядати музичність як складову літературного тексту, наголошуючи на єдності музики та поезії: «„музичність" твору визначається як його звуковою моделлю,

так і моделлю всіх додаткових значень, із яких твір складається; обидві ці моделі – звукова й асоціативна – існують неподільно, як одне ціле» [2, с. 78]. Музичність поетичного твору передбачає відкритість інтерпретацій, експлікована структурними елементами художнього світу, дає змогу реципієнтові осягнути глибинний сенс буття людини. Репрезентація поетичного слова дозволяє митцеві збагатити арсенал засобів музичної виразності, «витворюючи з навколишніх звуків власну мелодію і гармонію» [2, с. 77].

Вислів французького символіста Поля Верлена «Найперше – музика у слові!» був близький українському письменникові Богдану Лепкому, модерністські інтенції якого спрямовані на творення оригінальної художньої системи, детермінованої народнопісенним та символістським захопленням музикальністю. Темпоритм, ліризм музичних композицій наповнював твори поета внутрішньою значимістю, а рельєфність музичних образів відповідала переданим у віршах психологічним нюансам.

Аналіз досліджень проблеми. Синтез музики та слова у творчості Богдана Лепкого розкрито та проаналізовано у розвідках М. Ільницького [3] та Ф. Погребенника [8] – передмовах до двотомних видань творів митця 1991 р. та 1997 р.; монографії О. Рисака «Мелодії і барви слова. Проблеми синтезу мистецтва в українській літературі кінця XIX – початку XX ст.», розділ якої присвячено дослідженню впливу музики на поезію Б. Лепкого [11]; дослідженні М. Ткачука «Модерністський дискурс лірики та новел Богдана Лепкого» (акцентовано на використанні різноманітних фонічних прийоми для досягнення милозвучності віршів) [12]; праці Н. Лупак «Літературно-музичне буття образу Мазепи» (вказано на проблему омузичнення творів) [6]; статті З. та М. Лановик «Ноктюрн» Богдана Лепкого в культурно-історичному контексті розвитку жанру» (досліджено специфіку жанру ноктюрну у літературі та втіленні Шопенівської стилістики в літературному тексті – поемі Б. Лепкого «Ноктюрн») [4]. Важливим є дослідження-нарис про пісні братів Лепких,

зокрема пісні на слова Богдана Лепкого Ф. Погребенника «Чуєш, брате мій…», видане в Тернополі у 1996 році.

Мета і завдання статті. Поезія та музика суголосні у передачі почуттів людини й у спільних пошуках впливу на різні сфери людської діяльності. Врахувавши напрацювання дослідників щодо музичності творів Богдана Лепкого, простежимо шляхи перекодування музичного твору вербальними засобами, рецепцію «Мазурки» Фридерика Шопена у поетичному циклі Богдана Лепкого «Desperato»; визначимо специфічні художньо-виражальні засоби, які сприяють інтерпретації поетичного твору через музичний, через асоціації, викликані музикою.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Музика відіграла провідну роль у житті та творчості Богдана Лепкого: з дитинства захоплювався народними піснями у виконанні матері та батька, няні Марії Яницької («О пісне моя! Що найкращого є / В серці й мислі народу мойого» [5, с. 98]), любив слухати музичні композиції Фридерика Шопена, Франца Шуберта, Роберта Шумана, сонати Людвіга ван Бетховена, які грала тітка Дарія Глібовицька (вчителька музики в перемиському інституті). Зв’язок поета з музикою, започаткований у ранньому дитинстві, продовжений під час навчання у Бережанській гімназії, з роками поглиблювався і не переривався протягом всього життя. Знайомство з Філаретом Колессою, Соломією Крушельницькою, Олександром Мишугою, захоплення та збирання фольклору сприяє зануренню Б. Лепкого у культурно-мистецьке життя Кракова (українське життя у місті концентрувалося у «Просвіті»). М. Ткачук зазначає: «Відштовхуючись від ідеалу Вагнера про синтез мистецтв і роль музики в світобудові, Богдан Лепкий у своїй візії світу особливу увагу надавав музиці» [12, с. 66]. У творі «Казка мойого життя» письменник зазначав, що йому подобалося слухати музичні твори Ф. Шопена, доля якого була близька українцю: обидва залишили рідну землю і працювали на чужині. Польща, як і Франція, не стали другою домівкою для митців, і, проживши

багато років відірваними від батьківщини, вони з болем у серці згадують рідну землю.

Під впливом музики народилися твори письменника: краса народної пісні сприяла написанню циклу «На позиченій скрипці», під враженням Шопенівської мазурки було створено вірші циклу «Desperato». Про музичність поетичного слова Богдана Лепкого свідчить той факт, що його вірші покладені на музику В. Барвінським, М. Гайворонським, Ф. Колессою, Б. Кудриком, Л. Лепким, С. Людкевичем, Я. Мазуриком, Н. Нижанківським, А. Рудницьким, Д. Січинським, І. Соневицьким та іншими. Найвідомішою є поезія «Журавлі» («Чуєщ, брате мій…»), що стала улюбленою піснею січових стрільців.

Вплив музики Фридерика Шопена відчутний у «дощовій» прелюдії, яку згадує письменник у «Зірці», вальс – у повісті «Під тихий вечір». Органічність музики наповнювала поезію Б. Лепкого внутрішньою гармонією, подібно до «космічного оркестру» Павла Тичини. Слід зазначити, що під впливом композицій Ф. Шопена написані такі твори: С. Чарнецький створив шопенівський цикл «Ноктюрн Es-dur», «Ноктюрн d-moll», «Прелюдія Des-dur»; під враженням вальсу написана поезія М. Рильського «Шопен»; компонувала на мотиви творів композитора новели «Valse mélancolique», «Impromtu phantasie» Ольга Кобилянська; згадки про польського музиканта зустрічаємо в оповіданнях «Голосні струни» та «Місто смутку» Лесі Українки. Музика у ліриці та епіці митців сприяла зародженню почуттів та передавала внутрішній стан героїв, детермінувала складні життєві перипетії персонажів.

«Музика поезії» (термін Т.С. Еліота) розширювала можливості Богдана Лепкого у презентації виражальних можливостей художнього слова, сприяла візуалізації тексту, комбінуванню образів, апелюючи до додаткових засобів смислотворення. «Музикалізація тексту, – зазначає Р. Брузгене, – створюється як заздалегідь продумане формування дискурсу, що здійснює вплив на лінгвістичний матеріал, композицію повістування, структуру, підбір

образів із метою виникнення в художньому тексті переконливої аналогії з музичним твором чи з його впливом» [1, с. 114].

Цикл «Desperato» Богдана Лепкого, як уже зазначалося, створений під враженням «Мазурки» польського композитора і складається з шести поезій: «Ми йшли з тобою», «Забула ти той чар розмови…», «Часом здаєсь мені, що всьо то привид, мрія…», «Часом здаєсь мені, що всьо то сон, не ява…», «Ні, я не хочу!», «А як колись надійде тая хвиля…». Музичний вектор поезій суголосний темпоритму мазурки: змістовий рівень ґрунтується на мотивах смутку і жалю, радості та туги; формальні подібності реалізовані на принципі повторюваності. На думку Віри Просалової у модерній поезії початку ХХ століття «апеляція до жанрових канонів музики призводила до зовнішнього уподібнення структури ліричних текстів до музичних, сприяла зближенню цих мистецьких сфер, дозволяла експлікувати властиві літературі засоби виражальності, що, крім структурного та лексико-семантичного рівнів, реалізувалися на фонічному» [10, с. 41]. Мазурка (мазур – назва походить від однієї з польських областей – Мазовії) – польський народний танець, що виконується у жвавому темпі, характер якого визначає імпровізація першої пари. Шопен писав свої твори далеко від дому, тому ностальгія за батьківщиною, польськими традиціями, рідними відчувається у кожному звуці музики. У мазурці композитор передав національну сутність мистецтва: народну стихію польського села, весільну атмосферу. Шопен називав мазурки «obrazki» – картинки. Поезії «Desperato» також можна назвати образками, картинами, що постають перед очима ліричного героя. Серед мазурок композитора виділяють три основні – народно-танцювальні, бальні та ліричні. Б. Лепкий будує цикл відповідно до структури музичного твору, якому притаманна лірична настроєвість, образна одухотвореність, витонченість та камерно-інтимне звучання.

Вірші побудовані у формі монологу-сповіді ліричного суб’єкта, звернення до коханої. Дослідники відзначають, що

зміни в особистому житті Богдана Лепкого вплинули на написання інтимної лірики. Олександра (Лєнда) Лепка зачарувала своєю красою та граційністю молодого Богдана. «Молода, небуденної вроди дівчина, наділена від природи феноменальною пам'яттю, дотепом, даром помічування, жива і вражлива, як мімоза, посвятилася всеціло для мене, забуваючи про своє власне «Я» [5, с. 534], – писав про дружину у спогадах письменник. Не зважаючи на те, що вони були близькими родичами (двоюрідні), чоловік все ж домігся одруження. Коханій поет присвятив вірші: «За тобою!», «Ходи зо мною!» (Олександрі Л. в день 2 лютого 1897 р., саме в цей день відбулося вінчання молодої пари в коломийській церкві). Мотиви туги за коханою характерні для лірики межі століть – І. Франка, Г. Чупринки.

Душевна мука героя від розриву з милою, передана у першому вірші «Ми йшли з тобою», алюзійно відсилає до теми нерозділеного кохання у житті польського композитора та реалізованого у його творчості. Триразове повторення фрази «Ми йшли з тобою» детерміновано тридольним розміром мазурки Шопена, варіативним повторенням мотиву. Ритміка вірша дозволяє осягнути природу інтонаційної виразності польського композитора, адже «Б. Лепкий, як і пізніше М. Рильський або С. Чарнецький, резонує на різні обертони смислу, пов'язані в культурній пам'яті з постаттю Ф. Шопена, чи безпосередньо відчуті і співпережиті ним у слуханні його творів» [7, с. 105].

Драматизм інтонації в останньому вірші «А як колись надійде тая хвиля…» повертає до мінорного настрою на початку циклу, утворюючи смислову послідовність від надії до повної приреченості (відчаю): «Тоді, тоді одного лиш бажаю: / Нехай тебе побачать мої очі / Такою як була в життя моєго маю, / Побачать, спалахнуть і … най буде, що хоче!» [5, с. 65]. Чергування мажорного ладу з мінорним, оздоблення мелодійної лінії, характерні для української фольклорної традиції, інтерпретував у віршах Б. Лепкий.

Основу композиції вірша «Забула ти той чар розмови..» становить паралелізм сумних спогадів героя та

тривожного стану природи: «Забула ти той жар могучий, / Що вперше відзивався в груди – / Покрили небо чорні тучі, / Ходім до хати, буря буде!» [5, с. 62]. Природа суголосна психологічному стану ліричного суб'єкта, що засвідчує романтичні засади художнього світу митця, близькі стильовій домінанті музики Шопена.

Художня інтерпретація музичної теми виявляє рецепцію любовної, якою пронизаний цикл поезій. Мінорний, сумний настрій огортає героя, який згадує минулі щасливі дні, проведені з коханою, «чар розмови», що відлунює у грудях щемливим почуттям. Повтор «Забула ти» на початку кожної строфи увиразнює стан ліричного суб'єкта, акцентує на докорі коханій. Видозміна анафори (втрачається займенник «той» у четвертій строфі), у наступній відсутній, «усічення» єдинопочатку (Я. Поліщук) посилює логічну паузу між підтемами вірша – зверненням-докором ліричного героя до героїні та станом природи. Музикознавчий код циклу «Desperato» (відчайдушний) актуалізується автором: мотив кохання і туги зіставляється з станом природи, чергується з осмисленням героєм сенсу людського життя. Помітка «Allegro» (бадьорий, радісний), зазначена на початку вірша «Забула ти той чар розмови…», діаметрально протилежна мінорному настрою ліричного героя, мажорні нотки з'являються лише у кінці твору: «І виджу – виджу ясно – чую / Твій кождий подих, кожде слово, / Наново ти мене чаруєш, / Терплю і мучаюсь наново!» [5, с. 63].

Спираючись на дослідження взаємодії літератури і музики Вернера Вольфа, Кельвіна С. Брауна, Стівена Поля Шера (останній виділяє три групи реалізації інтермедійності: вокальна, програмна, музика в літературі), Рута Брузгене вказує, що так звана «музика в літературі» реалізується на різних рівнях: тематичному, структурному, фонетичному [1, с. 95]. Літературна імітація музики, мовні конструкції у поезії викликають у реципієнта смислові відчуття ритміки, тону, інтонації, тембру. Мінорні мотиви у творах митців мали реальне підґрунтя: нещасливе кохання

Шопена та ностальгія за рідними, батьківщиною; тривога Б. Лепкого щодо відносин з коханою, адже родичі були проти одруження на двоюрідній сестрі.

Зосередженість на аспектах особистісного буття у віршах «Часом здаєсь мені, що всьо то привид, мрія…», «Часом здаєсь мені, що всьо то сон, не ява…» реалізується у меланхолійних інтенціях суб'єкта висловлювання. Ліричний герой у хвилини суму споглядаючи світ, аналізує власне життя, перебуває у пригніченому настрої, відчаї. Латинське слово «desperatio» (відчай) вказує не тільки на душевний стан людини, а й гріховний сумнів у Божій милості. Поет використовує конфесійну лексику для підкреслення християнського благочестя: «Отченаш», «Боже». Меланхолія – душевний стан людини, викликаний втратою об'єкта любові. Морально-депресивний стан, страдницьке переживання власної долі, складні перипетії особистого життя, сенсобуттєві пошуки декларують екзистенційну закинутість ліричного героя: «Значить: мене немає / І може, може, вже ніколи і не буде…» [5, с. 63]. Слушним є зауваження Ярослава Поліщука щодо рефлексії ліричного «Я», для якого «тужливі настрої є природними, орґанічно притаманними для автора; хоч він прагне їх позбутися, нарікаючи на згубність їх впливу, проте меланхолійно милується смутком, намагаючись його розкласти на нюанси відчуттів, так, як багатократно помножують образ дзеркальні відбитки у калейдоскопі. Звідси – своєрідне упоєння смутком і тугою, яке Б. Лепкий переживає як даність, а навіть як sacrum, подібно до інших декадентських митців» [9, с. 164]. Передачі внутрішніх почуттів ліричного «Я» підпорядковано структурні елементи вірша – повтор, алітерація, асонанс, ритм, контраст. У моделі світу Б. Лепкого взаємодіють інтимно-особистісне і загальнолюдське.

Мелодійність та меланхолійність поезії Б. Лепкого вписується у загальний дискурс української лірики кінця XIX – початку XX століття, яка культивувала пластичність словесного образу, фольклорність, рецепцію почуттів

людини. Романтичне світовідчуття поета зумовлюють образи коханої та природи. Поєднання любовної теми з утомою життя, розчаруванням ліричного героя характерні для польської лірики кінця XIX – початку XX століття, зокрема К. Тетмаєра, С. Пшибишевського, можна віднайти у молодомузівців, на чому акцентує Я. Поліщук: «Тетмаєрова лірика формувала модерні смаки українських галицьких літераторів через прищеплення аналізу станів меланхолії, апокаліптичних настроїв, топіки мандрів-блукань, гіперболізації любовних страждань» [9, с. 162].

Імітуючи музичну композицію польського класика, а саме ліричний різновид, Б. Лепкий декларує смислову настроєвість, наповнену смутком, ностальгією, діапазон образів розгортається від мінорних елегій до трагічних монологів-роздумів над сенсом буття. Досягненню звукового ефекту та настроєвості кожного з віршів циклу служить актуалізація музичної термінології: andante (помірно), allegro (швидко, весело), non molto ritenuto (не дуже поступово), grave (повільно), con fucco (пристрасно). Темп кожної поезії відповідає ритмометричній структурі мелодії мазурки: повільний темп змінюється швидким, повтор фрагментів. Мінорно-мажорний тон увиразнюється за допомогою мелодико-гармонійної ритміки строфи та здійснюється шляхом «перекодування музичних засобів художньої образності, <…> відтворення переживань реципієнта, його суб'єктивних асоціацій, викликаних музикою» [10, с. 46].

Переосмислення природи інтонаційної виразності музиканта, рецепція мазурки реалізована у контрастності мотиву та смисловому наповненні поетичного твору. Кожен із митців під звуки музики пригадує минуле, мріє про майбутнє, у заспокійливій мелодії знаходить гармонію, у пристрасній – передчуття нових катаклізмів. Романтичні мотиви музики польського композитора відлунюють у віршах циклу: експресивність почуттів ліричного героя, тривога, інтерпретація сутності буття особистості.

Висновки та перспективи подальшого дослідження. Музика у поетичному творі допомагає передати глибину переживань ліричного героя, його настрій, почуття, активізуючи образно-асоціативне мислення реципієнта. «Музика поезії» досягається зображально-виражальними художніми засобами: повторами, повноголоссям, ритмомелодикою та ін. Композиції Фридерика Шопена були близькими українському поетові своєю фольклорністю, щирістю почуттів, внутрішнім емоційним змістом, експресивністю. Музичний ритм циклу «Desperato» суголосний настроєвій мелодиці віршів: мінорні, сумні, журливі нотки чергуються із радісними спогадами про кохану, роздумами про осягнення глибинного сенсу онтологічного буття людини. Перспективою подальших досліджень є синтез музичного та поетичного слова у ліриці молодомузівців.

Література

1. Брузгене Р. Литература и музыка: о классификациях взаимодействия / Рута Брузгене / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.rfp.psu.ru/archive/6.2009/bruzgene.pdf

2. Еліот Т.С. Музика поезії / Томас Стернз Еліот // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів, 2002. – С. 73–82.

3. Ільницький М. Найпопулярніша постать на галицькому ґрунті / Микола Ільницький // Богдан Лепкий. Твори : У 2-х т. – Т.1. – К.: Дніпро, 1991. – С.5–30.

4. Лановик, З. «Ноктюрн» Богдана Лепкого в культурно-історичному контексті розвитку жанру / З. Лановик, М. Лановик // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Сер. Літературознавство : матеріали Міжнар. наук.-конф. «Богдан Лепкий у полікультурному дискурсі України, Європи та Америки», присвяч. 140-річчю від дня народж. Б. Лепкого / [за ред. М. П. Ткачука]. – Тернопіль : ТНПУ, 2012. – Вип. 36. – С. 3–13.

5. Лепкий Б. Вибрані твори : У 2-х т. / Богдан Лепкий / Упорядкув. та передм. Н. Білик, Н. Гавдиди; Прим. Н. Білик. – К. : Смолоскип, 2011. – Т. 1. – 604 с.

6. Лупак Н. Літературно-музичне буття образу Мазепи : [монографія] / Наталя Лупак – Тернопіль: Карт-бланш, 2007. – 200 с.

7. Олійник С.Ф. Регіональна рецепція музичної творчості (на прикладі творчості Ф. Шопена, Р. Вагнера і Ф. Ліста в музичній культурі Львова) : дисертація на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – музичне мистецтво / Стефанія Федорівна Олійник. – Львів, 2018. – 195 с.

8. Погребенник Ф.П. Богдан Лепкий / Федір Петрович Погребенник // Богдан Лепкий. Твори : У 2-х т. / Упоряд., прим. Ф.П. Погребенник. – Т.1. – К.: Наукова думка, 1999. – С.5–34.

9. Поліщук Я. Казимєж Тетмаєр та українська культура ХХ століття / Ярослав Поліщук // Феномен пагранічча: польская, украінская і беларуская літаратура – уплывы і ўзаемаўзбагачэнне = Феномен пограниччя: польська, українська та білоруська література – взаємне проникнення і взаємозбагачення = Fenomen pogranicza: polska, ukraińska i białoruska literatura – wzajemne przenikanie i wzbogacanie: зборнік артыкулаў / пад рэд. С. Кавалёва і І. Набытовыча. – Мінск: Кнігазбор, 2008. – С. 153–174.

10. Просалова В. А. Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури : [монографія] / Віра Андріївна Просалова. – Донецьк : ДонНУ, 2014. – 154 с.

11. Рисак О.О. Мелодії і барви слова. Проблеми синтезу мистецтва в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст. / О.О. Рисак. – Луцьк : Надстир'я, 1996. – 98 с

12. Ткачук М.П. Модерністський дискурс лірики та новел Богдана Лепкого / Микола Платонович Ткачук. – Тернопіль: ТНПУ, 2005. – 128 с.

УДК 81.161.2’42

М. С. Заоборна
доц., к філол. н. (м.Тернопіль)

Лінгвопрагматичні параметри мотивної структури тексту роману Олеся Гончара «Твоя зоря»

Представлено мотив як поняття сучасної інтегральної гуманістики та лінгвістики тексту. Осмислено релевантність усвідомлення мотиву як психологічного конструкту для надання йому статусу лінгвістичної текстової категорії. Окреслено мотивну структуру як вияв способу імплантації в текст ціннісно детермінованої семантико-прагматичної категорії мотиву. Простежено характер реалізації в тексті роману Олеся Гончара ціннісного смислу як підставової ознаки для формування мотиву фінального вчинку головного персонажа. Виявлено закономірності становлення мотиву у зв’язку з динамікою модусних планів мотивної структури та увиразнено пов’язані з цим лінгвальні сигнали. Описано своєрідність мотивної структури тексту Олеся Гончара на тлі інваріантної схеми плину текстових модусів. З’ясовано способи активації мотиву в змістовій організації тексту роману. Актуалізовано модель багаторівневого семантичного утворення як текстової одиниці, в якій втілюється мотивна структура. Осмислено специфіку характеру мотивної структури тексту роману «Твоя зоря» на тлі його змістового статусу як «роману культури».

Ключові слова: текст, текстова категорія, мотив, мотивна структура, ціннісний смисл, образ, точка зору, модус, глибинна структура, поверхнева структура, багаторівневе семантичне утворення.

M. S. Zaoborna. Linguopragmatic parametres of the motive structure of the text in the novel by Oles Honchar “Tvoya zoria (Your Star)”.

Motive as a notion of modern integral humanistic thought and text linguistics has been presented in the article. The relevance of understanding motive as a psychological construct with the status of linguistic textual category has been discussed. Motive structure as a realization of the way to implement in the text the value-determined semantic-pragmatic category of the motive has been outlined. There has

been observed the character of revealing in the text of the novel by Oles Honchar the value meaning as a foundation feature for the formation of the motive of the final deed of the main hero. Certain rules of motive development in connection with the dynamics of modus plans of the motive structure have been defined as well as the lingual signals related to the latter have been stated. The peculiarities of the motive structure of the text by Oles Honchar in the perspective of invariant scheme of the flow of textual modi have been described. The ways to activate the motive in the content organization of the novel have been defined. The model of multilevel semantic construct as a textual unit has been singled out, which, in its turn, serves as the basis for motive structure development. The specificity of the character of the motive structure of the text in the novel by Oles Honchar has been substantiated with regard to its content status as "a culture novel".

Key words: text, textual category, motive, motive structure, value meaning, image, viewpoint, modus, deep structure, surface structure, multilevel semantic construct.

Розуміння мови як духовного явища, нерозривно пов'язаного з самою сутністю людини, привертає увагу до втілення в мові наповнених сутнісним змістом феноменів людського буття. З іншого боку, виклики часу, в контексті яких сучасна гуманітарна сфера знань, де мовознавчі проблеми посідають чільне місце, послідовно набуває інтегрального характеру, узгоджуються з ситуацією, коли «те, що вважається «нелінгвістикою» на одному етапі, входить у неї на іншому» [7, с. 35]. Такий стан справ у лінгвістичній науці зумовлює необхідність переосмислення предмета її дослідження та, як наслідок, актуалізацію нових лінгвістичних категорій.

Постановка наукової проблеми. У тій площині сучасної лінгвістичної парадигми, що корелює з психологічними дослідженнями, актуалізується необхідність окреслити лінгвістичний радикал осмислення такого антропного феномену, як мотив, що виступає психологічною реалією, яка спонукає людину до діяльності, спрямовуючи цю діяльність на реалізацію певних потреб.

Той факт, що індивідуальні психологічні особливості людини, її здатність до певних видів діяльності та мотиви

цієї діяльності втілюються в дискурсі мовної особистості, засвідчує релевантність для лінгвістичного осмислення мотиву узагальнень, що склались у сучасній лінгвістиці тексту. Зокрема, виділення в системі її категорій змістовно-семантичної категорії «людина» формує «текстовий образ людини, яка мислить, відчуває, страждає, діє, перебуває у певних станах і зв'язках з іншими людьми» [2, с. 203] і яка в цьому ракурсі постає як об'єкт зображення. Врахування того, що зображена в тексті, насамперед художньому, фікційна дійсність твориться за моделлю реального світу, уможливлює введення в систему текстових категорій пов'язану з категорією «людина» семантико-прагматичної категорії мотиву. Семантичний аспект цієї категорії узгоджується з власне текстовою інформацією – мовними засобами репрезентації пропозитивного змісту тексту, а також лексемами, що реалізують метафункцію мотивності, наприклад: *В усякому разі, бажання упевнитись у цьому теж можна вважати* ***одним із мотивів*** *нашої подорожі* (О. Гончар). Прагматичний аспект мотиву визначає його підпорядкування пов'язаним з авторськими інтенціями суб'єктивним комунікативним текстовим смислам, які екстраполюються на особистісні смисли персонажів як об'єктів зображення.

Аналіз досліджень з поставленої проблеми. Загалом усвідомлення мотиву як текстової лінгвістичної категорії опозиціює уявленням про мотив, які склались у літературознавстві [9, с. 469; 15], фольклористиці [15] й наратології [8; 14; 16, с. 71]. Ці філологічні галузі гуманітарного знання проектують два аспекти розгляду мотиву: 1) мотив як семіотичний феномен у площині «фабула – сюжет», де він усвідомлюється як «оповідний феномен, що співвідносить у своїй семантичній структурі предикативне начало фабульної дії з її актантами та основними просторово-часовими характеристиками, інваріантний у своїй приналежності до мови оповідної традиції та варіативний у своїх подійних реалізаціях у фабулах, інтертекстуальний у своєму функціонуванні й

такий, що набуває естетично значущих смислів у рамках сюжетних контекстів» [14, с. 37]; при цьому, постаючи як узагальнення повторюваних подій (наприклад, батько приносить у жертву свого сина), мотив виявляється в парадигмі, якою слугують твори певного письменника, напряму, епохи тощо; 2) мотив як смисловий феномен у площині «смисл – текст», де він усвідомлюється як будь-який смисловий повтор [3, с. 30], чим увиразнюється відсутність у ньому структурного начала, що веде до суміщення понять мотиву та лейтмотиву (останній розуміється як семантичний повтор насамперед у межах тексту одного твору, тоді як мотив вирізняється повторюваністю в системі творів).

Лінгвістичний підхід до мотиву близький до психологічних позицій, пов'язаних з його вольовим, спонукальним началом. Зокрема, у дослідженні М. Димарського [5] поняття мотиву підводиться під певні ланки змісту, – так звані «текстові події», що не обов'язково базуються на субстраті дії, – які утворюють головні опорні пункти сюжету, виступаючи чинниками реалізації тої чи іншої події. Власне, момент сюжетотвірності єднає погляди М. Димарського з актуалізованими у площині «смисл – текст» літературознавчими позиціями щодо нейтралізації подійного статусу мотиву та виходом його за межі відношення «фабула – сюжет». Йдеться про такі феномени, як «мотив-ситуація», «мотив-дія», «мотив-опис», «мотив-характеристика» в Б. Путилова; статичні, субстанціальні компоненти змісту як «семантичні згущення», «мотиви-образи», або «квазімотиви» в С. Неклюдова, «епізод-мотив» в А. Скафтимова»; мотив як «риса характеру, елемент ландшафту, будь-який предмет, проголошене слово, фарба, звук тощо» в тлумаченні Б. Гаспарова. До речі, апробована в лінгвістиці ідея імперативного характеру мотиву як психологічного феномену певним чином простежується в літературознавчій розвідці «Мотив як сюжетотвірний елемент» Б. Путилова [12], де йдеться про «породжувальні» мотиви, що імплікують рух сюжету. Так чи інакше, але сам

факт зосередження уваги як лінгвістів, так і літературознавців на тому, що виклад подій підпорядковується тому чи іншому мотиву, актуалізує усвідомлення мотиву як психологічного конструкту й передбачає звернення до нього з позицій сучасної антропно зорієнтованої лінгвістики.

У роботі «Комунікативно-прагматичні параметри мотивності як аспекту змістової організації тексту» [6] М. Заоборна аналізує мотив з огляду на процес текстотворення, зосереджуючи увагу на його зв'язках зі сферою ціннісних текстових комунікативних смислів та узгоджуючи мовні механізми його актуалізації з психологічним підґрунтям – схемою формування мотиву, запропонованою українським психологом В. Роменцем: страждання як неопредмечена пристрасть → амбівалентність як результат пристрасті, що знайшла свій предмет і має зробити вибір для свого самовизначення → прийняття рішення як мотиваційне самовизначення [13, с. 51].

З іншого боку, відтворення процесу реалізації мотиву дозволило виявити певні лінгвальні сигнали, що увиразнили два етапи його актуалізації у змістовій організації тексту: 1) формування (визрівання); 2) закріплення (активація). Тим самим спроектувалась гіпотеза, за якою мотив як категорія імплантується в текст шляхом окреслення в глибинній структурі тексту мотивної структури та її реалізації в текстових одиницях поверхневої структури.

Водночас характер мотивної структури увиразнює своєрідність кожного окремого тексту, засвідчуючи її варіативність на тлі інваріантної моделі. Це привертає увагу до тексту роману Олеся Гончара «Твоя зоря»з огляду на його самобутній змістовий статус.

У літературознавчих розвідках цей твір, що представляє ліро-епічну течію в українській літературі ХХ століття, розглядається як взірець «роману культури» [10], в якому своєрідно простежується еманація гуманістичної

концепції письменника: у творчому акті зливається фантазія художника з рефлексіями мислителя; головний персонаж виступає виразником смислу духовності, що постає на тлі переживання сенсу власного життя та вияву цінностей буття взагалі; духовні цінності осмислюються як субстанція діяльна, що перетворює світ; врешті, етико-філософська проблема духовних цінностей увиразнюється прагненням «визначити той зв'язок часів у минулому, теперішньому і майбутньому, без якого людина сліпа і беззахисна» [10, с. 144]. Отож, власне, й постає питання специфіки вияву й організації мотивної структури в тексті, де діяльнісний аспект вчинків персонажів виявляється на тлі «філософського інтелектуалізму» оповіді.

Мета статті – увиразнити мотивну структуру тексту роману Олеся Гончара «Твоя зоря» в аспекті мотиву фінального вчинку головного персонажа. Відповідно до мети ставляться **завдання**: 1) виявити ціннісний смисл, що становить підґрунтя мотиву та шляхи його актуалізації в змістовій організації тексту; 2) окреслити схему розгортання мотиву в глибинній структурі тексту та визначити тип і своєрідність моделі мотивної структури, що формується при цьому; 3) з'ясувати характер текстових одиниць, які реалізують мотивну структуру; 4) визначити способи активації мотиву в поверхневій структурі тексту.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Осмислення специфіки реалізації мотивної структури тексту роману Олеся Гончара «Твоя зоря» простежується на тлі сформульованих теоретичних зауваг, зокрема: 1) мотив у процесі породження тексту окреслюється на етапі переходу від розчленування задуму до категоризації у зв'язку з актуалізацією ціннісних смислів; 2) смисл через категорію точки зору, що розуміється як «найзагальніша когнітивно-психологічна пресупозиція людини, яка спирається на набутий раніше перцептивний і когнітивний досвід, віру, переконання тощо і визначає світосприйняття, категоризацію, оцінку сукупності сприйнятих зовнішніх

вражень і внутрішніх відчуттів» [2 , с. 227], втілюється в образ і починає формувати підґрунтя для мотиву; 3) авторські смисли екстраполюються на смисли персонажів і конкретизуються в мотиваційній сфері їх особистостей; 4) образна конкретизація смислу як підставової ознаки для виділення мотиву слугує його розгортанню під радикалом прагматичної категорії модусу, що виступає як «спосіб взаємодії особистості з оточенням», як категорія, що «фіксує в тексті результат пізнавального процесу мовця, спрямованого на ту чи іншу ситуацію, яка стала об'єктом авторської референції, рефлексії та аксіології» [11, с. 19], й передбачає формування мотивної структури; 5) інваріантна модель мотивної структури відповідає динаміці модусних планів тексту в аспекті втілення лінійної схеми «перцептивний модус → емотивний модус → ментальний модус → вольовий модус»; 6) звершення мотивної структури передбачає як експліцитну активацію мотиву в змістовій організації тексту за допомогою певних мовних засобів, що увиразнюються в текстових одиницях, так і його імпліцитну реалізацію з опорою на пресупозиції та імплікатури дискурсу.

У контексті ономасіологічного підходу до розуміння текстотворення, що постає як «рух людської думки від індивідуальних авторських смислів до їх утілення в узуалізовані мовні значення» [2, с. 288], текст роману Олеся Гончара «Твоя зоря» розгортається під радикалом ціннісного смислу «життя як рух, зростання». Цей смисл через категорію точки зору втілюється в художньому образі дороги. Текстовий образ дороги узгоджується з високою частотністю ключового слова *дорога* та лексем, що утворюють його синонімічний ряд. Наприклад: *Невідомо, яка цей повоз чекає* ***дорога****. // Везуть його мовби навмання, кудись навпростець, бо всі* ***шляхи*** *зима позаміталa, тільки навесні відкриється тут кожна* ***польова доріжка****, відродиться кожна* ***стежина****. //* ***Дорога*** *нуртує, пульсує, всьому, що обіч неї, вона передає свій шал. // Стугонить* ***дорога****. Справді, мовби нічого вже для нас не існує, тільки ця*

швидкісна ***траса****, її нескінченність, її гудучий, зникаючий у темряві бетон. //* ***Хайвей****, здається, приймає лише тих, хто спішить, кого жене жага швидкостей. Безліч коліс летять у своїй круговерті, хапаючись гумою за бетон* ***автостради****. // Після стількох років розлуки знов перед тобою степова улюблена* ***траса****, твоя безкінечна* ***злітна смуга****, яка відчутно створює для тебе ілюзію лету. Взявши розгін крізь ці теплі бузкові простори,* ***дорога*** *лягла кудись аж під обрій до самих зірок. // Так випадає, що і нас з Заболотним все зводять* ***дороги****. // – А по-моєму, – докидає Ліда слівце, –* ***дороги*** *нізвідкіль не починаються і не кінчаються ніде. – Може, ти й маєш рацію… Хоча все на світі десь-таки свої початки бере і десь мусить знайти свої фінали… принаймні коли йдеться* ***про*** *чиюсь конкретну* ***стезю****. От хоч би і в нас з ним, – це стосується моєї особи, – почалося* ***від стежини*** *на левадах невідомої тобі, Лідо, Тернівщини, де зустрічали ми свою дитячу зорю, а тепер ось намотуємо милі* ***на*** *цьому* ***хайвеї****. // В скрині в бабусі вже все наготоване* ***для дороги****, не схожої з нашою, для мандрівки чи, як ото мовиться, вічної… // Життям і в нас тут він жив якимось недоладним, бурлацьким, хоч, здається, кращого й не шукав, вважаючи цілком нормальним для себе такий спосіб існування. Вічний мандрівник. Від села до села,* ***з стежини на шлях****,* ***з*** *одних* ***доріг*** *та на інші, бо, зрештою, хіба ж не схожі вони всі між собою?* З іншого боку, цей образ увиразнюється сентенційними текстовими висловленнями, що виділяються в прямій нарації персонажів, наприклад: *Можливо,* ***дороги*** *тим нас зваблюють, що несуть у собі якісь загадки, щораз обіцяють якісь несподіванки?..* ***Дорога*** *– це ж завжди таїна! В її незвіданності й нерозгаданості є щось спільне з людською судьбою… // Вільний ти тут у помислах і в бажаннях, можеш усміхнутись комусь невідомому, і тобі хтось усміхнеться, пролітаючи поруч. Бо тут –* ***у дорозі****, в цих швидкостях – ти вільний від умовностей, суєтностей і марнот, ти рівний усім, хто летить, долає простір, ти тут брат людству! // Ні,* ***дорога*** *– це таки життя. Є таки в ній*

якась магія. // Хто шукає, тому завжди бути в дорозі. Людина й ***далеч доріг*** *їй відкритих, – оце гармонія.*

Головний персонаж роману – дипломат, колишній військовий льотчик Кирило Заболотний – замість повернення додому вирушає в дорогу з черговою місією. Значущість його вчинку осмислюється на тлі пресупозиції: чоловік міг від цього завдання відмовитись. Мотив вчинку в змістовій організації тексту безпосередньо не есплікується – він виявляється на основі ретроспективного осмислення подій із життя Заболотного. Так, діалогічна єдність – *При бажанні він міг би цілком законно уникнути відрядження. – Не з тих він, що уникають! Це ж вам добре відомо* актуалізує ретроспективний план тексту й виступає своєрідним індикатором багаторівневого семантичного утворення, що реалізується в дистантно розташованих й об'єднаних засобом асоціативної когезії складних синтаксичних цілих, де поєднуються наративний та діалоговий регістри оповіді. Тим самим у змістовно-тематичному аспекті виділяються три рівні, на яких актуалізуються факти вчинків Заболотного, – необдуманих і попри соціальну допустимість абсолютно незрозумілих з позицій здорового глузду: (1) разом зі своїм другом відправляється у вихідні в дорогу за сотні миль, аби побачити виставлену в музеї слов'янську Мадонну, причому подорож, власне, закінчується нічим, оскільки працівники музею оголосили страйк; (2) одружується з дівчиною, що в роки війни жила на окупованій території, чим значно шкодить своїй дипломатичній кар'єрі; (3) дорогою на відпочинок підбирає на трасі збитого комбайнера, відвозить його до найближчої лікарні, чим накликає на себе обурення свого супутника через неминучість бути втягнутим у кримінальну історію.

У площині глибинної структури тексту кожен рівень корелює з процесом формування мотиву вчинку на тлі динаміки модусних планів, що узгоджується з певними мовними сигналами на поверхневій структурі.

Перший рівень проектує паралелі, на яких увиразнюється перехід від перцептивного модусу,

пов'язаного з параметрами зорового, слухового та нюхового сприйняття, до ментального модусу пам'яті, обтяженого перцепцією:

(i) *Цятки сигнальних вогнів, цілі* ***грона мокро розблислих рубінів*** *заповнили перед нами всю трасу. Від самого досвітку незліченно й незникно* ***червоніють*** *вони перед нами на «кадилаках», б'юїках, «Лінкольнах», «мерседесах», весь час віддаляючись в імли світання, плавно й невловно втікаючи.* **→** ***Щось*** *вони мені* ***нагадують*** *своєю вишневістю,* ***але що?Запитую*** *Заболотного, чи не викликають і в нього ті рубіни якихось асоціацій. Мовчить хвилину мій друг. Потім каже задумливо: –* ***По-моєму****, чимось схожі вони на Романові яблука… Так, так, то все втікають від нас яблука Романа степового…*

… Польова доріжка з межовими стовпчиками сіріє серед стерниш, дядько Роман повагом іде по ній… Та ось він на хвильку зупинився біля межового стовпчика… Зараз щось буде! Радісний дріж пробігає по тілу, дух тобі перехоплює… Так і є: дядько Роман, навіть не глянувши в наш бік, тільки вусом усміхаючись, шугає рукою в загадковий свій вузол. Минає мить, і нарешті з'являється з вузла… ***яблуко****, та яке! Лежить на долоні,* ***червонощоке****, свіже, велике, просто мов сонце вранішнє!.... Увінчавши яблуком найближчий до нас стовпчик, дядько Роман далі пішов не озираючись… .От він, наблизившись до другого стовпчика,…знов зупиняється, і знов від невидимого нам доторку його руки на стовпчику враз* ***спалахне жарким рум'янцем*** *те, що виросло в його садку, набралося там сонця й краси!*

(ii) *Летять навстріч горбаті* ***контейнери****, летить* ***залізо****, змигують мимо тебе* ***цятки*** *чиїхось* ***облич****, але виразів їхніх* ***не вглядіти****, нічийого голосу ти* ***не почуєш****, хай би як він волав до тебе, – тут* ***чуєш*** *тільки* ***свист****,* ***двигтіння****, джухкаючі* ***вишуми швидкостей****.* **→** *Юна, переповнена мріями душа знаходила відраду і в тому елементарному світі, де* ***найскладнішою машиною була прядка****, де пломінчик на ґнотику був єдиним неоном ваших осінніх ночей.*

(iii) *З-під обрію помітно світає, наче там відкривається кінець величезного тунелю, а небо й земля ще майже однаково попелясті, присмеркові: обабіч бетонки* ***сивіє*** *низом* ***якась імла чи туман****, «ото він і є,* ***смог****, у натурі, – каже Заболотний, помітивши моє зацікавлення, – аж куди розпросторив свою владу»* ***→*** *Ах, Лідо! Чи бачила ти коли-небудь оті* ***«блакитні долини»*** *влітку* ***над полями****… То, виявляється, теж був смог, але* ***смог природний, рослинного походження,*** *він, як і* ***блакитні тумани шпилькових лісів****, був для людини цілющий…*

(iiii) *Ось тягнеться котре вже індустрійне поселення, за ним* ***випливають з димів*** *знову* ***заводи****, … і* ***всюди*** *потопом* ***смоги, смоги, смоги****… Дедалі виразніше* ***чуємо*** *характерний* ***сморід*** *хімічних* ***заводів****,* ***змішаний із затхлим духом болі****т… Дорога летить, і це ніби летить сам час. Сутінь досвітку зміниться* ***короткою зорею****, потім світлом дня… Зустрічний* ***дощик*** *покрапав по склу… Повинно б уже розвиднитись, однак від хмар, що розповзлись по небу й кудись цей дощик понесли, на певний час* ***аж посутеніло****… → А в степу! … Як поволі там рухався час, а літо – воно тяглося цілу вічність!...Ми ще там не знали, що чого варте, для нас ще не були цінністю ті* ***вишневі вранішні зорі****, ті* ***прекрасні дощі****, які щоліта висіли по наших обріях, і те* ***напоєне сонцем найчистіше повітря****, що, розлите океаном від небес до небес,* ***кришталево світиться*** *і мерехтить над нашими тернівщанськими стернями.*

(iiiii) *[Заболотний]знову вмикає приймач.* ***Джаз ударив!*** *Вискливим гострим вибухом звуків переповнив ефір… → А звідти десь – чуємо:* ***колядують!*** *Святвечір…*

Другий рівень складного семантичного утворення виявляє дві грані переходу від перцепції до ментального сприйняття, які заступаються прийняттям рішення: **[(i)** *Заболотний, слухаючи сестру, невідривно* ***дивився*** *Софійці в обличчя, в оті її небесно-сині, →* ***вдивлявся, мовби відшукуючи*** *в них* ***якісь знаки****,* ***вловлюючи якісь змигки****, що додались би до її слів і щось для нього важливе*

підтвердили б. **(ii)** *Коли Софійка поправляла ґнотик у мигавці, Заболотний* ***уважно стежив*** *за її маленькою струдженою рукою, →* ***потім знову поглядом ніби щось шукав в*** *Софійчиному* ***обличчі*****] =>** *– Так-от, – раптом нахмурився Заболотний, спідлоба глянувши на Софійку. –* ***Поїдеш зі мною.***

Третій рівень окреслює схему зміни модусних регістрів у режимі «перцептивний модус → ментальний модус → рішення на тлі утвердження вольового модусу необхідності»: *Все ж Заболотний обережно повернув важке тіло незнайомця лицем догори. Обличчя темніє щетиною, воно в якихось саднах, у плямах мазуту чи крові…чуб на голові злипся, очі приплющились, як у тих, що – назавжди. Заболотний* ***приклався вухом*** *до грудей, послухав. Нічого не почувши, взяв важку, зів'ялу руку потерпілого,* ***став шукати пульс****. → [– Ну що?] – Не знаходжу. [– Треба люстерко!] – Не треба. Він живий….[– Що ж із ним робити?] → [Заболотний, підклавши руки долонями під плечі потерпілого, видно, ждав підмоги з боку Дударевича]. –* ***Бери ж, підсоби****… Його* ***треба*** *в лікарню.*

Характер динаміки модусних планів у мотивній структурі тексту роману «Твоя зоря» увиразнює її особливості:

1. Обтяженість ментального модусу першого рівня його аксіологічним різновидом, як-от, наприклад, у текстовій одиниці, де контамінація ментальних модусів знання та незнання заступається модусом знання в поєднанні з оцінкою: *–* ***В чім тут річ? Чому*** *саме його образ так глибоко вкарбувався в пам'ять? Було ж у Тернівщині ще кілька Романів, один навіть родичем доводився нам, Заболотним, а запам'ятався найбільше чомусь саме цей – Роман-степовий…* ***Річ, звичайно ж, не тільки в*** *його яблуках,* ***а скорше в*** *тих щедротах людяності, які чи не вперше нам від нього відкрились.* ***Так чи інак, а чомусь*** *запав в душу міцно, назавжди. Ось уже й сам посивів, і Роман той начебто міг давно забутись, а він що далі, то навіть частіше виринає звідти, з нашої степової античності. Міг би ти*

науково пояснити – ***чому це? →*** *– Юна душа завжди шукає в житті щось істинне, справжнє, тобто неминуще, для формування своєї структури їй, певне, саме такий вітамін потрібен… До того ж дитяче сприймання – це сприймання поетів, іноді дитина одним зблиском інтуїції схоплює саму суть, щоб потім відкриття зберегти надовго, надійно.*

2. Прагматична значущість відокремлення емотивного модусу, який актуалізується, так би мовити, постфактно, після прийняття рішення, а не згідно з логікою традиційної лінійної схеми модусної динаміки на зразок «перцептивний модус → емотивний модус → ментальний модус → вольовий модус».

Так, мовленнєвий жанр обурення, що реалізується в дискурсі Заболотного на другому й третьому рівнях пов'язаного з мотивною структурою семантичного утворення, транслює непрямий комунікативний смисл «герой є людиною, на яку можна покластись, яка відповідає за свої рішення й рішуче відстоює власну позицію»:

(2) *– Ні, Кирику. –* ***Яке може бути «ні»?*** *– Кажу ж: це ти згарячу. – Він аж спалахнув: –* ***За кого ти мене маєш? По-твоєму, тільки ти ждала?...*** *– я вже й не ждала… Ждала душа. –* ***А моя ні?***

(3) *– Бери ж, підсоби… Його треба в лікарню. – Та ти що? Ти в своєму умі? – остовпів Дударевич. – Тут кримінал! Він у нас умре по дорозі! –* ***Та будь же людиною...*** *Бери!*

3. Ціннісне звершення модусної динаміки на всіх рівнях в аспекті актуалізації ціннісного смислу «життя у злагоді з власним сумлінням»:

на першому рівні цей семантико-прагматичний ціннісний смисл виявляється експліцитно у змістовій організації діалогічної єдності *– Звичайно, – кажу, – Роман-степовий був людина непересічна, натура із тих, хто у творенні, постійному, щоденному, знаходив сенс свого існування на землі.* ***Для нас він людина, яка жила у злагоді з власним сумлінням****, ми це вгадували інтуїтивно****, а людина, що з сумлінням своїм не конфліктує, це ж таки****… – я підшукую потрібне слово. –* ***Це людина, а не***

***бутафорія**, – засміялась Ліда, без зусиль переганяючи мене, тугодума;*

на другому рівні ціннісний смисл реалізується як імпліцитний комунікативний смисл «справжній чоловік живе у злагоді зі своїми почуттями й не відмовляється від кохання через зовнішні обставини», що виводиться з непрямого мовленнєвого акту *За кого ти мене маєш?*, оформленого як риторичний квеситив;

на третьому рівні ціннісний феномен узгоджується з імпліцитним комунікативним смислом, який формується в непрямому мовленнєвому акті обурення *Та будь же людиною* внаслідок експлуатації пресупозиції «людиною можна вважати того, хто не залишить у біді іншу людину»; близький до нього смисл експлікує й лексико-семантичне наповнення риторичних питань у роздумі гомодієгетичного наратора, що вирізняється в цьому ж тематичному контексті: *Звичайно, могли б ви лишити його там, на узбіччі дороги, в пилюці, підібрав би – живого чи мертвого – хтось інший, а ви, уникнувши клопоту, уже мчали б собі далі, а **ким би ви були після цього навіть у своїх власних очах?** Уникли б розслідувань тут, але хіба не переслідував би вас до кінці ваших днів образ цього нещасного, **хіба втекли б від власного сумління, хай би опинились навіть і в найдальшому пункті планети?***

4. Актуалізація феномену «утвердження цінності» як імпліцитного мотиву вчинків, представлених на кожному рівні складного семантичного утворення, й окреслення на цій основі моделі спіральної динаміки мотивної структури.

5. Виведення мотиву фінального вчинку головного персонажа з опертям на імплікатури дискурсу, що формуються рухом ціннісного смислу в спіральній моделі мотивної структури, та усвідомлення його як «реалізації здобутої упродовж життя цінності». Своєрідним лінгвокомунікативним сингалом у зв'язку з цим виступає пов'язана з мовленнєвим жанром заперечення специфіка організації мовного коду в дискурсі дружини головного героя роману Заболотного: *–Запевняю вас, Софіє Іванівно,*

для нього цей політ такий же не обов'язковий, як, до речі, і ота їхня подорож до Мадонни… – Заболотна випросталась, примружилась гнівно: – ***І саме тому, що цей політ для нього є продовженням*** **т і є ї** ***подорожі, він летить.***

Загалом виведений та осмислений під лінгвопрагматичним радикалом мотив вчинку героя роману «Твоя зоря» узгоджується з ідейним та змістовим навантаженням цього твору як «роману культури». Насамперед це виявляється в пріоритетності для тексту роману ментального модусу й трансляції на його основі ціннісних смислів, що увиразнюють мотиваційну сферу особистості головного персонажа. Водночас результати аналізу дозволяють зробити певні узагальнення, релевантні для лінгвістичної теорії мотиву.

Висновки.

1. Характер моделі мотивної структури тексту, що розгортається в аспекті динаміки модусних планів, відчуває на собі еманацію семантико-прагматичних ціннісних смислів, які відповідають авторським інтенціям й екстраполюються на смисли персонажів.

2. Авторська манера увиразнює інваріантну схему організації мотивної структури в аспекті окреслення типів її моделей, ціннісних, образно-смислових та модусних преференцій у формуванні мотиву, а також експліцитних й імпліцитних способів його активації в змістовій організації тексту.

Здійснені узагальнення відкривають **перспективи для наступних досліджень** у плані зіставлення мотивних структур як у текстах певного автора, так у текстах, що виявляються в парадигмі одного й різних типів письма.

Література

1. *Арутюнова Н. Д.* Типы модусов. Инверсия модуса и пропозиции / Н. Д. Арутюнова // Язык и мир человека. – М.: «Языки русской культуры», 1999. – С. 411–440.

2. *Бацевич Флорій.* Лінгвістика тексту / Флорій Бацевич, Ірина Кочан. – Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2016. – 316 с.

3. *Гаспаров Б. М.* Литературные лейтмотивы / Б. М. Гаспаров. – М.: Наука,1993. – 304 с.

4. *Гончар О.* Твоя зоря / О. Гончар. Вибрані твори: У 4 т. – Т. 2. – К.: Сакцент Плюс, 2005. – С. 255–610.

5. *Дымарский М. Я.* Проблемы текстообразования и художественный текст: На материале русской прозы XIX – XX вв. / М. Я. Дымарский. – М.: КомКнига, 2006. – 296 с.

6. *Заоборна М. С.* Комунікативно-прагматичні параметри мотивності як аспекту змістової організації тексту / М. С. Заоборна // Лінгвістичні дослідження: Збірник наукових праць Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди. – Харків, 2018. – Вип. 48. – С. 153–161.

7. Кибрик А. Е. Лингвистические предпосылки моделирования языковой деятельности / А. Е. Кибрик // Моделирование языковой деятельности в интеллектуальных системах. – М.: Наука, 1987. – С. 33–52.

8. *Козакова Л.* Мотивний аналіз наративного дискурсу малої прози Олеся Гончара / Л. Козакова // Наукові записки ТДПУ імені В. Гнатюка. Сер. Літературознавство. – 2002. – Вип. 2 (12). – С. 155–165.

9. *Літературознавчий словник-довідник* / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Ковалів, В. І. Теремка. – Київ: ВЦ «Академія», 2007. – 752 с.

10. *Мейзерська Т.* Самопізнання у світовому контексті: герої «роману культури» в творах «Циклон» та «Твоя зоря» О. Гончара і «Потоп» Р. П. Уоррена / Т. Мейзерська // Вітчизна. – 1990. – №3. – С. 144–149.

11. *Ніка О. І.* Модус у староукраїнській літературній мові другої половини XVI – XVII ст. / О. І. Ніка. – К. Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2009. – 444 с.

12. *Путилов Б. Н.* Мотив как сюжетообразующий элемент / Б. Н. Путилов // Типологические исследования по фольклору. Сборник статей памяти В. Я. Проппа. – М.: Наука, 1975. – С. 141–155.

13. *Роменець В. А.* Історія психології / В. А. Роменець. – К.: Либідь, 2005. – 916 с.

14. *Силантьев И.* Мотив как проблема нарратологии / И. Силантьев // Критика и семиотика. – Вып. 5. – 2002. – С. 32–60.

15. *Силантьев И. В.* Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике /И. В. Силантьев. – Новосибирск: Издательство ИДМИ, 1999. – 103 с.

16. *Ткачук О. М.* Наратологічний словник / О. М. Ткачук. – Тернопіль: Астон, 2002.– 173 с.

17. *Хом'як Т. В.* Ліричний епос Олеся Гончара: до питання про взаємодію епічних і ліричних начал у романах письменника / Т. В. Хом'як. – Київ: Вища школа, 1988. – 115 с.

УДК 82-311.6: 821.161.2
ББК 83.01

Микола Кебало
доц., к.філол. н. (м.Тернопіль)

Архетипний образ трікстера у прозі І.Франка

У статті розглядається з точки зору міфологічної та психоаналітичної критики образи романів І.Франка, які відносяться до архетипу трікстера. З'ясовується місце трікстера у циклах героїчного міфу та його трансформацію у наративному дискурсі романів Франка. Окрема увага приділяється специфіці використання моделі двійник-антипод у романі «Петрії і Довбущуки», функціонування та атрибути трікстера у романі «Лель і Полель». Простежується зв'язок міфологічного образу трікстера з іншими міфологічним циклам, наприклад про близнюків та іншими архетипами.

Ключові слова: архетип, герой, міф,персонаж, трікстер.

The images of I. Franko's novels, which relate to the archetype of the trickster, are explored from the point of view of mythological and psychoanalytic critique in the article. The place of the trickster in the cycles of the heroic myth and its transformation in the narrative discourse of Franko's novels is determined. Particular attention is paid to the specificity of the use of the twin-antipode model in the novel "Petrii and Dovbuschuky" and the functioning and attributes of the trickster in the novel "Lel and Polel". The link between the mythological image of the trickster and other mythological cycles, such as twins and other archetypes, can be traced.

Key words: archetype, hero, myth, character and trickster.

Постановка наукової проблеми та її значення. У парадигмі ритуально-міфологічної критики цілісність та семантика поведінки глибинних літературних образів бере свій початок з давніх-давен, з часу творення особливих міфологічних структур. Як і кожен архетип, образ трікстера знайшов

вираження у фольклорі. Наприклад, добре відомий нам з українських народних казок персонаж – хитра лисиця. Це вияв поширеного в українських казках про тварин міфологічного мотиву трікстера, який вдається до різноманітних трюків, для того, щоб його недооцінив супротивник. Він може видавати себе за родича, применшувати свою силу, імітувати безпорадність, навіть інсценує смерть чи хворобу, або, навпаки, перебільшує свої можливості, залякує супротивника або жертву. Також у казках про тварин герой-трікстер пропонує хибні поради антагоністу, вихваляє, намовляє, щоб ослабити його, примусити зробити помилку[2, с.272-279].

Це сюжетні моделі міфологічного походження. Іван Франко був знайомий, як збирач фольклору, з легендами, в яких зустрічається образ трікстера. Такою є легенда «Супірка Бога з чортом при творенню світа», яка змальовує протистояння Бога та чорта при створення окремих явищ природи. «Образи Бога та Його антипода у цьому творі генетично пов’язані з давніми образами культурних героїв трікстерного типу, де культурний герой є творцем усіх благ для людей, а трікстер (його брат) у різний спосіб намагається зіпсувати ці блага або створює свої»[3, с.288].

З точки зору юнгівського психоаналізу, цикл блазня тісно пов'язаний з героїчним міфом і є найпростішим уявленням про героя. Для нього характерний дитячий склад розуму, він керується лише своїми простими потребами, що споріднює його з тваринним началом[14, с.110].

Як персонаж міфа, а пізніше літературного твору трікстер є двійник-анатагоніст культурного героя. Він наділений негероїчними, комічними рисами, такими як: бажання знищувати, лінню, хитрістю, глупістю, він обманює і його обманюють, вдається до насмішки та пародіює, а також наділений гротескною тілесністю[10, с.271]. Шахрай, блазень, дурень – це типові вияви архетипу трікстера, починаючи від античного роману та комедії. Однак його втілення в літературних творах можуть трансформуватись і

втілюватись в образах, які не нагадують типові традиційні варіанти блазня, шахрая та дурня.

Аналіз досліджень цієї проблеми У творчості Івана Франка увагу дослідників, насамперед, привернула проблема двійництва. Тамара Гундорова вважає тему двійництва однією з центральних у творчості Івана Франка. Її витоки дослідниця бачить у поглядах Франка на несвідоме як окремий суб'єкт, а відтак подвійну природу особистості. У прозі письменника активність підсвідомого передається через численні інтроспекції та самоспостереження[1, с.55-57]. Численні марення визначають не лише несвідомі бажання героя, а й впливають на його поведінку. Також у творах Франка «двійник – персоніфікований образ внутрішнього «я», матеріалізований образ сумнівів» [1, с.58]. Втілюють цю концепцію такі твори, як вірш «Поєдинок», прозовий ескіз «Похорон» та однойменна поема, а також поема «Мойсей». Знаходить відображення цей мотив й в оповіданнях «Хома з серцем і Хома без серця», романі «Лель і Полель» тощо.

У контексті літературного явища трікстера цікавим є не лише двоїстість, яка нагадує дихотомію трікстера/героя, а й зауваження Т.Гундорової про те, що герої Франка втрачають волю й потрапляють у волю підсвідомого – «ірраціональна людина – така природа того двійника. Саме з підсвідомості постає його матеріалізований двійник» [1, с.60]. Цей образ двійника споріднюється з трікстером, як виразником інстинктивного, тваринного начала, яке не контролюється свідомістю. На думку Юнга, трікстер – це давня архетипова психічна структура і є відображенням ще в усіх аспектах недиференційованої людської свідомості[15, с.336].

Про міфологічну прасвідомість стосовно колізії двійництва або дводушництва говорить Б.Тихолоз[6, с.236] у контексті фольклорних демонологічних оповідання, які були відомі І.Франкові, та мотивів взятих з них у творах письменника. Прикметним є те, що у них також простежується дихотомія культурного героя/трікстера:

«дводушник – це й демон-злотворець (вампір, опир [упир], вовкулака), і чарівник-добротворець (чорнокнижник, мольфар, градівник)» [6, с.238]. Дослідник вказує, що у Франка простежуються різні рівні і форми реалізації міфологеми дводушництва. Зокрема два різні персонажі як вияви роздвоєної душі у «Поєдинку» та «Похороні», як два Мирони, близнюки у романі «Лель і Полель», друзі-побратими в оповіданні «Хома з серцем і Хома без серця», непримиренні вороги у «Петріях та Довбущуках» [6, с.244].

Безпосередньо про образ трікстера в романах І.Франка говорить С.Луцак, яка вказує на Стальського у ролі трікстера у «Перехресних стежках» [4, с.196], а також на семантику архетипного образу трікстера образу Невеличкого у «Петрії і Довбущуки» [5, с.8].

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. У парадигмі нашого дослідження ранній роман Франка «Петрії і Довбущуки» за просвітницькою ідеологією показує первинні міфологічні праобрази. Два ворогуючі роди втілюють два типи людської свідомості або шлях перетворення міфологічного героя. За П.Радіним є чотири цикли героїчного міфу, визначені ним на основі міфології американських індійців віннебаго[9, с.171]. Пригоди героя згруповані ним в цикли, які втілюють різне уявлення про героя. При цьому на думку дослідника простежується розвиток від найпростішого, яким є цикл про трікстера, до складніших.

Образ Довбущуків визначається темою приземленої мрії про скарб, який, на їх думку, привласнили Петрії. Всі їхні вчинки підпорядковані бажанню здобути його будь-якою ціною. Звідси майже всі перипетії роману пов’язані з їхньою боротьбою за омріяне багатство. Останнє втілює інфантильне прагнення отримати все і зразу, задоволення своїх примітивних бажанньо. У наративному дискурсі твору читач неодноразово отримує характеристику Довбущуків. У першій сцені розповідач подає портретне зображення Олекси Довбущука, яке наділене показовими маркерами грубої сили, непривітності й небезпеки: «Якимсь упрямим, твердим і антипатичним видавався той

чоловік, так що, зуздрівши його перший раз, годі було здержатися від мимовільного дрижання» [11, с.9]. Наратор порівнює його з першим ліпшим бандитом Абруців або Піренеїв. Незаперечна оцінка Довбущуків подається в наративі з уст їхнього предка Довбуша. У натуралістичному плані означується їхня егоїстична натура: «мої потомки задля вродженої їм дикості, самолюбства, марнотратності і лінивства неспосібні перейнятися якою-небудь вищою гадкою». Самолюбна природа Довбущуків є аксіологічна, вони її отримали від народження, а не під впливом несприятливих обставин. Рід Довбущуків моделюється як архетипова психічна структура трікстера. Вони дбають про задоволення тільки своїх потреб, які, на їх думку, можна втілити здобувши скарб Довбуша. Олекса Довбуш відмовляється від навчання своїх синів, мотивуючи це тим, що це подачка Петріїв, він не здобуває добробут працею. Вони займаються розбійницьким промислом, здатні на будь-який підступ чи злочин. Як і міфологічному трікстеру їм характерна жорстокість, безсердечність. У дискурсі підкреслюється деградація роду, яка виявляється не лише в бідності, невлаштованості побуту, але й руйнування моралі в середині сім'ї. Олекса Довбуш виганяє з дому свого батька, він тероризує свою жінку, моральне падіння синів також відбувається під його впливом.

У міфологічній парадигмі наративу «Петріїв і Довбущуків» рід Петріїв не набуває виразних рис культурного героя. Батько сімейства в утвердженні позитивних ідей виступає лише доктринером, героєм не дії, а слова. Він мріє про використання скарбів Довбуша задля народного блага, заснування народних шкіл, піднесення промислів, піднесення працюючого класу та утворення національної інтелігенції. Проте на заваді йому стоїть незгода Довбущуків, яка набуває більше символічного значення. Петрій у своїх мріях чекає на згоду Довбущуків, проте сам Довбуш у монолозі-сповіді не згадує про умови використання скарбів. Відтак порозуміння Довбущуків і Петріїв набуває загального змісту: «за тим приміром і інні партії, котрі спорили досі о останки імінія своїх батьків, замість щоби мали спільною

працею тоє ж побільшати і удержувати, подають собі руки в згоді» [11, с.15]. У просвітницькій парадигмі герой, на якого покладена місія піднятись вище умов зовнішнього середовища, щоб побороти його і таким чином принести визволення народу, сам стає об'єктом середовища та зовнішніх сил, які примушують його відступити.

Письменник зображує наступне покоління роду – Андрія Петрія. Через нього увиразнюється подальша стадія еволюція героя, яка характеризується синкретизмом рис трікстера та культурного героя. На риси трікстера вказує наївність Андрія, який дізнавшись про родове призначення та ворожнечу з Довбущуками вирішує піти до ворогів подати руку згоди. У результаті він потрапляє в полон до Олекси Довбуша, зазнає тортур. У міфологічній символіці це переляк, коли герой ледь не втратив життя, у психологічному плані – це показник пробудженої свідомості, набуття почуття реальності, початок свідомого життя[9, с.193].

Цей рівень зрілості у Андрія вищий ніж у Довбущуків. Він отримав освіту, але, знакова деталь, що перервав її, тобто не завершив процес опанування культури. На цьому міфологічному рівні герой вже діє заради людей, він є перетворювачем, запроваджує культуру, але й зберігає риси трікстера. У творі це виявляється у соціалізації героя – Андрій одружується, він прагне зайняти суспільне становище, починає краще вдягатися, спілкуватися зі священиками, шляхтою, дідичами. Проте його незрілість виявляється у потуранні інфантильним бажанням, він хоче бути рівним з паничами і вже з погордою ставиться до односельчан. На це явно вказує читачеві наратор, який говорить про боротьбу з самим собою: «він поволі, поволі зачав улягати в другій борбі, зачав улягати врагу сильнішому, як Довбущуки, – власним похотям і гордості!» [11, с.137]. У сюжетному розвитку твору герой знову перетворюється на жертву, на обманутого трікстера. Тільки тепер шахраєм виступають Дозя та її мати графиня Кралінська. Цей сюжетний мотив, спокушення жінкою,

Франко неодноразово використає в своїх наступних романах.

Міфологічний мотив трікстера у «Петріях та Довбущуках» пов'язаний також з персонажем Невеличким. Один з розбійників банди Довбущуків відзначається серед них хитрістю: «Найзнаменитшою чертою його характеру була якась непізнанна, змінна хитрість і лагідність средств, которих уживав, но, осягнувши свою ціль, він ставався не раз свиріпим і диким. Голос його був солодкий і тихенький, і в цілім укладі його тіла, во всіх його движеніях було тілько природності і якоїсь невинної простоти, що годі було не вірити його словам, годі було і подумати, що то тільки маска, під котрою криються ужаснії егоїснії цілі» [11, с.88]. У цій характеристиці розповідача зібрані впізнавані риси шахрая, які формують читацьке уявлення про персонажа. Ці сподівання справджуються, Невеличкий є найуспішнішим у зграї розбійників. Саме він підслуховує розмову Довбущуків, які не збираються ділитися майбутнім скарбом, а планують позбутися спільників. Його риси трікстера виявляються в успішній пастці для Петрія, саме Невеличкому вдається втекти, коли інших схопили жандарми. Він перевершив конокрадів Хаїма та Герша, дізнався таємницю народження Ісаака, нащадка Довбуша і невдало шантажує його, а потім викриває. Знову ж таки, природа трікстера полягає в тому, що його також ошукують. Сенько Довбуш підступно входить в довір'я до нього і згодом вбиває, щоб заволодіти грошима. Проте всі ці пригоди не поглиблюють образ Невеличкого, якості якого наперед окреслені наратором. Це вказує на його роль каталізатора у пригодницькому сюжеті. Він пришвидшує розвиток дії, особливо це видно у першій частині, де відбувається протистояння Петріїв і Довбущуків. У другій частині твору він служить для реалізації мотиву впізнання, коли розкривається походження Ісаака Бляйберга. Прикметним є те, що Франко звертається до такого типу персонажа в наступних романах, але дає їм глибшу соціальну та психологічні характеристики.

У романі «Лель і Полель» герої-близнюки втілюють архетипний образ шахрая у дитинстві, що суголосно інфантильній психології трікстера. Вони хитрі, злодійкуваті, роблять дурниці, які завдають збитків, наприклад, купають кошеня у молоці, навіть здатні до насильства. Зазначимо, у наративному дискурсі роману їхня дитяча аморальна поведінка вмотивована просвітницькою концепцію виховання. Пані Войцехова забирає собі гроші за опікунство, не привчає їх до праці та не пускає до школи. Після суду вони потрапляють до господаря з Вільки, де стають на шлях перевиховання. Привертає увагу те, що вони сироти, а їхній опікун, який забирає їх до себе, навіть не отримує власного імені від розповідача, що вказує на вторинність його в сюжетній канві.

Натомість з точки зору міфологічно-ритуального мислення брати Калиновичі отримали могутнього супутника-помічника. У наративному дискурсі ним виступає Семко Туман. Він змальований не в образі злочинця, а як старий сивий сліпий дід. З довгим білим волоссям та лірою він нагадує народного кобзаря. На його мудрість вказує, те що вже за десять років слідства не можуть довести його злочини. Після випробування хлопців, що знов підкреслює його досвідченість, він вирішує довірити їм свою таємницю і в такий спосіб наділяє їх потужною силою, недоступною вихідцям з народу: «Отож я й подумав собі: а що якби ви отак взяли та й навчилися на добрих адвокатів, а тобі за допомогою грошей, які я здобув, стали б сильними, мали б усюди доступ і вагу й тоді уже могли б успішно й уміло боронити всіх покривджених» [12, с.331]. Освіта та гроші – це та сила, що підносить близнюків на вершину могутності. Тут поєднується міфологічні мотиви двох циклів героїчного міфу. Перший з них про могутнього супутника, сила якого може компенсувати слабкість героя й гарантувати перемогу над силами зла[14, с.111] . Зазначимо, що цей мотив наявний і в «Петріях та Довбущуках», коли Довбуш у вигляді таємничого високого чоловіка рятує Андрія Петрія від

смерті. Як і у міфі, супутник згодом залишає героя, так і в романі Франка Семен незабаром помирає у тюрмі.

Коли брати Калиновичі перебувають на вершині популярності, Владко як відомий адвокат, а Начко як редактор популярної демократичної газети (ще одне свідчення їхньої сили) виникає другий міфологічний мотив – близнюків. Дж.Хендерсон так формулює міфологічний цикл героя, пов'язаний з близнюками: «Наскільки довго люди можуть процвітати, не стаючи жертвами своєї власної гордині або, в міфологічних термінах, заздрості богів?»[14, с.111]. У міфі про близнюків йдеться про дві сторони їхньої людської натури. Одна з поступлива, м'яка, безініціативна, друга – динамічна та бунтівна, що нагадує психологічні типи інтроверта та екстраверта. Цю ж дихотомію ми бачимо у романі. Вона яскраво виявляється, коли брати потрапляють у тюрму і кожного окремо випитує керкермайстер. Владко сперечається з ним, готовий до побоїв, а Начко хитрує, обманює керкермайстера на ходу придуманою історією. Ці характеристики підтверджуються у дорослому віці, – у сцені на балу Регіна складає враження про братів і наратор подає її точку зору: «Владко – жвавий, сміливий, рішучий, вродливий, а його брат – якийсь ніби наполоханий, заїкуватий, дивиться скоса, начебто вічно когось в чомусь підозріває» [12, с.381].

Власне поява Регіни у житті братів Калиновичів запускає конфлікт, змінюючи їхню людську психологічну природу. Фаза молодості героя в літературному творі переважно сприймається як трагедія молодої людини, яка стала жертвою своєї юної наївності. Ця фаза відповідає мотиву юності міфологічного героя і одночасно є трагедією невинності, бо оповідає про молодих, недосвідчених у житті персонажів. Одночасно ця стадія відповідає етапу, на якому чоловік знайомиться з жінкою, а жінка знайомиться з чоловіком, щоб виправити первинну суперечливість чоловічого та жіночого начал. За архаїчними віруваннями, як це описано у Дж.Фрезера, священний союз відбувався між богинею родючості та партнером-мужчиною, який обов'язково мав бути царем

сакрального / потойбічного простору лісу [13, с.154]. Владко на цьому шляху приносить в жертву зв'язок з братом, він переїжджає на іншу квартиру, не розповідає йому про Регіну й далі в ході історії через поїзду не спілкується з братом. Йдеться не лише про збіг обставин, а підсвідому позицію, адже Владко отримує чутки про те, що щось відбувається з газетою брата.

У ситуації з Начком натомість з'являється мотив трікстера, яким виступає Ернест Киселевський. Показово, що він брат Регіни, яка також задіяна в інтризі проти «Гінця», хоча не з власної волі, також у сцені ловлі риби підкреслюється її хитрість. Тобто, обидва персонажі виконують подібну функцію у сюжеті. Ернест більш психологічно вмотивований ніж Невеличкий у «Петріях та Довбущуках». Це парубок, який поступово деградував. Спочатку він навчається у гімназії, потім у військовій академії, звідки його виганяють. Він схильний до алкоголізму, а коли влаштовується у редакцію, викликає осуд в усіх працівників. Саме така людина, яка потурає своїм ницим інстинктам, виконує роль шахрая. Знакова є фраза Ернеста до Начка, коли він розкриває свій підступ і вказує на свою роль: «Одне тільки скажу я тобі, що ти дурень, подвійний дурень, бо ошукав тебе такий дурень, як я» [12, с.445]. Вона вказує на міфологічну амбівалентність трікстера, він обманює і його само ошукують.

Якщо до цієї події наратив про героя моделював його сумніви, боротьбу раціонального начала та ірраціонального почуття кохання, то тепер Начко стає несвідомим, його вчинки автоматичні. Отже, для героя роману Франка із слабо розвиненою свідомістю позитивні та негативні аспекти сексуальної чи фізичної чутливості знаходяться в надзвичайній близькості одна від одної, тому у цій фазі його жертовність не означає його ріст по висхідній, він втрачає своє „Его" і повертається у лоно своєї Матері, де він знову шукає собі захисту, таким чином регресуючи до стану, якого він цурався напередодні. Різні форми чуттєвого задоволення зараз означають втрату свого „Я" і пригнічення цим архетипом [7, с.183]. Несвідома частина психіки такого героя дуже сильна, щоб його „Его" здатне було її перебороти. Тобто архетип Великої

Матері дуже впливовий і знаходиться дуже близько, для того, щоб не повністю змужніла свідомість міфологічного героя могла йому протистояти. Сила образів, породжених архетипом Великої Матері, які усвідомлюються „Его" міфологічного героя, надзвичайно спокусливі для не до кінця зміцнілої психіки, щоби вона могла від них відмовитись[7, с.185]. Тому вони налаштовують його на негативні вчинки, котрі будуть пізніше заперечуватись його совістю, а це у свою чергу приводить самовідчуття героя в хаос, робить його слабохарактерним, підпорядкованим дії всілякого роду інстинктів, котрі зберігаються у його несвідомому. В результаті такого внутрішнього протистояння, яке у реальному світі відбувається між людиною та її зовнішнім світом, індивід або сам потрапляє в полон зовнішніх обставин, або, надломлений архетипом Великої Матері, приносить себе в жертву [7, с.187]. Звідси Начко потрапляє в стан індивідуального та колективного безумства, котрі вважаються характерною ознакою цього періоду, системою персонажів натуралістичної літератури загалом.

Стосовно Влада Калиновича наративний дискурс роману розгортає тему фатуму або «заздрості богів». Про це прямо говорять герої Франка у момент найвищого щастя вони відчувають його неповноцінність: «Наша доля – це наше власне я, наші почуття й пристрасті <…> Я не заперечую, що тепер наше щастя є ще дарунком долі…». Тут виявляється дуалістична природа Владка – з одного боку він говорить про спільну працю, допомогу мільйонам, а з іншого тут же проголошує впевненість в майбутньому, віру у власне его, в своє кохання до Регіни. І в цю ж мить, немов караючи за гординю з ним відбувається приступ. Регіна у розпачі вигукує: «Ми згрішили своїм щастям». Якщо в міфі американських індійців про близнюків, примирюються їхні різні сторони людської природи, то в романі Франка Лель і Полель роз'єднані і мають загинути через втрату гармонії.

Висновки та перспективи подальшого дослідження. Т.Пастух відмітив, що у романах І.Франка протиставляється суспільне й особисте, яке набувають значення філантропізму та егоїзму[8, с.101]. Герої його

романів на своєму життєвому шляху постають перед вибором між громадським, яке пов'язане з раціональним почуттям, розумінням високого призначення людини і потребує певної жертовності. Противагою є потурання власним бажанням, пристрастям, егоїзму, ірраціональному чиннику.

З погляду міфологічної та психоаналітичної онтології герой, що виражає і втілює життя тіла та не хоче підпорядковувати свої бажання, обмежувати їх заради вищої мети, а натомість керується хіттю чи іншими інстинктами, втілює архетипну модель трікстера. Галерея образів, що втілюють цю міфологічну модель, починається у романах Франка з образу Довбущуків («Петрії і Довбущуки»), які хитрі і підступні і водночас нерозумні у своїй жадібності, перебувають на соціальному дні. У цьому творі яскраво проявляється опозиція культурного героя та трікстера. У романах Франка зустрічаємо також образ трікстера, який нагадує фольклорну лисицю, тобто персонажа, який діє хитрощами, обманом. Він випробовує героя або штовхає його до падіння, яке у наративному дискурсі Франка пов'язане з егоїстичними бажаннями і зрадою громадським інтересам. Привертає увагу, те що мотив регресу героя пов'язаний з жіночим началом. Ним зумовлені й інтриги трікстера (Ернест Киселевський, Стальський «Перехресних стежках») та самим трікстером виступає жінка (пані Міхонська «Не спитавши броду»). Зазначимо, що психоаналіз в аспекті архетипу Великої Матері розглядає залежність людини від фатальності біологічних та соціальних обставин в житті людини. Звідси герой поки що не засвідчує своїм вчинком той рівень духовного, морального та психологічного розвитку, який би дав йому можливість гідним чином подолати сили злісного несвідомого, що втілює в тому числі трікстер.

Література

1. Гундорова Т. Невідомий Іван Франко: Грані Ізмарагду. – К.: Либідь, 2006. – 360 с.

2. Карпенко С.Д. Образ трікстера в українських народних анімалістичних казках. // Збірник наукових праць Науково-

дослідного інституту українознавства. – Т. XI. – К.: ПЦ «Фоліант», 2006. – С.272-279.

3. Качмар М. Українська етіологічна легенда в наукових зацікавленнях Івана Франка // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. 2015. – Вип. 62. – С.288.

4. Луцак С. Внутрішня архітектоніка роману «Перехресні стежки» Івана Франка // Прикарпатський вісник НТШ. Слово. – 2015. – № 2(30). – С.190-198.

5. Луцак С.Внутрішня організація прозового тексту (на матеріалі художніх творів Івана Франка). Автореф. канд. дис. Тернопіль, 2002. – 20 с.

6. Міфопоетичні образи в художньому світі Івана Франка (Ейдологічні нариси) / К.Дронь, Б.Тихолоз, А.Швець. – Львів, 2007. – 334 с.

7. Нойманн Э. Происхождение и развитие сознания / Пер. с англ. – М.: Рефл-бук; К.: Ваклер, 1998. – 464 с.

8. Пастух Т. Романи Івана Франка. – Львів: Каменяр, 1998. – 134 с.

9. Радин П. Трикстер. Исследование мифов северо-американских индейцев с коментариями К.Г.Юнга и К.К. Кереньи. – Спб.: Евразия, 1999. – 286 с..

10. Трикстер // Поэтика. Словарь актуальних терминов и понятий. – М.: Изд-во Кулагиной, 2008. – С.271.

11. Франко І. Зібр. творів в 50 т. Т.14. – К.:Наукова думка, 1978. – 479 с.

12. Франко І. Зібр. творів в 50 т. Т.17. – К.:Наукова думка, 1978. – 502 с.

13. Фрэзер Дж. Золотая ветвь. – М.: ООО "Фирма "Издательство АСТ", 1998. – 784 с.

14. Хендерсон Дж. Древние мифы и современный человек // Юнг К.Г., фон Франц М.Л. Человек и его символы. – М.: Серебренные нити, 1998. – 368 с.

15. Юнг К. Г. Архетипи і колективне несвідоме / Пер. з нім. Катерини Котюк. – Львів: Астролябія, 2013. – 588 с.

УДК 81’373.7

Н.І. Лісняк
доц., к.філол. н. (м.Київ)

Репрезентація понять *віра* й *надія* у народнопоетичному дискурсі

У статті висвітлено концептуальну значущість образів віри й надії в контексті лемківських пісень, з’ясовано семантичні особливості лексем віра й надія, простежено етимологічне значення, проаналізовано семантичний розвиток. Аналіз здійснено на матеріалі текстів пісень, які почерпнуті із відомих збірок пісень з Лемківщини та і з власних записів від переселенців. Досліджено особливості вживання понять віра та надія, виявлено їх семантико-символічний потенціал та простежено прийоми і засоби реалізації цих образів.

Ключові слова: *символ, семантична структура лексеми, лексема, сема, асоціативний зв'язок.*

Natalya Lisnyak. Poetic image of *faith* ***and hope in Lemko song.*** *The article highlights the importance of a conceptual image of the faith and* ***hope*** *in the context of Lemko songs; clarifies the semantic features of the lexeme faith and hope and traces the etymological value of the specified word, analyzes its semantic development (expansion, contraction values). The analysis was performed on the material of songs which were drawn from the famous collections of songs from the Lemko region and from personal records of immigrants. The research has been done on the features of using the concept faith* ***and hope****, were found its semantic and symbolic potential and it was traced methods and means of implementing th isimage.*

Key words : *symbol, concept, semantic structure of the lexeme, lexeme, , an associative.*

Постановка наукової проблеми та її значення. Для існування світу, усвідомлення й сприйняття навколишнього людині потрібна тріода чеснот: *віра, надія, любов.* Ці духовні орієнтири є виразниками ідеального людського всесвіту. Лемківська пісня, як й українська пісня в цілому, – це

своєрідна молитва-медитація, за допомогою якої людина висловлює свої переживання, мрії, надії. Відомо, що часто мелос є єдиним виходом зі складної ситуації. У пісні знаходимо натяк, пораду для вирішення проблеми. Людина і пісня – це поєднання, в якому можна висповідатися, написати й прочитати інтимний щоденник, де йдеться про наболіле, омріяне інколи й нездійсненне. Саме в пісні прихований національний код людства, у ній можна побачити історію формування й становлення особистості. Власне тому проблема дослідження лемківської пісні є актуальною, адже духовність народу відображена в його мовній культурі світосприйняття.

Аналіз досліджень цієї проблеми. В українській науці ***віра*** та ***надія*** досліджувалися здебільшого як концепти або філософські поняття. Усі ці праці є надзвичайно потрібними для усвідомлення понять *віри* та *надії*, розуміння й бачення їх у різних контекстах та сферах. В українському мовознавстві ці поняття детально опрацьовували такі дослідники, як Є. Климків, Т. Мостова, К. Коломієць, О. Гошовська, І. Тарасюк, П. Мацьків та інші.

Щодо лінгвостилістики, то тут автори з'ясовують етнокультурний підтекст українських лексем, вказуючи символьне навантаження. Це, зокрема, праці С.Єрмоленко[7], Н.Данилюк [5], В.Жайворонка [8,9], Л.Дяченко [6] та інших. Лемківський пісенний фольклор розглядався фрагментарно. Відомі дослідження В.Гойсак [3], С.Панцьо [16], Л.Вакарюк [2], Н.Лісняк [11 - 13]. Усі ці розвідки вказували на потребу глибшого й детального аналізу, який би враховував світобачення лемка.

Метою цієї розвідки є здійснити аналіз понять ***віра*** й ***надія*** у народнопоетичному дискурсі лемків. Дослідження передбачає виконання таких завдань: з'ясувати значення понять ***віра*** та ***надія***; висвітлити прийоми й засоби представлення цих лексем в лемківській пісні та вказати особливості їх уживання.

Виклад основного матеріалу. Абстрактне поняття *віра* охоплює релігійні, онтологічні, соціальні та деякі інші

ознаки. Це підтверджується і тлумаченням лексеми *віра* у словнику, який подає три основні її значення: 1) упевненість у чомусь, у здійсненні чого-небудь; 2) те саме, що довір'я; 3) реліг. визнання існування Бога, переконання в реальному існуванні чогось надприродного [17, І, с. 679]. Назагал для поетичного дискурсу не всі категоріальні ознаки цього слова-поняття є релевантними. Так, В. Кононенко зазначає, що для художніх текстів характерним є використання поняття *віра* в значенні здатності людини «сприймати належне як суще, бажане як дійсне, майбутнє як сучасне» [10, с. 99]. Проте лемківська пісня якраз тим і відрізняється, що в ній висвітлюється проблематика, не типова для поетичної словесності. Доказом цього слугує і активне використання іменника *віра* на позначення «визнання існування Бога». Логічно, що у цьому випадку зазначена лексема функціонує у піснях сакральної тематики. Напр.:

Серця наші чисті, щирі, Наші серця в любов повні,

Душі непохитні ***в вірі****…*[Ант., с. 29]; *Богаті* ***у віру*** [Ант., с. 34].

Абсолютно вмотивованим є поєднання поняття *віри* з соматичними символами *серця* і *душі*, які сприймаються як умістилище різних почуттів людини, а насамперед почуття *віри*. Нанизування епітетних означень *чисті, щирі, непохитні, повні, богаті* підсилюють позитивне забарвлення висловів, підкреслюють глибину почуття віри. Привертають увагу й своєрідні граматичні форми іменника: ***в вірі*** (*непохитні*), (*богаті*) ***у віру****.*

Негативно-забарвлений епітет «поганська» транспонує в семантику лексеми *віра* знижену конотацію. Пор.: *Як Діва сина породила, / Поганська віра уступила* [Ант., с. 34].

Вислів «повісти на віру» означає «прийняти щось за правду»: *Фраїрочко моя,* ***повім*** *ти* ***на віру****, / Же я тя на старість любити не буду* [Ант., с. 209].

Почуття віри знаходить реалізацію в людських стосунках, передусім у стосунках між хлопцем та дівчиною –

у коханні. Цікаво, що вербалізатором цього почуття у такому разі виступає не стільки іменник *віра*, як дієслово *вірити*. Дієсловом *вірити* передається ствердження віри, а в поєднанні його з часткою *не* – її заперечення. Стверджувальний характер цієї дії підсилюється повтором дієслова, модальними словами. Напр.:

*А **вірю** я, **вірю**,* *Дівчатко, можеш мі **вірити**,*
Же ти мойом будеш, *Же я тя не буду на старіст любити* [Ант., с. 291].

Ище з голом шийом
Ти ходити не будеш [Ант., с. 284].

Заперечення віри набуває категоричного характеру, коли частка *не* поєднується з дієсловом наказового способу. Напр.: ***Не вір** парібкови, Хоц би найліпшому, / Він тя випробує і повіст другому* [Ант., с. 274]; *Ой, дівчино, **не вір** ми, / Бо я хлопец вандрівний, / Я вандрую туди і там, / Де поверну – дівча мам* [Ант., с. 405]. В окремих випадках заперечна формула *не вірити* у тексті пісень уживається у стверджувальному значенні, тобто заперечна семантика нейтралізується самим змістом висловлювання. Напр.:

*Ой нігдим тому **не вірила**,*
Та щоби любов пошкодила.
Ой, а мі тепер самій шкодит
То, що мій милий к другій ходит [Ант., с. 215].

Зауважимо, що словотвір й семантично співвідносні слова *віра – вірити* у поетичному контексті лемківських пісень по-різному реалізують свій семантичний потенціал. Іменник *віра* має виражений філософський підтекст, тоді як дієслово *вірити* слугує для відображення прагматичного боку людських стосунків.

Вербалізатором поняття віри може виступати словотвірно співвідносний прикметник *вірний* та прислівник *вірно* (*вірні*). У контексті лемківських пісень прикметник *вірний* реалізує значення «відданий у коханні». Напр.: *Повідала твоя мама, же я худобна, / А мій милий таку глядат, што буде **вірна*** [Ант., с. 182].

Призначення прислівника полягає в акцентуації якості дії *кохати, любити*. Напр.:

Ой зато я тебе не збудила, Козак приїжджає, дівчину питає,
Бо я тебе ***вірно*** *полюбила, Чи вона його* ***вірні***, ***вірненько*** *кохає*
Гей-а-гей [ЛС, с. 193]. [Ант., с. 246].

У другому прикладі демінутивне утворення *вірненько* гіпертрофує силу кохання.

У ряд абстрактних понять, які доволі легко концептуалізуються в поетичному дискурсі, входить і поняття *надія*. Словник української мови подає два значення цього іменника: 1) впевненість у можливості здійснення чогось бажаного, потрібного, приємного; сподівання; 2) те (той), на що (на кого) можна понадіятися, покластися; що (хто) є відрадою, опорою для кого-небудь [17, V, с. 70]. Виходячи з наведених тлумачень, можна стверджувати, що аналізований іменник виступає номінацією душевного стану людини, оцінки нею подій, які відбуваються довкола. У контексті лемківської пісні поняття *надії* суттєво розширює концептуальне уявлення про людські почуття і зазнає помітної семантичної інтерпретації у процесі передачі найтонших порухів душі [10, с. 67].

Нерідко лексема *надія* використовується у піснях сакрального змісту, у яких вона семантично перехрещується з лексемою *віра* (в Бога). Напр.: *Світ радіє, бо* ***надія*** *нам із неба / Всім явилась* [Ант., с. 25]; *…дар Христу несімо: / Серця наші чисті, щирі, / Душі непохитні в вірі, / Всю* ***надію*** *і любов* [Ант., с. 29].

Для лемківських пісень доволі типовим є мотив сподівання батьків на дітей як опору в майбутньому житті. Зазначимо, що витоки цієї морально-етичної норми у стосунках між батьками і дітьми мають сакральну основу. Підтвердженням цього є такі рядки колядки, у яких чітко сформульовано правило поведінки, якими ці стосунки регулюються:

Я в тобі ***надію маю****, любий Сину,*

Де сам будеш, мене возьмеш, Ти мій Добродію [Ант., с. 10].

У цій формулі, власне, закладено догмати християнської моралі. Вона простежується й у весільних піснях, у яких йдеться про заміжжя. Пор.:

Де ся, Марусю, збераш од своєй матери?
Де будеш ночувати і вечерю вечеряти?
Маю надію в Бозі
І Василя *при дорозі.*
Там я буду ночувати і вечерю вечеряти [Ант., с. 135].

Проте в лемківських піснях цей мотив відтворюється з відтінком дещо негативного забарвлення, оскільки зображується якраз втрата надії матері на опору своєї дитини. Напр.:

Бідная ж я, мати, такої втрати
Я не забуду, доки жити буду.
Пропали діти, зів'яли квіти,
Згасли надії, зчорніли мрії [Ант., с. 35].

Загальний стан тривоги, суму, печалі у наведених рядках підсилюється епітетним означенням *бідная* (мати) та дієсловами *згасли, зчорніли*. Невипадковим тут є і пантеїстичний символ зів'ялих квітів, які слугують для передачі ідеї безнадії. Водночас поєднання в один ряд іменників *надії, мрії* утворює комплекс, який «концентрує у собі ідеї передбачення й здійснення задуму і шляху, передумови й втілення; меланхолію й безнадію…» [10, с. 69].

Мотив сподівання батьків на дітей може актуалізуватися за допомогою парафрастичних висловів. Пор.: *Ой, люляй мі, люляй, мій сину молодий, / Як ся постарію, подаш мі хоц води* [Ант., с. 420]. Цілком зрозуміло, що у семантиці лексеми *надія* закладено сему «сподівання на щасливу любов, заміжжя» тощо. Найбільш типовою ця сема є у піснях, баладах про кохання. Щоправда, нерідко у пісенних рядках відтворюється тема втрати надії, сподівань. Напр.: *Кого я любила, / Дай, Боже, забути, // Та й не пам'ятати, / На фальшивих хлопців /* ***Надії не мати*** [Ант., с. 184]; ***Пропала надія****, зрадило серце, / Заплакали очы мої*

[СЯ., с. 79]. Оцінний епітет *солоденька* (надія) назагал поза контекстом має позитивне забарвлення, однак у дискурсі лемківської пісні він слугує для підсилення мотиву безнадії: *І дівчатонька посмутніли, минатся їх доля / І* ***солоденька надія****, осінняя воля* [УпЛ, с. 80]. Мотив надії може відтворюватися за допомогою парифраз. Напр.: *Чекала я, мій миленький, / Чекала я на тебе, / Же як ти ся з воєнки повернеш, / То ся видам за тебе* [Ант., с. 437].

Аналіз прикладів слововживання лексеми *надія* у контекстах лемківських пісень не піддається тим трансформаціям, які властиві словам подібного типу – персоніфікації, метафоризації тощо. Вона лише розширює свій семантичний діапазон та оцінно-експресивне забарвлення.

Висновки та перспективи подальшого дослідження. Опрацьований матеріал яскраво презентує світобачення людини. Поняття *віра* та *надія* присутні в мелосі лемка. Вони показують його вдачу, сподівання, віру тощо. Все це вміло вплетено в контекст пісні через образи, епітети й порівняння. Дослідження не є цілісним, оскільки потребує й подальших розвідок й детальних опрацювань інших лексем щодо виявлення мовної картини світу лемків.

Література

1. Братусь Т.В. Гендерна специфіка об'єктивації концепту щастя у сучасному англомовному художньому дискурсі. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. – Харків, 2009. - 21с.

2. Вакарюк Людмила. Образно-символічний потенціал лемківської пісні про

кохання. Лемківський діалект у загальноукраїнському контексті. Studia methodological /Людмила Вакарюк – Тернопіль, 2009. – Вип. 27 – С. 43–48.

3. Гойсак В. Мовна картина світу, відображена в народних колядках з Лемківщини / В. Гойсак. – Горлиці, 2010. – 286 с.

4. Голубовська І. О. Етнічні особливості української національно-мовної картини світу / І. О. Голубовська // Studia Linguistica. Вип. 4. – К. : Київський національній університет імені Тараса Шевченка, 2010. – С. 400–412.

5. Данилюк Ніна. Поетичне слово в українській народній пісні : монографія / Ніна Данилюк. – Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2010. – 512 с.

6. Дяченко Л. Фольклорна символіка як засіб відображення національного світобачення / Л. Дяченко // Мовознавство. – 1997. – № 2–3. – С. 5–28.

7. Єрмоленко С. Я. Мова і українознавчий світогляд/ С.Єрмоленко. – К., 2007. – 443 с.

8. Жайворонок В. В. Знаки української етнокультури : словник-довідник / В. В. Жайворонок. – К. : Довіра, 2006. – 703 с.

9. Жайворонок В. Етнолінгвістика в колі суміжних наук // Мовознавство. — 2004. — № 5-6.

10. Кононенко В.І. Символи української мови. – Івано-Франківськ: Плай, 1996. – 272с.

11. Лісняк Н.І. Абстрактні поняття «добро» і «зло» у лемківських піснях. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Літературознавство: /За ред. д.ф.н. М.П. Ткачука. Тернопіль:ТНПУ, 2016 – Вип. 44. – С. 41 – 45.

12. Лісняк Н. Поетичний образ світу в лемківських піснях. Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія: Флологія (мовознавство): збірник накрвих праць/ [гол.ред. Н.Л.Іваницька]. – Вінниця: ТОВ «фірма Планер», 2016. – Вип.23. – 42-47.

13. Лісняк Н. Поетичний образ щастя в лемківських піснях. Проблеми гуманітарних наук: збірник наукових праць Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Серія «Філологія»/ ред.кол. Надія Скотна та ін.- Дрогобич: Редакційно-видавничий відділ ДДПУ імені Івана Франка, 2016. Випуск тридцять восьмий. – 432с.

14. Малярчук О.В. Емоційний концепт щастя: етимологічні та структурні характеристики. Вісник Житомирського державного університету. Випуск 2 (74). Філологічні науки. - Житомир, 2014. - С.132-138.

15. Одохівська І.О. Віра, Надія, Любов у філософсько-релігійній та етичній думці України та світова культурна традиція. Універсальні виміри української культури. – Одеса: 2000. – С.68 – 76.

16. Панцьо С.Є. «Вертав жовнір з кривавого бою». Образ війни у лемківських піснях/ С.Є.Панцьо, Л.О. Вакарюк//

Лемківський календар на 2015 рік: науково-популярне видання/ наук. ред. М. Литвин. – Львів, 2014. – С.48-56.

17. Словник української мови.

18. Соломаха І. Г Духовний потенціал ВІРИ, НАДІЇ, ЛЮБОВІ. Збірник наукових праць "Гілея: науковий вісник", 2014. - С. 229-233.

19. Ірина Тарасюк. Концепт надії в українській народнорелігійній духовності: на матеріалі паремій. Народознавчі зошити. № 6 (108), 2012. - С.1027 -1042.

20. Ярмусь Степан. Досвід віри українця. Вибрані твори. Друге видання / Степан Ярмусь. – К.: "Світ знань", 2007. – 488 с.

Джерела

Ант . - Антологія лемківської пісні / [упор. М. Байко]. – Львів, 2005. – 496с.

ЛС - Лемківські пісні / [упор. М. Соболевський]. – К. : Музична Україна, 1961. – 319с.

УпЛ - Співаночки мої : Українські пісні з Лемківщини у записах Надії Ферко. – Тернопіль : Лілея, 2009. – 72с.

СЯ - Сьпіванки од Яворины : [зб. пісень]. – Горлиці, 2006. – 160с.

Українські пісні з Лемківщини / [заг. ред. С. Грици]. – К. : Музична Ук- раїна, 1972. – 403 с.

УДК 821.161.2'04-1.09

Галина Мартинюк,
здобувач кафедри української літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки

Наративні принципи давньоукраїнських ляментів

У статті окреслено наративну стратегію давньоукраїнських ляментів, що передбачає наявність ряду композиційних блоків: назв-анотацій, епіграфів, передмов, ляментацій (плачів, тренів) і прикінцевих складових – епітафіонів, післямов до читачів, епілогів у формі епіграм. З'ясовано їх функціональне призначення. Наголошено, що в ляментах пошук

відповідей на болючі екзистенційні питання підкріплюється роздумами на світоглядно-філософські теми, прикладами з життя померлого, біблійної та античної історії, що яскравіше увиразнюють постать адресата та позицію автора. Звернуто увагу на спосіб художнього оформлення матеріалу у форматі монологів, діалогів (або їхньої імітації).

Ключові слова: *лямент, наратив, наративна структура, жанр, монолог, епіграф, передмова, епілог, автор, адресат.*

Halyna Martyniuk. Narrative principles of ancient Ukrainian laments. The article outlines the narrative strategy of the ancient Ukrainian laments, which presupposes the presence of a number of compositional blocks and their functional purpose.

In particular, this is the title in the form of an abstract, actualization of the text of the Holy Scriptures in epigraphs, activation of the reader's and listening perceptions in the preface, and rhetorical saturation of structural blocks in the form of laments, wailings and threnodies aimed at vulnerable recipients, who are capable of engaging in author's emotions. The final components of the laments – epitaphs, afterword for readers, and epilogues in the form of epigrams play an important role.

It is emphasized that in laments the search for answers to painful existential issues (life and death, eternity and transience, the posthumous destiny of a person, etc.) is supported by the reflections on ideological and philosophical topics in the traditional spirit of Christianity and by the examples of life of the deceased, biblical and ancient history, which highlight the figure of the addressee, his importance in church and public life, and the position of the author, his attitude towards the deceased, social and historical events, moral and ethical norms.

The attention is paid to the way of the artistic design of the material, which involves the presence of several coherent points of view on the same event in the format of monologues and dialogues (or their imitation).

Key words: *lament, narrative, narrative structure, genre, monologue, epigraph, preface, epilogue, author, addressee.*

Ляменти як зразки епічної поезії, що передбачала публічне виголошення (декламування) на похороні особи-адресата, складалися за певними логічними правилами, притаманними мистецтву проповіді ще з античних часів. З

цього погляду гомілетика – наука складання проповіді (зокрема, казання на погребі) – була прекрасною школою для українських поетів, що практикували жанри, дотичні до проповіді, – панегірики, похвальні слова, ляменти тощо. Пізніше ці правила знайшли відображення в латиномовних курсах поетики та риторики, найдавніші з яких датуються 30-ми роками XVII ст., коли жанр ляменту, по суті, себе вичерпав. Тому наративний аспект ранньобарокових віршованих ляментів вимагає особливої уваги в контексті поетики художнього жанру, що сполучає елементи епічні та ліричні.

Зважаючи на незначний досвід вивчення жанру ляменту (праці К. Богатирьової, В. Коваль, І. Мельничук, О. Ткаченко, Л. Шевченко-Савчинської, В. Шевчука та ін.), наразі питання про наративний аспект творів цього жанру не було предметом наукових студій. Тому **метою нашого дослідження** є з'ясування всього комплексу питань, що стосуються наративних принципів барокових ляментів.

У сучасному літературознавстві наратив трактують як комунікативний аспект художнього твору, що передбачає традиційну схему «автор-твір-читач» [3, с. 89–91; 5, с. 4]. Питаннями наративу в українському літературознавстві займалися О. Капленко, Л. Мацевко-Бекерська, Ю. Осадча, М. Ткачук, О. Ткачук, І. Папуша, В. Сірук. У дослідженні наративних структур давніх текстів поки що зроблено лише перші кроки (дослідження П. Білоуса, К. Марчук, Н. Поплавської).

Жанр ляменту складають ліро-епічні твори, об'єднані схожою наративною структурою та вмілим компонуванням матеріалу, що сполучає емоційне трактування трагічної події (смерті людини-адресата) з екскурсами в минуле (біографічні факти, спогади про покійного, перелік його заслуг, алюзії до біблійної та античної історії) та роздумами про майбутнє. Структура цих текстів передбачає комунікативне спрямування на адресата («чительника»), що проявляється як у безпосередніх авторських зверненнях, так і в дидактичному спрямуванні творів.

Специфіка оповідної природи ляментів простежується вже в заголовках творів, що позначені інформативною насиченістю. Наприклад, «Лямент у світа убогих на жалосноє преставленіє святобливого а в обої добродітелі багатого мужа в бозі велебного господина отця Леонтія Карповича, архімандрита общіа обителі при церкві сошествія Святого Духа братства церковного Віленського православного гречеського» [7, с. 203] або «Вірші на жалосний погреб зацного рицера Петра Конашевича Сагайдачного, гетьмана війська його королівської милості запорозького, зложонії през інока Касіана Саковича, ректора школ київських, в братстві, мовленії од його спудейов на погребі того цного рицера в Києві, в неділю проводжую, року божого тисяча шестисот двадцять второго» [7, с. 220]. Як бачимо, в назві наголошується на формі написання твору («лямент», «трен», «вірші на жалосний погреб» тощо), вказується померла особа-адресат, його прижиттєвий статус, можлива вказівка на авторство, час створення або виголошення тексту. Усе це дає підстави вбачати у таких назвах своєрідні анотації, що складало специфіку барокового тексту незалежно від його жанру (подібні назви-анотації мають барокові драми, проповіді, літописи тощо).

Характерною структурною прикметою віршованих ляментів є наявність ряду композиційних блоків: передмови до читача, гербового вірша, основної частини (часто у формі віршованих декламацій, власне плачів або тренів), епітафіону чи надгробку, заключного звернення до читача та прикінцевого епілогу у формі епіграми. Кожна з цих частин – композиційно незалежний твір, що вплітається в загальну канву тексту й творить його цілісність, завершеність. Таку блокову модель має більшість зразків цього жанру. Так, «Лямент по святобливо вмерлім Іоанну Василевичу» Давида Андрієвича включає «Лямент», «Трен нищих, спудеїв школи братської Луцької», «Елегію», вірш-анаграму, «Епітафіон» та «Короніс» [4, с. 65–83]. Анонімний «Епіцедіон» на честь князя Михайла Вишневецького складається з передмови «До читача», дедикації Гальшці

Зеновичівні, основної частини викладу, яка завершується зверненням «До ласкавого читача», і прикінцевого «Замкнення тих віршів» у формі епіграми [8, с. 169–196]. Подібну структуру має й інший твір – «Вірші на жалосний погреб зацного рицаря Петра Конашевича-Сагайдачного» Касіяна Саковича. Тут є епіграматичний вірш на герб війська запорозького, передмова до читачів, основна частина у формі двадцяти віршованих декламацій спудеїв і заключна частина – «Епілог смертю ураженого до живих» [7, с. 220–239]. Майже кожен твір моделювався у такий спосіб, аби перші розділи впливали на почуття читачів, готували своєрідний емоційний грунт до засвоєння тих частин, що подані в іншій жанрово-семантичній площині, й де висвітлюються світоглядні, суспільні, історичні питання, біографічні факти тощо.

Функцію зачину в ляментах, як правило, виконують епіграфи, передмови до читачів або передмови-посвяти, мета яких полягала в підготовці читача до емоційного сприйняття основного тексту у формі ляментації. Так, «Лямент…» Давида Андрієвича відкривається біблійним епіграфом «*І дам вам пастиря по серці моєму, і упасуть вас розумом та ученням (Єремія 3, 15)* [4, с. 19]. Далі подано ще дві біблійні цитати зі старозавітних текстів у ролі епіграфів, якими автори наголошують на християнській місії священика: *«Хай плаче питун, аще кедр упав» (Захарія, глава 11 (2)); «І поставлю собі жерця вірного, що все яко в серці моїм і яко в душі моїй сотворить» (1 Царств. [Самуїлова], глава 2, (35))* [4, с. 21]. Епіграфом автори луцького «Ляменту…» також завершують свій твір, обравши для цього промовисту біблійну фразу: *«Серце премудрих у домі нарікання» (Еклезіаст, гл. 7)* [4, с. 61]. Таким чином, усіма старо- й новозавітними фрагментами-епіграфами упорядники збірника не лише емоційно готують читача до сприйняття основного тексту, а й підсумовують його зміст.

Співзвучним основній тональності «Віршів…» Касіяна Саковича є старозавітний епіграф, розміщений після гербового вірша: *«Не вісте ли, яко властелин велик паде въ*

сій день в Ізраили» (Друга Книга Царств, гл. 3, ст. 38) [7, с. 221]. Цим «властелином великим», як видно з подальшого тексту, автор бачить гетьмана козацького війська.

У передмовах до читачів автори ляментів, звертаючись до потенційних читачів (слухачів) своїх творів, прагнуть заручитися їх увагою і прихильністю. Так, анонімний автор «Епіцедіону» висловлює впевненість, що поети, які славлять *«подвиги великі вірних краєві синів, а не злісно лають»*, житимуть вовіки, бо *«необхідно правду дать нинішньому віку»*, адже *«брехня весь світ заливає»* [8, с. 169]. Це наголошення на правді, як стверджує В. Шевчук, «має особливе значення, воно ніби готує читача до сприймання подальшого тексту» [10, с. 170].

Мелетій Смотрицький у передмові до «Треносу» сподівається, що читачі уважно і пильно прочитають його книгу для *«свого душевного пожитку»*, він також хвилюється за віру батьків, спростовуючи наклепи на православних та зізнається, що прийшов *«рятувати народ руський од загибелі»* [9, с. 545]. Цей же автор у вступному вірші до «Ляменту» Леонтію Карповичу наголошує, що цей *«Жалосний трен, смутний ритм, нагробок плачливий»* він пише *«В тяжкий свій день, в день жалю, в день свій фрасовливий»* від імені *«церкві послушних»* [7, с. 203].

Вступний вірш до «Ляменту» Давида Андрієвича «Дивись, як люблять його» розробляє відомий євангельський мотив (Іоан, гл. 11). Тут також визначено жанр твору *(«сумний трен, слізний ритм»*), підкреслено загальний настрій авторів (*«Нас скорбота, туга і болість тажка здіймає»*), для яких померлий – взірець для наслідування *(«Мені твої цноти в серці належить носити»*) [4, с. 65].

Інше функціональне призначення мають передмови до твору Касіяна Саковича «Вірші на жалосний погреб зацного рицаря Петра Конашевича-Сагайдачного». Перша з них – віршована епіграма на герб війська запорозького, в якій підкреслено готовність козаків *«отчизні служити, / За вольность її і свій живот положити»* [7, с. 220]. У великій за

обсягом передмові до читачів прославляються заслуги козацтва в обороні *«золотої вольності»*, стверджується думка про єдність провідника (гетьмана) і його війська [7, с. 221]. Зміст обох передмов обумовлюється тим, що твір Касіяна Саковича, хоч і написаний на смерть гетьмана Петра Конашевича-Сагайдачного, проте має панегірично-історичний характер. З цього приводу автори 12-томної «Історії української літератури» цілком слушно зауважують: «Достатньо виразне в українській поезії розрізнення ляменту й панегірика, коли в першому випадку возвеличення усіх чеснот людини, спрямоване на «віддання належного», а в другому – при безсумнівних заслугах існує можливість продовження діяльності, на що покладаються цілком реальні надії та подаються конкретні поради щодо їх здійснення, тут ускладнено. Гетьман помирає, але залишається козацьке військо зі славою і з обов'язком боронити рідну землю, себто примножувати й берегти здобуту славу» [1, с. 229].

Отже, домінуюча роль епіграфів і передмов у художній структурі ламентів виявляється в намаганні авторів вплинути на читачів (слухачів), підготувати їх до сприйняття змісту твору та його ідейно-художнього задуму. Цим пояснюється своєрідність поетики передмов, їх конкретне словесне вираження, використання відповідних засобів впливу на адресата (мовних прийомів, стилістичних фігур).

Усі інші складові компоненти ламентів, що становлять їх основну частину, як правило, залежать від авторського задуму і помітно модифікуються в кожному тексті. В одному випадку автор вдається до різножанрових жалобних віршів, подаючи їх переважно в теперішньому часі. Показовим у цьому плані є колективний «Лямент по святобливо вмерлім Іоанну Василевичу», що містить різнопланові за стилем, поетикою та способом віршування твори: «Лямент» ієродиякона Давида Андрієвича, «Трен нищих, спудеїв школи братської Луцької» пенітарха Луцької братської школи Григорія Соминовича, «Елегію» Іоана

Карповича, вірш-анаграму «Іоан Вассилевич», твори «Епітафіон» та «Короніс». Таким чином, твір структурується у формі послідовного ряду поетичних текстів, що належать до різновидів оплакувальної поезії доби Бароко: лямент, трен, елегія, епітафіон.

В інших ляментах автори більшою мірою захоплюються біографічними та історичними екскурсами, намагаючись доповнити розповідь про померлого історично-побутовими деталями та різноманітним ілюстративним матеріалом – прикладами з життя отців церкви, визначних діячів стародавнього світу. Такий підхід бачимо, наприклад, у Касіяна Саковича та Петра Презвітера. Останній у своєму «Епіцедіоні», розповідаючи про кончину князя Михайла Вишневецького, подає невелику «ляментову» частину на початку твору, після чого переходить до розповіді про самого адресата. Автор підкреслює його заслуги перед громадою, наголошуючи на тому, що головна справа життя князя – оборона кордонів України від турків і татар. Основний виклад твору – це описи, що йдуть один за одним, битв Вишневецького з татарами [8, с. 169–174]. Завдяки цьому «Епіцедіон» більшою мірою тяжіє до героїчного епосу.

Важливе місце в текстах ляментів займає постать автора, його позиція не лише у ставленні до померлого, а і в оцінці суспільних, історичних подій, морально-етичних норм, які він відверто пропагує у творі. Стежачи за його думкою, можна збагнути авторські релігійні вподобання, громадянську та суспільно-політичну позицію, морально-етичні принципи. Так, анонімний автор «Ляменту про пригоду міщан Острозьких», розповідаючи про нещасну подію, що трапилася в Острозі, намагається об’єктивно осмилити її. Він «попеременно акцентує однакову відповідальність усіх учасників конфлікту і таким чином створює основу для ступенювання й градації двох тем – гордості й вини». У творі представлена передісторія поведінки обох сторін, що обумовлює «авторське

обгрунтування закономірності того, що сталося» [1, с. 238–239].

Автори ляментів – це реальні люди, наближені до померлих, котрі стали об'єктами оплакування не випадково. Як правило, вони вважають своїм обов'язком вшанувати покійного та надовго закарбувати пам'ять про нього в поетичній формі. Для досягнення цієї мети кожен автор використовує власну технологію організації матеріалу та творення образів. Авторські засоби реалізації цілей, як правило, індивідуальні. Оскільки барокову структуру будь-якого ляменту визначає «пріоритет емоційної риторики» [2], то «емоції переживання від утрати гіперболізуються з метою створення ідеалізованого образу» [6, с. 198], незалежно від того, духовне чи світське становище займала померла особа. Це стає підставою для змалювання численних духовних і світських чеснот небіжчика з метою увиразнення тих рис, що можуть служити предметом наслідування.

Авторський підхід також проявляється у намаганні змістити акценти з реального на ірреальне. Такий художній прийом використано, наприклад, у творі Касіяна Саковича (вірш 16-го спудея), що містить імітований монолог померлого, звернутий до дружини зі словами втіхи: «*Перестань юж, малжонко моя, ламентувати/ І сльоз тих більше надо мною виливати, / Допусти тіло моє юж землі оддати,/ В которой буду суда божого чекати»* [7, с. 233]. У заключній частині – «Епілозі смертю ураженого до живих» гетьман так само звертається до своїх сучасників, переконуючи їх у невідворотності смерті: *«Слухайте ж, ви, живії, умерлого мови,/ А умирати в кождий час будьте готові»* [7, с. 238]. Такий авторський хід надає цим монологам особливої переконливості та дидактизму.

До імітованого монологу вдається також М. Смотрицький у великому за обсягом розділі «Голос отця до синів» із «Ляменту»: тут оповідь ведеться від імені померлого Леонтія Карповича, який сторонньо споглядає

плач своїх прихожан, адже він *«змінив землю на небо»* і смерть – на благо, не печаль [7, с. 212].

Найбільш вдало цей художній прийом зреалізовано в «Ляменті дому княжат Острозьких» Дем'яна Наливайка. У реальному часі подано монолог-плач удови покійного князя Олександра Острозького на початку твору та діалог молодшого брата Януша з померлим у його кінці. Решта тексту – це монологи-звернення небіжчика до дружини, товаришів, синів, слуг та всієї громади, що створюють враження безпосередньої розмови з близькими [9, с. 529].

Художній ефект такої авторської стратегії досягається завдяки імітації діалогу з характерними звертаннями, висловлюваннями, властивими усному спілкуванню. Так, звернення до покійного *(«Отче, отче наш»*), називання його мужем, любим отцем, слугою, кормителем («Лямент» Д. Андрієвича) засвідчує багату палітру переживань автора, котрий говорить від імені всіх, хто належить до церкви.

Щоби зміст ляменту справляв максимальний вплив на адресатів (слухачів або читачів), автори в основній частині не просто оплакували померлу особу, фіксуючи та інтерпретуючи окремі факти її біографії, події з суспільного, громадського, релігійного життя, а й шукали відповіді на найболючіші екзистенційні питання (життя і смерті, вічності і тлінності, посмертної долі людини тощо) та пропонували їх тлумачення у традиційному християнському дусі. Показовим у цьому плані є вірш-анаграма із луцького «Ляменту»: тут померлий Іоан Василевич уподібнюється до господаря, який *«по труді, по потах і праці щоденній/ Чекає нагороди…»* і радіє їй, як в'язень, що позбувся кайданів [4, с. 57]. Бачимо, що оцінку сумної події тут подано у світлі євангельських візій про посмертну винагороду людині за її смирення і віддане служіння пастві.

Прикметно, що в ламентах переважає особливий спосіб художнього оформлення матеріалу. Він передбачає наявність кількох суголосних точок зору на одну й ту ж подію, які виявляються, як правило, у форматі монологів.

Основну роль при цьому виконували або особи, наближені до померлого (в «Ляменті» Давида Андрієвича, що є зразком громадського плачу, це міщани, братчики, учителі, учні школи; у «Віршах» Касіяна Саковича це спудеї Київської братської школи), або родичі померлого, що виступають суб'єктами оплакування у творі Дем'яна Наливайка.

Зрідка суб'єктами ляментації виступають не живі люди, а персоніфіковані образи. Таким є, наприклад, образ Матері-Церкви у «Треносі…» Мелетія Смотрицького та образ Церкви як уособлення покинутої пастви, прихожан церкви, яким віддано служив Іоан Василевич («Лямент» Давида Андрієвича). Такий художній прийом допомагав авторам глибше й переконливіше передавати відповідні емоції.

Попри помітні відмінності в побудові творів, більшість віршованих ляментів містять структурний блок, що має назву «Епітафіон» або «Надгробок». Як відомо, епітафіони – це надгробні слова, умовні звернення до померлих над їх надгробками, тому емоційна складова в них не така потужна, як у ляментах, що писалися одразу по смерті особи-адресата. Це давало підстави авторам подивитися на подію ніби з часової перспективи, без зайвих емоцій та риторичних рефлексій. Так, в анонімному «Епітафіоні» з луцького «Ляменту…» подано конкретні біографічні факти померлого священика. Читач довідується, що ієрей Іоан прожив 50 років, з яких 29 перебував у чині священика *(«священнодійствував»*), сім останніх років був настоятелем братського храму *(«сім літ цьому місцю услугував»*), після чого скінчив своє земне життя. У вірші названо точну дату і час доби кончини покійного (8 лютого 1628 р.). Межова ситуація між земним часом і вічним спонукає автора «Епітафіону» до роздумів про марність світу, тимчасовість перебування в ньому людини, посмертну долю людської душі, яка знаходить собі вічний притулок у *«горній вітчизні»: «Але душа його з земного мешкання,/З того пелегримства прикрого вигнання/ До горної вітчизни іде, іде спішно/ Там з творцем своїм буде жити утішно»* [4, с. 59]. В цьому випадку «Епітафіон» виконує функцію

«утішної частини», звернутої як до покійного, так і до живих, які теж сподіваються опинитися *«в горнєм… Сіоні»* та зажити *«вічних розкошей»* [4, с. 59].

Подібним чином прославляються рицарські заслуги померлого князя Желіборського, його державні справи в «Надгробку» з «Ляменту» Петра Презвітера. Прикінцевий «Епітафіон» – це панегіричне величання покійного та його роду, запевнення в тому, що слава Желіборського ніколи не загине, а збережеться у наступних поколіннях: «*Буде без переводу довіку стояти,/ Понад золото й перла незмінно тривати»* [9, с. 630].

Структурну частину під назвою «Епітафіон» містить також «Лямент на смерть Леонтія Карповича» Мелетія Смотрицького. Його тональність та провідні ідеї співзвучні з попередніми зразками: запевнення в тому, що покійний *«З землі мертвих, з вигнання,/ По пелегримстві, з мешкання / Мізерного, в палаци/ Небеснії, по праці,/ На розкоші одходить,/ В землю живих заводить/ Мислі наші»* [7, с. 218]; очікування небесного царства живими, які готові наслідувати шлях свого духовного вчителя: *«В добрих ділах чекати, / За ним в небо ступати», «І нам там же дорога / З його молитв готова»* [7, с. 219].

Важливою наративною складовою ламентів є післямови до читачів та епілоги у формі епіграм, що зустрічаються мало не в кожному з аналізованих текстів. Їх призначення полягає в тому, щоб показати наступність поколінь, продовження ними тих справ, що становили зміст життя померлого. До прикладу, анонімний «Епіцедіон» на честь князя Михайла Вишневецького завершується зверненням «До ласкавого читача», де оповідається про заслуги роду Вишневецьких для вітчизни. Серед них виділяється згадка про Дмитра-Байду, що показаний як *«великий князь, рицар всемогутній, муж достойний, доблесний, правдивий і мужній».* На підтвердження цих слів наведено опис його змагань з турками й татарами [8, с. 193]. У «Замкненні тих віршів» ідеться про Михайлового сина, *«князя молодого»*, який перейняв батькову справу, тому поет

закликає його: *«Щоби син наслідував батьківську справу, / Україні послужив як державець правий»* [8, с. 194].

Майстерністю авторського художнього вирішення вирізняється кінцівка луцького «Ляменту». Це короткий вірш епіграматичного характеру під назвою «Короніс» («Вінок»), що талановито завершує твір. Цей епілог – вдалий авторський хід, у якому не лише підведено підсумки авторських роздумів, а й зафіксовано у формі мезовірша особу покійного: *«Іоан Василевіч, священик братства Луцкого»* [4, с. 61].

Висновки. Отже, на підставі проведеного аналізу окреслюється наративна стратегія давньоукраїнських ляментів, що передбачає наявність ряду композиційних блоків та їх функціональне призначення: наявність назви у формі анотації, актуалізацію тексту Святого Письма в епіграфах, активізацію читацького та слухацького сприйняття у передмовах, риторичну насиченість структурних блоків у формі ляментів, плачів, тренів, розрахованих на вразливих реципієнтів, здатних перейнятися авторськими емоціями, підсумовуючу роль прикінцевих складових ляментів – епітафіонів, післямов до читачів та епілогів у формі епіграм. У ляментах пошук відповідей на болючі екзистенційні питання (життя і смерті, вічності і тлінності, посмертної долі людини тощо) підкріплюється роздумами на світоглядно-філософські теми у традиційному християнському дусі, прикладами з життя померлого, біблійної та античної історії, що яскравіше увиразнюють постать адресата, його вагомість у церковному та суспільному житті, та позицію автора, його ставлення до померлого, суспільних, історичних подій, морально-етичних норм. Спосіб художнього оформлення матеріалу у творах цього жанру передбачає наявність кількох суголосних точок зору на одну й ту ж подію у форматі монологів, діалогів (або їхньої імітації).

Література

1. Історія української літератури: У 12 т. Т. 2: Давня література (друга половина XVI– XVIII ст.) / Наук. ред. В. Сулима, М. Сулима. К.: Наук. думка, 2014. 840 с.
2. Коваль В. М. Засоби емоційності в давній українській публіцистиці. Електронний ресурс. Режим доступу: http://journlib.univ. kiev.ua/index.php?act=article&article=1408.
3. Літературознавча енциклопедія: У 2-х т. /Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Т. 1. К.: ВЦ «Академія», 2007. С. 588 (Енциклопедія ерудита).
4. Лямент по отцю Іоану Василевичу, написаний в Луцьку року 1628-го: фототипія, переклади, дослідження / упоряд. О. Бірюліна, перекл. В. Александрович, В. Шевчук. Луцьк: Зоря, 2008. 112 с.
5. Марчук К. А. Наративні структури «Повісті врем'яних літ». Автореф. дисерт…. канд. філол. наук: 10.01.01. – українська література / НАН України; Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка. К., 2015. 20 с.
6. Семенюк Л. Особливості художнього моделювання ідеалізованого образу священика в «Ляменті по отцю Іоану Василевичу». Роль особистості в Церкві. Матеріали міжнародної наук.-практ. конференції ВПБА УПЦ Київського патріархату (Луцьк, 19 травня 2016 р.). Луцьк, 2016. С. 191–199.
7. Українська література XVII ст. Синкретична писемність. Поезія. Драматургія. Белетристика / Упоряд., вступ. ст. і примітки В. І. Крекотня; Ред. О. В. Мишанич. К.: Наукова думка, 1987. 608 с. (Б-ка укр. літ. Дожовт. укр. літ.).
8. Українська поезія XVI століття / упоряд., вступ ст. та приміт. В. Яременка. К., Радянський письменник, 1987. 287 с.
9. Слово многоцінне. Хрестоматія української літератури, створеної різними мовами в епоху Ренесансу (друга половина XV – XVI століття) та в епоху Бароко (кінець XVI – XVIII століття) / Упоряд.: В. Шевчук, В. Яременко: У 4 кн. К.: Аконіт, 2006. Кн. 1.
10. Шевчук В. Муза Роксоланська. Українська література XVI–XVIII століть : у 2-х кн. Кн. 1.: Ренесанс. Раннє бароко. Київ, 2004. 400 с.

УДК 821.161.2 – 1.09 Підпалий

І. М. Онікієнко
доц. к.філол. н. (м.Кривий Ріг)

Відображення філософсько – естетичних засад українських шістдесятників у творчості Володимира Підпалого

У статті Інни Онікієнко «Відображення філософсько – естетичних засад українських шістдесятників у творчості Володимира Підпалого» розглядається творчість В. Підпалого з позицій розв'язання у ній ключових питань дискурсу шістдесятників. Шістдесятники актуалізували проблеми саморепрезентації та набуття самоідентифікації у філософській парадигмі бути / здаватися. Національне «бути» в контексті цих проблем поставало опором небуттю. Історіософську модель буття шістдесятників репрезентує вертикаль устремління вгору, яку пересікає горизонталь самозаглиблення, самопізнання. У статті досліджується художнє відображення цієї моделі буття у творчості В. Підпалого як засвоєння філософсько – естетичного досвіду українського філософа Г. Сковороди та естетичних засад українських неокласиків. Мова про художню своєрідність втілення кордоцентричного коду в поезії В. Підпалого. У творчості багатьох шістдесятників, наприклад, у В.Стуса, поняття бути відчитується через трансценденцію небуття як буття незавершеного. У статті розглядається своєрідність вирішення проблеми життєсмерті також і у віршах В. Підпалого. У багатьох дослідженнях про українське шістдесятництво ім'я В.Підпалого відсутнє. Мета статті – актуалізувати творчість поета як яскравого репрезентанта філософсько – естетичних засад шістдесятництва.

Ключові слова: шістдесятники, кордоцентричний код, бути / здаватися, вертикаль / горизонталь, життєсмерть.

The article by Inna Onikienko, "The reflection of the philosophical and aesthetic principles of the Ukrainian sixties in the work of V. Pidpally", communicates the work of V. Podpali from the standpoint of expressing the key positions of the discourse of the sixties. The Sixties actualised the problems of self-presentation and self-identification in the

philosophical paradigm of being / giving up. The national "be" in the context of these problems became a resistance of non-profit. The special attention is paid to the artistic solution of V.Pidpalym to the problem of non-fake patriotism, sincerity in expressing love for his small homeland, for sincerity for the generation of the sixties became synonymous with loyalty to oneself, in the article. The historiosophical model of the Sixties existence represents the vertical of aspiration upward, which is crossed by the horizontal self-immolation, self-knowledge. The artistic reflection of this model of being in the work of B. Podpaly as an assimilation of the philosophical and aesthetic experience of the Ukrainian philosopher G. Skovoroda and the aesthetic principles of the Ukrainian neoclassics is researched. The Sixties created situations that were a resistance to the absorption of human individuality, not only under the pressure of non-freedom, but also in everyday life. Such situations are modelled by V. Pidpaly in motifs of hunting, fishing, travel motives. In this context, the realisation of the sketch form's formula "know yourself", "create yourself" is being studied by the poet. The decisive criteria in the reception of the sixties were the choice through the moral law of the heart and the protection of the chosen ideals. This article investigates the implementation of the code-centric code in the poetry of V. Podpaly. In the work of many of the sixties, for example, in V. Stus, the notion of being read through the transcendence of nothingness as being unfinished. In the article the peculiarity of the solution of the problem of life-long life is also considered in the poems of B. Podpaly. In many studies about the Ukrainian sixties, the name of V. Pidpally is absent. The purpose of the article is to actualise the work of the poet as a vivid representative of the philosophical and aesthetic principles of the sixties.
Key words: sixties, cordocentric code, be / surrender, vertical / horizontal, life expectancy.

Постановка проблеми та її значення. Філософсько – естетичні засади українського шістдесятництва визначив не лише час «хрущовської відлиги», а й час відновлення реакції, адже представники нового покоління української інтелігенції вже не могли відмовитися від нових критеріїв, відкритих їм правдою післякультівської епохи. До таких послідовних у відстоюванні нових духовних цінностей шістдесятників належить поет Володимир Підпалий. Через те, що він не був публічною людиною, а вірш його не звучав голосно та вибухово, його творчість пов’язують із таким

стильовим вектором поетичного шістдесятництва як «тиха лірика». Актуальним, проте, залишається розгляд поезії В. Підпалого в контексті філософсько – естетичного дискурсу шістдесятників: художня реалізація в його ліриці національного «бути», кордоцентричного коду, естетичного досвіду поетів – неокласиків, гостре відчуття межових ситуацій. Дослідження в окресленому напрямку дає підстави вкотре переконатись, що творчість шістдесятників, поєднуючи загальнолюдський та національний рівні, протистояла імперському тоталітаризму. Філософсько – естетичні засади шістдесятників визначили зміст духовного відродження шістдесятих років і залишаються духовним пріоритетом в нашому сьогоденні.

Аналіз досліджень проблеми. Кількість праць, присвячених вивченню творчого доробку шістдесятників, свідчить про неослабний інтерес до епохи відродження у післякультівський час. В. Медвідь виділив такі маркери українського письменства «нової хвилі»: «...світоглядне звільнення письменника з-під влади тоталітарної ідеології, утвердження гуманістичного світобачення, відродження репресивного національного почуття, а з ним національно-романтичної ідеї, спроба створення нової національної міфології, культестетики і культури, актуальність незаангажовоного мистецтва, свободи творчості» [3,с.112]. Н. Зборовська, аналізуючи суспільну ситуацію цього періоду, зазначає: «Шістдесятництво постало в історії української літератури як дволике, перехідне явище. З одного боку, від ранніх шістдесятників відбрунькувалися політики, а з другого боку, – митці» [2,с.27].

Новим аспектом у дослідженні філософсько – естетичних засад шістдесятництва стали праці Л.Тарнашинської [7], [8]. Філософських засад дослідниця визначає три: персоналізм, кордоцентризм, екзистенціалізм. Зокрема, важливу увагу приділено творенню поетичних образів на означення смислової наповненості антропологічної категорії *бути собою*, ключової в системі цінностей шістдесятників. Саме Л. Тарнашинській належать

перші напрацювання з цієї проблеми. Дослідниця наголошує, що українське шістдесятництво актуалізувало екзистенційну проблему «здатності- бути- собою», за Гайдеггером [7,с.34].

Увага до творчості В.Підпалого в останнє десятиліття суттєво пожвавилася завдяки невтомним зусиллям дружини поета Ніли Підпалої. Н.Підпала та О.Рарицький стали упорядниками книги спогадів про поета «Пішов – у дорогу за ластівками»[5]. Дослідники Третяченко А. та Цимбалюк В. розглядали творчість В. Підпалого у контексті «тихої лірики». А. Третяченко дослідила, що визначальними для «тихої лірики» стали наступні філософські концепти: глибінь людської душі, відкриття незнаних істин, нових мистецьких знахідок, життя в повноті всіх його виявів, уважний погляд у минуле [9,с.88]. В. Цимбалюк характеризує лірику В.Підпалого як «камерну, що відзначається щирою сердечністю, схильністю до медитації, ліричною елегійністю» [10,с.124]. Р.Гусленко розглянула питання філософії серця у творах Г. Сковороди та її трансформацію у віршах В.Підпалого [1]. Попри існуючі напрацювання, творча спадщина В.Підпалого в багатьох аспектах залишається ще непізнаним явищем.

Мета і завдання статті: розглянути творчість В. Підпалого в контексті філософсько – естетичних засад українських шістдесятників, зокрема, дослідити художню реалізацію в його ліриці національного «бути», кордоцентричного коду, естетичного досвіду поетів – неокласиків, відчуття межових ситуацій.

Виклад основного матеріалу.

В умовах тоталітаризму Буття існувало як опозиція Системі. З огляду на це, Л.Тарнашинська доходить висновку: «Національне «бути» в шістдесятників постає неймовірним спротивом небуттю» [7, с.35]. Дослідниця пропонує розглядати історіософську модель національного «бути» як дихотомію пам'ять / забуття, що творить особливі драматургійні колізії. В. Підпалий не приховував цих колізій у своїх поетичних роздумах про національне буття в умовах

авторитарного підкорення людини системою. Національне «бути» у віршах В. Підпалого утверджується через категорію пам'яті, зображення нерозривного зв'язку зі своїм родом, батьками, дитинством, односельцями, розкішними степами Полтавщини. Рідні Лазірки, доброзичливі й мудрі односельці були для поета взірцем совісності в житті й творчості. Зустріч із ними відображено у тихій та водночас глибокій «Елегії про рідне село у трьох одмінах». Композиція відтворює драматургію подій. У першій одміні своє повернення до рідного села поет порівнює із поверненням корабля до рідної гавані, а лелеки до своєї оселі. Весело зустрічають на городі зелене гарбузиння й капловухі соняхи. Образи – архетипи національного буття набувають метафоричного втілення й створюють настрій грайливий, радісний: «Сад яблуко червоне в мене кинув / і сором'язно заховавсь за віти [4,с.38].

Поет почувається не гостем, а сином рідної землі. В його душі назавжди поселяється відповідальність за спокій цієї землі, за те, щоб її люди залишалися гостинними та сонячними. Тому ліричному героєві приємно чути від стареньких, що й їхні діти перевідують їх, не залишають самотніми на старість. При цьому про свої власні досягнення та літературні знайомства він воліє промовчати, аби не видатися чванливим, нескромним. Промовисте мовчання у віршах В.Підпалого є ознакою їх «тихості», за якою- глибина змісту: «Воно ж і побалакать є причина, /і борг маленький їм ото сплачу.../Сосюру бачив, Рильського, Тичину, та як ти скажеш їм про це? Мовчу..» [4, с.39].Скромність, тихість цінує митець і в характері української жінки. У третій одміні господиня нагадала ліричному героєві його неньку: «І посміхнулась тихо господиня / і видалася матір'ю мені» [4, с.39].Земля батьків надихала, не давала втратити віру в життя свого народу і у своє власне життя. Не важко спостерегти, що мотив краси національного буття українців пов'язує В. Підпалий з сільським способом буття. Село у вірші «Тут все таке звичайне і предивне» виступає кодам української ментальності, в основі якого – проживання

магічних таємниьі українських вечорів, де місяць на гіллі сушить мокрі лапи, а стежки «попід хати уткнули вогкі мордочки / і сплять, мов цуценята волохаті» [4 ,с.66]. Оригінальність авторських порівнянь виявляється в метафоричному мовленні.

В основі вірша «Джерело» закодовано міфи про створення світу, що є найдавнішими у міфомисленні всіх народів. Постає міфологічний образ наших предків – женців. Вони, «натомлені, засмаглі і заспраглі» [4, с.60], йдуть місячною дорогою, щоразу зустрічаючи на ній «окраєць неба, мов серпом відтятий / та й кинутий»[4,с. 60]. І коли вони з нього напилися ще раз і ще, а потім зазирнули, то «побачили оновлених себе» [4,с.60]. Поет закликає українців зазирати до своїх духовних джерел. Ці джерела на рідній землі, в культурі, звичаях і традиціях предків.

Вірш "Тиха елегія" (1971) у збірці "Сині троянди" називався за першим рядком — "Коли мене питають...". У елегійних віршах В. Підпалого найвиразніше відчутний настрій задуми з тяжінням до пейзажної та медитативної лірики. Про любов до рідної землі поет не буде кричати. Вона в ньому органічно живе з першого подиху і залишиться з ним у день відходу. В останній строфі «Тихої елегії» виникає образ чужини, що асоціативно відсилає до вірша Т.Шевченка «Мені однаково». У підтексті звучить думка про те, що українських поетів повсякчас імперія намагалась відчужувати від рідної землі, витерти пам'ять про їх творчість у нащадків. Але коли особиста доля ставала байдужою митцеві, бо влада знесилювала у боротьбі за особисте, то майбутня доля України не давала спокою й по смерті. Тому в елегії В.Підпалого прозвучали виразні алюзії медитацій Кобзаря на тему України: «Коли мене питають: «Україну/ чи зможеш ти забуть на чужині?»/ Кричу: «Кладіть мене отут у домовину, Живим!.. Однаковісінько мені...[4,с.13]. За словами дружини поета Ніли Підпалої, така амплітуда – від мовчання до крику-« суть Володиної душі: тиха, спокійна, але як заходилося на важливе — повставала. І усі, хто знав Володю, згадують, як він тихий і

врівноважений вражав сміливими вчинками [5,с.318] . Боротьба за право своєї нації відбутись, утвердження українського письменства, репресованого імперією, визначили горішню вертикаль поетового життя.

Шістдесятники актуалізували проблему вірності собі через категорії щирості / нефальшованості художнього слова. Культивована у 70-ті роки Стусом «естетика страждання» апелювала до справжньої, немаскованої мистецької щирості. Василь Стус як глибокий літературний критик ключовими вимогами до письменника ставив «ступінь інтелектуальності в поезії як ступінь заглиблення в об'єкт» [6, с.181] та «збереження власної мистецької щирості» [6, с.190]. Недаремно свій літературно – критичний огляд поезії за 1965 рік він назвав «Най будем щирі», виокремлюючи збірку В.Підпалого «Зелена гілка» за щирість почуттів, за стиль і своє почуття світу [50, с.173]. В.Цимбалюк одним із промовистих фактів біографії В.Підпалого

уважає його виступ у1972 році на захист заарештованого у цей рік В. Стуса, попри те, що йому самому залишалося жити всього лиш рік [10, с.12] .

У поезії «Дискусійний вірш» В.Підпалий сформулював власний афоризм про суть мистецтва, адже в поезії для нього найперше — «музика у слові /і людський зміст... Все інше тля..» [4,с.53]. В «Елегії про зміст» поет також робить вибір на користь змісту: ніж говорити «не те», то краще «мовчатиму» [4,с.107]. У вірші «Шукаю сам себе» оригінально закодовано сковородинівську формулу самопізнання: пізнай себе у єдності змісту та форми. Зміст для В.Підпалого означає самому творити себе, як із глини виліплювати людину, «щоб вибухнув життям нарешті цей заміс» [4, с.113]. Самопізнання себе у слові визначило горизонталь поетового життя. Ця горизонталь розгортається у всеприсутності «філософії серця» Г. Сковороди у всій текстовій структурі збірок В. Підпалого, включаючи образ самого українського філософа, його монологи та звернення до нащадків. У поемі «Змагання

Григорія Сковороди» з вуст філософа звучать застереження людині майбутнього про можливу втрату свободи через рабську психологію: «Боюся одного: аби з собою / в республіку далекої свободи / людина не взяла свою убогість, / свою роботу рабську, бо тоді / нова людина. Творіння / навернуть із свободи в суєту…»[4, с. 133].

Дивовижним чином переплелись життєві та творчі долі В.Підпалого та М.Рильського. У творах неокласиків був популярним мотив А.Шопенгауера – мотив ескапізму, усамітнення митця та протиставлення його строкатій юрбі. При цьому відбувається подвійна втеча від дійсності. З одного боку, заглиблення в себе, самопізнання. З іншого, – творчість як прагнення до заспокоєння своїх пристрастей, подолання екзистенційного страху перед власною минущістю. Цей мотив був популярним у віршах М.Рильського, його посилювала також і філософія національна, кордоцентризм. В.Підпалий засвоює класичні національні традиції, розгортаючи у віршах «Сопілка», «Люблю холодною зимою» та інших мотив мандрівки, який змістовно доповнює горизонталь самопізнання шістдесятників.

Л.Тарнашинська пропонує говорити про свідомість покоління шістдесятників як таку, що виробляла свій ідеал буття в ситуації вибору. Цей вибір проходив по вертикалі *бути / здаватися* : «Тобто саме поняття *бути* відчитується через трансценденцію небуття» [7 ,с.37]. Існування набуває статусу «буття незавершеного». Мова про саморозвиток людини, який не припиняється впродовж цілого життя. Предикат *бути* передбачає «висхідну ситуацію» і стосовно покоління шістдесятників означає «процес набуття себе» [7, с.37]. Як В.Стус у своїх віршах осмислював форми буття через небуття, переживаючи екзистенційні стани «життєсмерть» та «смертеіснування», так у багатьох віршах особливо останньої збірки В.Підпалого «Сині троянди» поєднуються мотиви боротьби за життя та відчуття своєї минущості. У вірші «Торкну рукою павутину» ця боротьба примушує ліричного героя замислитись: «що в світі білому

покину, а що мене переживе?» [4 ,с.98] . Поет шукає точок опори, того, що вічне, непідвладне смерті: рід людський вічний і вічна рідна мова, та, «що нам передали батьки, / як в небі місяця підкова, / що всенький вік пасе зірки…» [4,с.98]. У вірші «Візьміть мене, ліси…» смерть уявляється поетові як органічне розчинення у невмирущому світі природи, таким чином смерть перевтілюється в інші форми життя.

Висновки. Отже, розглянувши творчість В.Підпалого в контексті філософсько – естетичних засад шістдесятників, зазначимо, що ключовою у філософсько- естетичній системі В.Підпалого є проблема автентичного буття, яка в своїй основі має прагнення подолати сум'яття духу перед невідворотним близьким відходом, розпач думок про осиротілу родину, прагнення залишитися в світі природи, в пам'яті коханої, в творчості. Ці філософсько – поетичні узагальнення ліричних переживань переходили до рівня загальнолюдського, загальнозначущого.

Національне «бути» у віршах В.Підпалого реалізується через категорію «пам'ять» як художнє розв'язання проблеми нефальшованого патріотизму, щирості у вираженні любові до своєї малої батьківщини, адже щирість для покоління шістдесятників стала синонімом вірності самому собі. Шістдесятники створювали ситуації, що були опором поглинанню людської індивідуальності не лише під тиском несвободи, а й буденністю. Подібні ситуаціїї моделює В.Підпалий у мотивах існування у світі природи, мисливства, мандрівних мотивах. У цьому контексті досліджується реалізація поетом сковородинівських формул «пізнай себе», «створи себе». Визначальними критеріями в рецепції шістдесятників були вибір через моральний закон серця та захист обраних ідеалів. Бачимо, що ідеї українського філософа Григорія Сковороди були визначальними для творчості В.Підпалого і розгортають горизонталь самозаглиблення в його історіософській моделі, наповнюючи її мотивами сердечної щирості й правдивості, духовних набутків, що зберігаються

у серці, любові до світу як Божого Дару, мотивом про дві натури серця людського – ангельську та сатанинську, застереженням втрати свободи особистісної та творчої. Ці мотиви посідають одне з чільних місць у філософсько – естетичному дискурсі шістдесятників і є актуальними в сьогоденні.

Література

1. Гусленко Р. До питання філософії серця у творах Г.С. Сковороди, П.Д. Юркевича та В.О. Підпалого // Переяславські Сковородинівські студії: Зб. наук. праць / (за ред. М.Корпанюка). – Переяслав – Хмельницький, 2011. – Вип. 1. – 336 с.

2. Зборовська Н. Стильовий портрет шістдесятництва / Ніла Зборовська // Слово і час. – 2001. - №12. – С.27.

3. Медвідь В. Шістдесяті: література і реальність / В.Медвідь // Українські проблеми. – 1997. - №1. – С.104 – 122.

4. Підпалий В. Сині троянди: Поезії. / Вступ. стаття Б. Олійника. – К. : Рад. Письменник, 1979. – 158 с.

5. Пішов у дорогу – за ластівками: Спогади про Володимира Підпалого / упоряд.: Ніла Підпала, Олег Рарицький. – Кам'янець – Подільський : ПП «Медобори – 2006», 2011. – 496 с.

6. Стус В. Най будем щирі / Василь Стус // Стус В. Твори: У 4 т. 6 кн. Літературна критика. – Львів, 1994. – С.173 – 190.

7. Тарнашинська Л. Екзистенціально- аксіологічна модель бути / здаватися як дихотомічне поле саморепрезентації шістдесятників / Людмила Тарнашинська // Слово і час. – 2013. - № 3. – С. 34 – 49.

8. Тарнашинська Л. Зоряний інтеграл знакового покоління: персоналістський вимір / Людмила Тарнашинська // Тарнашинська Л. Українське шістдесятництво: профілі на тлі покоління: (історико – літературний та поетикальний аспекти). – К.: Смолоскип, 2010. – 632 с.

9. Третяченко А. Володимир Підпалий у контексті «тихої лірики» / Алла Третяченко // Слово і час. – 2013. - № 6. – С.87 – 92.

10.Цимбалюк В. Твій голос щирий досі ще луна…(Поет – шістдесятник Володимир Підпалий та його «Тиха лірика» / Василь Цимбалюк // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2011. - № 5. – С. 116 – 127.

УДК 821.161.2-2.09

Спірідонова Л.М., викладач Ірпінського
державного коледжу економіки та права,
Шевченко А.В., викладач Ірпінського
державного коледжу економіки та права

Історичні п'єси Б.Д. Грінченка – перехід до модерної драми

Стаття присвячена аналізу драматургічної творчості Б.Д. Грінченка, зокрема особлива увага приділяється його історичним п'єсам «Ясні зорі», «Степовий гість», «Серед бурі», які засвідчують перехід до модерної драми. Виокремлено прояви народництва та модернізму у цих творах.

Ключові слова: модернізм, модерна драма, народництво.

Spiridonova L.M., Shevchenko A.V. Historical plays of Borys Grinchenko – A transition to a modern drama.

The article is devoted to the analysis of Borys Grinchenko's dramatic creativity, in particular, special attention is paid to his historical plays, «Yasni zori» ("Clear Stars"), «Stepovyy hist» ("Steppe Guest"), «Sered buri» ("Among the Storm"), which testify to the transition to modern drama. The manifestations of Populism and Modernism in these works are singled out.

The manifestations of narodnytstvo in the dramaturgy of Grinchenko are: external social and national conflicts between Ukrainians and invaders; the aspiration of the protagonist for the cultural, national and social liberation of the people; the image of the material and social environment of the heroes (a detailed depiction of their way of life, circumstances of life); ethnographicism; de-romanticism of person and people; emancipation of human individuality and its aspiration for harmonious unity of collective and individual.

The emergence of modernism in the drama - is: a view of the peasants as sometimes passive, ignorant mass, unwilling to fight for their own rights; images of the inner feelings of the heroes; deep psychology; self-reflection (self-analysis of the protagonist, his desire to understand his own feelings); symbolization of images; neofolklorism; disputes-

dialogues; philosophical problems (morality, spiritual cleansing and enlightenment); image of strong personality.

Ukrainian Theater of Coryphaeus was lucky to unite the most effective means of scenic expressiveness with the depth of thoughts and feelings, to comprehend and master the ideological and aesthetic wealth of folk rituals and customs for the scene, also a variety of verbal genres of folklore as the basis of the plot and means of character characteristics, as a powerful means of harmonization of the individual, we observe in Boris Grinchenko's playwright.

Key words: modernism, modern drama, narodnytstvo.

На початку 80-х років XIX століття в українській літературі з'явилась постать людини феноменальної працездатності, талановитого письменника, педагога, фольклориста і етнографа, мовознавця-лексикографа, критика і публіциста, видавця численних художніх і науково-популярних книжок Бориса Дмитровича Грінченка (1863-1910).

Грінченкові-драматургу належать соціально-побутові п'єси «Нахмарило», «На громадській роботі», «На новий шлях». Він вдало опрацював й історико-героїчну тему, продукувавши кілька історико-патріотичних драм «Ясні зорі», «Степовий гість», «Серед бурі», у яких оригінально зобразив минуле українського народу, його боротьбу проти турецько-татарських завойовників і польської шляхти.

Іван Франко [8] визначив місце письменника у літературі кінця XIX століття – серед кращих сил літератури, де його місце у першому ряді. На думку Франка, Грінченко не раз виступав сміливо у справах, про які ніхто інший не наважувався заговорити, що вказувало на те, що Грінченко має не тільки літературний талант, а й талант публічного діяча. Грінченко, за словами М.Чернявського [5], «більше працював, ніж жив». Праця була для письменника синонімом життя. М. Лисенко [5] про його роботу сказав, що «таких невтомних, завзятих діячів, борців громадських, якого ми в особі Бориса Грінченка втеряли, в пантеоні українських списателів зазначити можна дуже небагато…

Великий хист, незвичайна витривалість у роботі, скрашені великою любов'ю до рідного краю».

Та, на жаль, «якось так вийшло, що драматургія Грінченка досі перебуває на становищі літературного пасинка навіть стосовно інших його творів-віршів, байок, оповідань, повістей» [7, с. 11], – до такого висновку дійшов Степан Процюк. Це зумовлює необхідність вивчення драматургічної спадщини великого митця. **Об'єктом** дослідження є п'єси Б.Грінченка, а його **предмет** складають умовно-історичні драми письменника «Ясні зорі», «Серед бурі» та «Степовий гість».

На наш погляд, тема статті є важливою і **актуальною**. Вивчення історико-патріотичних драм Грінченка змусить сучасників подумати про своє місце та призначення в соціумі.

Драматургія Грінченка розглядалася з різних позицій, але в першу чергу залежно від суспільних віянь. Прикладом цього є праця Б.Шнайдера [9]. Він, роблячи перші кроки в дослідженні розвитку української історичної драматургії XVIII - XIX ст., зауважив, що „історична драматургія Грінченка свідчила про виродження жанру, яке полягало в тому, що історичні події, зображувана епоха в кращому разі ставали лише фоном для звичайного сюжету, який, по суті, прямого відношення до епохи не мав і в історичні рамки не вкладався. Історія, її визначні події і факти не стояли в центрі цієї драматургії, яка надавала перевагу особистому плану («Ясні зорі», «Степовий гість»). Отже, антиісторизм становить найхарактернішу рису драматургії Грінченка» [9, с. 68]. Автор говорив про драми Грінченка з позицій реалістичної літератури та критики, не беручи до уваги той факт, що п'єси митця несли в собі елементи модернізму.

Тривалий час вивчав драматургію Грінченка С. Процюк [7]. Він переконався, що його п'єсам варто повернути їх літературне, а деяким і сценічне життя. Автор статті наголошує на новаторстві Грінченка-драматурга.

Новим С. Процюк вважає: «образ української жінки як сильної особистості (Олена «Ясні зорі», Оксана «Серед бурі»); зіткнення християнського та мусульманського світосприймання, згідно з яким, відповідно до законів шаріату, жінка приймає долю як фатум (Фатима «Ясні зорі»); піднесення позитивного образу жінки до рангу своєрідного матріархального символу батьківщини; основний конфлікт як пошуки персонажами національної перспективи; ідея етичних та естетичних пошуків смислу життя, ідеалу («Ясні зорі»); наявність символічних образів» [7, с. 20].

Також Процюк зазначав, що історико-патріотичні п'єси «можна назвати історичними тільки умовно. Письменник не ставить собі за мету заглиблюватись в історичні аннали", персонажі його історичних п'єс іноді видаються сучасникам автора, лише перенесеними в XVII ст.» [7].

А.Погрібний, дослідник творчості Грінченка, про його драматургію говорить не так багато. Він доходить висновку: «Якщо у драмі «Ясні зорі» уславлення волелюбності героїв та їхньої відданості рідному краєві дещо абстраговане, то п'єси «Степовий гість», «Серед бурі» Б.Грінченка тим і цікаві, що, високо підносячи ідею батьківщини як найбільшої цінності для кожної людини, вони водночас розкривають історично ідеалізовану та соціально увиразнену картину перебігу історичних подій» [6, с. 229].

У посібнику «Нові імена в програмі з української літератури» повторюється думка критики: п'єсам Грінченка притаманні такі ознаки: динамізм, гострота конфлікту, сценічність, але «блідо виписаний загальний історичний фон» [3, с. 460].

Отже, наш огляд науково-критичної літератури дає підстави для висновку, що драматургія Грінченка опрацьована лише частково. Тому звернення до аналізу історичних п'єс Грінченка і складає **наукову новизну** статті.

Мета роботи: довести, що історичні п'єси Грінченка є переходом до модерної драми.

Сторінка творчості Грінченка-драматурга сприяла розвиткові демократичного напряму в українській культурі, за долю якої він щиро уболівав, про що не раз писав у своїх статтях, листах. «Всяка справа культурна, — наголошував він, — тільки тоді буває повна і міцна, коли вона, з одного боку, зростаючи на рідному грунті, живиться живущим духом з великої скарбниці духовних здобутків народів усього світу, а з другого, — коли вона займає не саме тільки панство, а розливається глибоко й широко, захоплюючи собою величезні маси народу і ведучи їх до кращого, яснішого життя».

Творчість Бориса Грінченка мала народницьке спрямування, що було досить поширеним в українській літературі другої половини XIX століття. Саме тому художній манері письменника притаманні такі особливості, як об'єктивне, широке зображення картин дійсності, матеріального та соціального оточення героїв, докладне змалювання їх побуту, обставин життя та праці.

З політичним виявом народництва пов'язаний і літературний. Головні його принципи: відродження літературне є відродження національне, отже, література виконує надзвичайно важливу суспільну функцію, тому творення письменства на основі народної (а часто – простонародної) мови, етнографізму та ідеалізації народу (селянства) є обов'язком українського митця. Саме з письменства, на думку народників, мала відродитися втрачена державність, тому літературу «про народ і для народу» оголошували «великою» незалежно від її мистецької вартості. За народницькою ідеологією, письменник є перш за все борець та пророк, а вже потім митець. І.Франко та його послідовники стверджували, що саме в народництві криється самобутність та своєрідність української літератури.

Якраз найбільш значущою для українського мистецтва стала перша чверть XX століття, коли були сформульовані ті проблеми, художні спрямування та орієнтації, які значною мірою окреслили його своєрідність

[11]. Серед них – тяжіння до традиційних, старих або автономних художніх структур, до активного продукування – з метою самозбереження – романтично-народницької ідеології, до засвоєння й закріплення дидактичних та етнографічних форм творчості, яке, з одного боку, підтримувало стійкий інтерес до реалістичного відтворення дійсності в дусі пізнього передвижництва, а з другого – ставало ідейним підґрунтям українського національного стилю мистецтва, що спирався на ретроспективну традицію візантизму, фольклору та проторенесансу.

Отже, нова течія – модернізм – була в Україні на початку ХХ ст. як своєрідна художня реакція на певне романтичне, реалістичне й натуралістичне відображення окремих життєвих колізій. Певна річ, творення розмаїтої національної культури цікавило і модерністів, і неонародників. Народницька теорія спиралася на програмні засади, закладені ще в епоху Просвітництва раціоналізмом, емпіризмом, на ідеали природної й моральної цінності окремої людини, особливої місії освіченої професійної спілки людей. Модерністська ідея сприймала активно романтичну критику просвітительства, переосмислюючи водночас і сам романтизм. Нова «велика індивідуальність» розглядалася в контексті «нової соціальності» (Леся Українка, В. Винниченко).

Певною спільністю національно-культурних ідей модерністів і народників пояснюється збереження в українській літературі початку ХХ століття елементів романтичної свідомості. Романтична ідеологія, романтичний індивідуалізм, романтична настроєність знайдуть своє продовження [10] .

Отже, протягом першого десятиліття ХХ століття відбувалися як перехід до модерної художньої свідомості, так і зміна образних структур та моделей всередині самого явища.

Загальна зміна ранніх модерних структур пов’язана з посиленням явищ експресивно-виражального характеру, неофольклоризму, спробами виходу за межі малих художніх

форм, ліризованої та ескізної прози тощо. З'являються твори ширшого епічного діапазону – повісті, романи, розвивається драматургія. Після Першої світової війни гострота і напруженість протистояння неонародництва й модернізму спадає.

Якщо модерністи переймалися здебільшого проблемою сильної особистості, то неонародники – розкріпаченням людської індивідуальності та її прагненням до гармонійної єдності колективного й індивідуального, по суті, те саме питання, тільки на нижчих, попередніх регістрах свого оформлення.

Чітко визначеної межової хронології модернізм в українських літературі, театрі і драмі не має, але основне мистецьке навантаження робилося вже тоді на одиницю, а не на спільноту, масу, общину, народ, як було в попередні часи. Власне, увага цілком спрямовувалася на людину та її особисті проблеми, на індивідуальність у контексті загального соціального розвитку. Усі ці мистецькі ознаки найбільше виявилися в українських п'єсах, де увага в ідейно-тематичному розгалуженні та й в сюжеті зосереджується найбільше на становищі особи в навколишньому середовищі, на її душевному стані в певній ситуаційній площині, на її рішеннях при виході з екстремальних чи дуже складних соціальних ситуацій.

Прикметною для української драматургії ставала увага до літературності, умовності, поза сумнівом, і її зануреність у стихію реальних конфліктів та душевних драм, соціальної дисгармонії. Драматичні твори, написані як для «читання» (драматичні поеми Лесі Українки), так і «для сцени» (більшість п'єс Винниченка), вирізняються жанровими формами індивідуального мовлення, масовими сценами, диспутами-діалогами, «очуднюванням». Відповідно акцентуються тут філософська проблематика, поглиблена саморефлексія, словесна гра.

Починаючи з середини 90-х років XIX століття Б.Д.Грінченко дедалі частіше звертається до драматургічної творчості. «Для нього, котрий завжди вбачав у літературі

форму суспільної діяльності, була в цьому своя закономірність, адже розрахована на сценічне втілення, п'єса відкривала неоціненну можливість прямого звертання до ширшої публіки, була нагодою вийти на трибуну» [1, с. 222]. Тому, як писав І.Франко в огляді «З останніх десятиліть XIX віку», маючи на увазі передусім історичні романтичні драми ідей, "талановитий поет і повістяр покинув епіку задля драми, силкуючись дати нашій літературі історико-патріотичну драму вищого стилю" [8, 514].

Історичні драми Грінченка інтелектуалізовані, тобто позбавлені комізму видовищно-розважального плину. На думку письменника, драма, театр мали слугувати справі національного, духовного відродження українського народу, підносити його освітній рівень, розвивати естетичні смаки.

П'єси можна віднести до «арістотелівського», або «закритого» жанрового типу драм, оскільки вони розкривають характери персонажів через їхні вчинки. Драмам притаманна фабульна будова з необхідними при цьому атрибутами – зав'язкою, розвитком дії, кульмінацією та розв'язкою; зберігається хронологія подій і вчинків героїв на відносно обмеженому просторі.

Грінченко зумів вдало опрацювати історико-героїчну тему, подати її так, що п'єси стали перехідним етапом від народницької реалістичної драми до новітньої модерної.

П'єса «Ясні зорі» здобула першу премію літературного конкурсу в Галичині. Вона сюжетно пов'язана з думою про «Марусю Богуславку». У драмі «Ясні зорі» Б.Грінченко малює картину з життя українських бранців в турецькій неволі:

Впеклась мені неволя!..
А я її вже вдруге зазнаю!..
Я вперше втік, - тепер же утікати,
Постарівшись, не здужаю ніяк...[2, с. 342], -

розповідає старий невільник Панас. І тільки ясні зорі України світять нещасним в'язням довгі роки, зігрівають серце в неволі. За Україною тужать не лише ті, хто недавно потрапив у полон, а й ті, що пробули на турецькій каторзі

довгі роки, і навіть ті, які в силу обставин «потурчились», «побусурманились».

В душі у мене знов

Мій рідний край, народ мій рідний любий... [2, с. 414], думкою лине до отчої землі Аміна, головна героїня драми. «Палкий патріотизм буквально пронизує твір» [4, с. 459].

У драмі «Степовий гість» відтворено події напередодні визвольної війни 1648-1654рр.

До господи шляхтича Степана Золотницького прибуває посланець від Б.Хмельницького. Він називає себе лейстровим з табору коронного гетьмана Потоцького, хоча насправді є сином другої дружини Золотницького Василини.

Поступово розкривається гостра драматична ситуація: Золотницький підступно колись убив чоловіка Василини Демченка і думав, що вбив її сина Якима. Але, на щастя, хлопець залишився живий, був у турецькій неволі, а потім служив на Запоріжжі. Він повертається у село, щоб поквитатися з кровним ворогом.

Яким – посланець від Хмельницького, він прибув у село «оповіщати, щоб люди наготові малися, і скоро гасло буде, - зараз бралися до зброї» [2, с. 430].

Шляхтич Золотницький ненавидить український народ. Він зазіхнув на землі й господарство, а також – дружину Демченка, бо для нього «сила – то багатство» [2, с. 422]. А запорожці – «гультяї всі і розбишаки», Хмельницький же - «Проклятий бунтовик» [2, с. 427].

Внаслідок складних і драматичних подій Якима Демченка ув'язнюють, але його звільняє кохана дівчина Наталя.

Перемагають Яким і козаки. На нашу думку, «степовий гість» – це символічний образ волі, довгоочікуваної, жаданої.

У драматичному творі «Степовий гість» Грінченко створив як образ народу, готового до повстання, так і повсталого: «...на майдані народ, усі з косами, з вилами... Кричать: до панської господи!» [2, с. 456].

«Створення образу народу, готового до повстання, а наприкінці п'єси – вже повсталого, - це незаперечна заслуга Б.Грінченка» [6, с. 231].

Історично правдиво відтворено настрої народу в третій п'єсі «Серед бурі». Події в ній віднесені до періоду Руїни – тяжкого лихоліття й міжусобних чвар, які настали в Україні після смерті Богдана Хмельницького. Дія п'єси відбувається у місті Кальнику в 1671 році. Центральний образ – полковник Василь Коваленко, мужній воїн, талановитий воєначальник, палкий патріот Батьківщини. Він стає на чолі козаків, які захищають під час облоги рідне місто від польсько-шляхетських військ.

Проти Коваленка з козаків виступають сотник Лясковський, суддя Старовський, хорунжий Жилинський і батько Оксани – осавул Пилипенко. Всі вони задля багатства ладні продати навіть рідних дітей і Вітчизну. Їх гасло: «Як добре жить, то там і рідний край» [2, с. 489].

Закінчується драма зворушливим монологом Оксани, дружини Коваленка, яка смертю підтверджує свою відданість рідному краєві, друзям , коханому:

...Мій світоньку ясний!.. Мій рідний краю,
Прощай і ти!.. Не нажилася я!..
Мій людоньку! В сльозах живеш ти, в горі,
Хай Бог тобі спокою й щастя дасть!..
Живи, цвіти!.. Зорею ясно сяй!.. [2, с. 546].

«Слід відзначити, - наголошує А.Погрібний, - що Б.Грінченко доносить до українського читача зразки новітньої європейської драми, що він, перегукуючись щодо цього з І.Карпенком-Карим, очищає свої п'єси від етнографізму та простонародного комізму (сказавши інакше – інтелектуалізує їх), докладає праці у розвитку жанрів драматичної поеми» [6, с. 227].

Справді, дослідник має рацію. Письменник відходить від традиційної української драматургії, в основі якого лежав факт, подія. Його цікавить у першу чергу особа, людська натура в певній ситуації, внутрішня, а не зовнішня дія.

Висновки. Проявами народництва у драматургії Грінченка є: зовнішні соціальні та національні конфлікти між українцями та загарбниками; прагнення головного героя до культурного, національного та соціального визволення народу; зображення матеріального та соціального оточення героїв (докладне змалювання їх побуту, обставин життя); етнографізм; деромантизація особи і народу; розкріпачення людської індивідуальності та її прагнення до гармонійної єдності колективного й індивідуального.

Вияви модернізму у драмах – це: погляд на селян як часом на пасивну, неосвічену масу, неохочу до боротьби за власні права; зображення внутрішніх переживань героїв; глибокий психологізм; саморефлексація (самоаналіз головного героя, його прагнення розібратися у власних почуттях); символізація образів; неофольклоризм; умовноісторичність; диспути-діалоги; філософська проблематика (моральність, духовне очищення і прозріння); зображення сильної особистості.

Українському театру корифеїв пощастило поєднати найефективніші засоби сценічної виразності з глибиною думок і почуттів, осягнути й освоїти для сцени ідейно-естетичне багатство народних обрядів і звичаїв, а також найрізноманітніших словесних жанрів фольклору як основу сюжету й засобів характеристики персонажів, як могутній засіб гармонізації особистості, що ми спостерігаємо в драматургічній творчості Бориса Грінченка.

Література

1. Грінченко Б. // Історія української літератури XIX ст. / 70-90-ті роки / У двох книгах: Підручник / За ред. О.Д.Гнідан. – К., 2003. Кн.1. – С. 430-462
2. Грінченко Б. Твори: У 2т. – К .: Наукова думка, 1991. Т. 1.
3. Лебедєв Ю.І. Грінченко Б. // Нові імена в програмі з української літератури: Посібник для вчителя. – К.: Освіта, 1993. – 197 с.
4. Неживий О. Борис Грінченко-педагог: від минулого в майбутнє // Рідна школа. – 1999. – №2. – С.21 – 25.

5. Погрібний А.Г. Борис Грінченко: Нарис життя і творчості. – К., 1988.
6. Погрібний А.Г. Борис Грінченко в літературному русі кінця XIX – початку XX ст.: Питання ідейно-естетичної еволюції: - К.: Либідь, 1990.
7. Процюк С. Драматургія Б.Грінченка: традиції і новаторство. // Слово і час. – 1993. - №5. – С.14 – 15.
8. Франко І. Зібр. творів: У 50т. – К., 1984.- Т.41.
9. Шнайдер Б.І. Трагедія "Сава Чалий" Карпенка-Карого і українська історична драма XIX ст. – К., 1959.
10. http://ostriv.in.ua
11. http:// www.library.kherson.ua/young/tavrica/grinchenko

Микола Ткачук
проф., д.ф.н. (м.Тернопіль)

Наративна медіація в романі І.Нечуя-Левицького «Хмари»

У статті розглядається роль наративної медіації розповідача у формуванні ідейно-художньої структури твору. Аналізуються відступи наратора, вияви його ідейної точки зору стосовно колоніальної ситуації, культури. Простежуються імалогогічні уявлення про національні характери та роль вставних історій, снів персонажів, їх роздумів у дискурсі твору. Окрема увага приділяється еволюції герої Воздвиженського, Дашковича у світлі наративної медіації розповідача.

Ключові слова: аукторіальна наративна ситуація, наративна медіація, наратор, фокалізація.

The article deals with the role of the narrative mediation in the formation of the ideological and artistic structure of the work. There are analyzed the narrator departures revealing his ideological point of view in relation to the colonial situation and culture. The imogalogical ideas about national characters, the role of insert history, dreams of characters and their reflection in the discourse of the novel are traced. Particular

attention is paid to the evolution of the heroes of Vozdvyzhensky and Dashkovich in the light of narrative mediation of the narrator.

Key words: auctorial narrative situation, narrative mediation, narrator, focalization.

Постановка наукової проблеми та її значення. Розповідна манера І.Нечуя-Левицького по праву вважається класичною реалістичною розповідною традицією. Вона увібрала в себе типові прийоми наратії письменників-реалістів ХІХ століття. Завдяки художній майстерності автора ця розповідна структура стала зразком для наслідування багатьом українським прозаїкам в тому числі ХХ століття. Вона асоціюється з всезнаючим третьоособовим наратором, який подає читачеві основний масив інформації про передісторію подій та героїв, їхні мотиви, через численні відступи, резюме висвітлює типові закономірності суспільного буття.

В цьому плані Нечуй-Левицький міг би назвати себе «доктором соціальних наук», «істориком» та «секретарем» сучасного йому українського суспільства, як називав себе О. Бальзак, один із улюблених митців українського прозаїка.

І. Нечуй-Левицький порушив перед літературно-естетичною думкою України питання про її національні ресурси, про самобутній розвиток української літератури та її місце в боротьбі за національні права українського народу. Отже, очевидно, що він вбачав основним «законом» тогочасної дійсності не всесилля «приватного» інтересу, як, скажімо, Бальзак, а колоніальне, соціальне насилля над особою й українським народом. Цим обумовлюються його підходи щодо «розвитку української літератури як головного показника і носія національної свідомості та потужного фактора в громадській боротьбі»[1, с.78]. На цей аспект звернув увагу Сергій Єфремов, який вказав на побоювання митця щодо негативної ролі російської літератури як панівної нації на виховання українського читача, її «придатності, до свого національного і соціального осередку».

У реалістичному дискурсі Нечуя-Левицького органічно поєднуються проблеми особи і проблеми народу й зумовлюють філософсько-історичний ракурс їх розв'язання. Нечуй-Левицький, осягаючи суспільну сутність людини, «кмітливо обсервуючи життя» (улюблений термін письменника), утверджує перевагу духовно-моральної природи людини над її тілесним, егоїстичним началом. Знову-таки в цьому пункті він споріднений, як показав акад. С. Єфремов, з французьким і російським реалістичним дискурсом. Письменник утверджував морально-етичне протистояння людини несприятливим зовнішнім обставинам, впливу середовища, поєднуючи з розкриттям внутрішнього світу героїв.

Така інтенція автора зумовила вибір наративної ситуації з третьоособовим розповідачем. У теорії розповіді Ж.Женнета це гетеродієгетична наративна ситуація, визначальною ознакою якої є те, що наратор знаходиться поза межами художнього світу (дієгезису). Це зумовлює наративну дистанцію між розповідачем та оповідуваною ситуацією. Наприклад, наратор описує події, які давно відбулися, як у романі «Хмари», події спочатку відбуваються, ще в 60-тих роках XIX століття. Зовнішня позиція такого «всезнаючого» розповідача дозволяє вільно пересуватися в просторі, моделювати думки різних персонажів. Така модель зумовлює великий вплив наратора на читача. Можна говорити про **медіацію** (посередництво) розповідача, який впливає на саму наративну трансформацію (зміну вихідної ситуації на фінальну), не менше ніж антагоністи історії. На таку роль розповідача звернув увагу Фрідріх Штанцель, який в типології наративних ситуацій виділив аукторіальний наративний тип, в якому центром читацьких орієнтацій для читача є судження, оцінки, зауваження наратора.

Мета і завдання нашого дослідження простежити роль аукторіального розповідача у наративі Нечуя-Левицького на прикладі роману «Хмари». Як відомо, твір має чітку ідейну спрямованість: «Чорні хмари» (одна з назв

роману) – символ національного гноблення, «символ усіх темних сил, які намагаються денаціоналізувати українську молодь, відірвати її від рідного народу, перетворити на прислужників російського царизму, душителів української національної культури»[4, с.23]. Очевидно, що в першу чергу, цю ідейну позицію, а, отже, й вплив на читача, виражають відступи розповідача. Показовою є сцена екзамену в академії, яку вилучала цензура.

Сатиричними фарбами Левицькнй малює сцену екзаменів у Духовній академії. Він висміює нікчемність академічної науки, схоластику, що панує тут. Безграмотність і бездуховність «професорів» і випускників. З портрета на них «дуже сумно і грізно поглядав Петро Могила, закладач академії. Його тінь, прикована до полотна, ніби думала: «І що то за люди прийшли й вийшли з моєї академії? І на якім язиці все те говорило, екзаменувалося, жартувало і виявляло научну темноту? Чи то орда налетіла, чи то Литва набігла і запанувало моїм ділом, моїм твором?»[т.2, с.41]

Не лише з точки зору засновника це потворне видовище, а й з просвітницького та духовного боку, що підкреслює образи святого та видатних людей, які дивуються ганебності ситуації: «Широко одслонені очі святого. Димитрія ніби дивувалися, чи не грали всі ті люди якоїсь чудної містерії чи комедії? Всі тіні значних учених давньої академії, всіх писателів, всіх оборонців українського народу, його віри і народності цілими рядами смутно недоумівали, що то за люди тут говорили, жартували, держали книжки догори ногами — ніби й справді діло робили!» [т.2, с. 41]. В іншому місці наратор вдається до узагальнюючих висновків: «З тієї академії повиходили протоєреї і архієреї, що плодили на Україні московський язик і московський дух, заводили московську централізацію в давній демократичній українській церкві. Давня академія Могили служила вже не Україні, не українському народові, а великоруському урядові і його государственим планам» [т .2, с.14]

Ідейна точка зору розповідача виявляється не лише у відступах, вона може міститися в описі, в короткій ремарці. Наратор вдається до художніх засобів, піднесеного пафосу, коли описує те, що йому любе. Вже перший опис Києва, містить історіософський контекст. Так наратор говорить про київські гори: «Їх заквітчала давня невмираюча українська історія». Далі цей образ повторюється «вернеться до їх слава старого великого Києва, поки знов заквітчають їх потомки давніх батьків свіжими квітками історії…» [т.2, с.6]. Тобто у колоніальному стані рух історії завмирає, є лише славне минуле і діяльне майбутнє, в якому Київ відіграватиме роль. Промовистим стає опис залу академії, де після переліку портретів видатних людей наратор немов вигукає «Тільки нігде там не було видно портрета ні одного українського гетьмана!»[т.2, с.37] І далі натякає, чому, згадуючи серед імен гетьманів Мазепу. Опис світлиці дому Сухобруса та картин, серед яких портрети Павла першого Кутузова та «якоїсь цариці» спонукає розповідача до антиколоніальної репліки: «На стінах світлиці можна було читать історію нещасного Києва, котрого шарпали й перекидали з рук у руки сусіди»[т.2, с.21].

Таких ремарок чимало серед тексту роману. Серед них привертають увагуті, що виражають ідейну точку зору наратора стосовно культури. Наприклад, зустрічаємо оцінку російської масової культури. У пансіоні доньки Сухобруса познайомились з «романтичною великоруською літературою», зазначає розповідач, а далі починає кепкувати з їх захоплення російськими піснями, вдаючись до бурлескного стилю. «І розказавши в пісні, як той голубочок втеряв милу, як він побивався і, попросту сказать, здох од печалі, вони задумувались, зітхали й довго дивились в одчинене вікно, де в садку цвіли квітки, а на коморах купою сиділи «голубочки», що й не думали здихать од любові»[т.2 с.23]. У такому комічному плані Нечуй-Левицький висміює літературу, яка відірвана від життя. До того ж вона немає й виховної цінності для людини, що

підкреслено далі в розповіді, як Сухобрусівни, вилаявши добре в пекарні наймичок та прикажчиків, покричавши на батька, виходили в садок, а там «марили про бідну птичку й сизого голубчика».

Характеризуючи низький рівень навчання в академії, розповідач зазначає, що на студентів більш вплив мали прочитані книги. Показова є ієрархія, яку формулює наратор: «Література та була великоруська і давала недобрий матеріал для просвіти мислі, бо була слов'янофільска». Їй протиставляється більш сучасна до часу нарації західноєвропейська: «Раціоналізм і заграничні книжки тоді не заходили в стіни Братського монастиря»[т.2, с.14] Загалом у тексті великоруське маркується розповідачем як чуже.

З цього погляду цікавими є в наративному дискурсі роману імагологічні уявлення, які описують образ національностей, точку зору Іншого на них. Першим з ким знайомиться читач є Воздвиженський. Коли він прибуває до митрополита, то з уст останнього звучить настанова до земляків: «Тільки тут не Тула!» Ці слова супроводжуються настановами про зовнішній вигляд. Ця сцена засвідчує культурний розрив між українськими землями й іншою частиною імперії. При цьому йдеться про семінаристів й паничів, тобто освічену верству населення. Зазначимо, що коли в подальшому студенти різних національностей міркують про майбутнє, то Воздвиженський категорично не хоче повертатися додому. Цим він контрастує з іншими представниками народів, які з радістю готові повернутися на батьківщину. Культурні відмінності осмислюються в романі і на прикладі образу коханої жінки, про яку мріють студенти. Наратор не бере на себе сміливості давати характеристики, і читач дізнається про національні відмінності з уст самих персонажів. Такий наративний прийом дозволяє автору розкрити характер персонажа й уникнути надмірності резюме наратора.

Воздвиженський уявляє свою майбутню дружину як покірну, а себе бачить владним головою сім'ї. Проте

подальші події розвиваються у протилежному боці. Марта Сухобрусівна противиться цій ролі і поступово відвойовує провідну роль у сім'ї. Тобто Нечуй-Левицький відходить від наперед заданих стереотипних характеристик персонажа. Марта виявилась з сильним характером, вихована на іншій українській концепції сім'ї. Про це вона нагадує старому Сухобрусу, який приходить мирити її з зятем. Так, у наративі вмотивовано зміну поведінки Воздвиженського, яка суперечить національному характеру.

Особливістю наративу роману є те, що в тексті подаються сни персонажів. Ці вставні історії у багатьох випадках є по-фройдівські дитячими мареннями: вони висловлюють сподівання персонажа у символічних картинах. Цим розкривається їх характер, їх очікування, а далі в дієгезисі змальовується подія так чи інакше пов'язана зі сном. Винятком є сон професора Дашковича, в якому він бачить як зникає батьківський дім. Пояснення приходить не у вигляді подальших подій, а у коментарі самого героя, який замислюється над своїм життям й громадянською позицією.

Читач зіставляє мрії героїв з подіями, які трапляються в романі на сюжетно-композиційному рівні. Проте роль наратора виявляється у формуванні очікувань читача в окремих сценах. Це ілюструє вже перший абзац твору, в якому змальовуються невідомі паничі. Заінтригувавши їх описом, наратор тоді повідомляє, що це тульські семінаристи. У цьому плані показовою є сцена в саду Сухобруса, коли Дашкович і Вохдвиженський знайомляться зі своїми майбутніми дружинами. Починається вона інтригою – хтось пізно ввечері заліз у сад. Марта й Степанида налякалися й побігли до батька. Тоді наратор змінює фокалізацію і оповідає, як Дашкович і Воздвиженський сплутали в темряві стіну Братства з садом Сухобруса. Читач уже знає про непорозуміння, але розповідь відтворює точку зору студентів, які бояться наступити на якусь прочанку, оскільки побачили ікони і вважають, що вони в церкві, то гадають, що вони в ректорському саду. Відтак сцена набуває комічного характеру. Тут моделюється

множинна фокалізація – коли подається кут зору різних персонажів на одну ту саму подію.

Зазначимо, що окрім таких прийомів, мовлення наратора у романі також моделює точку зору того чи іншого персонажа. Наратор вживає кличку Сухобрусівни серед студентів «пальми» і цим вказує, що це невласне пряма мова персонажа. При цьому суб'єктність наративу може поєднуватись з роз'ясненням наратора. Такий же підхід зустрічаємо при використанні художньої деталі. Як-от: те як подає чашку чаю Марта Воздвиженському відбиває її настрій: готова вона миритися чи ні. Водночас наратор доповнює її міркуваннями Воздвиженського та вказівкою на його настрій. Загалом у читача не повинно залишитись сумнівів, як трактувати ой чи інший епізод.

Професори втратили свідомість про високе служіння народові, про громадянське покликання людини. Зображені сатиричними фарбами, вони постійно викликають у розповідача сум, гнів й обурення, які він прямо висловлює через свої зауваження. «Однак йому не стало соромно анітрошки!» – вигукує розповідач. Воздвиженський, і Дашкович, як і інші «вчені» уми, зображені в численних сценах, які стосуються приземлених, буденних інтересів. Проте герої не усвідомлюють ні свого покликання, ні марності свого існування. Професори Воздвижеиський і Дашкович цілком задоволені подібним буттям і не уявляють життя іншим. Вони не прагнуть до боротьби з реакцією, не цікавить їх щасливе життя народу. Правда, спорідненість взаємовідносин цих персонажів із середовищем, а в кінцевому рахунку ставлення до світу не передбачає рівності, оскільки ми бачимо в Воздвиженському людину, в якої свідомість і життя підкорені готовим нормам, запрограмовані бездушною машиною самодержавства. Він живе у формах традиційних, офіціозних уявлень і понять, і такі форми життя виявляються для нього природними умовами існування. Такій людині забезпечена непохитність її світосприймання, безоглядна впевненість поведінки, майже непорушна душевна замкненість. Адже норми, задані

пануючим устроєм, вимагають від людини лише простого підкорення. Вони безсилі наповнити людське життя ідейним, моральним, взагалі духовним сенсом.

Духовного змісту позбавлене життя Дашковича, який, заплутавшись у «трансендентному світі філософії», не вболіває за долю рідного народу. Від його науки не було ніякої користі, «на пишні Сегединці (рідне село Дашковича) не впала й крапля з тієї праці вченої людини» (2, с. 233), — іронічно зауважує наратор. Якщо на початку роману розповідач милувався енергією молодого Дашковича, його розумом, працелюбством, упертістю в оволодінні знаннями, з повагою пише про захоплення народною піснею, але поступово у розповіді про Дашковича посилюються іронічні та сатиричні нотки. У фіналі-епілозі про професора Дашковича наратор зазначає: «Він розпочав велике писання про філософію Японії, Китаю й Індії, неначе філософія китайського Конфуція й Лао-Дзи була цікавішою для його од рідного краю, од України» [т.2, с. 335]. Наратив набуває дидактичного спрямування, адже обдарований Дашкович відчуває себе неповноцінним, бо не зумів піднестись над обставинами, що поставили його в становище, яке він не може вважати гідним себе. А зіставлення його життєвої позиції з позицією «нових людей» (зіставлення явно передбачене сюжетно-комопозиційною структурою) з'ясовує її соціально історичну природу. У розповіді простежується, як герой на початку свого життєвого шляху тягнеться до нових ідей, але незабаром «Він навіщось розносив по чужих огородах, по чужих нивах розсівав те сім’я науки, котре був повинен посіяти на своїй убогій ниві…Дашкович вже став скоса поглядать на молодих людей» [2, с. 233]. Згодом він скептично пояснює доньці Ользі, хто такі «націонали й народовці»..

Інший рівень взаємовідносин людини і суспільства характеризується наявністю духовності в життєвій позиції людини. Така духовність притаманна Павлові Радюку, Мірошниченкові, Дуніну-Левченкові, «новим людям», які

протиставлені «батькам» Воздвиженським, Дашковичам та ін.

На наш погляд, у Радюкові «оживає» характерний тип «нової людини», палкий українофіл-просвітянин. Його погляди наратор подає через цитатний дискурс. Радюк вважає «єдине джерело, звідкіль поллється світ на Україну: про світність та наука» Знання й просвітність для нього це ключі до раю на українській землі. Майбутня Україна «встала перед ним чорна, як рай, чудова, як дівчина першої пори своєї краси, вся засаджена садками, виноградом і лісами, вся облита ріками й каналами, з багатими городами й селами. Україна встала перед ним з своїм гордим, поетичним і-добрим народом, багатим і просвіченим, без усякого ярма на шиї...».

У романі «Хмари» письменник малює фігуру, котра синтезує в своїх ідеях і переживаннях лад думок і почуттів, найбільш характерних для українських інтелігентів, так званого «культурного прошарку» тої епохи. Радюк – це романтик, але і просвітитель та пропагандист, представник дворянсько-різночинницької молоді, що під впливом революційних ідей із Європи стала міркувати над долею своєї батьківщини. Таким його сприймають інші персонажі, вони вважають його революціонером, пророкують йому ув'язнення. Аристократка Турман: «Це якийсь дракон революції!.. Та він, надіюсь, революціонер, отой Радюк! Ой, воно щось дуже небезпечне! Він, певно, буде в тюрмі! Йому не минуть Сибіру!» [т.2, с. 257-258].

Роль Радюка – пробуджувати самосвідомість в оточуючих. Його по-різному сприймають у товаристві батька, по його приїзді з Києва, в салоні Дашковича, серед однодумців. Проте, що письменник бачить обмеженість дій і програми Радюка засвідчують іронічні сцени, коли розповідається, як Радюк одягається в український національний костюм, також на баштані з дідом Ооиським. Водночас наратив фіксує, що сам Радюк не знає, яким шляхом йти. Таке сум'яття наратор відтворює через розлогі цитати внутрішнього мовлення героя: «думав про свій

народ і Україну, то його душа ніби тонула в якійсь темній безвісті, де це було ні дна, ні верху, де не було за віщо вхопитися...Хіба за одно повітря» [т.2, с.149]..

Висновки. Таким чином, наратив роману «Хмари» побудований на чіткій національній позиції автора. Наратор послідовно утверджує самобутність української культури. Для нього очевидним є багате історичне минуле рідного краю. В культурному та історіософському плані Україну розповідач трактує як самодостатню, для якої імперське, великоруське є чужим. Така наративна медіація визначає трактування вчинків героїв, їх життєвого вибору. Якщо глянути на постать Дашковича, то негативною вона виглядає в дискурсі Нечуя-Левицького, через те, що як вчений він працює на російську імперську науку. Адже в творі нема сумнівів в його науковвих здібностях чи моральному обличчі. Відтак наратив роману «Хмари» відзначається домінуванням слова наратора, який оперує від пафосного до сатиричного модусу. Розповідач Нечуя-Левицького тяжіє до широких узагальнень. Його не задовільняє бачення дійсності в її мозаїчності. При цьому у змалюванні поодиноких життєвих ситуацій виявляється майстерність письменника. Його розповідач уміє представити влучну художню деталь, в тому числі для психологічної характеристики. Численні описи не тільки реалістично передають обставини дії, а й можуть передавати точку зору персонажа, а то й декількох, моделюючи множинну фокалізацію. У романі зустрічаємо численні вставні наративні історії, сни персонажів, їхні розлогі роздуми, які перегукуються з основною історією, часом є алегоричною інтерпретацією. Всі ці наративні прийоми згодом розвивалися в прозі наступних поколінь українських митців. І. Нечуй-Левицький прокладав нові шляхи в українській прозі.

Література

1. Єфремов С. Іван Левицький (Нечуй). – К.: Слово, 1924. – С.78.

2. Женнет Ж. Фигуры. В 2-х т. – Т.2. – М.:Изд-во им. Сабашникових, 1998. – 460 с.

3. Нечуй-Левицький І. Зібр. творів в 10 т. – Т.2. – К.: Наукова думка, 1965. – 386 с.

4. Походзіло М. І.Нечуй-Левицький. – К.: Дніпро, 1966

УДК 821.162.1

О. П. Ткачук
к. філол. н., докторант (м.Київ)

Неоромантичні тенденції художніх світів Етель Ліліан Войнич та Джозефа Конрада

Стаття присвячена вивченню типології творчості Етель Ліліан Войнич та Джозефа Конрада в контексті неоромантичних тенденцій, що формувалися в руслі модернізму. Драматизм сюжету, порушення хронології, зміщення композиції, множинність наративу та глибокий психологізм, – твори письменників мають багато спільних рис, що обумовлено типологічною приналежністю до одного мистецького направлення.

Ключові слова: *типологія, неоромантизм, психологізм, екзотизм, наратив, композиція, модернізм.*

Olena Tkachuk Neo-romantic trends in artistic worlds by Etel Lilian Woynich and Josef Conrad

The article is devoted to the study of Ethel Lilian Voinich and Joseph Conrad typology in the context of neo-romantic tendencies formed in the period of early modernism. The drama of the plot, violations of the chronology, the displacement of the composition, the plurality of the narrative and profound psychology, the works of writers have many common features. Ascribing to various literary genres (romantic-revolutionary, romantic adventurous and adventurous-colonial), they are marked by neo-romanticism features with its characteristic aspiration to deviate from everyday life and plunge into exotic circumstances and heroic adventures. The tragic existence of man in the absurd chaos of entity is the main idea of the works by Ethel Lilian Voinich and Joseph Conrad. Similar structural plot components, thematic motives, ideological conclusions and profound psychology in the novels by Voynich and Conrad suggest predictions for the further development of literature.

Existential loneliness of a man in the crowd, exile, complex conflicts in the borderline situations in which man exposes himself, frankly showing his inner self, behaves unexpectedly for himself, psychologic difficulties, the impossibility of finding not only simple human happiness, but also peace of spirit - all these problems will become the most important in the literary works not only of modernism, but also of postmodernism.

Key words: *typology, neo-romanticism, psychology, exoticism, narrative, composition, modernism.*

Постановка наукової проблеми. Неоромантизму, як мистецькому і культурному направленню на зламі століть, епох, поглядів і життєвих концепцій, властивий новий погляд на людину і людські стосунки, адже стара вольтерівська формула «все на краще в цьому найкращому зі світів», визначальна для попередніх періодів історії, ставиться вже під сумнів. Л. Дербенева, розглядаючи специфіку та тенденції неоромантизму, вказувала, що «проявившись як тенденція культурного зсуву, неоромантизм став <…> основою нового типу ідеалізації, нової картини світу <…>, трагічної за своїм світосприйняттям, де конституюють яскраво виражені опозиції: хаос / порядок, <…>, Захід / Схід» [3, с. 11].

Аналіз досліджень. Попри Джона Голсуорсі, Джейн Остен, Джорджа Мередіта і Генрі Джеймса, творчість Етель Ліліан Войнич майже пройшла непоміченою у полі компаративних досліджень Джозефа Конрада. М. Амусін перший звернув увагу на типологічне зіставлення образу Лорда Джіма з образом Артура Бертона або Фелікса Рівареса Етель Ліліан Войнич. У листі до Едварда Ґарнетта від 11 жовтня 1897 року у своєму повідомленні про обговорення щойно виданого роману англійської письменниці Конрад зазначає риси образу Артура [7, с. 395].

Мета. Стаття присвячена вивченню типології творчості Етель Ліліан Войнич та Джозефа Конрада в контексті неоромантичних тенденцій, що формувалися в руслі модернізму. Драматизм сюжету, порушення хронології, зміщення композиції, множинність наративу та глибокий психологізм, – твори письменників мають багато спільних

рис, що обумовлено типологічною приналежністю до одного мистецького направлення.

Виклад основного матеріалу. Секрет успіху славнозвісного роману Етель Ліліан Войнич вбачається у комплексі складових, інтригуючи читацьку цікавість його походженням (мультикультурність внаслідок англо-італійської генези; двозначність положення в родині як дитини від другої дружини батька, католички, тоді як в родинному колі панує протестантизм; маргінальність родоводу незаконнонародженого сина католицького священника), масштабністю особистості, глибиною психологічних переживань. Крім цього, у долі романтичного юнака Артура Бертона відбуваються неординарні події, враховуючи таємницю народження, зраду близьких людей, інсценоване самогубство, трагічне нерозділене кохання, пронесене через все життя.

Глибокий гуманізм, ненависть до проявів як фізичної так і моральної жорстокості відрізняють всі книги Етель Ліліан Войнич і перш за все її трилогію про долю Артура Бертона (романи «The Gadfly» / «Овід», «An Interrupted Friendship» / «Перервана дружба», «Put off thy Shoes» / «Скинь взуття твоє»). І, хоч романи Войнич і Конрада відносяться до різних літературних жанрів («The Gadfly» / «Овід» – романтично-революційний, «An Interrupted Friendship» / «Перервана дружба» – романтично-авантюрний, «Lord Jim: A Tale» / «Лорд Джім» – авантюрно-колоніальний), вони позначені віяннями неоромантизму з характерним для цього направлення прагненням ухилитися від буденної повсякденності і зануритись в екзотичні обставини та героїчні пригоди: «неоромантики подібно романтикам початку XIX століття оспівували мужність, подвиг і героїку пригод в надзвичайній, часто екзотичний атмосфері», – наголошує Г. Е. Бен [2, с. 233].

М. Амусін зазначав: «Войнич, паралельно з Конрадом, але незалежно від нього, вийшла до кількох тематичних і смислових парадигм, які пізніше виявилися в самому центрі літературних інтересів століття» [1, с. 57]. У

неореалістичних творах Войнич і Конрада спостерігаються риси літератури нового ґатунку, – суб'єктивізація світосприйняття, порушення хронології з розривом просторово-часових категорій, зміщення композиції. Між першою та другою частинами «The Gadfly» («Овода») минає 13 років, у «Lord Jim: A Tale» («Лорд Джім: Історія») оповідь постійно повертається до подій, що відбулися на «Патні» під час висловлення точки зору різними оповідачами, ніби починаючись з початку, таким чином створюється, так би мовити, поліфонія або множинність наративного методу. Так, М. Рей зазначає, що «дія роману репрезентується з різних точок зору, що пропонуються для оцінювання інциденту на судні Патна. Одні і ті ж події розповідаються з різних ракурсів, адже істина не може бути досягнута апріорі» [8, с. 6].

Дослідження амбівалентності людської природи, несподіваних вчинків в неочікуваних ситуаціях, – невід'ємна риса неоромантизму, що проявляється і у Войнич, і у Конрада. Так, Овід з його репутацією задираки та схильністю до франтівства, дорогих вишуканих краваток та білосніжних сорочок, бере на руки, ніжно пригортаючи до грудей, брудну, голодну та побиту дитину, що лежить просто на тротуарі, перев'язує їй рану, годує та укладає спати. Джім залишає корабель з пасажирами напризволяще, зверхньо дивлячись на місцевих паломників, що прямують до релігійної святині, але він же, опинившись серед туземців, своєю відданістю їх інтересам заслуговує пошану, отримавши у них навіть почесний титул «тюан» – лорд. Характеристика М. Рея роману Конрада відноситься до неоромантизму в цілому: «У цьому романі ("Лорд Джім". – О. Т.) письменник намагається показати у слабкості і силі Джіма таємничу природу людського характеру і приховані пружини людської поведінки» [8, с. 6]. Крім цього, на думку М. Амусіна, у Войнич і Конрада спостерігається цікавість до потаємних мотивів людської поведінки, нестандартних психологічних реакцій: «у Войнич і Конрада у наявності жадібний інтерес до тендітної психічної організації, що

балансує на межі патології і лише надзвичайних зусиллям долає свою ущербність. Обидва письменники відчувають пристрасть до гео- та етнографічної екзотики, яка виявляється врешті-решт метафорою несповідимої складності і заплутаності внутрішнього світу людини» [1, с. 56].

Конрад окреслює «exaggerated delicacy» («вишукану ніжність») [6, с. 182], «wounded spirit» («зранену душу») [6, с. 182], «his fine sensibilities, his fine feelings, his fine longings» («витончену чутливість, делікатні почуття та шляхетні прагнення») [6, с. 177] свого героя, що можна порівняти з чимось «a sort of sublimated, idealised selfishness» («на кшталт піднесеного, ідеалізованого егоїзму») [6, с. 182], «while his wounded spirit, like a bird with a broken wing, might hop and flutter into some hole to die quietly of inanition there» («тоді як його поранений дух, немов птах із зламаним крилом, міг сховатися в якусь щілинку і тихо померти там від виснаження») [6, с. 184–185]. Емоційні переживання Джіма перегукуються із психологічним станом зосередження на своїх стражданнях занадто чутливого Артура Бертона, який згодом перетворюється на граціозно-жорстокого Фелікса Рівареса: «and remember that a soul is dumb – it has no voice to cry out – it must endure, and endure, and endure» («і згадайте, що душа німа, у неї немає голосу, щоб кричати. Вона повинна терпіти, терпіти і терпіти...») [9, с. 130].

Саме винятковість вдачі, складність внутрішнього світу, безмежна саморефлексія є запорукою фатальності буття Овода та Джіма, які не здатні відчувати гармонію в негармонійному світі: «Jim <…> was – if you allow me to say so – very fine; very fine – and very unfortunate. A little coarser nature would not have borne the strain; it would have had to come to terms with itself – with a sigh, with a grunt, or even with a guffaw; a still coarser one would have remained invulnerably ignorant and completely uninteresting» («Джім <…> був дуже шляхетний – і, якщо можна так сказати, – знедолений. Менш витончена натура не витримала б такого напруження; вона мусила б дійти згоди із собою – з зітханням, невдоволенням,

а то й з реготом; натура ще грубіша, неотесана абсолютно б не усвідомила того, що сталося і залишилася б для нас не цікавою») [6, с. 177]. Екстраординарні особистості, і Артур і Джім виховувались у благополучних, забезпечених родинах, улюблені та плекані діти, опинившись у складних життєвих обставинах, виявляються беззахисними перед безжалісністю світу. Усвідомлення цього призводить до почуття розгубленості, а це, в свою чергу веде до розуміння необхідності повернення втраченої честі, у Артура Бертона – через поновлення соціального статусу, у Джіма – шляхом реабілітації самоповаги. Обидва опиняються в ситуації, коли оточуючі або відвертаються від них або ставляться зверхньо, до Артура – через втрату суспільного становища і потрапляння на «дно» суспільства, де панують брутальність, грубість почуттів, немилосердне ставлення до хворих і неспроможних постояти за себе, у Джіма – внаслідок невиконання службових обов'язків, порушення морської присяги. Ставши вигнанцями, відщепенцями, вони приймають рішення ніколи не повертатися до рідних на батьківщину, Артур – після розчарування у найулюбленіших істотах у світі – матері і батька, Джім – через зневіру у самому собі. За законами неоромантизму вони потрапляють у маловідомі екзотичні країни, герой Войнич – у Південну Америку, Конрада – в Індію, Бірму, Індонезію, острови Малайського Архіпелагу. Підкреслюючи неоромантичний контекст подібних сюжетних ходів, Ю. Юрасова зазначає, що «цілі таких подорожей формально різні, але по своїй суті всі вони "спрямовані" на побудову нормативних етичних відносин (від хаосу до космосу, як в міфологічній свідомості)» [4, с. 361].

Роман «An Interrupted Friendship» («Перервана дружба», 1910) примітний тим, «що в ньому Войнич, паралельно з Конрадом, але незалежно від нього, вийшла до кількох тематичних і смислових парадигм, які пізніше виявилися в самому центрі літературних інтересів століття» [1, с. 58]. В романах Войнич і Конрада певним чином функціонує екзистенціальна категорія абсурду, яка,

проявившись у неореалізмі, стане провідною у філософії ХХ століття: кожен ніби оточений своїм внутрішнім світом як стіною і не може та не хоче зрозуміти іншого. Один з засновників релігійного екзистенціалізму, К. Ясперс, зазначаючи сучасну ситуацію в умах та душах людей, підкреслював: «...гордість нинішнього універсального осягнення і зарозуміла впевненість у тому, що людина в якості пана світу може за своєю волею зробити його устрій по-справжньому найкращим, перетворюються на всіх кордонах, що відкриваються, у свідомість своєї безпорадності, що надзвичайно пригнічує» [5, с. 289].

Трагічне існування людини в абсурдному хаосі буття – головна ідея творів Етель Ліліан Войнич і Джозефа Конрада. Для герою роману Войнич, – світ – це склеп, пекло, що символізує безглузде існування, буття, в якому немає жодного друга, де царює лише зрада, жорстокість та байдужість: «I have been in deep waters. I am afraid <…> Of the dark. Sometimes I dare not be alone at night. I must have something living – something solid beside me. It is the outer darkness, where shall be – No, no! It's not that; that's a sixpenny toy hell; – it's the inner darkness. There's no weeping or gnashing of teeth there; only silence – silence» («Я ніби в глибоких водах. Я боюсь <…> Темряви. Буває, що я не можу залишатись вночі на самоті. Мені треба мати коло себе когось живого, кого можна відчути <…> Я маю на увазі внутрішню темряву. Там немає ані плачу, ані скреготу зубів, лише тиша – тільки тиша») [9, с. 138]. Для герою роману Конрада «Лорд Джім» – світ – це «a vast and dismal aspect of disorder» («величезний сумний хаос») [6, с. 313].

Висновки. Схожі структурні сюжетні компоненти, тематичні мотиви, ідейні висновки та глибокий психологізм у романах «The Gadfly» («Овід») Етель Ліліан Войнич і «Lord Jim: A Tale» («Лорд Джім: Історія») Джозефа Конрада свідчать про передбачення подальшого розвитку літератури, випередження її на роки. Екзистенціальна самотність людини серед натовпу, вигнанництво, складні конфліктні пограничні ситуації, в яких людина викриває

себе, відверто демонструючи своє внутрішнє «Я», поводиться несподівано для самої себе, складнощі у порозумінні з оточуючими, неможливість знаходження врешті-решт не тільки простого людського щастя, але й душевного спокою, – всі ці проблеми стануть першочерговими у літературних творах не тільки модернізму, але й постмодернізму.

Література

1. Амусин М. Век Овода / Марк Амусин // Вести-Окна (Израиль). – 1996. – № 11. – С. 54–62.
2. Бен Г. Е. Неоромантизм / Георгій Євсеєвич Бен // Краткая литературная энциклопедия / под ред. А. А. Суркова. – М. : Сов. энциклопедия, 1968. – Т. 5. – С. 234–235.
3. Дербенева Л. Функциональная роль фиктивного автора в структуре призведений Джозефа Конрада / Л. Дербенева // Східнослов'янська філологія : зб-к наук. праць. / Горлів. держ. пед. ін-т іноземн. мов, Донец. нац. ун-т ; редкол.: С. О. Кочетова (відп. ред.) [та ін.]. – Горлівка : ГДПІІМ, 2010. – Вип. 16 : Літературознавство. – С. 11–23.
4. Юрасова Ю. О. Авторская маска как єлемент поэтики в произведениях английских неоромантиков / Ю. О. Юрасова // Наук. зап. нац. ун-ту «Острозька академія» : Матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. 22–23 квітня 2010 р. «Міжкультурна комунікація: мова – культура – особистість». Сер. "Філологічна". – Острог, 2010. – Вип. 15. – С. 361–364.
5. Ясперс К. Духовная ситуация времени / Карл Ясперс // Ясперс К. Смысл и назначение истории / Карл Ясперс. – М. : Изд-во полит. лит., 1991. – С. 287–418.
6. Conrad J. Lord Jim: A Tale / Joseph Conrad ; ed. with an introd. by John Batchelor. – New York : Oxford's University Press, 1983. – 468 p. – (The World's Classics).
7. Conrad J. The Collected Letters of Joseph Conrad : in 9 vol. Vol. 1 : 1861–1897 / Joseph Conrad ; ed. by Frederick R. Karl and Laurence Davies. – Cambridge ; New York ; Port Chester ; Mebourne ; Sydney : Cambridge University Press, 1983. – 446 p.
8. Ray M. K. Joseph Conrad's Heart of darkness / Mohit K. Ray. – New Delhi : Atlantic Publ., 2006. – VIII, 197 p.
9. Voynich E. L. The Gadfly / Ethel Lilian Voynich. – Moscow ; Dublin ; New York : Honeycomb Press, 2011. – 300 p.

ББК 83.3 (4УКР)
УДК 821.161.2

Тетяна Скуратко
доц., к.філол. н. (м.Тернопіль)

Наратив поетичної драматургії Івана Драча

У статті проаналізовано ідейно-естетичні пошуки Івана Драча в жанрі драматичної поеми, з'ясовано типологічну специфіку жанрової природи драматичних поем автора, їх значення в літературному процесі новітньої доби.

Ключові слова: *наратив, наратор, жанр, драматична поема, метафоричність, поетика, теоретичний дискурс, хронотоп, образ.*

The article analyzes the ideological and aesthetic quest of Ivan Drach in the genre of dramatic poem, reveals the typological specifics of genre nature of his dramatic poems, their importance in the literary process in the modern era.

Keywords: *narrative, genre, dramatic poem, metaphor, poetics, theoretical discourse, time-space (chronotop), image.*

Постановка проблеми в загальному вигляді та її зв'язок із важливими чи практичними завданнями. У другій половині ХХ століття у творчості шістдесятників спостерігається тенденція до розширення жанрових меж поеми, виникають нові жанрові модифікації внаслідок міжродової та міжвидової дифузії. Новаторство сучасної поеми полягає в її ліризації, використанні у ній прийомів кіномонтажу, послабленні архітектонічного зв'язку між окремими частинами твору, композиційній асоціативності, просторово-часовій фрагментарності, незначній сюжетотвірній ролі фабули, сюжетній інтровертності, словесному полістилізмі, кристалізації епічного змісту ліричними засобами художнього моделювання життєвих реалій, домінуванні ліричної експресії (замість описової розповіді), що створює відкриту концептуальність.

Багатством і різноманітністю жанрових форм і їх модифікацій характеризується жанр поеми у творчості І. Драча. Його поеми відзначаються незвичайною структурою, ускладненою окремими сегментами, котрі, поєднуючись монтажно спільним сюжетом та ідеєю, утворюють мікросценарій. У такий спосіб автор ніби унаочнює, «оживляє» події, виражаючи й своє ставлення до них. Актуальність нашої роботи вмотивована тим, що на часі комплексне вивчення поетичної драматургії Івана Драча, в якій яскраво виявилася творча особистість письменника.

Аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання проблеми. Різні аспекти поетичного доробку І. Драча розкриті у працях Н. Білоцерківець, В. Галацької, Л. Дем'янівської, І. Дзюби, М. Жулинського, М. Ільницького, Б. Мельничука, М. Слабошпицького, А. Ткаченка, М. Ткачука, С. Фесенко та ін., які оприлюднили концептуальні погляди щодо ідейно-естетичного підґрунтя його поезії та поем.

Увиразнюють характер художніх шукань І. Драча праці про поезію, написані митцями, близькими йому своїм експериментаторством: «Талант є чудо невипадкове» і «Дотик слухом» Є. Євтушенка, «Шлях до цієї книги» А. Вознесенського, «Зізнаюсь: я жив» Пабло Неруди. Поглиблюють творчий портрет поета дослідження В. Галацької, Л. Тихої та Т. Скуратко.

Виклад основного матеріалу дослідження. У драматичних поемах І. Драча («Дума про Вчителя» (1982), «Соловейко-Сольвейг» (1982), «Зоря і смерть Пабло Неруди» (1980)) вироблені і в основних своїх моментах сформульовані автором основні ознаки жанру, які визначають поетичну драматургію І. Драча, що є своєрідним і помітним явищем сучасної української літератури. Митець зумів органічно поєднати жанрові ознаки ліро-епічної поеми та жанрову матрицю драми. Передусім драматичні поеми І. Драча сучасні за своїм звучанням, за прагненням увійти в найтісніший контакт з читачем або глядачем,

«відкритістю» своїх розв'язок, напруженістю дії, зіткненням характерів та конфліктів.

Жанр драматичної поеми І. Драч значно модернізував: під пером цього автора вона тяжіє до романтичної окриленості, наповнена символічними картинами та образами, філософськими узагальненнями. Спираючись на традиції своїх попередників (І. Франко, Леся Українка, Олександр Олесь, І. Кочерга, О. Левада та ін.), поет запропонував свій жанровий різновид драматичної поеми. Авторська модифікація цього жанру відзначається новаторським характером, тісним зв'язком із культурно-історичною традицією, що спостерігається у продовженні деяких канонів жанру і впровадження художніх новацій, асоціативної будови сюжету, ліризму, а також таких рис, як метафоричність, умовність, символічність, зіткнення різних часових площин, філософічність, що виявляється у виразно концептуальному ставленні до життя, людини й світу, монізм мотивації переживання. У художньому світі драматичних поем ліричний наратор виступає суб'єктом мовлення, а ліричний герой – центральною постаттю. Ліризм є яскравою ознакою драматичних поем І. Драча. Особливо виразними є внутрішні монологи героїв, через які розкриваються онтологічні проблеми буття особистості. Їх функції і структура найрізноманітніші: це монологи-сповіді (Бляха-Муха: *«Чого тікав – то ясно»*), монологи-заклики (Вчитель: *«Я декілька разів уже бував...»*), монологи-медитації (Вчитель: *«От диво – дивне»*), монологи-саморекомендації (Вчитель: *«Одні за м'якість, інші за суворість»*), монологи-інвективи (Поет: *«Я з трибуни Сенату звинувачую президента Віделу в зраді!»*), монологи-ремінісценції (Марина: *«Вийшла я якось ввечері»*), монологи-марення (Вчитель: *«Смерть, я ж не воїн у чистім полі»*), монологи-символи (Поет: *«Він вже не прийде...»*), монологи-узагальнення (Неруда: *«Та ми поети...»*), монологи-дифірамби (Турчин: *«А ти з магнітофоном і до Савицького»*), монологи-повчання (Марина: *«Не все за життя, мамо, приходить»*).

Наратив першої драматичної поеми митця «Дума про Вчителя», яку І. Драч присвятив видатному педагогові В. Сухомлинському, розкриває трагізм його життя, долі. Митець також звертається до проблем виховання в людині людяного. Проте, за словами Л. Дем'янівської, «морально-етична проблема співвідноситься з ширшою філософською проблемою добра і зла», що окреслюються в художньому світі поеми як поєдинок гуманізму й антилюдяності, його провідних принципів, життєвої практики» і «фашизму – також з усією його історичною, життєвою практикою» [2, с. 137]. Така проблематика зумовлює складну сюжетно-композиційну організацію тексту. Поема починається з експозиції, яка складається зі «Слова до читача», «Слова до режисера», «Слова до редактора», що вводять рецепієнта в художній задум митця. Апелюючи до читача, автор розмірковує про естетичні труднощі втілення складної проблематики: адже в його концепції образ Вчителя стає всесвітньо величним («*Усі ми — тільки учні й вчителі. / Усі ми у добрі своїм і злі / Несем чийсь холод чи любов гарячу*») [3, с. 122]. Це зумовлює муки художньої творчості, оголеність образів («нагість слів»), які, відтворюючи клекіт буднів, уподібнюються «клекоту орлів». Його хвилюють «вири й нутри виховання», перед якими тьмяніє «академічність». Звертаючись до умовного адресата, поет застерігає: «*Ти не січи із своєї висоти / Хоч меч нагий, та у меча – двосічність…*» [3, с. 122]. Варто підкреслити: такі передмови були характерними для творів давнього письменства, тільки часто вони виконували функцію посвяти меценатам та видатним людям доби. Іншу комунікативну функцію відіграє «Слово до читача» в І. Драча, який прагне провести його складними колами буття ХХ ст., уводить в уявний художній світ, в котрому змагаються Добро і Зло, відбувається гуманізм і антилюдяність.

У прозовому лаконічному «Слові до режисера» автор показує подвійне життя речей і явищ. «Слово до режисера» відіграє не так композиційну, як смислову функцію, допомагаючи режисерові втілити складні задуми поета. Так,

він рекомендує застосовувати умовні прийоми й символи, суміжні форми мистецтва: «Вчитель може виступати на тлі Бухенвальда. Документальні кінокадри рейху можуть бути сіллю» (До речі, фрагменти кіно застосовував ще видатний режисер Лесь Курбас у театрі Березіль у виставі за п'єсою І. Микитенка «Диктатура»). У художньому дискурсі поеми «Слово до редактора» порушує важливі етико-моральні й естетичні питання. У твердженні Арістотеля підкреслюється думка про предмет мистецтва як творчий акт митця, який має змальовувати те, що «ймовірне й необхідне». В. Шіллер бажав жити і творити не в своєму часі, а в «*іншому столітті працювати для іншого*» [3, с. 123]. Автор пропонує редакторові замислитися над афоризмом-викликом А. Макаренка «*Щасливою людиною треба вміти бути*» [3, с. 123]. Активним гуманізмом пройнятий крилатий вислів В. Сухомлинського: «*Без доброти — справжньої теплоти серця, яку одна людина віддає іншій,— неможлива душевна краса*» [3, с. 123]. Це – лейтмотив твору. Твердження Вчителя про справжню душевну красу людини має концептуальний вимір. Митець вміло розкриває прагнення народного педагога виховати своїх учнів перш за все добрими людьми. В. Сухомлинський усі свої сили, знання і час віддає дітям, дбаючи, щоб вони стали розумними і добрими. Йому боляче, коли чує «*сотні відповідей хлопчиків на запитання: якою людиною тобі хочеться стати? Сильною, хороброю, мужньою, розумною, винахідливою, безстрашною… і ніхто не сказав: доброю*» [3, с. 123]. Педагог роздумує: «*Чому доброта не ставиться в один ряд із такими доблестями, як мужність і хоробрість? Чому хлопчики навіть соромляться своєї доброти?*» [3, с. 123]. Ці сентенції є ключем до розуміння естетичної концепції «Думи про Вчителя», зумовлюють сюжетно-композиційні лінії драматичної поеми, характер групування дійових осіб та засоби моделювання, особливості хронотопу.

Така потрійна експозиція підводить нас до основних подій твору, які відбуваються у десяти картинах з прологом та епілогом. Автор невипадково розпочинає поему

«словами-зверненнями», розраховуючи на реципієнта і його реакцію на те, що зображується на сцені. Звертаючись до читача («Слово до читача»), митець прагне, щоб його твір був популярним, адже саме серед них він прагне знайти однодумців, саме їм пише свої рядки: «*Читачу, мій! Тобі – мої слова*» [3, с.122]. «Слово до режисера» свідчить про бажання автора бачити твір, втіленим на сцені.

Експозицію поеми становлять слова-звернення, поетичний пролог з Автором, Хором (до речі, хорові партії були головними ще у античній літературі, де хор славив велич людини, адже саме особистість у цей час була мірою усіх речей. У давньогрецьких трагедіях обов'язковою була участь хору зі знаменитим рефреном «Дивних багато в світі див, та найдивніше з них – людина», де спочатку вів діалоги один актор, а пізніше їх кількість збільшилася до трьох), I і II ведучими, I, II і III голосами. Реципієнт уже з перших сторінок твору відчуває певне напруження.

Наратив поеми ведеться на різних емоційних тональностях, навіть у сухувато-стриманій, суворій манері. Емоції ліричного героя приховані, але ліризм виражається через монологи, сповіді, в оповіді про трагічні події Другої світової війни, листі матері до Вчителя.

Закінчується поема епілогом, або, за словами автора, верховним педагогічним судом. Поет знову вдається до художньої умовності, використовує прийом метаморфози, оживляє видатних педагогів, які виступають на цьому суді. Символічними є виступи Білого і Чорного хорів, які виражають ставлення педагогів до вихованців. Воно може бути м'яким, ніжним, як Білий хор, або суворим, як Чорний. Кредом справжнього педагога, взірцем якого є В. Сухомлинський, повинна бути «*вимогливість при ніжності душі*» [3, с. 230]. Автор знову і знову наголошує, що виховувати потрібно добротою і любов'ю, а Вчитель – еталон доброти і гуманізму: *Це вчителі, найкращі наші люди, / Плекають нас для всіх крутих доріг* [3, с. 236]. Загалом тематику поеми митцеві диктували проблеми буття етносу і людства. І. Драч майстерно зображує уявний світ у річищі

поетики експресіонізму, що зумовило глибину метафоричного мислення митця. Цей художній дискурс увиразнюється сюжетно-композиційною організацією тексту, вмілим чергуванням часо-просторових координат драматичної дії, характером групування дійових осіб, прийомами моделювання художнього світу.

У драматичній поемі «Соловейко-Сольвейг» наратор порушує питання морального обличчя, почуттів і помислів сучасника, пошуків творчої особистості, її шляхів до духовного вдосконалення. Для художнього втілення такого наративного дискурсу поет вдається до умовних форм моделювання світу й людини, широко застосовує новітню поетику, зокрема аналепсиси, повертаючи героїв у минуле, відновлює події, що відбулися «тоді», раніше теперішнього часу. Такі наративи заповнюють «розриви» у часі і просторі. Митець прагнув до діалогізму з адресатом, спонукаючи його замислитись над часом і своїм місцем у світі. Іван Драч, спираючись на досвід своїх попередників (М. Старицький «Чарівний сон», Леся Українка «Одержима», «Вавилонський полон», «На руїнах», «На полі крові», І. Кочерга «Свіччине весілля») посилює естетичні функції умовності, деформує часові та просторові параметри, зосереджує увагу на асоціативних зв'язках.

У центрі поеми – внутрішній світ скульптора Марини Турчин, навколо якої експлікуються всі події в творі, однак кожна сцена розгортає нову картину людського буття середини ХХ століття, розкриває драматичні колізії життя дійових осіб. Сюжет поеми розгортається як ланцюг змальованих подій і як розвиток характерів, конфлікту, духовних шукань героїв, поет оперує цілісними «блоками-картинами» життєвого матеріалу і на цій основі розгортає сюжетну дію. Особливу поетику твору увиразнює сплав піднесеного і повсякденного побутового життя персонажів. З цією метою автор застосовує то оптику зовнішньої, то внутрішньої, то змінної фокалізації. Людські долі І. Драч зображує у своєрідному психологічному вимірі, висвітлюючи болісні рефлексії над смислом життя героїв.

Сюжет відбиває певні етапи з життя Марини Турчин. Окремі сюжетні вузли моделюють взаємини Марини з персонажами твору (Михайлом Турчином, Іваном Савицьким, Петром, Наталкою, бабою Степанидою). Композиційно поема складається із прологу, двох частин («Весна з соловейком у пазусі», «Літо з сонцем у грудях») та епілогу. Варто зазначити, що сюжет поеми І. Драча вибудовується на зовнішніх та внутрішніх конфліктах. У центрі подій твору – образ Марини Турчин, світ її переживань, почуттів. За сюжетно-композиційною організацією поема «Соловейко-Сольвейг» є відцентровою, оскільки всі події обертаються навколо сорокарічної скульпторки, що зумовлює розгортання дії твору, з кожною сценою експлікуються драматичні колізії життя інших дійових осіб, розширюється і поглиблюється фікційна (уявна) картина світу. Образи персонажів – яскраві, неординарні, кожен з яких має свою життєву історію, їхні долі химерно переплітаються, впливають одна на одну. Все це поглиблює художню візію і семантику, творить складний комплекс проблем, порушених у творі.

Своєрідність поеми вбачається у назві «Соловейко-Сольвейг». Із запису на магнітофонній стрічці, який звучить особливо урочисто, виконує функцію обрамлення драми, реципієнт дізнається, що «Соловейком-Сольвейгом» називав свою кохану Марину скульптор Михайло Турчин: *«Слухай, Марино, я тебе виліплю. Я тебе витворю, мій Соловейку! / Двадцять літ твого тіла, моя бездоганна Ассоль! / Двадцять зим твоєї білосніжності, моя Сольвейг жадана!»* [3, с. 329]. Образ Соловейка-Сольвейг інтертекстуально розширює семантичне поле поеми. Автор переосмислює фольклорний мотив образу соловейка – символу весни, кохання, щастя, гармонії у житті персонажів. Окрім того, соловейко в міфології багатьох народів втілює творця світу, символізує повітряну стихію, а повітря, як відомо, легке й може проникати всюди. Птахи, за віруваннями наших пращурів, сполучають світ земний і небесний [1, с. 301]. В українській міфології цього птаха вважають «святим»,

«Божим», символом бога-громовика навесні, а також символом волі [1, с. 413].

Отже, поет міфологічні уявлення українського народу про творця світу-соловейка синтезував у образі головної героїні Марини, яка наділена «святим», «Богом даним» талантом, яка є творцем художнього світу мистецтва, що єднає її з Михайлом, незважаючи на те, що він уже по той бік життя. Креативне начало зумовлює логіку характеру і поведінку жінки.

Вже у пролозі автор знайомить читача з трагічною долею сорокарічної скульпторки Марини Турчин: «*Смерть чоловіка, смерть матері… Смерть Мавки! / Доле, чи можеш ти зупинитись на хвилю? / Навіщо такий божевільний розбіг ? / Центрифуга життя, яка ж вона не милосердна – / За кожен грам щастя тонну лиха відважує…*» [3, с. 239]. Поступово окреслюється натура героїні, якій архітектор Іван Іванович Савицький повідомляє, що збито Мавку – найбільше творіння її чоловіка Михайла: «*І Мавка в болоті білим череп'ям / Кличе на поміч, про допомогу волає…*» [3, с. 328].

Перша частина поеми «Весна з соловейком у пазусі» розпочинається описом волинської майстерні Марини Турчин, що стоїть над озером, а «*з іншого краю озера видно контури дивного птаха, який весь час поривається злітати й злетіти не може – це радар*» [3, с. 329]. Цей «птах» є своєрідним символом творчості Марини. Не випадково всі події твору відбуваються на березі озера, адже за народними віруваннями «вода є найвеличнішим даром неба Матері-Землі, вона виступає символом морального і духовного очищення» [3, с. 83], у поемі І. Драча засвідчує багатий внутрішній світ головних героїв. Функціональну роль відіграє назва озера Затишне, що символізує нездійсненність мрій подружжя Турчин про щасливе, довге, родинне життя. Знаковими також є скульптури у Марининій майстерні («В'єтнамська мати» з руками, сплетеними назад, мати сама розстріляна, дитина – жива, визирає з-за спини; «Мати космонавта», «Мати-белерина», «Мати-шахтарка»,

«Праматір всього сущого», «Майбутня мати», «Матері молодогвардійців» [3, с. 245]), які уособлюють прагнення героїні пізнати красу і радість материнства, відчути найщирішу у світі дитячу любов.

Важливу роль у змальованій картині світу відіграє магнітофон, що знаходиться в майстерні скульпторки. Із нього лунає голос Михайла Турчина, який дає їй поради у повсякденному житті та творчості. Його думки, слова, бачення світу в дрібному, повсякденному і найістотнішому є орієнтиром для Марини, адже Михайло для неї – вчитель-наставник у мистецтві і моральний суддя в житті.

Поет експлікує інтертекст драматичної поеми, апелюючи до «Лісової пісні» Лесі Українки. Просторові координати драматичної поеми І. Драча схожі на топос драми-феєрії поетеси, хоча події відбуваються в обох творах у різні часові виміри. У творі поета – це сучасність, топос – знамените озеро, відоме з «Лісової пісні», а тепер тут стоять бронзові фігури персонажів авторки поеми-феєрії. Водночас хронотоп у творі І. Драча ускладнений, інтертекстуально сягає різних часових площин, пов'язаних з життям Михайла Турчина, Марини, а образи Петра, Наталки сягають художнього світу «Наталки Полтавки» І. Котляревського (ще у школі герої І. Драча виконували ролі цих дійових осіб). Так синтезовано і багатовимірно розвивається сюжет Драчевого твору.

Роботи Михайла Турчина Марина береже як пам'ять про свою молодість: *«Над усім – його «Мавка», сама безпосередність, юність, чистота і одвертість»* [3, с. 245], в якій символічно живе їхнє кохання, бажання Михайла увіковічнити свою любов: «*Я виліплю твій стан, твої дивні плечі, твої груди…/ Я виліплю двадцять літ твого дивоцвіту, дивовижжя твого, / І поставлю твою подобизну над дорогою в лісі, / На рідній моїй Волині, Мавкою тебе увічню, / Марино, мій Соловейку жаданий!*» [3, с. 261].

В українському фольклорі «мавки – душі померлих дітей, вродливі молоді дівчата, високого зросту, з довгим волоссям, яке завжди уквітчане. Вони постають недобрими

звабницями і показуються людям в образі красивих дівчат, і як тільки хто з молодих хлопців уподобає їх, вони зараз же залоскочуть його на смерть» [1, с. 285]. Однак у поемі І. Драча, як і у драмі-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня», образ Мавки наділений особливим глибоким філософським змістом. І. Драч, спираючись на традиції поетеси, творить образ безсмертної, як сама природа, Мавки, що уособлює вічну прекрасну мрію народу про щастя, любов, добро, красу. І якщо зруйнувати цей образ, то «*Мавка стане Килиною*» [3, с. 257] – злою, підступною, грубою, самовпевненою, «лукавою, як видра» (за Лесею Українкою). Нелюдська хижість, жадоба, ненажерливість – характерні риси Лесиної Килини (в перекладі з латині – «Орлина» від «орел»). Проте І. Драч у своєму творі не допускає такої переміни: «*Над розвилкою доріг у риштуванні стоїть відновлена Мавка. Вона піднята на вищий і міцніший постамент*» [3, с. 262] як ода красі, добру, мистецтву.

Найяскравішою сюжетною лінією є взаємини колишнього подружжя Турчин. Марина свято береже пам'ять про свого чоловіка, цінує його творчість. Образ Михайла, його колишні взаємини з Мариною автор розкриває за допомогою аналепсисів (спогади Марини про чоловіка), з яких ми дізнаємося про непрості відносини між колишнім подружжям, про складний, неоднозначний характер Михайла, його великий талант.

Перша частина поеми закінчується «Місячним інтермецо» – нічним змаганням героїні з «дивними істотами» – творчими мріями, які чекають свого народження. Знаковим є виступ хору, перша частина якого складається із персонажів «Лісової пісні» Лесі Українки (Той, що греблі рве, Той, що в скалі сидить, Перелесник, Водяник), вони закликають героїню творити їх образи, «*покликання не кидати на поталу*» [3, с. 289].

Другу частину дивовижного хору становлять виплекані людством і Мариною образи (Беатріче, Жанна Д'Арк, Наталка Полтавка, Чайка), які просять: «*Народи мене, народи!*» [3, с. 291]. Марина стоїть перед пекучою життєвою

дилемою: творчість чи особисте щастя. Вона осягає власний трагізм як жінка, яка, даючи щастя іншим, позбавлена можливості власного. Героїня покликана творити, однак, як і кожен митець, вона «скарана» своїм хистом.

Завершення історії – записаний на магнітофонній стрічці голос-заповіт Михайла Турчина, який виліпить Марину юною, двадцятилітньою, а вона, у свою чергу, увічнить його образ. Отже, буденне в характерах, долях героїв сягає рівня символічного узагальнення. Усі сюжетні лінії поеми завершуються щасливо. Марині в ім'я любові не треба зрікатися творчості, очевидно, вона поєднає їх, і її нова майстерня сповниться, очевидно, новими художніми шедеврами. За Л. Дем'янівською, реципієнт драматичної поеми Драча «бачить світ ніби очима художника-скульптора, який є поетом саме фізичної краси людини – її сили, грації та одухотвореності, втілених у досконалих пластичних формах. У цьому художня правда мистецтва, яке завжди прагне закріплювати у тих чи інших формах красу і досконалість, помічені у житті» [2, с. 154].

Найбільшим досягненням поетичної драматургії І. Драча є «Зоря і смерть Пабло Неруди», твір, що в підзаголовку має назву «Драматична поема, або Спроба сучасного літературознавства на чілійський лад». У центрі конфлікту – образ видатного чілійського поета-антифашиста, лауреата Нобелівської премії Пабло Неруди. Художній наратив поеми торкається найважчих в морально-психологічному та творчому планах моментів життя митця початку фашистського перевороту, часу громадянського вибору Неруди. Головною ідеєю твору є відповідальність митця за свій народ, вплив його на хід історичного процесу, на формування морально-етичних цінностей людства.

Драматична поема «Зоря і смерть Пабло Неруди» густо насичена образами-символами, символічними концептами: двохпалубний корабль, дзвін, метелики, свічки тощо, які виступають своєрідними типологічними паралелями з поезіями Пабло Неруди («Святкова пісня»), активними позасуб'єктними формами вираження

авторської свідомості, на які «працює» головна ідея твору. Цю драматичну поему певною мірою можна характеризувати як віршовану драму, оскільки у ній наявні декілька сюжетних ліній, фабула розвивається кількома річищами, оповідь наратора-усезнавця про події максимально драматично насичена. Їй властива зміна емоційного темпоритму, чергування верліброві вставок, зокрема в мові Чорного і Білого хорів, у прозовій мовній партії поета, що збільшує смислове навантаження кожного речення, подрібнює його на монтажні відрізки, створюючи ситуаційний підтекст твору, очікування майбутнього слова-дії.

Характерним для стилю митця є взаємодія у творі різнородових ознак епосу, лірики, драми як позасуб'єктних форм вираження авторської свідомості, виявлених на суб'єктивному рівні (в монологах дійових осіб). Заголовок твору виступає перефразованою назвою твору самого Неруди «Зоря і смерть Хоакіна Мур'єти». Це назва-ремінісценція, у якій закладене попередження про подібність деяких життєвих фактів. А далі в сюжеті твору розгортається низка ремінісцентних метафоричних ліній, які є символічними, наприклад: лінія Тереси – Джульєтти, Мур'єти і Неруди.

Дійові особи в «Зорі і смерті Пабло Неруди» являють собою не індивідуалізовані характери, а велетенські образи-узагальнення, персонажі-символи: «*Поет – доля, а не професія»; «Капітан – професор секретної поліції, він же сеньйор Ареляно, або Той, що палить книжки. (В арауканському карнавалі йому відповідає Маска-Смерть)»; «Ромео І – слідчий з твердими губами, чорний, жорстокий, віртуоз (йому відповідає Маска-Кабан)»; «Ромео ІІ – слідчий з м'якими губами, солодкий, улесливий, підлий (йому відповідає Маска-Гієна)»; «Ромео ІІІ – слідчий з веселим присвистом, який може не пройти практику (йому відповідає Маска-Кажан)»* [3, с. 331], кожен з яких поліфонічний за своєю природою, виписаний з великою художньою виразністю соціальний тип. Автор, звертаючись до обрядового

фольклору, вдається до «карнавалізації», його маски-символи, маски-алегорії стають мотивом втрати свого «я». «Маски-персонажі» І. Драча відтворюють «карнавальне колесо»: обличчя-маска-обличчя. Своєрідним є і поділ хору – Автор, Художник, Режисер, Композитор, що є символами служіння великому мистецтву: «*В калюжах важко кораблю ходити, / лаштуймося на океан»* [3, с. 333].

Корабель – символ всієї творчості П. Неруди. Мариністська тематика є провідною в його поезії. Досить навести назви збірок, щоб пересвідчитись у цьому: «Море і дзвони», «Великий океан», «Плавання і повернення», «Вірші Капітана», «Меморіал Чорного острова». Корабель – улюблений образ П. Неруди. Він навіть любив називати себе Капітаном. Та й сам І. Драч не заперечує запозичення цього образу-символу поеми з творчості П. Неруди: *«Такий цей корабель постає зі спогадів сучасників, очевидців, друзів і наклепників»* [3, с. 201]. Більше того, автор заповнює сцену специфічним реквізитом – улюбленими речами Поета, пов'язуючи тим самим образ корабля з біографією чилійського митця. Відомо, як по-особливому, навіть меланхолійно ставився П. Неруда до різноманітних дрібничок домашнього побуту.

Цікавим є зіставлення океану з калюжами: «*В калюжах важко кораблю ходити, Лаштуймося на океан»* [3, с. 333], – бо воно неодмінно викликає асоціації з нерудівськими кораблем, що долає океанічні обшири, і корабликом у пляшці.

Привертає увагу і запозичене порівняння Чилі з балконом (воно, до речі, зустрічається і в «Президенті» В. Земляка). Для Пабло – його Чилі – це балкон, півострів, одним боком зв'язаний з гнітючою віделівською, а потім піночетівською дійсністю і омитий освіжаючим вирієм великих мрій поета. Проте оригінальність І. Драча не в реквізитному антуражі, а в тому, якого значення він надає тим речам, які знаходяться на сцені. Усі вони збільшених, навіть гіганських розмірів: *Великий Дерев'яний Черевик, Великий Чорний Дерев'яний Ключ, Величезне колесо старої*

гарби, Пісочний Годинник, Величезний завбільшки з людину, Великий барабан, Величезний глобус старовинної роботи [3, с. 334]. Прирівнюючи речі до людей (характерно, що на нижній палубі, де вони розміщені, діють переважно негативні персонажі), І. Драч тим самим прирівнює людців Ареляно, Ромео до речей на зразок Величезного Вуха. Таким чином, через гіперболу щодо речей автор застосовує літоту щодо людей (подібний прийом зустрічаємо у казці братів Грімм «Хлопчик-мізинчик»).

Окрім того, всі предмети у поемі функціонують самі по собі. У критиці ця деталь чомусь обійдена мовчанням, а поет, між іншим, хотів звернути на це увагу читача, навіть виділивши слова «САМІ ПО СОБІ» особливим шрифтом.

Продовжуючи традиції вертепної драми, М. Куліша («Патетична соната»), автор ділить сцену на дві палуби – нижню і верхню. На нижній палубі – хаос, який відтворює рух життя: «*Прапор то опускається САМ ПО СОБІ, то піднімається; жіночі статуї – рости, які можуть оживати, коли захочуть, САМІ ПО СОБІ; Великий Чорний Дерев'яний Ключ, який хоче – висить, хоче – ходить*» [3, с. 334], а виділені автором слова «САМ ПО СОБІ» увиразнюють, наголошують на «вільному принципі корабля» [3, с. 334]. Верхня ж палуба – чиста, порожня, що втілює найвищі поривання душі митця.

Такий «розподіл» дії ґрунтується на забутих традиціях народного лялькового театру Середньовіччя. Згадаймо «триповерховий» принцип постановки «шкільних» п'єс, де на верхньому ярусі діяли боги, ангели, тобто позитивне начало у житті, а на нижньому – демонічні сили (тобто негативне начало), що намагались спокусити простолюдинів. Таке «спокушування» в поемі І. Драча особливо увиразнюється у зв'язку з використанням образів Ромео і Джульєтти. Переосмислення цих образів особливо ефективне через те, що характер «спокушування» за допомогою електричного струму діаметрально протилежне у всіх відношеннях до того ідилічного кохання, яке склалося між героями трагедії В. Шекспіра. А оскільки конфлікт у

драмі І. Драча відображає «драму ідей», то й мета «спокушування» відрізняється від тої, яку ставили перед собою демонічні сили у середньовічному вертепі. І тут знову присутність специфічних деталей: катування Джульєтти автор називає дослідженням «червоної Джулії». Нарешті, слід відзначити, що Джульєтта ще надто неосвічена і тому нагадує середньовічних простолюдинів, які були безпорадними перед вищими силами.

Цікавим є те, що автор «примушує» героїв верхньої і нижньої палуб вступати у діалог між собою, в якому ще більше виявляється ниць таких персонажів, як Критик, який вміє лиш цинічно заявити: *Пабло Неруда поетом був / до книжки «Іспанія в серці». / Нею він вдарив / у серце власній поезії* [3, с. 350], або задавати Поетові наївні питання: *А чому в «Оді Федеріко...» ви кажете, / що тепер через Лорку фарбують / в блакитний колір лікарні?* [3, с. 348]. Нарешті, «розподіл» дії на двох палубах має і суто практичні переваги, бо робить її розгортання динамічнішим і конденсованішим.

Ще одна важлива, на наш погляд, особливість конфлікту ідей – колажність, що виявляється в композиції (поєднання реальності з фантасмагорією) і в художньому наративі. В поемі монтуються спогади, вірші, ремінісценції з творів Пабло Неруди. Принцип колажу можемо трактувати як засіб приспати пильність цензури («Велечезне Вухо»). Ці підстави й дозволяють віднести твір до художніх набутків жанру драматичної поеми.

Колажність структури твору зумовлює переплетення кількох сюжетних ліній, по суті, лиш апогей моральної кризи Ареляно збігається з кульмінацією драми. Що ж до Джульєтти, то вища точка її еволюції настає ще в кінці другої частини, коли вона розповідає: «*Мамо, я дала відповіді на всі їхні запитання. Це був довгий і болючий процес, тому що я намагалась давати якомога менше свідчень, я надіялась хоч якось вберегти тих, кого зумію. Мамо, біда була в тому, що істина здавалось їм менш правдоподібною, менш ймовірною, ніж брехня*» [3, с. 389]. Неодночасність розгортання різних сюжетних ліній змушує

читача постійно перебувати в крайньому напруженні, чим драматична поема нагадує своєрідну макроновелу.

Висновки і перспективи подальшого дослідження. Отже, характерною рисою поетичної драматургії І. Драча є інтелектуальний струмінь, раціональне навантаження, збагачення філософським змістом, поглиблення ліризму, психологізму, автор вдається до образів умовного, фантастичного світу, що відображається на структурі поем, способах розкриття характеру героїв, на засобах і прийомах художньої виразності. Широко впроваджує поет елементи народнопоетичної творчості, діалоги, як дійовий компонент сюжету. Поемам митця властивий, окрім сюжету у власному розумінні цього слова (сюжету, як розгортання дії), так званий «внутрішній», психологічний сюжет, а також жанрова різноманітність художнього письма (драматична напруженість, новелістична будова). Такий сплав жанрових ознак зумовлений багатством ідейно-художнього змісту.

Із позиції сьогодення І. Драч постає перед нами передовсім як інтелектуал, а його поеми – як метафоричний діалог із читачем, намагання утвердити етичні цінності. Поемний дискурс І. Драча засвідчує глибоке усвідомлення ним великої історичної місії літератури, оскільки у своїх поемах митець найточніше виражає суть діалектики традицій і новаторства як головного рушія культурного прогресу. Це дає підстави констатувати сучасність і актуальність його ліро-епосу.

Література:

1. Войтович В. М. Українська міфологія. – Вид. 2-ге, стереотип / Войтович В. М. – К.: Либідь, 2005. – 664 с.

2. Дем'янівська Л. С. Українська драматична поема: Проблематика, жанрова своєрідність / Дем'янівська Л. С. – К.: Вища школа, Голов. вид-во, 1984. – 160 с.

3. Драч І. Ф. Поеми / упорядкув. та післямова А. Ткаченка; Передм. М. Жулинського / Драч І. Ф. – К.: Генеза, 2006. – 512 с.

4. Ільницький М. Іван Драч: нарис творчості / М. Ільницький. – К.: Рад. письменник, 1986. – 221 с.

5. Копистянська Нонна Хомівна. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. – Л.: ПАІС, 2005. – 368 с.

6. Літературознавча енциклопедія: у двох томах. Т. 2 / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – 624 с. (Енциклопедія ерудита).

7. Літературознавчий словник – довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. – К.: ВЦ «Академія», 2006. – 752 С. (Nota Bene).

УДК 821.161.2.-3.09

О.М. Ткачук
доц., к.філол.н. (м.Тернопіль)

Мотив дороги у повісті Т.Шевченка «Прогулка с удовольствием и не без морали»: специфіка моделювання картини світу

У статті розглядається зв'язок повісті Т.Шевченка «Прогулка с удовольствием и не без морали» з жанром та мотивом подорожі. Простежується вплив подорожньої традиції сентименталізму, а саме на оповідній манері повісті та в акценті на переживанні мандрівника, а не на описі маршруту подорожі. Суб'єктивність оповідача робить його окремим героєм інтрадієгетичного світу. Його дискурс це естетичне освоєння дійсності, що характерне українському романтизму. Визначається вплив просвітницької концепції у змалюванні образу сучасника. Окрема увага приділяється універсальності мотиву подорожі у міфологічній парадигмі.

Ключові слова: мотив, оповідач, подорож, просвітницький реалізм, сентименталізм.

The article deals with the connection between the story of T. Shevchenko "Prohulka s udovolstvyem y ne bez moraly" with the genre and motif of travel. There is traced the influence of the travel tradition of sentimentalism, in particular in the narrative of the story and in the emphasis on the experience of the traveler, and not on the description of the route of travel. The narrator's subjectivity makes him a separate hero

of the intradiegetic level. Its discourse is an aesthetic mastering of reality, characteristic of Ukrainian romanticism. The influence of the didactic art concept in depicting the image of a contemporary is determined. Particular attention is paid to the universality of the motif of travel in the mythological paradigm.

Key words: *motif, narrator, travel, didactic realism, sentimentalism.*

Постановка наукової проблеми та її значення. Мотив подорожі присутній у більшості повістей Т.Шевченка. Проте у двох з них він стає провідним, оскільки оповідач дізнається певну історію під час подорожі й відповідно сюжет будується навколо цих двох елементів. Йдеться про повісті «Музикант» та «Прогулка с удовольствием и не без морали». Саме в останній мотив мандрів героя-оповідача стає найбільш виразним. Адже у «Музиканті» читач має справу з подорожніми враженнями лише на початку твору, далі на перший план виходить історія талановитого кріпака та його знайомих, що доповнюється вставною історією Марії Тарасевич, листом музиканта та розлогою листом-розповіддю Івана Максимовича. Натомість цей мотив у «Прогулці с удовольствием и не без морали» виступає жанротворчим чинником. На це звернув увагу О.Боронь, зазначивши, що в ній форма подорожніх нотаток домінує[2, с.102]. В цьому контексті важливим є історія написання повісті, яка спочатку мала назву «Матрос», але Шевченко під час роботи над нею прийшов до висновку, що назву необхідно змінити. Спершу у «Щоденнику» згадується «Прогулка с пользою и не без морали» (25 жовтня 1857 р.), але рукопис, який він надсилає С.Аксакову вже називається «Прогулка с удовольствием и не без морали» [3, с.38]. Як бачимо, акцент зміщується на мандрівний елемент твору.

Тема подорожі у літературознавстві трактується у двох аспектах. Подорож як жанр, який виникає із записів мандрівників ще у давній літературі, у другому – подорож як літературний прийом в інших жанрах, який використовується для організації хронотопу твору[1, с.419]. Проте межа такого поділу умовна, навіть у власне жанрі

подорожі відбувався процес «перемикання уваги з реального маршруту мандрів на внутрішній світ подорожнього, його переживання, осмислення вражень, суб'єктивну інтерпретацію, життя душі» [8, с.22]. У цьому плані можна прочитувати й повість Шевченка, стосовно якої дослідники відзначили мемуарний спосіб розкриття сюжету[4, с.22]. Л.Кодацька вказувала на надмірність мемуарного елементу, що, на її думку, пішло на шкоду композиції твору: «Опис подорожей автора переважав над заданою раніше сюжетною схемою, а це спричинилось до композиційної аморфності, яка знизила її художню силу» [3, с.178]. На наш погляд, сюжетна схема про матроса навпаки була свідомо відсунута Шевченком на другий план, що засвідчує зміна назви твору. Власне посилення суб'єктивного начала зумовлено дискурсом подорожі, який, як вже було вказано вище, демонстрував жанровий синтез та зростання ролі особистості. Цей аспект становить предмет нашого дослідження.

Аналіз досліджень проблеми.

Досліджуючи повість Шевченка «Прогулка с удовольствием и не без морали», Л.Кодацька звернула увагу на тематично-змістовий план твору. Зіставляючи з повістю «Музикант», дослідниця вказувала на ідеалізований образ хуторянина у них, який втілюють хутір Антона Адамовича і родина Прехтелів. Їм протиставляється поміщицький побут та мораль представників поміщицького середовища[3, с.127]. Ідейний зміст твору відповідно полягає в ідеї морального переродження окремих кріпосників, при цьому Шевченко розв'язує «проблему суспільних відносин у дусі соціально-утопічних романів Жорж Санд» [3, с.135]. Цікаво, що дослідниця відносить «Музикант» та «Прогулку с удовольствием и не без морали» до різних типів творів за відношенням до дійсності. Згідно з цим розмежуванням є використання характерів з реальної дійсності у першому випадку, а «Прогулку с удовльствием и не без морали» відносить до творів з широким використанням художньої вигадки. Також у дослідженні Кодацької розглядається

оповідна ситуація повісті, відзначається її мемуарний характер, слушно вказано, що вона є продовженням усноопові дної манери оповіді, яка сформувалася в українській літературі 30-40-х років XIX ст.

Мотив подорожі у структурі повісті розглянув О.Боронь, який вважає, що попри розлогі подорожні картини простір твору є доволі замкненим[2, с.149]. Генезу жанрової природи повісті дослідник виводить з давньої української літератури, паломницьких записів, жанру ходінь та «Мандрів» Василя Григоровича-Барського, які мав Шевченко у своїй бібліотеці[2, с.150]. При цьому твір Шевченка літературознавець протиставляє подорожнім нотаткам початку XIX ст., які були поширені в російській літературі та охоплювали в тому числі подорожі по Україні. Окрім наявності антитези до фальшиво-ідилічного змісту, твір Шевченка відмінний і за стильовим характеристиками. Він не містить нарікань на важкі умови дороги, автор не зловживає деталізацією, натомість оповідь сповнена гумору і тяжіє до манери Г.Квітки-Основ'яненка та М.Гоголя[2, с.152-156]. Дослідник побачив у повісті хронотоп, характерний для авантюрного роману, оскільки мотив дороги забезпечує сюжетну цілісність і постійну зміну епізодів[2, с.156-157].

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження.

Мотив дороги справді розпочинає фабульну історію повісті. Автор вправно вмонтовує епізоди, які виступають зав'язкою подальших оповідуваних подій. Під час подорожі оповідач бачить незнайому бариню з дочкою, які викликають в нього інтерес. І водночас вводить ключовий момент – знахідку «Морського сборника» з розповіддю про благородного матроса, який попросив викупити сестру з кріпацтва. Наратор навіть подає пролепсис – повідомляє, що самої повісті би не було, якби не ця зворушлива історія. Цей автотематичний мотив відіграє важливу роль у структурі твору.

Критики неодноразово помічали слабкість композиції повісті. Кодацька пояснювала тим, що описовість йшла на шкоду змалюванню характерів та розвитку сюжетних колізій[3, с.178]. Такий підхід був зумовлений тим, що у радянському літературознавстві утвердився погляд, що «суб'єктивна оповідь поступалася перед об'єктивною формою відображення дійсності» [3, с.217]. Більш виважену позицію зайняв О.Боронь, який вказує на вплив жанру подорожнього нарису та мотиву мандрівки, що дозволив письменнику досягнути цілісного викладу, а також на поєднання різнорівневих елементів. Невпорядкованість композиції літературознавець виводить з впливу оповідної манери та літературних прийомів Л.Стерна, яка вплинула на російську літературу 1830-х років[2, с.157-158]. Зазначимо, що особливістю мотиву подорожі у сентиментальних повістях є те, що в них важливий не маршрут, а переживання героя. Започаткував цей підхід власне Стерн у «Сентиментальній подорожі Францією та Італією». На думку М.Шульгун це наслідок розмивання жанрових меж, залучення листів, щоденників, мемуарів, звідси: «описи чужої сторони набувають абстрактного характеру, прийнятні для багатьох земель, увага ж автора зосереджена на душевному житті героя-оповідача» [8, с.23]. Цей підхід продовжив романтизм, який не лише утвердив суб'єктивність, змалювання внутрішнього світу героя, а й запровадив вільну композицію, застосував у дискурсі мандрів. Показовою в цьому плані була поема Байрона «Паломництво Чайльд Гарольда». До речі, згаду про англійського поета читач зустрічає вже в першій сцені в трактирі.

Через це образ героя-оповідача відіграє важливу роль у сюжетно-композиційній будові твору. Цей момент відмітила В.Смілянська, говорячи про оповідача повістей Т.Шевченка. Вона виділяє саме наратора «Прогулки с удовольствием и не без морали»: «якщо в повістях «Наймичка», «Варнак», «Несчастный», «Княгиня», де превалює фабула, дія, він як особа мало помітний, виступає

спостерігачем або слухачем, то в повістях «Музыкант», «Капитанша», «Близнецы» (а найбільше – «Прогулка с удовольствием и не без морали») він – свій у колі персонажів, не лише спостерігає, а й діє, переживає, розмірковує, виступаючи не лише як розповідач, а як автогенний герой цих повістей, надто ж останньої» [6, с.218]. Ця роль не зводиться до функцій дійової особи, оскільки у фабульному розвитку єдина важлива діяльність героя-оповідача у знайомстві Олени з родиною Прехтелів, що в майбутньому призвело до морального переродження її чоловіка та дозволило Олені розвинутись як особистість. Отже, перед читачем розгортається історія самого оповідача.

На початку твору ми дізнаємося про бажання героя відпочити навесні за містом. Для цього він вирішує поїхати до приятеля, який проживає в тихому кутку Київської губернії. Попри таку легковажність подорожі (яка винесена і в заголовок – це всього лиш прогулянка), вона актуалізує міфологічні аспекти дискурсу подорожі. Людина, яка вирушає у мандри стикається з невідомим. У повісті читачу не акцентується, що це відомі герою місця. Оскільки герой міфу залишає добре відомі місця, він переходить з космосу до хаосу. Відтак дискурс мандрів моделює так чи інакше картину світу, перед ним постає завдання описати простір та символізувати його через відомі явища. Імпліцитно це завдання постає й перед оповідачем повісті. Він береться описати реалії провінційного життя, починаючи від придорожнього трактиру. При цьому не приховуючи своїх вражень та оцінок. Це засвідчує критичний відгук на збірку поезій Падури, який наратор вплітає в розповідь про ночівлю в трактирі. Також вже в цій першій сцені використовує прийом ремінісценції, на яку багата повість. Місцевого фактора оповідач порівнює зі слугою пана Твардовського, чортом, то називає його мізерним Меркурієм. У цих численних інтертекстуальних перегуках виявляється позиція героя як цивілізованої людини, яка помічає в навколишній дійсності культурні коди. Водночас

це і засіб характеристики образу оповідача, особливо це помітно на алюзіях з образотворчого мистецтва. Герой називає відомі картини, які постають в його уяві під враження від побаченого. Це підкреслює його фах художника і водночас є автобіографічним моментом. Оповідач демонструє добру обізнаність з античним мистецтвом, називає чималу кількість картин, що вказує на навчання автора в Академії мистецтв.

Загалом у повісті простежується осмислення простору за естетичним принципом. Історія про матроса стає поштовхом до написання поеми, а згодом читач зустрічає міркування над поетичним твором. Під впливом нової інформації герой вирішує змінити жанр твору – вирішує написати повість. Повість також є джерелом естетичних поглядів Шевченка. Окрім критики поета Падури, оповідач Шевченка вставляє роздуми про надмірність запозичення образів світового мистецтва, натомість утверджує естетичну цінність власних національних джерел.

Мотив подорожі у другій частині трансформується у прогулянки по довколишніх околицях. Саме вони приносять оповідачу справжню естетичну насолоду. Це й становить відповідь, про яке задоволення йдеться в назві повісті. Природа, немов проситься під пензель художника. На думку автора, естетичне чуття є вродженим, а не виховується. Ці романтичні міркування, він немов підтверджує відповідними вчинками. Герой-оповідач зупиняється перед старим кленом зі захватом і милується його освітленням. Така увага до гри світла, що неодноразово зустрічається у творі, нагадує міфологічний солярний мотив. Недаремно у міфології шлях часто пов’язується з солярними божествами[5, с.843]. Змінюється освітлення і вже картина втрачає привабливість для ока художника. Творче начало не раз виявляє себе – герой-оповідач помічає серед навколишньої природи пейзажну картину, і це викликає в нього бажання намалювати її. Саме творчості підпорядковує своє життя герой Шевченка: «Пройдя пруд и мельницы

через плотину, я уединился в молодую, березовую рощу, <…> и в тени распускающихся деревьев, обаянных самым свежим ароматическим дыханием весны, предался созерцанию оживающей божественной природы. «Для одного такого утра, – думал я, – без сожаления можно оставить в городе образованных друзей и повалаться недельку-другую с медведями в берлоге» [7, с.252]. Тут з'являється опозиція дому героя, який пов'язується з містом, де панує культура, де відбувається спілкування з однодумцями, освіченими людьми. Цій вихідній точці подорожі протиставляється край, місце подорожі, де люди живуть повсякденним життям, яке в наративному дискурсі повісті співвідноситься з обжерливістю, лінню та примітивними розвагами, насамперед з грою в карти.

Універсальність дискурсу подорожі пов'язана з її міфологічним планом. Подорож героя відбувається до сакральних цінностей або з метою подолання перешкод на шляху до них і при цьому відбувається його переродження. Проте у наративі повісті мотив трансформації героя-мандрівника відсутній. Це вказує на другу групу міфів – подорож у нижчий світ з метою отримати, якесь благо або компенсувати втрачене. Такий шлях можуть здійснювати тільки виняткові міфологічні персонажі, наприклад шамани[5, с.843]. Прикметно, що у дискурсі повісті підкреслюється обраність митця, його винятковість як деміурга, творця художнього світу. Водночас хронотоп повісті можна трактувати і як рух героя в просторовій горизонтальній сфері від сакрального центру до периферії, які втілює поле, ліс, болото, яма[5, с.843]. У Шевченка межу між пунктами подорожі символічно розділяє болото та гребля, а в другій частині дорога через ліс, де на подорожнього чатує небезпека зламати вісь через пеньок.

Якщо пейзажні картини у розповіді не набувають хтонічного виміру, то соціальне середовище, в яке потрапляє героя є певною мірою чужим, віддаленим від центру за рівнем освіченості та культури. Вже перший моралізаторський відступ про кузину, яка з байдужістю

ставиться до книг, а ще гірше, з точки зору оповідача, не навчає грамоті свою дитину, порушує тему моралі. Тут з'являється образ «бласклонного читателя», тобто уявного читача, який відображає ціннісні уявлення автора. Так, моделюючи заперечення з боку фіктивного читача, говориться про застереження з точки зору моралі: мовляв, як можна їхати до людей в гості, до яких ставишся скептично. Тобто, уявний читач погоджується з наведеною негативною оцінкою кузини. Стосовно поставленого питання оповідач подає цікаву відповідь: «я еду для прекрасного весеннего сельского пейзажа, а не для карикатурних фігур на первом плане этого прекрасного пейзажа»[7, с.226]. Зрозуміло, що в цих рядках автор применшує роль майбутніх персонажів у структурі твору. Окреслюється дихотомія прекрасної природи та карикатурних людей, які живуть посеред неї. Пізніше в творі наратор підтверджує це бажання уникати надміру потворного: «Я не живописець пошлых, отвратительных сцен и бледных деревянных физиономий. Да и что нового, оригінального в этой безнравственной, гнусной картине! Содержание ее одно и в Сан-Франциско, и в кабинете Курнатовского, и на любой ярмарке» [7, с.281].

Ця настанова підсилюється відступом оповідача, де він співає гімн естетичній силі мистецтва: «Как ни прекрасна, как ни обаятельна лунная ночь в природе, но на картине художника, как, например, Калама, она увлекательнее, прекрасне. Высокое исскуство (как я думаю) сильне действует на душу человека, сильне, нежели самая природа» [7, с.281]. У цих рядках виявляється романтична концепція мистецтва, яке не відтворює дійсність, а стоїть вище за неї, оскільки втілює ідеал. Водночас, тут звучить переконання у виховній силі мистецтва. І далі в тексті ми зустрічаємо концепції просвітницького реалізму.

Насамперед, вона закладена у самому задумі твору – написати про благородний вчинок простої людини, яка бачить найбільшу цінність у свободі. Її вплив простежується у змалюванні персонажів. Про господаря оповідач говорить,

що в ньому немає нічого особливого, жодної деталі, за яку б можна вхопитися, немов типізує його як посереднього поміщика. Попри його банальність, наратор, у дусі моральних настанов просвітницького реалізму, хвалить цього персонажа, за добробут його кріпаків, протиставляючи визискувачам селян-кріпаків, які при цьому прикриваються прогресивними ідеями. Тут з'являється образ людини як нерозгаданого ієрогліфа. До нього оповідач звертається і стосовно пані-загадки Дороти, вона також для нього таємничий ієрогліф. Інтригу стосовно неї оповідач зберігає до кінця твору, немовби підкреслюючи її незрозумілий соціальний стан. Цікавим є те, що, ще не обізнаний про її долю, оповідач сумнівається в її моральності. Тобто у феодальному суспільстві людина має ідентифікуватись з становою роллю.

Цей аспект розкривається у дискурсі повісті через суб'єктивність героя-мандрівника. Аналізуючи ідейний зміст повісті дослідники не звертали увагу на цей аспект. Тим не менше для дискурсу подорожі характерна ситуація зустрічі з Іншим. Зазначимо, що у наративі повісті час розповідування є пізнішим ніж час історії. Наратор оповідає свою історію, вже знаючи її завершення, на що, в тому числі, вказує пролепсис про роль «Морского сборника» та автотематичний мотив творчої майстерні. Проте оповідач зберігає інтригу, моделює обмежений рівень знання гомодієгетичного наратора, який перебуває в розповідуваній історії. Це дозволило йому відтворити безпосередність вражень від зустрічі новим, невідомим. Таким новим, з чим він зустрічається у поїздці, є зміна, порушення соціального статусу людини.

Оповідач інтерпретує дійових осіб історії послідовно від першого враження, портретної характеристики до оцінки позитивної чи негативної їх вчинків. Звідси метаморфози, які відбуваються персонажі. Родичі, які на початку твору видаються невинними добросусідськими поміщиками перетворюються на заядлих картярів, які пліткують і не здатні до духовного життя. Натомість,

Претхелі, яких обмовляють та недолюблюють сусіди, згодом виявляються втіленням суспільного ідеалу.

У повісті постійно обігрується невідповідність людини її суспільній ролі, яка в феодальному суспільстві чітко ієрархізована. Тому навіть зміна зовнішнього атрибуту, відміна еполетів, викликає гостре обговорення. Цей момент оманливості ролі стосується і самого героя-оповідача. У трактирі його погано обслуговують, тому що не побачили в ньому панича. Прохор йому говорить: «Вы, мабуть, такый самый пан, як я ваш лакей». Так само Трохим, коли оповідач зіграв роль сердитого пана, ображається на нього і втікає.

Олена, яка з'являється в полі зору оповідача як таємнича паночка, згодом виявляється щирою українською дівчиною, колишньою кріпачкою і тут же нещасливої дружиною поміщика. Навіть Курнатовський, який викликає осуд в оповідача, після одруження з простою селянкою, колишньою кріпачкою стикається з осудом середовища. Кузина оповідача не бажає відвідувати його, лише старі приятелі-картярі готові проводити з ним час як раніше. Проте, мабуть, і вони відвернулися від нього згодом, що могло послужити однією з причин щасливого завершення, відтак в листі повідомляється, що він не п'є і не грає в карти.

Чи не тому справжньою західникою для мандрівника-оповідача є родина Претхелів, саме з ними він пов'язує порятунок Олени. Вони втілюють його ідеал освіченої моральної людини, яка не зважає на станові обмеження.

Висновки та перспективи подальшого дослідження.

Якщо поглянути на дві ключові категорії – насолоди та моралі, які винесені в назву твору, то вони моделюються у картині світу, яка постає перед читачем. Цьому сприяє образ оповідача, який набув рис самостійного героя історії. Простір осмислюється за естетичним принципом романтизму, яки пов'язаний з емоційним світовідчуттям характерним для української ментальності. Йдеться про

своєрідне паломництво у царину природи, яке поєднується з відкриттям мандрівником гармонії та краси життя українського селянина та представників інших станів, які відкинули панський спосіб життя. Освіта та народне мистецтво є джерелом естетичного та морального вдосконалення. У дискурсі подорожі повісті Шевченка «Прогулка с удовольствием и не без морали» відбувається культурне самовизначення під впливом просвітництва, що виявляється в аналітичній установці оповідача-подорожнього стосовно сприймання образу сучасника. В результаті картина світу моделюється на засадах утопічності, відбувається перевертання центру й периферії. Відтак у кінці твору герой з радістю готовий знову відвідати знайомих, його тепер не лякає весняне болото, яке має символічний зміст сил аморальності, захланності, станових пересудів, тобто того, що заважає поєднання периферії з сакральним центром. Для Шевченка цим центром є мистецтво, в якомі він бачить ту силу, яка розкриває творче начало в людині, має виховний вплив на особистість. Свобода й культура є ті світоглядні категорії, які утверджуються Шевченком в творі, вони є засобом подолання станових обмежень, які спотворюють людину, зумовлюють трагізм її існування.

Література.

1. Абрамович С. Подорож // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – С.419.

2. Боронь О. Спадщина Кобзаря Дармограя: джерела, типологія та інтертекст Шевченкових повістей. – К.: Критика, 2007. – С.102

3. Кодацька Л. Художня проза Т.Г.Шевченка – К: Наукова думка, 1972. – С.38

4. Колесник П. Проза Т.Г.Шевченка // Літературна критика. – 1936. – №10. – С.22.

5. Топоров В. Путь // Мифы народов мира: энциклопедия. – М.: Советская энциклопедия, 1980. – С.843.

6. Смілянська В. Шевченкознавчі розмисли. – К.: Інститут л-ри НАН України, 2005. –С.218.7.

7. Шевченко Т.Г. Повне зібрання творів: У 12 т. – Т.4: Повісті. – К.: Наукова думка, 2001. – С.252.

8. Шульгун М.Е. Сучасна література подорожей: мета жанр, типологія, імагологічний аспект. – К.: Талком, 2016. – С.22.

УДК 821.161.2.09:821.162.4.09

Л. І. Царик
доц. к.філол. н. (м.Тернопіль)

Творчі взаємини Володимира Сосюри та Мікулаша Неврлого

У статті проаналізовано творчу співпрацю українського поета Володимира Сосюри та словацького літературознавця Мікулаша Неврлого. На епістолярному матеріалі та спогадах, які мають як інтерпретаційну, так і джерельну цінність, доведено, що співпраця була плідною для кожного із них. Мікулаш Неврлий досліджував творчість Сосюри післяреволюційного десятиліття, видав поему «Червона зима» та збірку «Так ніхто не кохав» у перекладі словацькою мовою, популяризував її. Зокрема наголошується, що епістолярій подає деталі підготовки до друку перекладів поезії В. Сосюри словацькою мовою і засвідчує зворушливу радість з цього приводу і беззастережну довіру до Неврлого. Спогади ж Володимира Сосюри про літературне життя в Україні у 20-ті роки ХХ століття допомогли словацькому літературознавцю у науковому дослідженні стильових течій української поезії цього періоду.

***Ключові слова**: епістолярій, лірика, неоромантизм, переклад, інтерпретація, співпраця.*

Ehe creative collaboration of the ukrainian poet Volodymyr Sosiura and the slovak literary critic Mikulash Nevrlyi analyzes in the article. The memoirs and the epistolary material of both artists, which have both interpretative and source value, have proven that the collaboration was successful for each of them. Mikulash Nevrlyi studied the work by Sosiura after the revolutionary decade, published the poem «Red Winter» and the collection «So Nobody Loves» in the slovak translation, popularized it. In particular, it is noted that the epistolary provides details of the

preparation for the publication of V. Sosiura's poetry translations in slovak, and testifies to the charming delight in this regard and the unconditional trust to Nevrlyi. Volodymyr Sosiura's memoirs of literary life in Ukraine in the 20 years of the twentieth century helped Slovak literary critic in a scientific study of stylistic currents by Ukrainian poetry of this period.

***Key words**: epistolary, lyric, neo-romanticism, translation, interpretation, cooperation.*

Постановка наукової проблеми та її значення. «В особі Миколи Неврлого Україна має давнього і доброго друга, українська література – невтомного і продуктивного дослідника, а європейська славістична наука – компетентного співучасника», – таку влучну, лаконічно-глибоку характеристику багатогранної діяльності академіка Неврлого дає у передньому слові до його збірника слов'янознавчих праць «Минуле і сучасне» академік І. Дзюба [1, с. 7]. Високо поціновуючи титанічну працю Миколи Неврлого у царині вивчення української літератури та її невтомної популяризації у Словаччині, академік І. Дзюба вирізняє чотири головні масиви досліджень у його українознавчому доробку. Сюди науковець відносить:

1) розвідки з української класичної літератури;

2) студії про український літературний процес 20-х років ХХ століття;

3) численні дослідження з українсько-чеських та українсько-словацьких літературних зв'язків.

Особливий акцент науковець робить на самовідданій праці Неврлого з упорядкування та друку зразкових комплексних видань творів «проскрибованих» видатних українських поетів ХХ століття.

Об'єктом зацікавлень багатьох дослідників стали літературознавчі праці М. Неврлого про українську літературу 20-х років минулого століття, названу Ю. Лавріненком «розстріляним відродженням». Велика заслуга М. Неврлого полягає у вивченні і популяризації української поезії означеного періоду, розробці власної версії літературних течій і структурного моделювання

літератури цієї доби, яку Володимир Сосюра іменував «безумством бурі світової».

Історико-літературне зацікавлення викликають, як і передбачав сам автор [5, с. 9] спогади про багатьох українських письменників, з якими Неврлий зустрічався, спілкувався, вів переписку. Бо ж літературознавець пов'язаний з українською літературою не тільки своїми науковими працями, а й особисто. Його численні спогади, есеї, епістолярна спадщина мають, за словами І. Дзюби, як інтерпретаційну, так і джерельну цінність. Увагу сучасних дослідників привертають спогади словацького вченого про О. Олеся, О. Ольжича, М. Бажана, П. Тичину, Ю. Бургардта-Клена, О. Стефановича та ін. Дуже часто М. Неврлий у своїх наукових статтях згадував про особисте знайомство з тим чи іншим письменником, вважаючи, що такі згадки «інтимізували» зв'язок читача з письменником і з автором статті. Детальнішого розгляду, на нашу думку, потребують творчі стосунки М. Неврлого і В. Сосюри.

Аналіз дослідження проблеми. Творчість Володимира Сосюри – «одного з найтонших і найщиріших ліриків слов'янського світу XX століття» [3, с. 6] була об'єктом дослідження багатьох літературознавців – представників української діаспори, які зберігали і продовжували кращі традиції вітчизняної літературної критики. Твори поета виходили за кордоном окремими виданнями, вводились у антології, читанки. Про Сосюру писали Ю. Лавріненко, В. Гришко, Є. Маланюк, В. Радзикевич, Д. Донцов, І. Кошелівець та інші дослідники, які аналізували той чи інший аспект його творчості. Оцінки доробку поета були неоднозначними, суперечливими, часто полярними і, звичайно, розходилися з тодішньою позицією радянських критиків.

Різні аспекти рецепції творчості В. Сосюри діаспорною критикою ми розглядали раніше [9]. Вихід же у світ збірника слов'янознавчих праць М. Неврлого «Минуле й сучасне» (2009) [4] розширює горизонти досліджень художнього світу лірики поета. Цінними у цьому сенсі є його

мемуари «А поки що хай буде так… (жмуток спогадів про В. Сосюру)».

Мета і завдання статті. Метою статті є висвітлення творчої співпраці Володимира Сосюри і Мікулаша Неврлого, відображеної у спогадах та епістолярії. Як зазначає автор, він вибрав із свого великого доробку «все найкраще і найбільш потрібне для сучасного та дальшого розвитку українського літературознавства», оскільки прагнув заповнити насамперед білі плями й вияснити мало або й зовсім недосліджені явища української літератури [4, с. 8]. Той факт, що спогади про В. Сосюру і їхнє з поетом листування потрапили у збірник вибраних праць Неврлого, засвідчує цінність їхнього творчого спілкування.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Перш за все варто відзначити, що словацький дослідник відверто зізнається: на відміну від багатьох знайомств з українськими письменниками, знайомство із Сосюрою було для нього особливим. Творчість поета припала йому до душі ще в юному віці. Багато віршів Сосюри Неврлий знав напам'ять ще зі школи, часто цитував їх. А перша очна зустріч відбулася у 1956 році в рамках святкування 100-річного ювілею Івана Франка – спочатку у Львові, потім у Києві. Неврлий пригадує, що вже наступного дня після знайомства гостював у Сосюри, а теми для розмов підказувало саме життя. За його словами, компанійська і людяна вдача поета їх швидко зблизила.

З любов'ю дослідник змальовує портрет В. Сосюри: «Добрі темно-карі очі, широке слов'янське обличчя поета та його задушевна мова відразу полонили моє довір'я. Офіційний тон між нами ніколи не існував» [4, с. 729]. Під час цього візиту Неврлий отримав подарунок від поета – кілька збірок, одна з яких – «Вибрані поезії» (видана у Харкові у 1932 році і була на той час раритетом) із дарчим написом «Дорогому М. Я. Неврлі з любов'ю за любов до України» [4, с. 729]. Багато віршів із цієї збірки у пізніших виданнях не передруковувались, більшість присвят було знято і тому для

поета вона мала особливу вартість. Відчувши споріднену душу, В. Сосюра ділився із М. Неврлим найсокровеннішим, наболілим. Дослідник зізнається, що як мало із ким, розмова з Сосюрою була невимушеною, щирою й безпосередньою. Зворушений поет багато згадував із свого гіркого минулого (війни, голод 1933 року), з цікавістю слухав про успіхи земляків-українців за кордоном: фізика І. Пулюя, медхіміка І. Горбачевського і, звичайно, про долю українських письменників, які жили і творили в еміграції, зокрема про О. Олеся, якого Сосюра називав своїм першим вчителем у літературі. Багато говорили про Євгена Маланюка. У довірливій розмові Сосюра зізнався, що, не знаючи творів поета, таврував їх з примусу у гнівній інвективі: «ми всі тоді підписали душу чортові… Іншого виходу просто не було» [4, с. 732].

М. Неврлий двічі приїздив до Києва, вони із В. Сосюрою багато розмовляли про перше революційне десятиліття, літературне життя цього періоду, яке було об'єктом наукового дослідження літературознавця: монографії «Українська радянська поезія 20-х років» [4]. Аналізуючи поезію першого пореволюційного десятиліття, літературознавець подає своєрідні мікропортрети митців у контексті стильових напрямів. Високо поціновуючи монографію, наголошуючи на її важливості у сприйнятті небувалого в історії української літератури стильового розмаїття, М. Жулинський підкреслює намагання М. Неврлого «поряд із аналізом образно-стильової своєрідності унікальної художньої творчості того чи іншого поета висвітлити його життєву долю, відкрити його спосіб мислення, сприйняття дійсності» [2, с. 7]. Яскравим підтвердженням цього висновку М. Жулинського є оцінка лірики В. Сосюри, якого М. Неврлий вважає типовим неоромантиком: «Безпосередня ніжна і емоційно-насичена поезія Сосюри виражає щире й відкрите серце. Майже кожен його вірш чи поема є частиною його життя, особистих переживань, ремінісценціями прожитого й вистражданого. Його поезія 20-х літ – чутливий сейсмограф соціальних

конфліктів, революції й громадянської війни в його рідній Україні [4, с. 170].

У спогадах про В. Сосюру М. Неврлий детально згадує розмову про поезію «Два Володьки», надруковану у збірці «Серце», що була заборонена владою. «У цій поезії Сосюра чітко і різко протиставляє дві грані свого внутрішнього світу, які були властивими періоду його творчого становлення, як майстра художнього слова» [8, с. 19]:

Довго, довго я був із собою в бою…
Обсипалось і знов зеленіло в гаю,
пролітали хвилини, як роки…
Рвали душу мою
два Володьки в бою,
і обидва, як я, карооκі [7, с. 46].

М. Неврлий згадує, що, коли він зацитував ці рядки, поет був дуже вражений, адже твір давно вже ніхто не згадував. Сосюра щиро зізнався: «Це, знаєте, … я в цьому вірші – не лишень про себе… Там сказано про все моє пореволюційне покоління. Саме життя підказало таку тему» [4, с. 732]. Таке одкровення поета дає підстави зробити висновок, що лірика В. Сосюри у загальному контексті української літератури післяреволюційної доби виступає насамперед яскравим прикладом зафіксованого у літературі людського документу про нещасливу долю українського митця у радянський період. Його типологічною ознакою, як представника інтелігенції стала нова, суто підрадянська форма усвідомлення світу і себе в ньому – «роздвоєна свідомість».

Про особливо шанобливе ставлення до Сосюри свідчить згадка Неврлого про приїзд до Києва у 1967 році, під час якого він спеціально пішов на цвинтар, щоб вклонитись і покласти квіти на могилу улюбленого поета.

Пильної уваги та ґрунтовніших досліджень потребує і переписка відомого поета із науковцем. Вже побіжне ознайомлення із епістолярієм свідчить про щирість стосунків, співпереживання. Якщо говорити про листи В. Сосюри до М. Неврлого, то слід відзначити, що вони подають

багато інформації для розуміння складних, проблемних ситуацій у житті лірика, дають своєрідні ключі для рецепції цілого ряду його поезій і всієї творчості загалом. Дати на кожному із листів дають змогу чітко встановити часові рамки листування: від 17 лютого 1958 року до 27 лютого 1963 року – тобто впродовж п'яти років. Аналіз змісту цих листів дає підставу зробити висновок, що тон із офіційно-ділового дуже швидко (вже у другому листі) переходить у розряд дружніх, інтимно-товариських послань.

Якщо перший лист надто лаконічний і просто засвідчує факт перекладу «Червоної зими» словацькою мовою і глибокої вдячності за її публікацію, то вже наступні листи дають змогу зрозуміти, наскільки важливим було для Сосюри це спілкування, як, відчувши споріднену душу, він ділився найсокровеннішим. Впадають в око звертання: «Бажаю Вам здоров'я і щастя за Вашу прекрасну душу, що любить Україну», «Дорогий брате по любові до свого народу Миколо Ярославовичу», «дорогий побратиме», «дуже вже я Вас люблю, як сина народа, що має свою голову і своє серце». У листах Володимир Миколайович ділиться своїми планами щодо видання збірки «Близька далина», розповідає про завершення роботи над автобіографічним романом «Третя рота», що був розпочатий у 1926 році, закінчення драматичної поеми «Мазепа» після більш як тридцятирічної перерви, обіцяючи поговорити на цю тему під час очної зустрічі у Києві. Листи містять і самооцінку творчості, якої не подибуємо більше ніде: «Останнім часом – у мене нахил до філософської лірики. А взагалі я не зважаю на жодні нахили, а просто співаю серцем» [4, с. 887]. Є у листах і оцінка творчості молодих поетів-шістдесятників, і щира радість за довгі черги у книжкових магазинах Харкова та популярність літератури з уточненням, що купують «художньо цінні книги».

Епістолярій подає деталі підготовки до друку перекладів словацькою мовою. Відчувається щира, зворушлива радість з цього приводу і беззастережна довіра до Неврлого: «Я цілком покладаюся на ваш тонкий художній

смак у доборі моєї любовної лірики для перекладів». «Вибір віршів моїх для перекладів, то ваша сфера і в ній ви – володар». Єдине, про що просить поет, включити до збірки дві поезії, присвячені дружині Марії Гаврилівні («Марії» («Якби помножити любов усіх людей») та «Марія» («Задуманий вітер над городом віє»)), при цьому, постійно, у кожному листі передає вітання дружині Неврлого. Для В. Сосюри видання крижки за кордоном було, за словами В. Костюченка, «буквально відкриттям вікна в Європу». Поет і радів, і боявся одночасно: як на цю подію подивиться влада. Про це свідчить дуже стримана і занадто суха (як для Сосюри) передмова до словацького видання збірки «Так ніхто не кохав». Завершувала збірку блискуча післямова М. Неврлого, у якій він, на відміну від радянських літературознавців наголошував, що лірика Володимира Сосюри виросла на національному ґрунті, що конфлікти поета із владою часто виникали саме через його національне єство, а його український патріотизм заходив у суперечність із більшовицькою ідеологією. І це, на думку дослідника, негативно позначилося на творчості лірика.

І спогади Мікулаша Неврлого, і листи Володимира Сосюри засвідчують обережність останнього у висловлюваннях, поведінці. «Навчений» владою, змушений постійно «розстрілювати» себе за своє петлюрівське минуле, поет інколи лукавив, коли говорив, що «забув» уже і про окремі свої твори, і навіть цілі збірки, довго «шукав» і не міг знайти рукописів, що пообіцяв передати за кордон. Добре ж розумів, що його може чекати за це.

Співпраця з чеськими і словацькими літераторами подарувала Сосюрі заряд позитивної енергії, так необхідних митцеві визнання і популярність. А ліки, що були надіслані ними, врятували поета від гіпертонії: «А любов моя до Словакії, як до другої моєї матері, знову подарувала мені життя світлими і добрими руками своїх синів, житиме вічно не тільки в моїм серці, а й в моїх піснях», – пише поет у листі від 23 червня 1960 року [4, с. 873]. У ньому ж посилає поезію «Словацький зошит», присвячену Неврлому. У ній є багато

«осіннього» і в прямому, і в переносному значенні. Мінорний настрій, що був домінантним в останні роки життя Сосюри, простежується і у цьому вірші («сум алей», «поет з похиленим чолом», «хрипне голос у солов'я»). Та все ж у цій тужливо-осінній мелодії звучить літній мотив – зізнання ліричного героя:

Але алеї за зимою
Почують знову солов'я,
І в пісні тій життя красою
Полине молодість моя,
І засіяє знов весною
Й росою зелень забуя [4, с. 874].

Зацитована поезія і аналіз спогадів Неврлого та листів Сосюри підтверджують: для поета спілкування і співпраця із словацьким вченим дарували щемкі і трепетні прогулянки у молодість, у двадцяті роки, коли його талант забуяв найсильніше. Ці стосунки допомагали Сосюрі утверджуватися у думці про вартість свого творчого доробку. Така схвильованість і вдячність була взаємною: «Пам'ять про В. Сосюру, О. Олеся, Є. Маланюка – глибоко в моєму серці. Дякую долі й щасливим нагодам, що мав можливість з ними познайомитись» [4, с. 873].

Висновки та перспективи подальшого дослідження. У передньому слові до «Минулого й сучасного» М. Неврлий зазначає, що у цьому збірнику подає тільки «торзо» своїх україномовних розвідок – «все найкраще й найбільш потрібне для сучасного та дальшого розвитку українського літературознавства» [4, с. 8]. Широке залучення праць дослідника до наукового обігу дасть змогу з'ясувати мало чи й зовсім не досліджені явища української літератури, її зв'язків з іншими слов'янськими літературами.

Література

1. Дзюба І. Добрий друг, строгий поціновувач / Неврлий М. Минуле й сучасне : Збірник слов'янознавчих праць. – К. : Смолоскип, 2009. – 956 с.

2. Жулинський М. Чех із українським серцем / Неврлий М. Українська радянська поезія 20-х років : Мікропортрети в художніх стилях і напрямах. – К. : Вища шк., 1991, – 271 с.
3. Моренець В. Володимир Сосюра : [нарис життя і творчості] / В. Моренець. – К. : Дніпро, – 1990. – 262 с
4. Неврлий М. Минуле й сучасне : Збірник слов'янознавчих праць / Неврлий М. – К. : Смолоскип, 2009. – 956 с.
5. Неврлий М. Українська радянська поезія 20-х років : Мікропортрети в художніх стилях і напрямах / Неврлий М. – К. : Вища шк., 1991. – 271 с.
6. Сосюра В. Вибрані твори : В 2 т. / В. М. Сосюра. – К. : Наук. Думка, 2000. – Т.2 : Поеми. Роман. – 552 с.
7. Сосюра В. Серце. Поезії / В. М. Сосюра. – Харків-Київ : Література і мистецтво, 1931. – 50 с.
8. Царик Л. Екзистенційна дуальність поетової дійсності (творчість В. Сосюри післяреволюційного десятиліття) / Л. І. Царик. – Тернопіль : Збруч, 2000. – 62 с.
9. Царик Л. Рецепція творчості В. Сосюри критикою діаспори // Українська наука : минуле, сучасне, майбутнє. Спецвипуск, присвячений внеску української еміграції в розвиток національної та світової культур / За заг. ред. проф. Б. Лановика. – Тернопіль : Економічна думка, 1999. – С. 170–173.

ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА ТА ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

УДК 336.714.477

Н.В.Авраменко, доц. (Тернопіль)

Специфіка символістської лірики Вільяма Батлера Єйтса.

У статті проаналізовано творення символістського дискурсу у ранніх творах поета. Розглянуто образи-символи, що створюють настроєвий потік цих поезій зокрема, та візійний світ символістської лірики в цілому. Розглянуто певні схеми та моделі віршування, які створюють неповторний Єйтсівський колорит, чарівну палітру фарб, образів, почуттів.

Ключові слова: *символістська лірика*, *символізм, образ-символ, імпліцитне значення.*

The article analyzes the formation of symbolist discourse in Yeats's early poeryt. The images-symbols that create the mood flow of these poetry in particular, and the visual world of symbolic lyrics in general, are considered. Some schemes and models of versification, which create unique Yeats's flair, magic palette of colors, images and feelings are considered.

Key words*: symbolic lyrics, symbolism, symbol, implicit meaninng.*

Постановка наукової проблеми та її значення

Символізм, як течія в англійській літературі, – надзвичайно складне та багатогранне явище, що сформувалось в кінці XIX – на початку XX століття. Найвизначнішим та найяскравішим представником цієї течії визнано Вільяма Батлера Єйтса (Їтса/Єтса), котрий був відомим поетом та драматургом, та сформулював теоретичні засади даної течії в англійській літературі. Проте ще донедавна українські читачі не мали змоги ознайомитися з його літературним доробком, оскільки лише окремі його поезії були перекладені українською мовою, а

переважна більшість його творів залишилася недоступною для читацького загалу аж до 2004 року, коли з'явився переклад його творів у збірнику, котрий підготувала Є.Павличко. Отож, на нашу думку, доцільним буде познайомитися із цим автором дещо ближче. У статті ми простежимо специфіку образів-символів у поезії раннього періоду В.Б.Єйтса, з'ясуємо їх ідейне навантаження.

Аналіз літератури за даною проблематикою.

Особливості розвитку англійського модернізму загалом та символізму зокрема представлені у працях таких англійських авторів, як Малколм Бредбері (M.Bradbury) та Джеймс МакФарлейн (J. McFarlane) [1], Герберт Рід (H.Reed) [3], Артур Саймонз (A.Symons) [4], в дослідженнях французького літературознавця Анрі Пейре (H.Peyre) [2] та ін. Згідно зі спостереженнями М.Бредбері та Д.МакФарлейна, процес народження епохи модернізму був схожий на "культурний катаклізм, переворот у культурі, що похитнув найбільш стійкі переконання та вірування, залишив значну частину минулого в руїнах, поставив під сумнів існування всієї цивілізації і культури та стимулював несамовиту відбудову" [1, 19]. Увага даної статті буде зосереджена на творах В.Б.Єйтса кінця XIX – перших десятиліть XX століття, які формують ранній період творчості поета.

Мета і завдання статті. Метою статті є розкрити специфіку творення символічного дискурсу у ранніх творах В.Б.Єйтса.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження

Вільям Батлер Єйтс (Їтс/Єтс), який народився у 1965 році, був сином ірландського художника прерафаеліта. Коли Вільяму було п'ятнадцять років, батько ознайомив його з творами Росетті та Блейка. Напевне тому лірика Єйтса деякою мірою просякнута духом прерафаелітів та романтизму. У 90-х роках XIX століття Єйтс зустрів у Парижі С.Малларме і, завдяки цьому, отримав певні настанови щодо основних засад символізму. Друг Єйтса, Артур Саймонз, теж певною мірою вплинув на формування символістського

світогляду поета. Лірика В.Б.Єйтса є "близькою по духу" до французької поезії кінця XIX століття. Вона теж переповнена настроями туги, жалю, журби, печалі, до того ж автор часто містифікує зображуване. Звернімо увагу хоча б на поезію "The Cloak, The Boat, and The Shoes" ("Плащ, Човен і Туфлі"):

First Voice: What do you weave so soft and bright?
Second Voice: The cloak I weave of sorrow;
O lovely to see in all men's sight
Shall be the cloak of sorrow –
In all men's sight [5; 9-10].

Легке поєднання смутку та краси звучить дещо сентиментально, проте це достатньою мірою компенсується ніжною ліричною ритмомелодикою. Ще одна із його ранніх поезій "He Wishes for the Cloths of Heaven" ("Він Бажав Полотен Раю"), пристрасна і ніжна водночас, носить відтінок зачарованої меланхолії:

Had I the heavens' embroidered cloth,
Enwrought with golden and silver light,
The blue and the dim and the dark cloths
Of night and light and the half-light,
I would spread the cloths under your feet;
But I, being poor, have only my dreams;
I have spread my dreams under your feet;
Tread softly because you tread on my dreams [5; 73].

Тут уява полонить власним майстерним візерунком звуків та образів. Здається, що поезія – це одне речення, яке переплітає мінливі ефекти кольору, візії і настрою – сама стала одним із "райських вишитих полотен". Очевидно, що Єйтс міг би обрати більш "логічний" спосіб пунктуації: об'єднати перші п'ять рядків в одне речення, а кожний з наступних трьох зробити окремим реченням. Але тоді послабився б ефект характеру цілісного переплетення цієї поезії. У мінливе небо, іноді ясне, а іноді захмарене, вплетені сонячні промені, місячне сяйво, мерехтіння зірок, і все це "простелено" нам під ноги на початку другої частини цього подвійного чотиривірша. П'ятий рядок, хоч і є граматично

головним реченням у складі складнопідрядного, привносить нотку задумливого галантного залицяння, що емоційно зорієнтовує нас на подальшу надзвичайно чутливу емоційну мрійливість.

“Вишиття” – влучний термін для характеристики фразових зворотів, стилю та форми цієї поезії. Декоративний, однак зростаюче-підсилюваний повтор ключових слів продукує густо сплетений візерунок, поцяткований емоційним відлунням. Кінцеві рими (римування абаб) усі ідентичні: “cloths”, “light”, “feet”, “dreams” - відлунюють самі себе, ті ж самі слова вжиті для внутрішніх ідентичних рим. Послідовні перепади настрою в поезії, що накладаються один на одного, збираються докупи, рухаючись у напрямку до майже пафосного закінчення.

Це – любовна лірика, де наголос зроблено на пасивному бажанні кохання та на страху перед розвінчанням певних ілюзій. Вона створює в уяві візію, зрощену на почутті можливої втрати. Все ж її смуток – це лише приховування емоційних резонансів, про які ми щойно згадували: все “вишиття” витворює чарівність саме по собі, в той час, як сум зглиблюється.

Ілюстрацією до символістської лірики могла б послужити і поезія “The Pity of Love” (“Жалощі кохання”), яка переповнена образами непевності та відчуження як від природи, так і від людей:

A pity beyond all telling
Is hid in the heart of love:
The folk who are buying and selling,
The clouds on their journey above,
The cold wet winds ever blowing,
And the shadowy hazel grove
Where mouse-gray waters are flowing,
Threaten the head that I love [5; 40].

(“Жалощі невимовні / В серці кохання живуть: / Люди, клопотів повні, / Хмари, що в небі пливуть, / І вітер несамовитий, / І гай, і річка в гаю / Ладні занапастити / Кохану мою” [6; 48]). Тут настроєвий потік напружено

рухається через перелік небезпек, непостійний та байдужий реальний світ протиставляється тендітному образу ідеалізованої коханої.

У поезії "He Hears the Cry of the Sedge" ("Він чує плач осоки") Єйтс виходить за межі ніжно-боязливого тону "Жалощів кохання" і занурюється у страшне пророцтво всесвітнього масштабу. За допомогою комплексу образів кінцевого космічного колапсу ліричний герой поезії усвідомлює, що реалізація кохання так і залишиться для нього нездійсненною. Лірично-меланхолійний настрій початку поезії перетворюється на таємничо-красномовне проголошення, подане як "плач" вітру, що дує крізь віття осоки: щось на зразок промови еолової арфи (якби еолові арфи могли б говорити, до того ж грізно), піднімаючись із самої середини усього існуючого:

I wander by the edge
Of this desolate lake
Where wind cries in the sedge:
Until the axle break
That keeps the stars in their round
And hands hurl in the deep
The banners of East and West
And the girdle of light is unbound,
Your breast will not lie by the breast
Of your beloved in sleep [5; 67].

Вступні рядки натякають на стан розпачу ліричного героя, який вводиться за допомогою деталей ландшафту. Виділений курсивом уривок, що слідує за вступом, вибухає з величезною силою в абсолютно іншу сферу шаленої містичної візії. Це – візія деструкції усього порядку, що існує в природі, коли "вісь" зірок, що були у вічній круговерті, має "зламатися", і космос сам собою мусить завалитися, оскільки "вручить вир безодні /Прапори Сходу і Заходу", і все поринає у темряву, оскільки "розв'яжеться пояс світла". І знову у двох останніх рядках ми вертаємося до гнітючого розпачу, якого зазнав ліричний герой спочатку, тільки тепер ідея

ускладнена пророцькою екзальтацією попередніх рядків, виділених курсивом.

Що ми напевне можемо сказати про цю поезію – це те, що вона "дражнить" своєю містичною і пророцькою гостротою. Як ми довідуємося із (авто)біографічних даних про цього поета, Єйтс у різні періоди свого життя і справді цікавився окультизмом, спіритичними сеансами, а також містиками та містичними групами. Хоча цей досвід і збагатив його літературний доробок, проте не підпорядкував собі усього Єйтсового мистецтва. Його поезії аж ніяк не є зразками якогось містично-магічного знання, переданого у віршованій формі.

Основи знань народної магії, кабали, спіритуалізму, теології покладені у глиб його суб'єктивного традиціоналізму. Не будучи віруючим у традиційному розумінні цього слова, Єйтс користувався елементами різних вірувань, як мазками фарби, витворюючи емоційно-магнетичну палітру своєї уяви.

Як відомо, естетика символізму інкорпорувала філософію двох світів: світу людського тіла (що складається із матеріальних потреб, суспільних та соціальних проблем) і світу духовного (до нього входять моральні цінності, ідеали, духовні потреби). Ці світи драматизують життя людини, вони різноспрямовані (до землі і до неба), конфліктні. Ліриці Єйтса загалом притаманна гостра усвідомленість суперечностей навколишнього світу, навіть коли у таких поезіях, як "The Moods" ("Настрої"), він, здається, потонув у неясній замріяності:

Time drops in decay,
Like a candle burn out,
And the mountains and woods
Have their day, have their day;
What one in the rout
Of the fire-born moods
Has fallen away? [5; 56]

Двосвітність у цитованій поезії проглядається на протиставленні скороминущого матеріального світу, в

якому і сам час, і все у природі має, зрештою, згоріти, і "постійним колом /Народжених у вогні настроїв". У замішуванні цього антропоцентричного образу Єйтс представляє переповнення людських емоційних та душевних станів, як частину об'єктивного універсального процесу. В останніх трьох рядках поезії нотки критики поєднуються із тривожною двозначністю. І справді, це могло б бути прочитаним як просте риторичне питання, на яке очікувана відповідь виявилась би зовсім простою: "Ніхто". Але якщо так, то чому ж за риторичним питанням досить чітко проглядається іще одне: "настрої" теж смертні, як і усе решта, і вони теж умруть один за одним. Образ "свічки догорілої" асоціативно пов'язується із "народженими у вогні капризами". Таким чином, це наводить нас на думку, що догоряюча свіча часу якимось чином знову запалює вічний вогонь духу, навіть коли той гасне.

Поезія "Настрої" складається із семи коротких рядків з двома наголосами у кожному (потрійне віршування, висхідний ритм) з компактною схемою римування: а в с а в с′а. Метрична схема звична, розмірена, однак навряд чи плавна. Наголоси розставлені нерівно, щось на зразок синкопи, наче емоційна палітра привнесла сюди почуття вагання та спротив плавному рухові уперед. Сповільнення і звуконаростання, раптові паузи створюють ефект медитативного руху. Внаслідок цього кожний образ (особливо взятий у порівнянні з сукупністю цих образів: всі у часі, цілісні панорами, "настрої" віків) і навіть частково кожний рядок, здається, несе якийсь ширший смисл в міру розгортання поезії у сферу її містичного закінчення. Невеличка за обсягом поезія розвивається, як сконденсована хорова пісня у грецькій трагедії: два пророцьких вислови, кожний з яких схожий на коротке голосіння, а у кінці дельфійське фінальне запитання.

Як ми уже бачили із уривка "Плащ, Човен та Туфлі", Єйтс подає нам приклад поезії, яка розгортається у формі діалогу. Тут єйтсівська модель багато в чому схожа на модель народних пісень, збудованих за простим зразком

“запитання – відповідь”. Наступна поезії Єйтса “Ephemera” (“Ефемера”) служить прикладом, який розвиває цю ідею більш детально.

Поезія “Ephemera” постає як діалог між двома коханцями, любов яких уже пішла на спад, при чому “Ephemera” нагадує дещо і “Настрої” у своєму констатуванні циклічної зміни. Навіть найпалкіше кохання приречене “ослабнути”, “наблизитися до кінця”, а коханці – вступити у нову фазу любові та вражень (досвіду). “Ефемері” дещо бракує космічного діапазону поезії “Настрої” чи іншої ліричної поезії “Він чує крик моря”. Однак вона таки подає справжні характери героїв, навіть якщо їхня єдина різниця (припустимо, через певні обставини) лише в тому, що один зветься “Він”, а інший – “Вона”.

“Your eyes that once were never weary of mine
Are bowed in sorrow under pendulous lids,
Because our love is waning”.
And then she:
“Although our love is waning, let us stand
By the lone border of the lake once more,
Together in that hour of gentleness
When the poor tired child, Passion, falls asleep:
How far away the stars seem, and how far
Is our first kiss, and ah, how old my heart!”

Pensive they paced along the faded leaves,
While slowly he whose hand held hers replied:
“Passion has often worn our wandering hearts”.

The woods were round them, and the yellow leaves
Fell like faint meteors in the gloom, and once
A rabbit old and lame limped down the path;
Autumn was over him: and now they stood
On the lone border of the lake once more:
Turning, he saw that she had thrust dead leaves
Gathered in silence, dewy as her eyes,

In bosom and hair.
"Ah, do not mourn", he said,
"That we are tired, for other loves await us;
Hate on and love through unrepining hours.
Before us lies eternity; our souls
Are love, and a continual farewell." [5; 15]

Діалог розпочинається тужливим драматичним обміном думок, зосередженим на визнанні безпорадності коханців перед втомою, яка взяла гору над їхньою пристрастю. Під час розмови вони бредуть осінніми ландшафтами, чиї деталі співзвучні їхнім почуттям. Однак у завершальних рядках поезії здійснюється спроба зречення горя, яке нависло над ліричними героями: "він" стверджує, що кохання буде уперто продовжувати своє існування у постійно відновлюваних формах (іпостасях) в межах безконечних містично осягнених циклів вічності. Цей "оберт" міг би навіть вважатися "позитивним", якби не меланхолійний резонанс ключових слів: "жалоба", "стомлюватись", "ненавидіти", "прощання", "вмирати", "сум", "позбавлені скарг" – останнє з яких воскрешає у нашій пам'яті той настрій, який воно має на думці заперечити. Слово "ненавидіти", вжите у наказовому способі (з ідіосинкратичним відтінком), підсилює сумно-негативну тенденцію. Те ж саме відбувається у двох заключних рядках, лише у дещо пом'якшеному та більш збалансованому вияві. З одного боку, "наші душі є коханням", з іншого – "постійним прощанням". Форма діалогу допомагає рухові почуття здаватися природним і невідворотним.

Тон голосіння за невідворотністю зникнення теперішнього моменту, і образи на кшталт "блідих метеорів у темряві" і "мертвого листя, зібраного у тиші", швидко запам'ятовуються. Єйтсівські імпліцитні асоціації суму і краси підсилюються тут саме цими, вражаюче евокативними ефектами. А використання у поезії структури, яку пізніше перейняли різні авторами (діалог, введення сцени подій, і знову діалог) є одним із ранніх відкриттів Єйтса у побудові ліричних творів.

Висновки та перспективи подальшого дослідження.

Поезія В.Б.Єйтса полонить тим, що у ній наявний найбільш доречний тон для розмови як про надзвичайно інтимне, так і про вічні теми. Поет зумів засвоїти основну символістську пропозицію: символ не міститься в поезії, він сам є поезією, відповідно, будь-який твір мистецтва є цілим світом. Завершений твір мистецтва спрямований на вираження певних почуттів (Єйтс часто використовує слово "настрої" у цьому контексті). І відчуття, отримані при цьому, можна було б охарактеризувати, як химерні, фантастичні або жартівливі, але за ними завжди проглядалась істина, автентична манера автора. Єйтс бачить поезію, як комплексний взаємозв'язок образів, ритмів та звуків, які у поєднанні стають символом емоційних вражень, котрі виразити словами по-іншому просто неможливо. Саме тому поезія цього автора дарує нам задоволення від вираження суб'єктивних знань і почуттів, що розкриваються майже на межі містичного одкровення.

Література:

1. Bradbury M., McFarlane J. The name and nature of Modernism // Modernism 1890-1930. A Guide to European Literature. ed. by Bradbury M., McFarlane J. – London, 1991. – 688p.
2. Peyre H. Qu'est-ce-que le Symbolisme? – Paris, 1974. - P.262.
3. Reed Herbert. Art now. London, 1960. – 248p.
4. Symons Arthur. The Symbolist movement in Literature. – London, 1958. – P.72.
5. Yeats William Butler. The Collected Poems of W.B.Yeats. ed. By Richard J. Finneran. – New York, 1989. –544p.
6. Єйтс В.Б. Лірика. – Київ: Дніпро, 1990. – 214с.

УДК 82. 091

Тарас Дзись,
к. філол. н. (м.Тернопіль)

Моделювання новітнього бібілійного міфу уромані Й. Рота «Йов»

У статті розглядається жанрологічне структурування твору Йозефа Рота"Йов". Зокрема висвітлюється система образів, яка моделює взаємини героїв роману у вимірах антропологічних ситуацій.

Ключові слова: *жанр, роман, система образів, персонаж, антропологічний.*

Dzys Taras. Modeling of the Bible myth in J. Roths novel "Hiob"

This article considers the genrological structurization of the work "Hiob" ("Hiob") by Joseph Roth. The main attention is paid to the system of images which models interrelation of the characters in the dimensions of the anthropological situations.

Key words: genre, novel, system of images, character, anthropological.

Серед численних романів Йозефа Рота австрійські та вітчизняні історики літератури виділяють два твори, які умовно розчленовують спадщину письменника на два періоди. Д. Затонський з цього приводу писав: "*Творчість Рота звичайно поділяють на два періоди, що помітно протистоять один одному. Перший найчастіше датують 1923 – 1928 роками, до другого відносять написане в останні десять – одинадцять років*" [4, с. 223]. На зламі цих хронологічних відтинків знаходяться романи "Йов" (1930) і "Марш Радецького" (1932). Названі твори визнаються класичними. Д. Затонський, спираючись на попередніх літературознавців, нагадує, що крім того "*існує думка*" про "*поворотний пункт*" у тяглості художнього світу австрійського романіста, і тим пунктом є роман "Йов" [4, с. 234].

Творчість Й. Рота обох періодів його діяльності розгорталася у перехідну епоху, що і відбилося на жанрово-

генологічному вимірі його прози. З цього погляду показовим є роман "Йов" (1930). Типаж твору моделювався за архетипом біблійних часів. На думку В. Проніна, який осмислював російськомовну версію твору, "Йова" можна називати романом, а "*можно и посчитать новейшим библейским мифом, где в качестве земли обетованной выступает Америка*" [7, с. 5]. Один з героїв Йозефа Рота "*повторяет судьбу библейского Иова*". Учитель Мендель Зінґер – "*фигура весьма типичная и для прозы Й. Рота, и для многих других писателей, будь то Шолом Алейхем, Исаак Бабель, просто еврейский местечковый фольклор, Й. Рот исходит из того, что жизнь давних выходцев с Пиренеев или даже Северной Африки словно бы остановилась. Он видел в еврейском укладе жизни, прежде всего, традиции, которые хотя бы чисто умозрительно позволяли игнорировать вторжение современних веяний*" [7, с. 5].

Система образів, яку презентує текст "Йова", моделює взаємини таких героїв (персонажів): Мендель Зінґер, його дружина Дебора, діти – два сини (Шемая / Сем; Менухім) і дочка-красуня Мір'ям. Згадані центральні постаті взаємодіють на периферії художнього світу впродовж роману з так званими другорядними персонажами (Шолтисик, Самешкін, Каптурак, гість з Америки (Американець), козаки / солдати (Степан чи Іван, чи то Всеволод), писар). У другій частині твору з'являються син Сема на ім'я Маклінкольн, Мак, Сковронек, Роттенберґ, Веґа, містер Ґлюк, Лемель, Грошель, Менкес, Косак. Їхні міжособистісні стосунки творять конфлікти й колізії, у результаті яких Зінґери потрапляють до Америки, залишивши наймолодшого сина, каліку Менухіма, на території колишньої Росії (десь в околицях Дубно). Зрештою, родина повертається із-за океану додому, коли сталося чудо, яке пророкував рабин-ясновидець: вилікувався син Зінґерів, ставши талановитим музикантом і заможним американцем.

Якщо ці постаті в уявному світі систематизувати за генологічною парадигмою роману, проектуючи крізь типологію персонажів у вимірах антропологічних ситуацій, які обіймають людське буття-існування, то можна акцентувати та артикулювати найголовніші моделі поведінкових актів дійових осіб. Але ці моделі будуть відходити від засад правдоподібності, стаючи архетипами міфологічної свідомості. У такий спосіб увиразнюється слушність міркувань В. Проніна про жанрологічне структурування тексту "Йова", коли літературознавець артикулював різноспрямований генологічний дискурс: чи то роман, чи новітній біблійний міф, твердячи, що Й. Рот "*перевернул евангельскую притчу о блудном сыне, рассказав, в сущности, историю о заблуждениях и грехах родителей*" [7, с. 5]. Як бачимо, в терміносистемі, якою оперує літературознавець, функціонують маркери "міф", "притча", "роман"; логіка мислення видає відгомін недавніх парадигм, а саме: "*… Й. Рота всегда больше влечет типичное, а не исключительное…*" (підкреслення тут і далі наше. – Т. Д.). Про це свідчить і наступна фраза Пронина: "*Йозеф Рот ушел из жизни, когда на смену реализму пришел модернизм с его относительностью добра и зла, гипертрофированным авторским “я” и принципиальной непознаваемостью мира и человека*" [7, с. 10]. Але беззаперечна чіткість пізнання вже у ту пору (перша третина ХХ століття) не була "залізобетонною". Зміну та співіснування різних парадигм у спадщині цього письменника засвідчують не тільки різні твори Рота, а й різні фраґменти тексту "Йова". Покажемо таку динаміку й мінливість на трьох виписках з цього твору, які стосуються наративу Зінґера, Дебори та Мір’ям.

У першому прикладі домінує голос автора про долю єврейського народу та розмірковування Дебори про минуле й майбутнє наймолодшої дитини-каліки. Прочитаймо повільно епізод №1: "*… wer Unglück hat, glaubt nicht an Wunder. Wunder geschahen vor ganz alten Zeiten, als die Juden noch in Palästina lebten. Seitdem sind keine mehr gewesen. Dennoch: hatte man nicht mit Recht merkwürdige Taten des Rabbi*

von Kluczysk erzählt? Hatte er nicht schon Blinde sehend gemacht und Gelähmte erlöst? Wie war es mit Nathan Piczeniks Tochter? Verrückt war sie gewesen. Man brachte sie nach Kluczysk. Der Rabbi sah sie an. Er sagte seinen Spruch. Dann spuckte er dreimal aus. Und Piczeniks Tochter ging frei, leicht und vernünftig nach Hause. Andere Menschen haben Glück, dachte Deborah" – [11, с. 96]. – "*… той, хто знає біду, також не вірить в чудо. Чудеса здійснювалися лише у давнину, коли євреї ще жили в Палестині. З тих пір чудеса вже більше не траплялися, але хіба не буває правдивих історій про чудеса, які творив рабин з Клучиська? Хіба не він робив сліпих зрячими і зціляв паралізованих? Ось, наприклад, дочку Натана Печеника, що з нею було? Божевільною була вона, божевільною, але її повезли до Клучиська. І рабин подивився на неї. І сказав він своє слово, а потім плюнув він тричі. І що ви думаєте? Повернулася дочка Печеника додому вільна, розумна і легка. Інші люди мають щастя, думала Дебора*" (пер. наш. – Т. Д.).

Другий фраґмент увиразнює образи-типи матері та дочки, водночас представляє нам образотворчі засоби романного письма, а також стосунки дівчини з молодими юнаками в ста́тусі солдат-козаків. Емоційно-чуттєвий світ красуні виявляється нестримно під впливом пісень, музики та природних потягів. З цього фраґмента навіч переконуємось, що повістево-романна поетика немислима без модифікованої парадигми любові-кохання. Це вічна домінанта розмаїтих описів кохання, заграваання, вдоволення. Тут переважає світовідчуття і самопочуття Мір'ям, дочки Зінґера. Дебора згадує: "*Mirjam geht mit einem Kosaken, sie ist schön, vielleicht hat sie recht. Mirjam schien ihre Mutter nicht zu sehen. Sie beobachtete mit leidenschaftlicher Genauigkeit die glühende Sonne, die jetzt hinter einem schweren violetten Wall von Wolken versinken wollte. Seit einigen Tagen stand diese dunkle Masse jeden Abend im Westen, kündigte Sturm und Regen an und war am nächsten Tag wieder verschwunden. Mirjam hatte beobachtet, daß in dem Augenblick, in dem die Sonne untergetaucht war, drüben in der Kavalleriekaserne die Soldaten zu singen begannen, eine ganze Sotnia begann zu singen, immer*

dasselbe Lied: polubil ja tibia za twoju krasotu. Der Dienst war zu Ende, die Kosaken begrüßten den Abend. Mirjam wiederholte summend den Text des Liedes, von dem sie nur die ersten zwei Verse kannte: ich habe dich liebgewonnen, deiner Schönheit wegen. Ihr galt das Lied einer ganzen Sotnia! Hundert Männer sangen ihr zu. Eine halbe Stunde später traf sie sich mit einem von ihnen oder auch mit zweien. Manchmal kamen drei" – [11, с. 97 – 98]. – "*Мір'ям красива, любиться з козаком. Можливо, вона має рацію.*

Мір'ям здавалося, що вона не помічає матері. Забувши про все, вона зосереджено спостерігала за палаючим сонячним диском, що якраз збирався сховатися за важкою ліловою завісою хмар. Вже декілька днів ця темна маса з'являлася вечорами на заході, провіщаючи дощ і бурю, і знову зникала наступного ранку. Мір'ям помітила, що в ту мить, як сонце ховалося за хмарами, на іншому боці, в кавалерійській казармі, солдати починали співати, співала вся сотня і все одну і ту ж пісню: "Покохав я тебе за твою вроду". Служба закінчувалася, козаки зустрічали вечір. Мір'ям прошепотіла відомі їй тільки два перших рядки: "Покохав я тебе за твою вроду". Ціла сотня чоловіків співала про неї та для неї. Через півгодини вона зустрінеться з одним із них або з двома. Іноді приходили навіть троє" (пер. наш. – Т. Д.).

У цьому епізоді текстова стратегія скеровує увагу читачів від Дебори до Мір'ям крізь авторську суб'єктивність, панорамне бачення довкілля (традиційна парадигма "обставин"). Текст інформаційно дуже насичений і завбачливо націлений на можливу розв'язку твору.

Проекція сюжету роману заломлюється архетипом блудниць і гріховності людських ґендерних стосунків перед доконечністю відбуття у далекі чужі краї. Щоби простежити багатошаровість і різновекторність спрямування художнього дискурсу Й. Рота, мусимо знову подати розлогий уривок тексту: "*Fünfzig Schritte vor der Kaserne, in der Mitte des kleinen Pfades zwischen dem großen Wald und dem Getreide Sameschkins, erwartete sie Iwan. "Wir fahren nach Amerika", sagte Mirjam.*

“Wirst mich nicht vergessen”, mahnte Iwan. “Wirst immer um diese Stunde, beim Untergang der Sonne, an mich denken und nicht an die andern. Und vielleicht, wenn Gott hilft, komme ich dir nach, wirst mir schreiben. Pawel wird mir deine Briefe vorlesen, schreib nicht zuviel geheime Dinge von uns beiden, sonst muß ich mich schämen“. Er küßte Mirjam, stark und viele Male, seine Küsse knatterten wie Schüsse durch den Abend. Ein Teufelsmädel, dachte er, nun fährt sie hin, nach Amerika, ich muß mir eine andere suchen. So schön wie die ist keine mehr, noch vier Jahre muß ich dienen. Er war groß, bärenstark und schüchtern. Seine riesigen Hände zitterten, wenn er ein Mädchen anfassen sollte. Auch war er in der Liebe nicht heimisch, alles hatte ihm Mirjam beigebracht, auf was für Gedanken war sie nicht schon gekommen!Sie umarmten sich, wie gestern und vorgestern, mitten im Feld, eingebettet zwischen den Früchten der Erde, umgeben und überwölbt von dem schweren Korn. Willig legten sich die Ähren hin, wenn Mirjam und Iwan niedersanken; noch ehe sie niedersanken, schienen sich die Ähren zu legen. Heute war ihre Liebe heftiger, kürzer und gleichsam erschreckt. Es war, als müßte Mirjam schon morgen nach Amerika. Der Abschied zitterte schon in ihrer Liebe. Während sie ineinanderwuchsen, waren sie sich schon fern, durch den Ozean voneinander getrennt. Wie gut, dachte Mirjam, daß nicht er fährt, daß nicht ich zurückbleibe. Sie lagen lange matt, hilflos, stumm, wie Schwerverwundete. Tausend Gedanken schwankten durch ihre Hirne. Sie merkten nicht den Regen, der endlich gekommen war. Er hatte sachte und tückisch begonnen, es dauerte lange, bis seine Tropfen schwer genug waren, das dichte goldene Gehege der Ähren zu durchbrechen. Plötzlich waren sie den strömenden Wassern preisgegeben. Sie erwachten, begannen zu laufen. Der Regen verwirrte sie, verwandelte die Welt vollends, nahm ihnen den Sinn für die Zeit. Sie dachten, es sei schon spät, sie lauschten, ob sie die Glocken vom Turm hören würden, aber nur der Regen rauschte, immer dichter, alle andern Stimmen der Nacht waren unheimlich verstummt. Sie küßten sich auf die nassen Gesichter, drückten sich die Hände, Wasser war zwischen ihnen, keins von beiden konnte den Körper des andern fühlen" – [10, с. 100 – 101]. – "*В п'ятдесяти кроках від казарми, на маленькій стежині між лісом і полем Самешкіна на неї чекав Іван.*

“Ми їдемо до Америки”, сказала Мір’ям.

"Не забувай мене", відповів Іван. "В таку мить, при заході сонця, завжди думатимеш про мене, забудеш про інших, а може, дасть Бог, і я приїду до тебе, ти мені пиши. Павло читатиме мені твої листи, тільки багато не пиши про наші потаємні стосунки, а то мені буде соромно".

Він цілував Мір'ям, міцно і довго, його поцілунки звучали у вечірній тиші як постріли. Чортова дівка, думав він, виїжджає до Америки, тепер мені доведеться шукати іншу. Таку красиву мені більше не знайти, а служити ще чотири роки. Він був високий, сильний, як ведмідь, і боязкий. Його міцні руки тремтіли, коли він торкався до дівчини. У коханні він не мав навиків, усьому його навчила Мір'ям, чого тільки вона не вигадувала!

Вони обнімалися, як вчора і третього дня, посеред поля, потопаючи серед плодів землі, а навколо росли, приховуючи їх, важкі колоски. Слухняно схилилося колосся, коли Мір'ям і Іван опустилися на землю; здавалося, ще перш, ніж вони це зробили, колоски вже слухняно вляглися. Сьогодні їхнє кохання було пристрастним та швидким, ніби вони поспішали. Немов Мір'ям вже завтра виїжджала до Америки. Сьогодні відчувалася розлука в їхньому коханні. У самому злитті вони вже віддалялися один від одного, океан розділяв їх. Як добре, думала Мір'ям, що не він виїжджає, що не я залишаюся. Вони довго лежали так, стомлені, безпорадні, мовчазні, як лежать тяжкопоранені на полі бою. Тисячі думок блукали в їх головах. Вони не помітили, як нарешті розпочався дощ. Дощ почався крадькома та непомітно, знадобився якийсь час, щоб його краплі набрали силу і пробили щільну золоту завісу колосків. Раптово на них хлинули потоки води. Вони прокинулися і почали бігти. Дощ збив їх спантелику, позбавив на деякий час відчуття реальності, змінив усе навколо. Їм здалося, що вже пізно, і вони прислухалися, чи не чутно відлуння дзвонів, але почули шелест, який посилювався, дощило; всі інші голоси ночі дивно мовчали. Вони цілувалися, тримаючись за руки, тулячись один до одного мокрими обличчями, вода розділяла їх і вони не відчували своїх тіл" (пер. наш. – Т. Д.).

Текст "Йова" вражає надзвичайною сконденсованістю, максимальною відвертістю щодо навіть найінтимніших взаємин різних типів людей, їх тілесного й духовного злиття. Одначе глибинну інтерпретацію цього фраґмента за антропологічними вимірами можуть здійснити ті читачі, які керуватимуться розширеною методологією "образно-уявного" за пропозиціями Жака Ле Ґоффа [3], про що згадувалося вище в метакритичному екскурсі.

Хронотопні виміри, композиційні обриси, протяжність інтенцій героїв, темпоритміки подачі інформації різної семантики регламентується низкою маркувань: "*Много лет тому назад жил в Цухнове человек по имени Мендель Зингер*" [8, с. 13]; "*Зингер походил на человека, у которого было мало времени и много неотложных целей*", "*Минухим, сын Менделя, будет здоров. Таких, как он, немного будет среди сынов Израиля*" (у I розділі); "*И с этого дня начались для детей их муки*", "*Долгими, ужасными и бессонными были ночи Деборы*", "*С этого дня у Менделя Зингера и Деборы пропало желание*" (у II розділі); "*Прошло уже десять лет после того, как Менухим выговорил свои первые и единственные слова*", "*... война с Японией уже закончилась*", "*Наконец 26 марта оба брата поехали в Тарги*","*Усталые добрались братья до дома, когда уже начало темнеть*" (у III розділі); "*Однажды, он уже не помнил, когда это было...*", "*Это был опасный запах крестьян, предвестник непонятных страстей и спутник погромных настроений*" (у IV розділі); "*Двадцатого августа у Менделя Зингера появился посыльный Каптурак...*", "*Час спустя он увидел первый чужой город*", *"Так пробегали годы*" (у V розділі); "*Однажды в полдень бабьего лета в дом Менделя Зингера вошел чужоземец*", "*Незнакомец вытащил сложенное вдоль письмо и прочитал адресс и фамилию Зингера на своем странном языке, отчего все снова засмеялись.*

– Америка! – произнес наконец незнакомец и передал письмо Менделю Зингеру", "*Мы едим в Америку. Менухим пусть остается здесь*" (у VI розділі).

Такі і подібні віхи-маркери у тексті твору орієнтують читачів у часопросторі художнього світу, в якому уявнюється життя і доля родини Зінґерів. Зовнішній і внутрішній світи (довкілля і переживання героїв) по-різному дозують подразники зору та уяви тих читачів, які можуть освоювати твір, проникаючи у смисл зображеного в романі. Тим більше, що вже у сьомому розділі один з персонажів, який допомагав Зінґерам добратися на чужину, вербалізує мотиви зміни орієнтацій у світах, скеровуючи потоки мисленнєвих асоціацій героїв: "*Мирьям гуляет с козаком, в России это можно, но в Америке нет казаков. Россия – страна печали, Америка – страна свободы, страна радости. Мендель больше не будет учителем, отцом богатого сына будет он*" [8, с. 61].

Зазначені тут маркування разом із зразками, які подані вище, ставлять досвід Йозефа Рота у центр інтерпретації компаративного зрізу концептів "міжлітературна рецепція", "типологія персонажів", "генологічне окреслення творів". Засоби семіотики орієнтують читачів на спадщину цього прозаїка.

Література:

1. Гром'як Р. Орієнтації. Розмисли. Дискурси. 1997-2007.– Тернопіль: Джура, 2007.– 368 с.
2. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы / Пер. со словацкого. – М.: Прогресс, 1979. – 334 с.
3. Жак Ле Ґофф. Середньовічна уява / Жак Ле Ґофф ; [пер. з француз. Ярема Кравець]. – Львів : Літопис, 2007. – 350 с.
4. Затонський Д. Йозеф Рот : новації традиціоналіста / Дмитро Затонський // Минуле, сучасне, майбутнє (Про реалізм, традиції і новаторство). –К. : Дніпро, 1982. – С. 219 – 240.
5. Затонський Д. Феномен австрійської літератури // Вікно у світ – Київ, 1998. – № 1. – С. 6–45.
6. Петросаняк Г. Поетика художньої прози Йозефа Рота // Автореф. дис. канд. філол. наук. – Львів, 2001. – 20 с.
7. Пронин В. Похороны эпохи / Валентин Пронин // Йозеф Рот. Иов. Роман. Марш Радецкого : [роман]. – М. : Терра – книжный клуб, 2001. – С. 3 – 10.

8. Рот Й. Иов : [роман] / Йозеф Рот ; [пер. с нем. Ю. Архипова] ; Марш Радецкого : [роман] / [пер. с нем. Н. Ман]. – М. : Терра – книжный клуб, 2001. – 480 с.
9. Blanke H.-J. Joseph Roth. Hiob / H.-J. Blanke. – Köln : Kipenheuer&Witsch, 1974. – 216 S.
10. Roth J. Das falsche Gewicht. Drei Erzählungen / Joseph Roth. – Berlin und Weimar : Aufbau-Verlag, 1987. – 180 S.
11. Roth J. Hiob. Roman eines einfachen Mannes / Joseph Roth. – Köln : Kipenheuer & Witsch, 2001. – 217 S.

УДК 821.161.1(477)

Дмитро Дроздовський, канд. філол.н.,
Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України

Аутичне мислення протагоніста роману «Дивний випадок із собакою вночі» М. Геддона як вияв постпостмодерністського гуманізму: досвід неокантіанства

У статті досліджено, як у мисленні протагоніста роману «Дивний випадок із собакою вночі» М. Геддона поєднано сцієнтистську орієнтованість і гуманізм, експлікований у нових формах вираження. Кристофер має проблематизовані комунікації з іншими людьми, водночас його поведінка детермінована бажанням встановити істину. Здатність говорити правду постає для юнака чинником порозуміння й уникнення фіктивних реальностей, у яких живуть люди. Окреслено спроби повернення в сучасному англійському романі до дослідження людини як основного орієнтира в дискурсі літератури та річищі літературознавчих студій. У полемічний спосіб розвинуто міркування Б. Шалагінова про кризу сучасного літературознавства й літератури як простору «сенсоутворювальних начал». Досліджено світоглядну специфіку мислення протагоніста роману «Дивний випадок із собакою вночі», наголошено на особливостях емпатії протагоніста, реактуалізації у його світосприйнятті просвітницьких тенденцій. Визначено перспективність філософських підходів (кантіанства) до вивчення літератури постпостмодерністського періоду.

Ключові слова: «Дивний випадок із собакою вночі», М. Геддон, постпостмодернізм, кантіанство, гуманізм.

Dmytro Drozdovskyi. Autistic mind of the protagonist of M. Haddon's novel "The Curious Incident of the Dog in the Night-Time" as a representation of post-postmodernistic humanism: neo-Kantianismus experience

In the paper, it is outlined that thinking of the protagonist of M. Haddon's novel "The Curious Incident of the Dog in the Night-Time" combines scientific orientation and humanism explored in new forms of expression. Christopher has problematic communications with other people, while his behavior is determined by the desire to establish the truth. The ability to tell and share the truth appears to be a factor in understanding and avoiding fictitious realities in which people live. Besides, it has been outlined the attempts to return in contemporary English novel to the study of human beings as the main reference point in the discourse of literature and the key point of literary studies. In a polemical way, B. Shalahinov's view on the crisis of contemporary literary criticism and literature as a space of "sense-creative principles" has been spotlighted. The philosophical way of thinking of the protagonist in "The Curious Incident of the Dog in the Night-Time" has been explored, the peculiarities of protagonist's empathy have been emphasized, the re-actualization of the Enlightenment tendencies have been studied. The perspective of philosophical approach (Kant's philosophy) to the research of post-postmodernistic literature is determined.

Key words: *"The Curious Incident of the Dog in the Night-Time", M. Haddon, post-postmodernism, Kant's philosophy, humanism.*

Постановка проблеми. В англійському постпостмодерністському романі значною мірою оприявнено філософські проблеми, які детермінують розгортання окремого дискурсу, що інспірує появу сенсів, здатних переорієнтувати літературу й літературознавство до осмислення людини. Важливість вивчення такого дискурсу визначає актуальність наукової проблеми, що має важливе значення для розуміння специфіки (світоглядно-філософської, жанрової, поетологічної) сучасного англійського літературного процесу.

Так, у романі М. Геддона «Дивний випадок із собакою

вночі» (2004 р.) [6] представлено мислення людини, яка в силу особливостей генетики має неврологічний розлад, спричинений браком дзеркальних нейронів (синдром Асперґера), які унеможливлюють традиційну поведінку, наприклад, в аспекті співчуття іншим, проектування себе на місці іншого тощо. Кристофер може бути тільки собою й ніким іншим. Із цього й випливає окреслена в романі теорія «простих чисел», яка для протагоніста роману має генетичне пояснення.

В англійському постпостмодерністському романі особливо чутливою постає проблема правди, експлікована на різних рівнях. Кристофер не здатний розрізняти правди від неправди, він не може «зчитувати» даних у результаті комунікації за допомогою невербальних засобів свого співрозмовника. Водночас протагоніст позбавлений традиційних для суспільства форм співчуття й співпереживання щодо проблем, які переживають інші. Його «емпатія» полягає в тому, щоб люди робили все для того, що буде мати для них справжню користь. Проте сам процес отримання користі (психофізичної, пов'язаної зі здоров'ям, тощо) у свідомості протагоніста передбачає певну «механізацію», що означає здатність головного героя прогнозувати результати власної діяльності, а також діяльності інших через максимальну елімінацію людського компонента й послуговування принципами «формальної логіки». Зовнішній світ для Кристофера означає зустріч із «небезпекою», позаяк персонаж роману не може прорахувати причиново-наслідкових зв'язків, що виникають у зовнішньому стосовно Кристофера світі в силу актуалізації непрогнозованого людського чинника.

Аналіз досліджень проблеми. Сучасний англійський роман значною мірою орієнтований на репрезентацію людини в її взаємостосунках із зовнішнім світом, а також власним внутрішнім психічним життям. У літературознавчих дослідженнях не раз доводиться натрапляти на думку про важливість вивчення людини як основного об'єкта й чинника літературно-філософського

дискурсу. Так, Б. Шалагінов у статті «Література і наука про літературу в сучасному відкритому суспільстві: проблемні точки» ставить питання про кризу сучасної літератури й літературознавства, які віддалилися від осмислення людини як свого основного орієнтира: «Створене близько 200 років тому, літературознавство стало, поряд з історією, найважливішим відгуком на кантіанство з його фундаментальним гаслом: «Людина — це не засіб, а мета». Закінчення доби Модерн, яке ми пережили, можна виразити в кантіанських поняттях як кінець людини як «мети». Розробивши величезний аналітичний апарат і довівши його до вражаючої витонченості, літературознавство нині втратило свій головний орієнтир — людину» [5, с. 271]. Дослідник ставить перед сучасним літературознавством (але також і філософією, культурологією тощо) кілька гострих питань, наголошуючи на тому, що їх нерозв'язання може стати кінцем літературознавства як науки; в іншому разі потрібно знайти новий термін на позначення тих студій, у які трансформувалося класичне літературознавство. «Література, а одночасно з нею і філософія, нині втратили свою роль у формуванні сенсоутворювальних начал і головних цінностей — тобто те, що якраз відрізняє європейську культуру від мусульманського Сходу» [5, с. 271]. Проте дискурс сучасного англійського роману постає своєрідною відповіддю на ті полемічні питання, які ставить Б. Шалагінов у контексті утрати літературою здатності формувати «сенсоутворювальні начала» [5, с. 271].

Дослідниця канадської літератури Н. Овчаренко звертає увагу на те, що «взаємини факту й художньої вигадки — провідна тема історіографічної металітератури — є досить неоднозначними. Адже художній твір не є автономним і лінгвістичним конструктом, а завжди обумовлений складовими ширшого контексту: специфікою відносин у суспільстві, історією, ідеологією. Звідси виникає потреба досліджувати онтологічну природу та функціонування літератури, а також процеси, щ отворять та

підтримують її існування» [4, с. 47]. Зазначена тенденція знаходить увиразнений вияв в постпостмодерністському англійському романі, у якому ідеться саме про дослідження онтологічної природи не лише літератури, а й культури (мистецтва) загалом, причому показана можливість існування такого розуму, що прагне пізнати світ не як річ-у-собі, а в системі чітких закономірностей, що унеможливлюють маніпуляції та творення симулякрових реальностей. Чуттєвий аспект пізнання дійсності — перший етап, на якому людина осмислює реальність навколо себе. Проте розум Кристофера у романі М. Геддона ніби вбирає в себе математичні процедури та інструменти дослідів, притаманні природничим наукам. «Для того щоби стати хорошим астронавтом, треба бути розумним, а я розумний. Також треба знатися на тому, як працюють механізми, і я добре знаюся на тому, як працюють механізми. Також треба, щоби тобі подобалося бути на самоті в малесенькому космічному кораблі за тисячі й тисячі миль від земної поверхні, щоби не було нападів паніки чи клаустрофобії, щоби ти не сумував за домівкою та не збожеволів» [2, с. 54]. У такому разі Кристофер прагне навчитися бачити світ на «атомарному» рівні, виявляючи його причиново-наслідкові закономірності (у його баченні аналогом «атомарності» є концепція «простих чисел»). «Коли я був малий, то не розумів, що в інших людей є власна свідомість. І Джулі сказала Матері й Батькові, що мені довіку буде важко це збагнути. Але тепер мені не важко. Оскільки я вирішив, що це така загадка, а якщо це загадка, то завжди є спосіб її розв'язати» [2, с. 118]. Така стратегія пізнання балансує з іншим різновидом розуміння світу, у якому акцентовано на виявленні власної інтерпретації від фактів, а не лише репрезентація «ізольованих суджень». Для більшості ізольовані судження не можуть стати частиною власного досвіду, а отже, органічною частиною людини. Важливо створити авторську інтерпретацію фактів і подій, виявляючи свою індивідуальність. Лише за допомогою інтерпретації вдається досягнути розуміння світоустрою й

відповідним чином сконструювати свій життєсвіт. Кристофер — персонаж, який пропонує нетипове бачення, яке, проте, цілком вкладається в постпостмодерністський (метамодерністський, за Т. Вермюленом і Р. Ван ден Аккером [9]) принцип існування світу як хитання між двома мисами (модель *метакзису*).

Мета статті полягає у репрезентації сучасного англійського роману як особливого художнього феномену, у якому експліковано інакший погляд на емоційність, представлену як джерело небезпек, так і форму творчої зміни дійсності навколо людини. Неможливість прорахувати наслідки «людської компоненти» стає для персонажа роману М. Геддона небезпекою. Б. Шалагінов наголошує на тому, що здатність творчо змінювати дійсність є надзвичайно важливим умінням (дозволимо доволі розлогу цитату, яка містить одразу кілька проблем, поставлених перед сучасним літературознавством). «Кант дослідив систему мисленнєвих інстанцій, яка має упорядковувати і гармонізувати цей «хаос» («кліповість»). Систематизація «хаосу» була підказана йому філософією Джона Локка і так званим «феноменом Робінзона Крузо». Адже перед цим героєм книжки Дефо поставала психолого-педагогічна проблема, аналогічна нашій сучасності: як в умовах чужої реальності зупинити і упорядкувати агресію «кліпових» вражень шляхом їхнього правильного відбору, аналізу, прийняття рішення та адекватного вчинку?

Завдання просвітницької педагогіки полягало в тому, щоб навчити учня самостійно систематизувати цей «хаос» («кліповість») за допомогою виявлення в них закономірностей, тобто шляхом розкладення емпіричних явищ на закони з обов'язковим наступним їх «збиранням» у вигляді уже нової, інтелектуально збагаченої, раціоналізованої реальності. Цим самим людина інтелектуально піднімалася над хаосом, а не потрапляла до нього в залежність.

<…> кантівська система гармонізації «хаосу», «мозаїки», <…> була спрямована на творче освоєння самої

реальності. Якщо під цим кутом зору, то художня література якраз упорядковувала «хаос реальності» тим шляхом, що естетизувала його і представляла як художній образ» [5, с. 274]. У згаданому романі М. Геддона, що став основою для численних сучасних театральних перетворень, зокрема, представлених і в Києві, «хаос реальності», про який пише Б. Шалагінов, покликаючись на І. Канта, «знімається» не через «естетизацію», а через відмову від стратегій мислення, які в результаті можуть породжувати несправжні сутності (принцип леза Оками). Кристофер, чийому мисленню властиві риси «просвітницької педагогіки» (він так само прагне виявляти закономірності, розкладати «емпіричні явища на закони» тощо), не розуміє художньої літератури, позаяк та містить метафори. Водночас поведінку героя навряд чи можна схарактеризувати як таку, що не протистоїть хаосу дійсності. «Кліповість» мислення для персонажа є результатом людської емоційності, яка призводить до часткового розуміння навколишньої дійсності, а отже, провокує численні конфлікти. Кристофер прагне уникнути бар'єру між справжньою дійсністю та світом фейків і симулякрів.

Виклад основного матеріалу. Аналіз роману М. Геддона «Дивний випадок із собакою вночі» засвідчує, що тема осмислення стосунків між людьми набуває особливої значущості в сучасному англійському романі. Кристофер розуміє, що батьки створили фіктивну реальність для нього, і момент усвідомлення цього вчинку є чи не найбільшим ударом для підлітка (кульмінація роману). Протагоніст спостерігає, як суспільство породжує викривлені смисли, що сукупно формують окрему фейкову реальність, у якій і перебувають люди. «Механізація» життя для героя твору М. Геддона є єдиною можливістю протистояти фейкам, на чому наголошує Б. Шалагінов. Водночас свідомості персонажа притаманна «кантівська система гармонізації «хаосу», «мозаїки», <…> спрямована на творче освоєння самої *реальності*» [5, с. 274]. «Зоряним небом», що розбурхує уяву хлопця, є математика й точні науки, які дають можливість

просунутися в розумінні основ світобудови. Процес пізнання викликає в підлітка те, що, за Кантом, подібне до пізнання *Піднесеного*. Крім того, Кристофер творчо освоює реальність навколо себе, пропонуючи нові смисли й нове знання. Якщо точніше, то підліток постає ретранслятором наукового знання в соціальному середовищі, сприяючи у такий спосіб стиранню межі між трьома ключовими для Б. Латура [7, с. 5], дискурсами: натуралізації, соціалізації та деконструкції. Проте таке «стирання» є формою унеможливлення часткового знання, що породжує фейки та є джерелом фіктивної дійсності.

Свідомість юнака не є «кліповою» саме з огляду на те, що він прагне розкласти реальність навколо себе на систему причиново-наслідкових зв'язків, які й унеможливлюють сприйняття світу в стереотипованому вигляді, якому притаманна світоглядна редукція. Знання з математики допоможуть юнакові розробити нову теорію або модель, що може знайти застосування як у науковому світі, так і в соціальному просторі. Герой роману М. Геддона прагне, щоб у світі функціонували стосунки між людьми на основі принципу леза Оками. Формою порятунку для персонажа є певні механічні дії, у своїй суті математичні (обрахунок машин, звернення уваги на певний колір об'єктів та їх калькуляція тощо), проте він не тікає до віртуальної реальності, яка не прийнятна для нього в силу браку дзеркальних нейронів. Кристофер не може проектувати себе на будь-яке інше «Я», а, скажімо, захоплення комп'ютерними іграми або ж втеча в соціальні мережі віртуального середовища передбачала б формування віртуальної ідентичності або ідентичності ґеймера.

В англійському постпостмодерністському романі поставлено питання про стратегії збереження власного «Я» в умовах інтенсивного «дискурсу неправди», породженого тим, що люди втратили можливість довіряти одне одному. Поняття «довіри» має важливе значення для персонажа роману, хоч воно й знаходить біологічне розв'язання: якщо ти здатний комусь довіряти, то поруч із цими людьми чи

людиною ти в безпеці. Під час мандрівки потягом Кристофер шукає «надійних» партнерів, які б могли допомоги «гармонізувати хаос». Відчуття довіри в романі зображено як базове для людини, воно дає можливість перебувати в гармонії з собою та зовнішнім світом. Водночас для Кристофера довіра з боку «Іншого» означає, що й сам протагоніст роману має поводитися в особливий спосіб, аби підтримувати довіру.

Поведінка Кристофера з точки зору традиційних стосунків, сформованих у суспільстві, може викликати неприйняття, гнів, агресію з боку інших (герой не здатний на компроміси, він не може приховувати чогось на прохання інших — будь-який вияв неправди викликає в юнакові неприйняття), проте вона завжди спрямована на те, аби інша людина отримала справжню допомогу або ж не потрапила в таку ситуацію, що стала б для неї джерелом проблем. «Жорстокість» підлітка насправді постає формою турботи, яку він виявляє в особливий спосіб, унеможливлюючи будь-які форми «домовленостей», що містять хоча б найменший вияв неправди. У такому разі концепція «постправди», що оприявнює неможливість визначити, що є істинним, а що вигаданим у сучасному світі, не є проблемою для Кристофера. Стратегії його мислення постають захистом від форм маніпуляції свідомістю з боку віртуального середовища або медіа (чи й навіть літератури). Ситуація «постправди» виникає через наявність бар'єру між світом правди й реальністю, яка символічно позначає цей світ, перетворюючи його на змінену дійсність. Для протагоніста роману такого бар'єру не існує взагалі, зовнішній світ має бути повністю відтворений у мисленні таким, яким є, а мова постає лише каналом ретрансляції смислів, проте не їх перетворенням. Творча зміна реальності для Кристофера полягає в не мовній площині, а в площині когнітивних процесів, які пов'язують раніше відоме знання в нову систему, заповнюючи лакуни й видобуваючи у такий спосіб нові смисли.

У романі «Дивний випадок із собакою вночі» М. Геддона підліток ставить питання про те, що в суспільстві табу є закономірним явищем, оскільки більшість людей пізнають дійсність в емоційний, а не науково-аналітичний спосіб, притаманний протагоністові: «Але тіло Матері піддали кремації… <…> дим виходить крізь димар і потрапляє в повітря, і я інколи дивлюся на небо й думаю про те, що молекули Матері там, або в хмарах над Африкою….» [2, с. 38]. Будь-яка спроба емоційного пізнання накладає на дійсність певну редукцію, коли навколишній світ сприймається не через біологічні або фізичні закони чи закономірності, а в метафоризований спосіб. Так, Кристофер зауважує: «Я гадаю, що люди вірять у рай, оскільки їм не подобається думка про смерть, оскільки вони хочуть жити далі…» [2, с. 37]. «…вони (тобто люди — ***Д.Д.***) часто просять «зберігати тишу», але не кажуть я довго треба зберігати тишу» [2, с. 33].

Бунт Кристофера проти літератури пов'язаний із неприйняттям метафоричного мислення, яке «поетизує» сузір’я, смерть, чорні діри: «А потім я подумав про те, як довго вчені не могли розгадати, чому вночі небо темне, хоча у Всесвіті є мільярди зірок і вони розташовані в будь-якому напрямку, куди б ви не дивилися, тому небо має бути сповнене зоряного сяйва, оскільки майже ніщо не може спинити світло дорогою до Землі» [2, с. 15]. У романі, по суті, ідеться про репрезентацію двох типів пізнання дійсності, й у майбутньому має переважати саме той спосіб, який побудований на емпіричній філософії та на аналітичних підходах. Посуело Іванкос зазначає: «Переважна більшість романів сьогодні зображує міського хлопця як протагоніста, це герой без визначних героїчних вчинків, у тісному повсякденному середовищі. <...> Проліферація особистих щоденників, особистих спогадів, щоденники поетів, романістів, автобіографій, справжніх або вигаданих <...> варто відзначити певне життєво-екзистенційне зміщення самого роману, матеріал сповнений ліричного егоцентричного викладу. Література особистого є головною

темою сьогодні, так само, як у шістдесятих роках була тема соціального роману» [8, с. 49-50]. В одному з пунктів теорії постмодерністської чуттєвості П. Іванкоса ідеться про "недовіру до літературності". Ця недовіра — факт того, що література більше не відчуває потреби шукати нові ресурси або експериментувати в пошуках оригінальності задля здивування реципієнта. Таким чином, маємо тексти з новим акцентом на сюжетах і персонажах. Х. Посуело Іванкос зауважує: «Сьогоднішній роман не приховує того, що література — це у принципі феномен штучний, і це добровільно приймається як відправна точка, вона хоче показати своє подвійне кодування: це продукт мови, але також і обігравання мови за допомогою пародії, аби знову відкрити себе або ж світ для себе» [8, с. 36].

Зображення моделей соціальної інтеракції між когнітивно нормальними людьми й тими, хто мають синдром Асперґера чи аутизм, позначається на особливій інтеграції людей, що взаємодіють у такому просторі: носій аутичного мислення прагне увібрати із зовнішнього світу здатність визначати підтекст у комунікації та розуміти його функції, виявляти емоції (емпатію тощо), натомість для інших важливо навчитися максимально точно аналізувати явища у потрібний момент, зокрема такий, що позначений важливістю обирати між двома полярними варіантами, від яких залежить людське життя. Водночас це сприяє розумінню людини з особливими потребами як «Іншого», а не «Чужого», хто має небезпеки для соціуму й чия поведінка є непередбачуваною тощо.

Кристофер у романі М. Геддона не може сприймати метафоричного мовлення й художніх фігур. Він не розрізняє мовлення, у якому вжито слова в переносному значенні або ж де наявна іронія чи сарказм. Для протагоніста роману «Дивний випадок із собакою вночі» таке мовлення містить неправду. «Я ніколи не брешу. Мати казала, що це тому, що я хороша людина. Але це не тому, що я хороша людина. Це тому, що я не вмію брехати» [2, с. 23]. Тобто, для Кристофера брехня – викривлення реальності, «щось, чого не було»,

«неправдиві історії про речі, яких ніколи не було» [2, с. 24]. Світ в уяві Кристофера, на його думку, — це максимально точне відображення навколишнього світу, протагоніст не бачить потреби в його переінакшенні. «Саме тому я такий вправний у шахах, математиці й логіці, оскільки більшість людей просто сліпі й вони не бачать багатьох речей, а в їхніх головах є велика кількість вільного простору, який вони заповнюють недоладними або дурними речами на кшталт «Боюся, я не вимкнув газ на плиті»» [2, с. 144].

Для Кристофера реальність не може існувати в режимі «альтернативної реальності»: «Інші люди також мають у своїх головах якісь образи. Але вони інакші, оскільки всі образи в моїй голові – це образи речей, які відбулися насправді. А інші люди мають у своїх головах образи речей, які насправді ніколи не відбувалися» [2, с. 81]. Проте протагоніст упевнений у тому, що у реальності, де немає людини, може існувати множинність, спричинена законами фізики, але не детермінована людською свідомістю, здатною сприймати дійсність не такою, якою та є насправді. Аутична свідомість не здатна розрізнити мовлення, яке побудоване на використанні слів у переносному значенні. Кристофер аналізує світ й те, що в ньому є «правдою», відповідно до критеріїв наукового мислення.

Кристофер має специфічне сприйняття трансцендентного у світі. Проте попри те, що протагоніст орієнтується на наукове сприйняття реальності, він не заперечує Бога. Образ бога в романі «Дивний випадок із собакою вночі» проблематизований, неоднозначний, проте не заперечений.

«Отець Пітерс сказав:

– Ну, коли я кажу, що рай не в цьому Всесвіті, то це в переносному сенсі. Мабуть, це насправді означає, що вони з Богом.

– А де тоді Бог? – спитав я.

І отець Пітерс пообіцяв,, що ми поговоримо про це, якось іншим разом, коли буде більше часу» [2, с. 37]. Кристофер прагне зрозуміти роль і місце «Великого

Креатора» у світі, який у сприйнятті більшості перетворюється на ілюзорний, із точки Кристофера, символічний об'єкт. Таке пояснення не задовольняє протагоніста, який хоче зрозуміти принципи світобудови й погоджується з тим, що наразі його свідомість просто не знайшла потрібного правила, аби зрозуміти функціонування Бога: «<…> люди, які вірять у Бога, думають, що Бог заселив землю людьми, оскільки вони – кращі від тварин, але люди – це звичайні тварини, і вони еволюціонують у якихось інших тварин, які будуть розумніші й посадять людей в клітки, наче шимпанзе чи горил у зоопарку» [2, с. 165].

М. Геддон експлікує мислення Кристофера як особливу філософію, у якій знаходять вияви новий гуманізм і бажання конструювати світ у власній імаґінативній реальності як світ упорядкований. Кожна людина трансформує реальність відповідно до власного життєвого досвіду, намірів та волі. Людина наділена здатністю сприймати цей світ і робити висновки, проектуючи власну поведінку, на основі своєї ж оцінки зовнішнього світу. Кантіанська філософія говорить про непізнаваність світу, який існує як річ-у-собі. Натомість Кристофер прагне вийти на інший рівень осмислення реальності: як світу, який не є світом-у-собі, принаймні не на тому рівні, як для інших людей. Гіперчутливий розум, наділений здатністю миттєво прораховувати кроки людей навколо і власні, перетворює юнака на людину, що має особливу адаптаційну стратегію до виживання у світі. І часом Кристофер зображений у романі не як травмована особистість або людина із певними вадами чи особливими потребами як сильний індивід, який несе відповідальність за вчинки і який готовий протистояти реальності у тих формах, що є природні для нього з огляду на особливості свідомості та психіки.

Особливого аналізу потребує мотив любові, репрезентований у романі М. Геддона. Кристофер у романі зображений як той, хто не потребує любові. Принаймні він сам ніколи не говорить про свою прив'язаність до батьків, про потребу бути зрозумілим, про підтримку з батьківського

боку. Навпаки, родина Кристофера тільки провокує в ньому бажання дедалі сильніше дистанціюватися від світу «нормальних» людських стосунків, які часто побудовані на брехні. Юнак у фіналі розумію, до якої неправди вдалися його батьки, щоб не травмувати сина, проте це уникнення правди викликає тільки ще більше неприйняття та агресію. Річ у тому, що Кристофер апріорі є людиною знання й суб'єктом правди, висловлюючись метафорично. Для нього висловлення неправди з чийогось боку свідчить про певні приховані наміри або ж її психологічну характеристику самого мовця-джерела неправди. Протагоніст ніколи не вдається до моральних оцінок тих, хто кажуть неправду, проте для юнака важливо розуміти все, що відбувається навколо нього. У такому разі висловлення неправди утруднює розуміння реальності навколо себе й призводить до дискомфорту.

Неправда — це незбіг між тим, що має місце насправді, й тим, як про реальність хтось відгукується. Порушення цієї єдності або «принципу простих чисел» — подразник для юнака-аутиста, який результує інтенсифікацією захисних реакцій. У такому разі, якщо припустити, що світ родини, зокрема, його батьків — це простір, побудований навколо любові, то Кристофер є тим, хто відмовляється від любові як чинника непорозумінь у світі. Любов для юнака означає небезпеку в зовнішній реальності, бо вона спонукає людей брехати, аби бути поруч. Ідеться про те, що любов має різні вияви інтенсивності: інколи люди, уже не маючи попередніх почуттів, живуть ніби за інерцією, підтримуючи гармонію в родині, проте це відбувається лише на поверховому рівні. Насправді члени родини змушені вдаватися до різних обманів і маніпуляцій. Для Кристофера така поведінка апріорі неприпустима, тому він є персонажем, який не може прийняти любові від інших.

Науковий розум юнака, його бажання встановлювати у всьому причиново-наслідкові зв'язки підказує, що любов аж ніяк не змінює людей на краще, тобто у випадку Кристофера «на краще» означало б у бік життя в режимі правди. І. Кант у

«Критиці чистого розуму» зазначав: «…досвід ніколи не надає своїм судженням істинної чи строгої всезагальності, він повідомляє їм тільки умовну і порівняльну всезагальність (через індукцію), так що це повинно, відповідно, означати наступне: наскільки нам досі відомо, винятків з того чи іншого правила не зустрічається. Отже, якщо яке-небудь судження мислиться як строго всезагальне, тобто так, що не допускається можливості виключення, то воно не виведене з досвіду, а є безумовно апріорним судженням. Отож, емпірична всезагальність є лише довільним підвищенням значущості судження від того ступеня, коли воно має силу для більшості випадків, на той ступінь, коли воно має силу для всіх випадків <…>. Отже, необхідність і строга всезагальність є вірними ознаками апріорного знання і нерозривно зв'язані одна з одною» [3, с. 80]. Кристофер постає персонажем, який прагне максимально дистанціюватися від власного досвіду. Категорія досвіду має кореляцію з категорією емоційності, даючи можливість сформувати судження, які мають силу для більшості випадків, проте не для всіх. Відповідно, коли людина потрапляє в складну ситуацію, пов'язану з вибором варіанту рішень, які складно спрогнозувати, керуючись власним досвідом, вона здатна обрати хибний варіант.

Саме так стається в ситуації розлучення батьків. Натомість Кристофер прагне орієнтуватися на ті судження, які не детерміновані емпіричною всезагальністю. Мислення юнака є прикладом розуму, який прагне пізнати апріорне знання, якому властиві не емпірична всезагальність і варіативність залежно від емоційного стану, у якому перебуває людина, а строга всезагальність і необхідність. Саме тому він абсолютизує й ідеалізує математику та теорії «простих чисел», яка, на думку протагоніста, дає йому можливість дійти безумовно апріорних суджень, які випливають не з досвіду, найчастіше позначеного емоційними чинниками, а зі строгого мислення. Емоційні чинники наявні в людині й схиляють її до надання значущості тим ти тим подіям у певних ситуаціях. Проте

перенесення цього досвіду на інші події за інших умов може мати негативний результат і аж ніяк не спричиниться до позитивного розв'язання проблеми, як це мало місце в іншій ситуації, яка сформувала певний досвід. Категорія досвіду суперечить концепції «чистого розуму», за І. Кантом, яка подібна до теорії «простих чисел» Кристофера і принципів його світорозуміння.

Історія його родини — яскравий приклад брехні, до якої вдається батько й мати, щоб не травмувати психіки хлопця. Розігрування смерті матері, на думку батьків, має уберегти хлопця від надмірних переживань, проте зображена в романі ситуація свідчить лише про те, що насправді батьки не розуміють принципів функціонування свідомості їх сина, який не може жити в неправді, тож історія зі смертю є ще більшим подразником, ніж повідомлення про смерть близької людини. Кристофер, як можна спостерігати в романі, значно легше ставиться до смерті як до біологічного феномену, ніж до неправди, якої він органічно не сприймає в силу специфіки мислення: «Я гадаю, що люди вірять у рай, оскільки їм не подобається думка про смерть, оскільки вони хочуть жити далі, а ще їм не подобається думка про те, що в їхні будинки заселяться інші люди та виникнуть їх речі на звалище» [2, с. 37]. На думку Кристофера, «коли люди помирають, їх інколи кладуть у домовини, а це означає, що вони не змішаються з землею, поки не прогниє дерево тої домовини» [2, с. 37].

Водночас було б неправильним заперечувати емпатії Кристофера, специфічні форми виявлення емоційного інтелекту до інших. Окремі вияви у поведінці юнака або ж його міркування засвідчують, що він здатний до гуманістичних учинків, до гуманістичного мислення, яке апріорі не є деструктивним, не містить у собі форм агресії й не пов'язане з намаганням людини продукувати конфліктність: «Я сказав, що зроблю листівку з побажаннями швидкого одужання, оскільки їх слід робити людям, які лежать у лікарнях» [2, с. 28].

Кристофера в романі зображено як персонажа, який виявляє, з одного боку, найпростіші реакції на втручання з боку зовнішнього світу. Під час нападів люті чи агресії він може ударити когось, що є найпростішою формою захисту від зовнішнього втручання. Не лише розум юнака прагне розкласти реальність навколо себе на найпростіші складники, які дають можливість вибудувати зрозумілу дійсність (юнака не лякає смерть як біологічний феномен, він може з легкістю міркувати над кремацією матерії й розвіяння її праху над Антарктикою, проте він відчуває страх у ситуації невідомості й зустрічі з іншими); на фізіологічному рівні він так само є «простим числом», який або перебуває в стані комунікації із зовнішнім світом відповідно до своїх уявлень про правду й людську поведінку, або замикається в собі, дистанціюючись від світу, або виявляє форми «агресивного захисту», як, наприклад, крик. Навіть батьки протагоніста роману мають дотримуватися певних правил, аби не провокувати конфліктних ситуацій: «Я поклав лакричні палички й батончик білого шоколаду до спеціальної скрині для їжі, яка стояла на поличці, і Батькові не дозволяється її торкатися, оскільки вона належить мені» [2, с. 69].

Висновки. Отже, реальність навколо Кристофера, керована ніцшеанською волею до влади, постає чинником конфліктів між людьми, які виявляють агресію і прагнуть підкорити «Іншого». Кристоферові чужа така агресія, як і чужим для юнака є бажання виявити власну волю, пригнічуючи або підкорюючи інших. Він — приклад людини, волевиявлення якої спрямоване тільки на власне вдосконалення, що є поштовхом до технологічного або наукового прогресу. Результати літературознавчого аналізу можуть бути використані у дослідженнях із психології, культурології та філософії літератури. Світогляд протагоніста роману М. Геддона має важливе значення для розуміння сучасного англійського літературного процесу як особливого дискурсу, у якому актуалізовано форми пізнання

людини й розуміння людського світосприйняття та комунікації зі світом.

Література

1. Висоцька Н.О. Єдність множинного. Американська література кінця ХХ – початку ХХІ століть у контексті культурного плюралізму / Наталія Олександрівна Висоцька. — Київ : Вид. центр КНЛУ, 2010. — 456 с.
2. Геддон М. Загадковий нічний інцидент із собакою [пер. з англ. Анастасія Рогоза] / Марк Геддон. – Харків : Клуб сімейного дозвілля, 2016. — 221 с.
3. Кант І. Критика чистого розуму / Іммануїл Кант // Філософія: хрестоматія. — Кам'янець-Подільський : Абетка, 2000. — С. 79-82.
4. Овчаренко Н. Постколоніальні проекції канадської прози: монографія / Наталія Федорівна Овчаренко. — Одеса : Фенікс, 2018. — 512 с.
5. Шалагінов Б. Література і наука про літературу в сучасному відкритому суспільстві: проблемні точки / Борис Шалагінов // Всесвіт. — 2017. — №9-10. — С. 271-276.
6. Haddon M. The Curious Incident of the Dog in the Night-Time / Mark Haddon. — London : Vintage, 2004. — 226 p.
7. Latour B. We Have Never Been Modern / Bruno Latour. — Cambridge, Massachusets : Harvard University Press, 1993. — 158 p.
8. Pozuelo Yvancos J. Ventanas de la ficción. Narrativa Hispánica, siglos XX y XXI / J. Pozuelo Yvancos. — Barcelona : Ediciones Península, 2004.
9. Vermeulen T., Van Den Akker R. "Notes on Metamodernism." / T. Vermeulen, R. Van Den Akker // Journal of Aesthetics and Culture 2.0. — 2010. — P.1-14.

УДК 82.08

Світлана Притолюк,
доц., к.філол. н. (м.Тернопіль)

Постаті менторів в романі Томаса Манна «Зачарована гора»

У статті розглядається роман Томаса Манна «Зачарована гора», який класифікується як філософський, інтелектуальний роман, а також, констатується його близькість до пригодницького роману та традиції німецького роману виховання, оскільки він презентує надзвичайно зворушливу, емоційно й інтелектуально наповнену картину процесу становлення особистості центрального протагоніста. Авторка статті акцентує увагу на аналізі постатей наставників-менторів, котрі виступають представниками різних ідеологічних доктрин і відіграють визначальну роль в еволюції характеру головного героя.

Ключові слова: роман виховання, інтелектуальний роман, постать ментора, становлення героя, Томас Манн

Prytoliuk Svitlana. Mentors' figures in the novel «The Magic Mountain» by Thomas Mann

In this article is investigated the novel «The Magic Mountain» by Thomas Mann witch is a monumental work of erudition and irony and intellectual ferment. It is also a classic example of the German Bildungsroman - a novel of education or it also be called a "novel of formation." It masterfully depicts a very emotional and intellectual picture of the process of formation of the main protagonist - Hans Castorp. In an isolated atmosphere of a mountain sanatorium Berghof in Davos, the main character happens to be placed right in the center of intellectual arguments, spiritual search, and self-discovery. He studies a lot of science and professional literature, psychology, chemistry, physics while also trying to fully understand the secrets of micro- and macro-space and the laws of the atom. Localization of the space becomes a pushing force in the rebirth of the main character as his 7 years long stay "on the mountain" convinces us in the unavoidable changes in his inner world and testifies the consistency and logical preconditioning in forming a new worldview. Renewal of the structure of genre happens also on the level of the system of characters since education of the main character

happens under the influence of a few mentors who are representatives of opposite ideological systems. In particular, a humanitarian Lodovico Settembrini speaks in support of enlightenment and rational improvement of the humankind while Leo Nafta, a religious fundamentalist, fanatic, and an apologist of the communist utopia, favors terror and dictatorship of the working class. Once Hans Castorp reaches intellectual and spiritual maturity, it lets him find independent position and create a certain critical distance to objectively evaluate certain things and make conclusions on his own.

***Keywords**: education novel, bildungsroman, intellectual novel, formation of the main protagonist, figures of mentors, Thomas Mann*

Постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими завданнями. «Зачаровану гору» Томаса Манна класифікують як філософський, інтелектуальний роман, а за словами його автора — це «документ європейського стану душі й духовних проблем першої третини двадцятого століття» [3, с. 472]. Твір виразно експлікує авторську інтенцію, покликану гармонійно розкрити поліфонію ідей, філософських концепцій та ідеологій доби: «Щодо мене, то я маю зараховувати себе до письменників-музикантів. Роман я завжди розглядав як симфонію, твір *із* контрапунктом, плетивом тем, в якому ідеї грають роль музичних мотивів» [3, с.480]. Розмірковуючи про специфіку жанру, Томас Манн називає його «романом ініціаційним (initiation story)» [3, с.482], а також констатує його близькість до пригодницького роману та традиції німецького роману виховання, парадигматичним зразком якого вважаються «Роки навчання Вільгельма Майстера» Й. В. Ґьоте: «Ми бачимо великий роман Ґьоте, який належить до високих предтеч «Зачарованої гори», також у низці традиції леґенди про шукача. Й хіба насправді німецький освітній роман (Bildungsroman), що до його типу належить як «Вільгельм Майстер», так і «Зачарована гора», є чимось іншим, аніж сублімованим та одуховненим пригодницьким романом?» [3, с.484].

Аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання певної проблеми та виокремлення її невирішених частин. Концептуальність твору, філософський дискурс та його жанрова синкретичність уможливлюють розмаїття підходів щодо літературознавчого аналізу. Дослідженню різних аспектів «Зачарованої гори» Т. Манна присвячено праці В. Адмоні, С. Апта, Н. Какабадзе, М.Кургиняна, Т. Мотильової, Т. Сільман, В. Пашигорєва, А. Русакової, А. Федорова, Л. Хандогіної, К. Шахової, Є. Волощук, Н. Євченко, Н. Корольової, І. Куницької та ін., в яких, однак, не достатньо чітко окреслено окремі питання, які стосуються особливостей твору в контексті жанрової парадигми роману виховання.

Метою нашої статті є висвітлення специфіки зображення образів вчителів-менторів у «Зачарованій горі» Томаса Манна та їх ролі в становленні центрального протагоніста й експлікації ідеологічного плюралізму інтелектуально-філософського дискурсу роману.

Виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів. Як роман виховання, «Зачарована гора» презентує надзвичайно зворушливу, емоційно й інтелектуально наповнену картину процесу становлення й еволюції особистості. Ганс Касторп — «простакуватий герой, гамбурзький сімейний пещеник й посередній інженер» [3, с. 481] — прибуває на кілька тижнів у давоський туберкульозний санаторій «Берґгоф», щоб відвідати свого двоюрідного брата Йоахима, однак залишається там на сім років, після того, як у нього виявляють ознаки хвороби. Він потрапляє в герметичний світ закладу, мешканцями якого є пацієнти різних національностей та медичний персонал. Оскільки тривале перебування у санаторії коштує дорого, таку розкіш можуть дозволити собі лише заможні люди. Життя «нагорі» триває за певним ритмом, обов'язковими складовими якого є споживання їжі, регулярне вимірювання температури та сон на терасі — «своєрідний ерзац життя,

який за вдносно короткий час цілком відчужує молоду людину від справжнього, активного життя» [3, с. 475]. Час спливає тут інакше, аніж «внизу», окрім того, він набуває тут іншої цінності та іншого значення. Ганс поринає в атмосферу інтелектуальних диспутів, духовних пошуків та самопізнання. Він вивчає велику кількість наукової фахової літератури, вивчає медицину, психологію, хімію, фізику, намагається збагнути таємниці мікро- та макрокосмосу, закони атома, розмірковує про метафізичні категорії — життя, смерть та плинність часу. Таким чином, як зазначає автор роману, «в лихоманній герметиці «Зачарованої гори» ця проста натура переживає процес зростання, яке робить його здатним до моральних, духовних та чуттєвих пригод, котрі він у «рівнинному світі», як він іронічно його називає, не міг собі навіть уявити» [3, с. 475].

Локалізація простору інтенсифікує переродження героя, а семирічний термін перебування його «на горі» переконує у незворотності змін у його внутрішньому світі, свідчить про послідовність й логічну зумовленість формування нового світогляду. Умови, в які потрапляє герой, та оточення, що балансує на межі життя і смерті, примушують головного героя відірватися від суєти мирського життя й поринути у духовні сфери інтелектуальної еліти. У цьому сенсі, як зазначає автор, ««Зачарована гора» є варіацією ініціаційного храму, місцем небезпечних пошуків сенсу життя, й Ганс Касторп, мандрівець на освітній подорожі (Bildungsreisende), має вишуканих, містично-лицарських попередників; він типовий неофіт у найвищому сенсі, який добровільно, надто добровільно, йде в обійми хвороби та смерти, оскільки вже перший доторк обіцяє йому надзвичайне розуміння, пригодницький потяг — що, звісно, пов’язано з великим ризиком» [3, с.484].

«Смерть» та «хвороба» виступають модифікативним фактором у творі — це один із новаторських прийомів, котрі Томас Манн привніс у цей жанровий різновид, значно розширивши можливості роману виховання. Як зауважив Томас Манн, вони є самі по собі «педагогічними чинниками»,

а тому оцінюються у «Зачарованій горі» як «доволі позитивні» елементи. Юрген Якобс висловив думку, що висунута колись Новалісом теза, що хвороба є способом виховання, по суті стала девізом роману [7, с. 236].

Оновлення структури жанру відбувається і на рівні констеляції персонажів, адже «виховання» головного героя відбувається під менторським впливом кількох осіб, що представляють діаметрально протилежні ідеологічні доктрини. Визначальну роль у процесі становлення центрального протагоніста відіграють Лодовіко Сеттембріні, Лео Нафта та Пітер Пеперкорн.

На початку роману Ганс Касторп знайомиться з італійським літератором Лодовіком Сеттембріні — гуманістом, вільнодумцем та індивідуалістично налаштованим демократом. Томас Манн зауважує, що «частково він є й рупором автора, але в жодному разі самим автором» [3, с. 482]. Щодо історії створення образу, то Манн зазначає, що прізвище героя навіяне датою революційних подій в Італії «Venti Settembre» і зізнається, що не знайомий з такою історичною постаттю як Луіджі Сеттембріні (Luigi Settembrini), як припускали деякі літературні критики [8, с.54]. Власне, схожість персонажа і його батька із цією історичною постаттю доводили італійські літературознавці [12]. За їх припущеннями історичними прототипами вважають також Giosue Carducci (1835-1907), Giuseppe Mazzini (1805-1872) та Giuseppe Garibaldi (1807-1882), а празразком «Соціології страждання», над якою працює герой Манна, можна вважати «Soziologie der Leiden» Frany Carl Müller-Lyer і його одинадцятитомне монументальне видання «Entwicklungsstufen der Menschheit. Eine Gesellschaftslehre in Überblicken und Einzeldarstellungen» [6, с. 168].

Своїм зовнішнім виглядом Сеттембріні нагадує італійського вуличного музиканта: «*Його вік важко було визначити, десь, напевно, від тридцяти до сорока, бо хоча загалом він і видавався ще досить молодим, деякі пасма волосся на голові були вже сивими й що вище, то помітно*

рідшими: обабіч благенького проділу вирізнялися великі залисини, що робили чоло особливо високим» [1, с. 70].

Одяг Сеттембріні слугує не стільки символом статусу, скільки натяком на те, що зовнішні атрибути та символіка соціального положення байдужі герою, сферою зацікавлення котрого є духовні цінності, екзистенційні проблеми людства, співіснування окремої особистості і світу, протиріччя часу та ін.: «*Його костюм - широкі кремові картаті штани та м'який, мов з байки, довгий двобортний піджак із дуже широкими обшлагами були далекими від претензії на елегантність; округлий стоячий комірець видавався на краях трохи затертим від частого прання, чорна краватка була заношена, а манжети, швидше за все, він узагалі не носив*» [1, с. 70]. Незважаючи на дивакуватий вигляд та неохайне вбрання, цей чоловік викликає зацікавлення та подив головного героя. Його заворожують інтелектуальні, сповненні глибини міркування італійця. Сеттембріні — гуманіст, котрий вважає визначальним у своєму світогляді «сонце Просвітництва». Однак послідовник Руссо та Вольтера не нехтує фізичною красою, він цінує також матеріальні блага та здорову насолоду життям, про що неодноразово акцентує у розмові із своїм вихованцем: «*Так, я утверджую, шаную та люблю людське тіло, так само як утверджую, шаную й люблю форму, красу, свободу, радість і насолоду, як відстоюю «світ» та інтереси життя, а не сентиментальну втечу від цього світу, відстоюю класицизм на противагу романтиці*» [1, с. 299]. Він сам розглядає себе як борця за переваги життя у цьому «*маленькому світі*», де так часто обговорюється тема смерті, адже більшість мешканців санаторію усвідомлює небезпеку свого захворювання, а дехто і власну приреченість. Проте саме оптимізм та життєрадісність Сеттембріні зворушує і притягує увагу Ганса Касторпа. Навіть музика видається йому «*політично підозрілою*» („politisch verdächtig"), оскільки вона розпалює лиш почуття, але прагне заколисати свідомість. І хоча італієць сам є шанувальником музики, він вважає її все ж небезпечною. Згідно із його уявленнями, у

вічній боротьбі за владу виявляється дуалістичне протистояння: «*В боротьбі за світ протидіють два принципи: влада та право, тиранія та свобода, забобони та знання, принцип непорушності та принцип бродіння, поступу. Перший принцип можна назвати азійським, а другий — європейським, адже Європа — батьківщина бунту, критики та перетворення, тоді як східний континент утілює нерухомість та бездіяльний спокій. Немає жодного сумніву, хто з цих двох сил здобуде врешті перемогу, — це сила просвітництва, розумового вдосконалення*» [1, с. 187].

Вірний сімейним традиціям Сеттембріні виступає за просвітництво та раціональне вдосконалення. Навіть психоаналіз він розглядає як важливий інструмент поступу та цивілізації, «*оскільки він розхитує дурні переконання, усуває природжені забобони, підриває авторитети, одне слово, він корисний, коли звільняє, облагороджує, олюднює й робить рабів зрілими до свободи*», однак застерігає, що він може бути і шкідливим [1, с. 267].

Історія його родини — це історія політичної опозиції, тому, вихований в атмосфері вільнодумства, він не приймає догм, ставиться критично до дійсності і закликає Ганса Касторпа формувати свою власну думку про оточення та актуальні події. Він усвідомлює свій влив на «вихованця» і користується можливістю довести до свідомості Ганса свій спосіб осягнення дійсності. У численних бесідах він зачіпає різні теми, зокрема про здоров'я, працю та освіту. Він часто звертається до свого учня «інженер», щоб підкреслити прогресивність цієї професії.

Саттембріні з самого початку радить Касторпу залишити санаторій і застерігає його від відчуження од реального життя через надмірну увагу до хвороби й надмірну концентрацію на збереженні здоров'я. Небезпечними й деструктивними він також вважає постійні роздуми та розмови про смерть, пристрасно, патетично відстоює у своїх виховних дискурсах із Гансом Касторпом велику і животворчу силу усього світлого і розумного, хоча інколи пропагує суперечливі ідеї, так, наприклад, він визнає

війни як рушійну силу прогресу: «*Навіть війна, мій добродію, вже змушена була прислужитися поступу, з чим ви безперечно погодитесь, якщо згадаєте деякі події любої вашому серцю епохи, я маю на увазі хрестові походи! Ті цивілізаторські війни досить сприяли економічному та торгівельно-політичному зближенню народів, об'єднавши західний світ під прапором однієї ідеї*» [2, с. 53].

Через постать італійця тлумачиться доктрина ордену масонів, до якої він належить. Детально Сеттембріні пояснює своєму «учневі» завдання «Інтернаціональної Спілки сприяння прогресу» (»Bund zur Organisierung des Fortschritts»), котра вирішила видати в Барселоні багатотомну працю під назвою «Соціології страждання» із вичерпним переліком усіх людських страждань, «*з вичерпною повнотою та ясністю*», з метою вдосконалення людства та викорінення усього, що гальмує його розвиток. Італієць переконаний: «*Необхідно вивести рід людський із примітивної стадії страху та терплячої тупости й скеровувати його в річище цілеспрямованої діяльності» Неабияку роль в цьому процесі, на думку Сеттемріні, відіграє світова література, оскільки «її предметом є саме людські страждання*» [1, с. 295].

Наймогутнішою силою він вважає дух, який опановує тіло: «*Існує одна сила, один принцип, який я особливо захищаю, якому віддаю свою найвищу шану та любов, і ця сила, цей принцип — дух*» [1, с. 299]. Світоглядні позиції Сеттемріні найяскравіше оприявнюються в його диспутах із Нафтою, котрі він називає «Operationes spirituales», під час яких Касторп виступає в ролі допитливого слухача.

Постать єзуїта єврейського походження Лео Нафти з'являється у другій частині роману і, з огляду на численні дослідження, становить, як підсумовує Барбара Бесліх, «mixtum compositum»: він створений за праобразом угорського революціонера, марксиста та літературного критика Георга Лукача, у його світогляді знайшли відбиток погляди російського революціонера Лева Троцького, німецького комуніста Євгенія Левіне, у його біографії

знаходять схожість із Максом Штанером та Георгом Брандесом, філософія героя виказує схожість із працями Йоганна Шлафа, марксистською критикою Густава Ландауера, публікаціями Курта Гільдебранта та Освальда Шпенглера, дослідники знаходять зв'язок із так званим гуртком «George-Kreis», утвореним навколо поета і мислителя Стефана Ґеорґа, а також, простежують певні паралелі із учасником мюнхенського гуртка «Kosmiker» Людвігом Дерлетом, походження середньовічних поглядів Нафти пов'язують із монографією Генріха фон Айкена [4]. Ця обставина надзвичайно промовисто підкреслює синкретичність і парадоксальність образу, покликаного узагальнено втілити «конгломерат гетерогенних ідеологій» [11, с. 83], дух консервативної революції, що заполонив європейський простір перед Першою світовою війною.

Зовнішність Лео Нафти відображає ставлення автора до персонажа, котрий опиняється в таборі антагоністів: він маленький, негарний, «без бороди», із загостреними рисами обличчя, цей образ підсилюють окуляри із товстими скельцями, котрі діють відштовхуюче на його співрозмовника: «*То був маленький худорлявий чоловічок з поголеним обличчям такої разючої, хотілося б навіть сказати — гострої, майже їдкої потворности, що брати були просто вражені. Все в ньому здавалося гострим: і гачкуватий ніс, який одразу впадав у вічі, й вузький зціплений рот, і погляд світло-сірих очей за товстими скельцями окулярів у тонкій оправі, й навіть мовчання, яке він зберігав, із чого випливало, що й мова його так само гостра й логічно послідовна*» [2, с. 40]. Окрім цього, у нього пронизливий голос.

Згодом читачі дізнаються деякі подробиці з життя цієї загадкової особистості, котрі проливають світло на особливості формування його світогляду та психологічного потрета, зокрема стає відомо, що «*Лео Нафта народився в невеликому містечку десь на кордоні Галичини та Волині» в єврейській родині, а його батько був «шохерем», тобто різником, відомим тим, що згідно із законами своєї віри «різав*

тварин неоглушеними і давав їм стекти кров'ю» [2, с. 123-124]. Спостереження за «ритуальним вбивством» вплинуло на формування суперечливого й радикально контраверсійного ставлення до світу та людства: «*Отак уявлення про благочестивість назавжди поєдналося в нього з жорстокістю, так само як у його дитячій фантазії запах та вигляд фонтануючої крові переплелися з думкою про святість і духовність*» [2, с. 123-124]. Ймовірно також, що ці епізоди з дитинства видавалися не такими жахливими на тлі жахливішої трагедії, коли його батька після заворушень та погромів знайшли розіп'ятим на дверях власного дому, підпаленого погромниками. Хворій на сухоти матері вдалося разом із малими дітьми врятуватися та знайти притулок в одному з містечок Форарльберга. Спраглість до знань, живий розум, хист до красномовства допомагають Лео знаходити щоразу нових покровителів, наставників, які допомагають йому піднятися по соціальній драбині. Він «*був від природи й революціонером, і аристократом» та мріяв стати частиною «вишуканого та замкненого способу життя зверхнього та погордливого вищого світу*» [2, с. 127]. Зрештою він приймає хрещення і стає членом ордена єзуїтів, а навчання, тривалі диспути із вчителями лише поглиблюють сум'яття героя: «*Під час духовних управ, яким він присвячував свої дні та частину ночей, за усіма тими дослідами сумління, роздумами, самозаглибленням, спогляданням він, унаслідок своєї казуїстичності, загрузав у сотнях нерозв'язаних протиріч, труднощів, суперечок*» [2, с. 130]. Семирічні теологічні студії та священицький сан не умиротворяють бунтівну й невгамовну натуру Нафти. Хвороба на сухоти, успадкована від матері, як символ розплати за зречення віри батьків, стає на перешкоді подальшого просування й приводить у Берґгоф, де він зустрічає гідного суперника Саттембріні.

Вони є абсолютною протилежністю і це проявляється не лише у зовнішності, але й у ідеологічних переконаннях та поведінці. Нафта — релігійний фундаменталіст і фанатик, котрий відхиляє еволюцію та природні процеси розвитку.

Лодовіко Сеттембріні знайомить свого вихованця із Лео Нафтою і називає його «*princeps scholasticorum*» (головний схоласт), «*видатний латиніст*», окрасою середнього навчального закладу [2, с. 41].

Як апологет формально-ідеологічного симбіозу августинівського «Граду Божого» і комуністичної утопії, він виступає за терор та диктатуру пролетаріату, в котрих вбачає єдиний порятунок для світу: «*Диктатура пролетаріату, ця політико-економічна рятівна вимога сучасносте, не має на меті панування заради самого панування на віки вічні, а тимчасове зняття суперечностей між духом та владою під знаком хреста, сенс її в подоланні світу шляхом світового панування, в переході, в трансцендентності, в царстві Божому. Пролетаріат продовжує справу Григорія, його господній порив, і так само як папа, пролетаріат не побоїться окропити руки в крові. Його місія залякати заради оздоровлення світу та досягнення рятівної мети - братерства синів божих, що не знає ні класів, ні держави*» [2, с. 77]. Сеттембріні дотепно називає таке суперечливе поєднання трансцендентної ідеї Царства Божого і матеріалістичної гегемонії пролетаріату «священне сальто-мортале» [2, с. 77]. Найвищою формою органічного життя Нафта називає «Homo Dei» (людину божу) [2, с. 77]. Полум'яні промови проповідника єзуїта захоплюють Ганса Касторпа, він визнає його неперевершений ораторський талант, однак відчуває і небезпеку войовничого фанатизму.

Головний герой все більше і більше переконується в слушності думок свого першого наставника і ставиться з недовірою та сумнівом до світоглядних ідей Нафти, розуміє неповноцінність й приреченість цієї філософії. Під час небезпечної сніжної пригоди Касторп згадує Сеттембріні та його пересторогу, у нього вже не виникає сумніву щодо того, кому віддати перевагу: «*А все одно ти мені подобаєшся. Ти, звичайно, вітрогон, катеринщик, але твої наміри добрі, значно добріші, ніж у маленького злюки - єзуїта й терориста, та й люблю я тебе більше, ніж цього іспанського інквізитора з його поблискуючими окулярами, хоча, правда майже завжди*

на його боці, коли ви в педагогічному двобої сперечаєтеся за мою душу, як у середньовіччі Бог і чорт вели двобій за людину» [2, с. 169].

Філософсько-історичні диспути між Сеттембріні та Нафтою стають все запеклішими та все більш безкомпромісними і завершуються врешті в лютому 1913 року дуеллю із пістолетами. Сеттембріні відмовляється стріляти і вистрілює у повітря, однак Нафта із люті стріляє сам у себе. Так він символічно визнає свою поразку у цій тривалій суперечці. Самогубство останнього — логічне завершення згубного впливу деструктивної антигуманної ідеології. І хоча Ганс виявляє на початку жвавий інтерес до ірраціоналізму Нафти, однак, не стає прихильником його вчення, оскільки усвідомлює його обмеженість та реакційність.

За сім років перебування Ганса Касторпа у санаторії йому доводиться спостерігати, як все більше страждає його «учитель». Через хворобу Сетттембріні навіть змушений припинити роботу над лексиконом. У 1914 році, коли Касторп відбуває на фронт і прощається із своїм наставником, той звертається до нього на «ти» і називає його «Giovanni mio», це глибоко зворушує Ганса і служить для нього виявом найбільшої прихильності і визнання.

Надзвичайно яскравою постаттю в романі виступає Пітер Пеперкорн, життєва філософія котрого спантеличує величних учителів Ганса Касторпа, однак беззастережно завойовує симпатію молодого інженера. Цей персонаж має також свого реального попередника. Відомо, що 11.04.1925 року Томасу Манну довелося написати листа із вибаченнями на адресу письменника та нобелівського лауреата Герхарта Гауптмана, оскільки він використав його як прототип для створення образу мінгера Пеперкорна [5, с. 63].

«Кавовий король» прибуває у Берґгоф у супроводі росіянки Клавдії Шоша. Його постать є втіленням філософії віталізму та гедонізму. Його зовнішність описується вустами Ганса Касторпа: «*Кремезний та водночас кволий, цими двома епітетами можна, напевне, визначити в ньому*

те, найхарактерніше, хоча такі два слова здаються, зазвичай, несумісними. Він, правда, рослявий та кремезний, любить стояти, розставивши ноги, руки в кишенях […]. Але борідка довга, рідкувата, здається, всі волосинки можна полічити, і очі також маленькі й бляклі, просто безбарвні, тут нічого не поробиш, і даремно він їх вирячує, саме тому в нього на лобі такі глибокі зморшки — на скронях вони спочатку йдуть догори, а потім горизонтально, через чоло, а над чолом стовбурчиться сиве, щоправда, довге, але рідке волосся, й очі все-таки маленькі, бляклі, хоч би як він їх витріщав. Висока, закрита камізелька робить його подібним до пастора, хоча сурдут картатий» [2, 258]. Головний герой вороже і з пересторогою зустрічає свого суперника напочатку, однак згодом його полонить невимушеність, життєрадісність і відвертість голландця. На відміну від Нафти та Саттембріні, котрі намагаються перемогти один одного в словесних баталіях, він справляє враження лишень своїм зовнішнім виявом та поведінкою, обеззброює опонентів незбагненною силою впливу й демонструє на власному прикладі переваги власної філософії: «*Пеперкорн цілком несвідомо, чи бог зна' якою мірою то було свідомо, протиставляв цьому щось таке, що не служило на користь жодному із супротивників, унаслідок чого вирішальна важливість суперечки ніби блідла… […] Інакше кажучи, в цьому герці гострих розумів не на життя, а на смерть супротивники якимось таємним, незримим та незбагненним чином, так ніби ввесь час озиралися на крокуючий поряд «великий формат» та втрачали пафос, розмагнічені силою його особистості, інакше важко пояснити такий не притаманний для дискутантів та загадковий факт*» [2, с. 305-306].

Ганс Касторп та Пеперкорн стають не просто друзями — голландець наполягає на братських стосунках: «*Юначе, ми брати, я проголошую нас братами*» [2, с. 337]. Цей епізод також маєавтобіографічний характер, адже Г. Гауптман також проголосив Томаса Манна своїм братом

[10, с. 279]. Під кінець мінгер, прощаючись, звертається до Ганса «синку».

Ганс Віслінг — відомий дослідник творчості Томаса Манна — доводить не тільки схожість Пеперкорна й Гауптмана, але й послідовно прослідковує близькість цього персонажа до Й. В. Ґьоте, відомого своїм життєлюбством та бунтівною вдачею. Певні натяки й алюзії на відому постать ми знаходимо в тексті роману. Так, пані Шоша, провівши «Вальпургієву ніч» із Касторпом, зникає наступного дня і з'являється вже разом із Пітером Пеперкорном. Спраглий до життя голландець, незважаючи на невиліковну хворобу, насолоджується усіма принадами людського існування: він любить вино, їсть досхочу, любить жіноче товариство. І саме своєю силою духу, що не дає скоритися хворобі, волелюбністю та ірраціональністю він нагадує Ґьоте. Розмірковуючи про феномен мінгера Пеперкорна, Касторп відзначає, що той є «особистістю», підкреслюючи винятковість значення цього слова у стосунку до харизматичного голандця: «*Це слово доречне за різних обставин, адже всі ми є особистостями – в моральному, юридичному та будь-якому іншому розумінні. Але в цьому випадку дане слово треба розуміти інакше*» [1, с. 302]. Очевидно Томас Манн свідомо натякає на близькість героя до Ґьоте, якого свого часу в одному із своїх есе назвав саме «особистістю». На певний зв'язок із генієм вказує і метафоричний образ водоспаду, який зустрічається на початку другої частини «Фауста», як символ відродження. В Манна його можна тлумачити як символ незгасаючої сили життя, що продовжує вирувати, перемагаючи хворобу й смерть, втіленням яких став мертвий, вкритий пліснявою ліс, через котрий довелося пробиратися героям роману. Так образно ілюструється суть прозріння Ганса Касторпа: «*До життя ведуть два шляхи: перший – звичайний, він прямий і чесний. Другий шлях - небезпечний, він веде через смерть, і це є шлях геніальности!*» [2, с. 319].

Страждаючи від невиліковної хвороби, Пеперкорн залишається закоханим в життя, а вияв почуття любові

вважає «релігійним» обов'язком: «*Розумієте, наше почуття — це та чоловіча сила, яка будить життя. Життя дрімає, і вона хоче, щоб її збудили для хмільного вінчання з божественним почуттям. Адже це почуття, юний друже, божественне. Людина стає божественною, якщо має те почуття. Людина — то любов Божа. Бог створив її, щоб через неї любити. Людина є лише органом, через який Бог шлюбиться з пробудженим, захмелілим життям. Якщо ж людина виявляється нездатною на почуття, то це божий сором, поразка божественної чоловічої сили, це космічна катастрофа, немислимий жах*» [2, с. 327]. Загибель мінгера Пеперкорна символічна: визнаючи неспроможність виконувати своє «божественне призначення», він вчиняє самогубство, випивши ймовірно зміїну отруту.

Ганс Касторп проходить складний шлях становлення в герметичному царстві смерті і досягає духовної зрілості, що дозволяє йому зрештою зайняти незалежну позицію і виробити певну критичну дистанцію, щоб об'єктивно оцінювати певні речі й самому робити висновки. Момент прозріння головного героя відображено у розділі «Сніг». Розмірковуючи про Нафту та Сеттембріні, Ганс Касторп називає обох «балакунами», безконечний диспут між «гуманістом» та прибічником терору викликає у Ганса відчуття «конфузу» і зрештою він приходить до висновку, що правда десь посередині: «*Ці двоє все постійно загострюють, зрештою, можливо, так і треба, коли люди прагнуть суперечки й запекло сваряться, протиставляючи один крайній погляд іншому; а от йому здається, що десь посередині між непримиренними полярностями, між балакучим гуманізмом та неграмотним варварством, якраз і лежить те, що можна було б примирливо назвати людським та гуманним*» [2, с. 224].

Сенс навчання Ганса Кастрпа полягає, власне, в тому, що він не стає на жодну сторону, а синтезує власну життєву позицію. Парадоксальним способом захоплення владою смерті та «органічним розчиненням» призводить у кінцевому підсумку до зачарування життям: «*Що*

шляхетніше: життя чи смерть, хвороба чи здоров'я, дух чи природа? Хіба ж це суперечності? Даруйте, хіба ж це питання? Ні, не питання, й питання про те, що є шляхетнішим, також не існує. Дезертирство в смерть є невіддільним від життя, без нього життя б не було, а стояти посередині, посередині між дезертирством та розумом - ось призначення Homo Dei» [2, с. 191]. Він врешті знаходить відповідь на питання, на котрі так і не змогли відповісти його наставники, і звучить вона геніально і просто: «*Любов протистоїть смерті, тільки любов, а не розум, сильніша за неї*» [2, с. 191] Головний герой висловлює максиму, що звучить як квінтесенція роману: «*Заради любови та добра людина не має дати смерті владу над думками.*» [2, с. 192] .

Вивільнення з-під влади «Зачарованої гори» можна вважати «актом самозвільнення й самореалізації», — говорить Ю.Якобс, — однак, в цьому є сумніви, бо герой вирушає у світ, що уже поринає у вир війни, участь у якій навряд чи входила в плани головного героя [7, с. 236]. Із висновком дослідника можна погодитися, адже Ганс приїхав у Берґгоф як молодий інженер, а залишив його солдатом.

Висновки дослідження і перспективи подальших розвідок. Підсумовуючи, можна зауважити, що незважаючи на «життєлюбну» спрямованість, роман містить певну долю скепсису та резиґнації: ідеальна картина людства перебуває в гострій суперечності із безнадійно розладнаним порядком світових відносин і безпосередньо головним героєм, котрий безсилий у своїх намаганнях якось вплинути на події навколо. Ганс Кастор пройшов своєрідну школу життя «нагорі», здобув досвід і знання, що певним чином загартували його дух і підготували до наступних подій. В останньому розділі ми вже зустрічаємо головного героя в окопах Першої світової війни. Із герметичного царства смерті, яке уособлював санаторій, він вирушив у світ, де також нуртувала смерть, однак, він вже був готовий їй протистояти.

Перспективи подальших досліджень вбачаються нам у можливостях компаративного аналізу твору у генологічній площині.

Література:

1. Манн Т. Зачарована гора / Томас Манн; [пер. з нім. Р. Осадчука]. - К.: Юніверс, 2009. - Т. 1. – 424 с.
2. Манн Т. Зачарована гора / Томас Манн; [пер. з нім. Р. Осадчука]. - К.: Юніверс, 2009. - Т. 2. – 488 с.
3. Манн Томас. Вступ до «Зачарованої гори» (для студентів Принстонського університету) // Манн Т. Зачарована гора / Томас Манн; [пер. з нім. Р. Осадчука]. - К.: Юніверс, 2009. - Т. 2. - С. 472 – 485.
4. Beßlich Barbara. Faszination des Verfalls. Thomas Mann und Oswald Spengler. – Berlin: Akademie Verlag Gmbh, 2002. – 89-90.
5. Heckner Nadine, Walter Machael. Textanalyse und Interpretation zu Thomas Mann, "Der Zauberberg". — Königs Erläuterungen, Band 443. — Hollfeld, C. Bange Verlag GmbH, 2011 — 121S.
6. Heimendahl, Hans Dieter. Kritik und Verklärung: Studien zur Lebensphilosophie Thomas Manns in Betrachtungen eines Unpolitischen, Der Zauberberg, „Goethe und Tolstoi“ und Joseph und seine Brüder / Hans Dieter Heimendahl. — Würzburg: Königshausen und Neumann, 1998. — 361 S.
7. Jakobs Jurgen. Wilhelm Meister und seine Brüder. Untersuchungen zum deutschen Bildungsroman. – München: Wilhelm Fink Verlag, 1972. – 326 S.
8. Thomas Mann: Briefe 1948-1955 und Nachlese, hrsg. Von Erika Mann. — Berlin und Weimar, 1968. — S.54
9. Mann Thomas, "Der Zauberberg". — Königs Erläuterungen, Band 443. — Hollfeld, C. Bange Verlag GmbH, 2011 — 121S.
10. Thomas Mann. Reden und Aufsätze // Mann, Thomas. Gesammelte Werke. — Band 3. — Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1990. – S.279
11. Wißkirchen Hans: Zeitgeschichte im Roman. Zu Thomas Manns „Zauberberg“ und „Doktor Faustus“. Frankfurt a.M. 1986,. — S. 56-83.
12. https://www.z-i-g.de/pdf/ZIG_1_2014_zapperi.pdf

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

УДК 821.111

Наталія Науменко
д. філол. наук, проф. (м. Київ)

Гамлетівська "пастка" як літературний і мистецький прийом у драмі та театрі ХХ століття

У статті проаналізовано твори новітніх письменників та їх театральні постановки, де по-різному інтерпретується формозмістовий прийом третьої дії шекспірівського "Гамлета" – так звана "пастка": чинник непрямого викриття зла й створення катарсичної компоненти у взірцях передусім комедійного жанру, елемент широкого культурного контексту окремо взятого твору. Завдяки цьому автори п'єс надають нового звучання не лише зазначеному, а й інших образам, тематичним і сюжетним колізіям шекспірівського оригіналу, відкриваючи їх до подальших модифікацій – як комедійних, так і серйозних.

***Ключові слова**: драматургія, театр, творчість В. Шекспіра, європейська література ХХ століття, "сцена на сцені", іронія.*

Naumenko Nataliia HAMLETIAN 'TRAP' AS THE LITERARY AND ARTISTIC MEANS IN THE 20TH CENTURY DRAMA AND THEATRE

The article gives an analysis of drama works by modern writers (Italian –Giulio Scarnacci and Renzo Tarabusi, Croatian – Ivo Brešan, Bulgarian –Nedyalko Yordanov, Russian – Mikhail Bulgakov) who variously interpreted the crucial compositional means in the third act of Shakespearian Hamlet – *the so-called 'trap,' thereinafter the factor to create the cathartic component in the previously comedian action. In Scarnacci and Tarabusi's* My Profession a Senior from Beau Monde, *'the trap' is a hidden metaphor to expose malicious deeds indirectly; therefore, it contributes into the wide cultural context of the brilliant Italian comedy published in 1956 and successfully acted by now in many Ukrainian theatres (including Ivan Franko Ukrainian Drama Theatre in Kyiv, where it was set twice – in 1981 and 2014). Sometimes the dramatists use 'the trap' – in both Shakespearian and their own interpretations – as a strong political philosopheme to emphasize the*

*omens of great social revolts in the future. However, the possible consequences of the latter seem to be delegated to the spectators to predict; this is the factor of a 'happening,' or involving the recipients into the game. This phenomenon is usual for comedies by Slavic-language writers: Ivo Brešan (*Acting Hamlet in the Village Mrduša Donja*, 1965), Nedyalko Yordanov (*Murder of Gonzago*, 1983), and Mikhail Bulgakov (*The Scarlet Island*, 1927). Although fictitious a priori, 'the trap' in each of the 20th century dramatists, regardless of a certain plot and the set of details, tends to turn into reality, showing the infinity of a game as a reflection of human life. Thanks to this means, the analyzed playwrights give the new colors to traditional images, thematic and narrative collisions of the original, opening them to the newer modifications, either comical or serious. The author of this article made an attempt to uncover these modifications in performances of several outlined plays in Kyiv theatres, scrutinizing the literary and scenic elements.*

***Keywords**: dramaturgy, theatre, W. Shakespeare's works, the 20th century European literature, 'stage within a stage,' irony.*

Актуальність проблеми у загальному вигляді. Драма, в силу своєї мистецької природи відтворення життєвих конфліктів у формі безпосередньої дії, є матеріалом для читання і для гри, тобто для відтворення літературних образів засобами іншого виду мистецтва – **театру**.

До загальних специфічних рис драми варто додати й таку: продукт психічної діяльності – драма як літературний твір – є і завершеним (у сприйнятті її читачем), і незавершеним. Він незавершений доти, поки не перетворений на продукт психофізичної діяльності (у грі актора). Таким чином до майстерності письменника як деміурга сценічного світу долучається майстерність актора, режисера, декоратора тощо як співавторів письменника [8, с. 276-277].

Зв'язок драми з грою поширюється не лише на структуру твору, а й на сам предмет зображення. Кожен людський вчинок, будучи зображеним на сцені, набуває "ігрової ноти", тому імпровізаційно-ігрова поведінка стає істотною гранню змісту п'єси. Коли ж театр (і відповідно

драма) втрачає зв'язок із ігровою імпровізацією, вони втрачають свою силу [15, с. 63].

Перевтілення в предмет зображення ігрової поведінки, пов’язаної з прикиданням (eironeia) чи обманом, веселим чи зловісним маскарадом, становить одну з посутніх рис театрально-драматичного мистецтва. В цьому плані закономірним є виникнення й поширення прийому “самоподвоєння”, або, в нашому випадку, – “театру в театрі”.

Структура драматичного дійства, позначена перебільшенням, передусім схильністю персонажів до “багатоговоріння”, є потенційно ігровою – вона наче стимулює акторські дії перед публікою. Зображувані місце та час природно сприймаються як сценічні: не випадковими в цьому розрізі є ремарки на зразок “ходить *по сцені*”, “на *сцені* нема нікого”, “по підняттю *завіси* на *сцені* пусто”. Як правило, такі й подібні ремарки виконують службову роль, призначаються для режисерів та акторів при сценічному втіленні драматичного твору. Водночас деякі з них заслуговують на увагу як елементи синтезу мистецтв, насамперед у “сцені на сцені” – адже вони допомагають реципієнтові створити бачення майбутньої вставної п’єси.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Прихильність драматургії до гри як форми поведінки пояснює її одвічну схильність до комедійної стихії, адже, за Ф. Зелінським, саме комедія відіграла вирішальну роль у становленні театрально-драматичного мистецтва як такого. Під поняттям “гри” в драмі можна розуміти й розігрування вистави на внутрішній сцені, тому закономірно, що п’єса, побудована на засадах “театру в театрі”, здебільшого є комедією. У структурі трагедії “сцена на сцені” являє собою переважно фрагмент твору. Такою і є “пастка”, або ж “мишоловка”, у третій дії шекспірівського “Гамлета”, де злочин короля Клавдія відтворено силами акторів-комедіантів: “**Гамлет**. *…це все жартома, отруєння жартома. Нема тут і трохи чогось недозволенного*” [13, с. 86].

Ю. Лотман у праці “Текст у тексті” (1981) визначав “мишоловку” не лише як “виставу у виставі”, а й як “Гамлета”

у “Гамлеті” [4, с. 437]. На думку ученого, це цілий театральний світ у мініатюрі: адже тут, окрім власне гри, – і планування сюжету п’єси, і розподіл ролей, і режисура, і синтез пантоміми з декламацією, і широке користування “чарівними речами” – реквізитом (квіти, корона, отрута).

За М. Соколянським, внутрішня вистава “є не тільки важливим компонентом у розвитку фабули якщо не всього твору, то одного зі значних епізодів. Семантика “Убивства Гонзаго” у контексті усієї трагедії явно підсилена паралелізмом між тим, що відбулося в Ельсінорі до підняття завіси і про що розповів Гамлетові привид його батька, та змістом п’єси, що була дописана принцом і зіграна мандрівними акторами” [11, с. 191].

Дослідниця інтертекстуального елемента у драматургії Мар’яна Шаповал слушно зазначає: відомий іще з часів Відродження прийом “театру в театрі”, найбільш знаковим прикладом якого і стала “мишоловка”, корелює з бароковим баченням світу, де Бог – драматург, постановник і головний виконавець. Хоча тодішні реалізації прийому обмежувалися лише окремою сценою в контексті основного дійства [10, с. 163-164], але часто саме вона задавала тональність його подальшого розвитку.

Формулювання мети статті. На основі аналізу драматичних творів ХХ століття, збудованих із застосуванням прийому “театру в театрі”, визначити роль гамлетівського концепту “пастки” у творенні іронічної й водночас трагікомічної тональності дійства, утвердити його чинником взаємодії мистецтва та життя. Просторовими координатами дослідження є країни Європи (Італія, Хорватія, Болгарія, Росія); українські театри, у котрих ставилися п’єси проаналізованих у статті авторів.

Виклад основного матеріалу дослідження. “Мишоловка” (риторична фігура, метафора, за реплікою Гамлета) розвивається як дві послідовні “вистави у виставі”. Спершу це пантоміма, у синопсисі якої вряди-годи проблискують рядки п’ятистопного ямба:

"*Входять король і королева, що дуже ніжно поводяться одне з одним. Королева обнімає короля, він – її… Він…* ***схиляє голову їй на плече****, потім лягає* ***на квітнику. Одразу після того*** *з'являється отруйник,* ***знімає в нього з голови корону****, цілує її, вливає отруту королю в вухо і йде. Вертається королева, бачить, що король неживий, і жестами показує відчай. Знову з'являється отруйник з двома чи трьома слугами, удає, що* ***також сумує з нею. Труп виносять****. Отруйник подарунками домагається прихильності в королеви. Спершу вона ніби не погоджується, а потім приймає його любов*" [13, с. 82-83].

Далі йде "комедія", замість неримованого ямба написана римованим:

"**Король на сцені.** *Вже колісниця Фебова втридцяте*
Моря і землю встигла обкружляти,
І місяць навкруги земних доріг
Дванадцять раз по тридцять раз оббіг,
Як поєднав довіку, до сконання
Нам руки Гіменей, серця – кохання.
Королева на сцені. *І сонце, й місяць зійде знов і знов,*
Перш аніж наша скінчиться любов.
Але з недавнього часу, мій друже,
Якісь ви стомлені, смутні, недужі…" [13, с. 84].

Цим досягається відчуття умовності, яке відбивається й у мові Гамлета: разом із самою п'єсою на сцені показують її режисуру та синопсис. Умовність – і в назві цієї вставної п'єси (оскільки в пастку має потрапити не що інше, як сумління короля), і в очудненому відтворенні комедіантами злодійства Клавдія, і в обміні ролями – персонажі "Гамлета" стають глядачами, а актори, також певною мірою глядачі, стають виконавцями: прийом, який у ХХ столітті названо англійським словом "хеппенінг". Цим показується взаємоперетікання сценічного та позасценічного вимірів.

Творча – і літературна, і театральна – рецепція як "Гамлета", так, зокрема, і "пастки" має довгу історію. Важливо зупинитися на драматичних обробках цього

композиційного мотиву: показовим для деяких є те, що його включено як інтертекстуальний складник до тексту **комедії**.

Саме у комедійному жанрі прийом "мишоловки" іноді виступає прихованим чинником викриття злодіянь, Wendepunkt'ом – тобто, поворотним моментом, який зумовлює навіть трагічну, катарсичну інтонацію дійства. Такого значення може надати йому досвідчений глядач, обізнаний і з історією театру, і з історією літератури.

Наприклад, "пастку" можна спостерегти у комедії італійських драматургів Джуліо Скарначчі та Ренцо Тарабузі "Моя професія – синьйор з вищого світу" (1956), відомій багатьом театралам у постановці Національного академічного драматичного театру ім. Івана Франка (1981-1991, поновлено у 2014 р.). Цю виставу видатні діячі української культури Тетяна Яблонська та Оксана Пахльовська визнавали знаковим виявом українсько-італійських культурних стосунків останньої третини ХХ століття [4, с. 3; 7, с. 190; 14, с. 15].

"Фінал я поставив несподіваний. Вийшла не просто комедія, а трагікомедія", – згадував у 2003 році режисер-постановник "Синьйора…" Володимир Оглоблін [14, с. 15]. Саме в третій (як і у Шекспіра) дії очевидним є великий катарсис, до якого глядача підводить сцена в дусі гамлетівської "мишоловки". Її дотепно розіграли глава сім'ї Леонідо Папаґатто – Степан Олексенко, його син Роберто – Володимир Коляда, приятель Велутто – Богдан Бенюк і "випадковий гість" Нікколо Чібор – Олександр Шкребтієнко (склад 1988 року). Автор статті просить у читачів вибачення за довгу цитату, але, на нашу думку, слід звернутися до оригінального тексту, аби усвідомити цю несподіванку, задум комедіографів, режисерів і акторів, який урешті-решт і спричиняється до трагікомізму:

"**Раймондо**. Что это за комедия, наконец? К чему вы клоните?

Леонида. Немного терпения, милейший друг… немного пофантазируем! Начнем со среды… Итак, в одной

благопристойной семье из этой среды… есть сеньор… и этот сеньор однажды покупает револьвер… *(Внезапно он достает из кармана револьвер и направляет его на Раймондо. Тот испуганно пятится.)* Не бойтесь! Он не заряжен. Во всяком случае, мне так кажется… надо сказать, не он был использован в моей истории: этот – лишь символ, образ, наглядное пособие… Добавлю, что сеньор, о котором я вам рассказывал живет в этом семейном особняке вместе с тетушкой и своим кузеном, опекуном которого он, кстати, является. *(Роберто.)* Сеньор Роберто, а не сыграть ли вам роль сверхчувствительного кузена?

Роберто. Конечно, полковник.

Леонида. Тогда садитесь и напевайте что-нибудь веселое.

Роберто садится и напевает вполголоса…

Леонида. В тот день тетушка, т.е. матушка сверхчувствительного кузена, ушла. Что же касается сеньора, ну, опекуна, если позволите, его роль сыграю я. Итак, сцена: я вхожу… (*Разыгрывая сцену, обращается к Роберто с сердечной нотой в голосе.*) Как дела, дражайший кузен?

Роберто *(тоже играя, прерывает песню).* Неплохо, дорогой кузен.

Леонида. Посмотри, какой я только что купил револьвер. Хорош, правда?

Роберто. О да, дорогой кузен. Он просто замечателен.

Леонида. Прелесть, да? Хочешь попробовать?

Роберто *(разыгрывая беспокойство).* Знаешь, дорогой кузен… огнестрельное оружие… я его всегда немного боюсь…

Леонида. Ну, дражайший, ты же мужчина. Надо уметь владеть собой. Взгляни на календарь. *(Целится в календарь, висящий на входной двери, делает вид, что стреляет.)* Пах!...Пах!... Попал в десятку. Теперь твоя очередь, дорогой кузен.

Роберто. Ах, право, дорогой кузен, ты думаешь…

Леонида. Ну да, дражайший кузен, попробуй!

Роберто встает, берет револьвер, который протягивает ему Леонида, целится в дверь, как Леонида. Но во второй раз слышится выстрел… Раймондо подпрыгивает. Календарь падает, дверь открывается, и в проеме появляется мужчина в одежде Алессандро с кровавым пятном на груди. Он падает и неподвижно лежит на полу" [9, с. 55-56].

У цю пастку, врешті-решт, і потрапляє нечистий на руку Раймондо (Олександр Задніпровський), викривши себе обуреним вигуком: "Це підло!".

З тексту п'єси стає очевидним, що Раймондо – неперсічний режисер, постановник іще однієї "п'єси у п'єсі" – фальшивого убивства: задля того, щоб заволодіти статками двоюрідного брата-підопічного, а самого його довести до божевілля. Усе передбачено: і револьвер із холостими патронами, і забризкана кров'ю (як виявилося – телячою) маніжка, і підкуплений слуга… За законами драматичної іронії, не герої, а саме глядачі та читачі п'єси можуть виразно побачити умовність вставної вистави – через окремі репліки та ремарки (*що це за комедія?*; *трохи пофантазуймо; цей* [револьвер] *– лише символ, образ, наочне приладдя; розігравши сцену, звертається…; розігравши занепокоєння…; удає, що стріляє…; чоловік в одязі Алессандро*).

Характерно, що до кінокомедії "Мільйон у шлюбному кошику", знятої за твором італійських драматургів у 1986 році, ця сцена не увійшла. Певною мірою це було мотивовано законами жанру кіносценарію, для якого властивими є лаконізм і динамізм; водночас із оповіді було вилучено трагікомічне, катарсичне, шекспірівське начало.

У слов'яномовній драматургії композиційний мотив "пастка" часто набуває сили політичної філософеми, знамення революційних змін у суспільстві, наслідки яких автори довіряють передбачити глядачеві. Герої драми болгарського письменника Недялко Йорданова "Убивство Гонзаго" (1983), відомої в постановці Київського Академічного Молодіжного (нині Молодого) театру під

назвою “Ігри в замку Ельсінор” (1994-1999), – актори, що носять імена деяких персонажів Шекспіра (Бенволіо, Горація, Полоній, Генрі, Офелія, Амалія тощо) – ставлять “мишоловку”, щоб розважити хворого принца Гамлета. “Ми артисти, пішаки у руках шахісто-політиків”, – зізнається Бенволіо, помічник керівника трупи Чарльза. Отже, включається символіка шахової гри, у котрій пастка теж є концептуальним прийомом.

Супроводжувана (у постановці Молодіжного театру) сюрреалістичним музичним рядом – один звук флейти : два удари барабана, розіграна вставна п’єса “Убивство Гонзаго” виходить на рівень основної сюжетної лінії й відтак набирає набагато сильнішого звучання, ніж у шекспірівському оригіналі. Те, що у першотворі було задано ритмізованою розлогою ремаркою, у Йорданова – полілог, система вказівок режисера акторам:

“*ЧАРЛЬЗ. …Бенволіо, лягай і спи.*

БЕНВОЛІО. Хропти?

ЧАРЛЬЗ. Іще не знаю. …На чому ми зупинилися?..

СУФЛЕР. Він бере корону, цілує її.

ГЕНРІ. Все одно – беру і цілую.

ЧАРЛЬЗ. Коли цілуєш, не цмокай. Це тобі не жінка. Це – корона. Далі.

СУФЛЕР (читає). Він вливає отруту у вухо сонному королеві та йде.

ГЕНРІ. Хе! Де я візьму отруту?

ЧАРЛЬЗ. Елізабет, візьми зі скрині якогось слоїка…” і так далі [3].

Та водночас із виставою по-справжньому гине датський король. Після розмови героїв із Катом – коли вони, відповідно до вироку, писаного невідь чиєю рукою та начитаного голосом Суфлера, визнають себе “винними у підготовці антидержавного заколоту” та готуються до ганебних покарань – хто до обезголовлення, хто до каторги, хто до публічного биття батогами, – за принципом Еврипідівського deus ex machina королівський радник

Горацію виносить прямо протилежний вердикт, котрий сам собою є багатоплановим "текстом у тексті":

"У королівському замку годину тому розігралася (ніби сама по собі! – Н.Н.) *достеменна антична трагедія. Мертві: повернувшись із Англії, принц Гамлет упав від отруєної шпаги Лаерта, сина небіжчика Полонія; самого Лаерта заколов принц Гамлет; королева випила отруєний келих із вином, приготованим королем Клавдієм; та й сам король Клавдій, якого проткнув шпагою принц Гамлет. Чотири трупи й один новий король – король Фортінбрас!.. Отже, указ короля Фортінбраса, написаний мною особисто та скріплений королівською печаткою: "Актори мандрівної театральної трупи: директор Чарльз, Елізабет, Бенволіо, Амалія, Генрі, активні учасники заколоту проти колишнього короля Клавдія, оголошуються героями Данії. Висловлюю їм найвищу королівську подяку та призначаю їх акторами нового постійного королівського театру на чолі з директором Чарльзом*" [3].

Особливо виразним на тлі зміни влади (як і в сьогоднішній Україні) є майже новелістичний Wendepunkt: королівського Ката, який мало не погубив безневинних акторів мандрівної трупи, новий правитель призначає… королівським Катом. Іншими словами, за виразом директора Чарльза, – "божевільні є всюди, навіть у божевільні". Усуціль іронічна, пародійна атмосфера київської постановки зумовила зміну назви оригінального твору Н. Йорданова "Убивство Гонзаго" на "Ігри в замку Ельсінор" – вірогідно, з метою показати нескінченність цієї дивної гри.

Цікавою в плані інтерпретацій "пастки" є також "гротескна трагедія" хорвата Іво Брешана "Постановка Гамлета у селі Нижня Мрдуша" (1965; унаслідок тривалих цензурних заборон, у Загребі вона вперше з'явилася на кону лише у 1971 р.). Даних про українські переклади цієї п'єси та її постановки в наших театрах наразі немає; автор цієї статті бере на себе зобов'язання дотримуватися букви та духу оригіналу в довільному його тлумаченні.

Ідеться в комедії Брешана про одну подію в житті села повоєнної доби, де селяни за волею свого голови, одержимого манією величі, в новоствореному драмгуртку ставлять не що-небудь, а відразу ж "Гамлета".

Гумористичний лад, на який налаштовує назва п'єси, посилюється тоді, коли "коментатор", артільник Шимурина, починає переповідати зміст трагедії Шекспіра своїми словами. Тому текст її постає всуціль очудненим – адже мовець удається й до грубуватого селянського гумору ("*цицьки в неї – як два келихи Ісусової крові*"), і до "ідеологічних" мовних зворотів – "*ворог народу*", "*реакціонер*", "*передовий соціалістично орієнтований*" король тощо; і до зловживання вставними словами та паузами вагання – *той..., значиться..., як то кажуть...*; і переінакшені імена шекспірівських героїв (*Амлет* замість Гамлета, *Омелія* замість Офелії).

Прикметна також сцена розподілу ролей, де шекспірівським персонажам за ступенем родинності відповідають справжні родичі: голова кооперативу Мате Букаріца – король, міський голова Пульїца – Полоній, його донька Андя – Офелія, голова колгоспу Мачак – Лаерт, шинкарка-вдова Майкача – королева, син бухгалтера Йоца Шкокич, закоханий в Андю, – Гамлет.

Гротескно інтерпретується і сцена "мишоловки": замість мандрівного театру (зокрема, як у Йорданова) – "*культурно-художня секція*", замість комедіантів – "*представники робітників і селян*", а зіграти комедію означає "*провести перед королем демонстрацію і прямо в обличчя сказати йому правду-матку про його неправильні вчинки*" [1, с. 520].

Саме тому героям Брешана видається заважким текст "Гамлета". На думку Букаріци, який читає п'єсу вголос, замість слів

"*У Вашій вдачі це похвальна риса,*

Що так ви побиваєтесь за батьком..." [див. 13, с. 16]

Клавдієві простіше сказати: "*Це дуже файно, бра', що ти так за дєдею журишся*" (1, с. 522). З цих позицій

перероблюється вся трагедія: неримований ямб змінюється римованим хореєм; Офелія, замість читати книжку, пряде вовну; "суб'єктивна" дилема *Бути чи не бути – ось питання…* поступається місцем "гайдуцькій": "*Ой, чи є я, чи не є*".

Значна увага приділяється сцені "мишоловки". Декорують шинок, де персонажі їдять, п'ють вино і грають у карти. Коли ж доходить до скинення монархії, учасникам роздають або начитують "правильні" ідеологічні слогани, на зразок: "Хай живе республіка трудового народу Данії під мудрим керівництвом президента Гамлета!"

Усе завершується хорватським обрядовим танком "коло", в ритмі якого актори співають викривальну пісню. "Скинення монархів із престолу" також обігрується буквально [1, с. 544-548]: "*селяни хапають Букаріцу* (виконавця ролі Короля. – Н.Н.) *та Майкачу* (виконавицю ролі Королеви. – Н.Н.) *і скидають зі столу*" у тому-таки шинку.

Умовність театральної гри підкреслює репліка шкільного учителя Андрея Шкунци: "*…Хоча від цього* (костюмів, декорацій тощо. – Н.Н.) *не буде жодної користі. Букаріца так і лишиться Букаріцею, а Пульїца – Пульїцею*" [1, с. 542]. Це при тому, що саме йому доручають докорінно переписати "Гамлета" за принципами панівної ідеології – "показати цим британським імперіалістам, як ми чинимо з королями" [див. 16, с. 184-185].

Лише Йоца Шкокич, який отримав роль Гамлета, зживається зі своїм персонажем: Букаріца, що грає Клавдія, по-справжньому занапастив його батька-бухгалтера, а "допоміг" голові кооперативу у цьому голова колгоспу Мачак, котрий – за іронією долі – отримав роль Лаерта, одвічного Гамлетового суперника. Саме ця паралель і зумовлює жанрову домінанту п'єси хорватського драматурга – "гротескна трагедія".

Загалом, на думку критиків, Брешан, створюючи свої гротескні п'єси, спирався на знаковий літературний текст ("Постановка…" була його першим драматичним твором), що його включав у художню систему, націлену на

зображення югославської дійсності другої третини ХХ століття – грубої, захланної, мракобісної та примітивної. Іншими словами, доба тоталітарного режиму здатна була породити не лише інтерпретацію “Мишоловки”, а й новий, оригінальний текст подібного ґатунку [6, с. 279].

Ще однією незвичайною інтерпретацію мотиву шекспірівського архітвору, на суто змістовому рівні, є комедія “Багряний Острів” М. Булгакова (1927), яка також, на жаль, в Україні власної сценічної історії не мала. Жанр твору визначено як “генеральна репетиція”. Вставна п’єса – агітка “Багряний Острів”, яку розігрують у провінційному “театрі Геннадія Панфіловича”, насичена алюзіями і цитатами з “Гамлета”. З оригіналу “запозичено” напругу пристрастей, високий пафос, заломлений в іронічному ключі. Адже “пастка” тут включає не смерть, а, так би мовити, “воскресіння” персонажів – повсталі тубільці, аби деморалізувати царя-ошуканця, пред’являють йому двох своїх ватажків Кай-Кума та Фарра-Тете, яких той уважав загиблими в океані.

У Шекспіра викриття злочину Клавдія супроводжується словами Гамлета, зверненими до глядацької зали:

“*…Він чужу корону*
Угледів на полиці – і в кишеню
Собі мерщій, злодюга…” [13, с. 102].

У Булгакова герої апелюють безпосередньо до народу – масовки на сцені:

“**Кай**. *…ви, осліплені, темні люди! Кого ж ви обрали собі у правителі?*

Кирі. *Так, кого? Ось питання, як сказав великий Гамлет…*

Кай. *Кого? Пройдисвіта, якого світ не бачив від дня створення його великими богами…*” [2, с. 89; довільний переклад цитат із п’єси Булгакова – автора статті].

Так, якщо опредмечені в “мишоловці” злодіяння Клавдія навіюють справдешній жах, то у вставній п’єсі драмороба Димогацького хитромудрі махінації Кирі-Кукі –

торгівля з європейцями за перли, сміховинні вибори, лицемірство у чині можновладця перед краянами, боягузлива поведінка в момент штурму царського вігвама, а надалі й під час каральної експедиції на рідний острів, позерство перед Леді Гленарван – комедійні, викликають посмішку.

Збентежений Кірі-Кукі мало не через слово повторює репліку Привида (в оригіналі проказану лише один раз!) – "Який це жах, який це жах!..", або "ужас, ужас, ужас", котра внаслідок цього втрачає трагедійну насиченість і стає виявом ігрового характеру "трагедії" скинутого можновладця. Прикметно, що Віра Смирнова у своєму нарисі про "Багряний Острів" перетворює цареве ім'я на бойовий клич пушкінського Золотого півника – "Кири-Куку" [10, с. 43], а отже, включає в образ персонажа негативне ставлення до його пустодзвонства. І тим більше він стає схожим на фарсове втілення шекспірівського Клавдія.

Висновки. Задовго до того, як з'явилося поняття романтичної іронії і пов'язана з цим злука сценічного майданчика та глядацької зали, драматургія та театр знали прийом "самоподвоєння": найбільш промовистим утіленням цього прийому є "пастка" у "Гамлеті". Театр може репетирувати, перегравати, нескінченно виправляти один і той самий текст, надто ж такий складний, як архітвір Шекспіра. Унаслідок цього стираються найтонші грані між побутом і сценою. Життя проривається у мистецтво, мистецтво – у життя; в цьому змішанні відкривається й природа комічного, і його механіка, але тим самим відкривається й галузь суто серйозна, вільна від усяких ілюзій та умовностей.

Введення вставної п'єси у третю дію "Гамлета" сприяло виконанню конструктивної функції в рамках і цієї, і подальших частин трагедії. Таку функцію має "Убивство Гонзаго", або ж "Пастка" не лише в Шекспіра, а й у тих його наступників, що вдавалися до творчого осмислення цього мотиву. Кожен із них – Дж. Скарначчі та Р. Тарабузі, І. Брешан, Н. Йорданов, М. Булгаков – виводив дію п'єси-

інтерпретації далеко за межі “Гамлета”, ба навіть за межі театру, створюючи на основі класичного архітвору універсум своєї доби та своєї країни. Змістові координати твору Шекспіра стали для сучасних драматургів реперними точками у роздумах про життєві конфлікти та ситуації, які турбують людину, незалежно від її віку, досвіду та національності.

Таким чином, автори переконливо доводять і доносять до читачів усвідомлення того, що людина має повне право обирати свою роль, узгоджуючи її зі своєю внутрішньою сутністю та зовнішнім світом.

Література

1. Брешан И. Представление “Гамлета” в селе Нижняя Мрдуша / Иво Брешан ; пер. с сербохорв. // Драматургия Югославии. – М. : Радуга, 1982. – С. 514-549.

2. Булгаков М.А Багровый Остров / Михаил Булгаков // Пьесы. Романы. – М. : Правда, 1991. – С. 71-152.

3. Йорданов Н. Убийство Гонзаго [Электронный ресурс] / Недялко Йорданов ; пер. с болг. Э. Макаровой. – Режим доступа : http://www.world-play.ru/?page=catalog&cat=4154&id=4155

4. Легко, весело, імпровізаційно [про прем’єру комедії «Моя професія – синьйор з вищого світу» у Театрі імені Івана Франка] // Театрально-концертний Київ. – 1981. – №19. – С. 2-3.

5. Лотман Ю.М. Текст у тексті / Юрій Лотман // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. – Львів : Літопис, 1996. – С. 430-441.

6. Науменко Н.В. Гамлетівські мотиви у слов’яномовній драматургії ХХ століття / Наталія Науменко // Компаративні дослідження слов’янських мов і літератур : зб. наук. праць. – Вип. 31. – К. : Освіта України, 2016. – С. 274-282.

7. Пахльовська О. Є.-Я. Українсько-італійські літературні зв'язки XV – XX ст. / Оксана Пахльовська. – К. : Наукова думка, 1990. – 216 с.

8. Семенюк Г.Ф. Літературна майстерність письменника : підручник / Григорій Семенюк, Анатолій Гуляк, Наталія Науменко. – 2-ге видання, доп. і перероб. – К. : Видавництво “Сталь”, 2015. – 405 с.

9. Скарначчи Дж. Моя профессия – синьор из общества [Электронный ресурс] / Джулио Скарначчи, Ренцо Тарабузи ; пер. с итал. – 63 с. – Режим доступа : www.krispen.ru/s.php

10. Смирнова В.П. Михаил Булгаков – драматург // Книги и судьбы : [очерки, статьи, рецензии] / Вера Смирнова. – М. : Сов. писатель, 1968. – 472 с.

11. Соколянський М.Г. "Сцена на сцені" як принцип побудови драматичного твору / Марк Соколянський // Поетика : [зб. наук. праць] / відп. ред. В.С. Брюховецький. – К. : Наукова думка, 1992. – С. 190-199.

12. Шаповал М. Інтертекст у світлі рампи : міжтекстові та міжсуб'єктні реляції української драми : монографія / Мар'яна Шаповал. – К. : Автограф, 2009. – 352 с.

13. Шекспір В. Гамлет, принц Данський / Вільям Шекспір ; пер. з англ. Г. Кочура. – К. : Альтерпрес, 2003. – 170 с. – (Нова шкільна бібліотека).

14. Шуран Т. Оглоблін згадує… / Тетяна Шуран // Кіно – Театр. – 2003. – №3. – С. 13-16.

15. Greiger, N. Einführung ins Drama. Bd. 2. Figur. Szene. Zuschauer / N. Greiger, J. Hasler, M. Kurzenberden, L. Pikulik. München – Wien, 1982. S. 63-80. (Німецькою мовою).

16. Poniž, D. A Reception of Brešan's Drama *Acting Hamlet in the Village Mrduša Donja* in Slovene Theatre / Denis Poniž // Шекспірівський дискурс : зб. наук. праць. – Вип. 3. – Запоріжжя : Класич. приват. ун-т, 2013. – С. 182-189. – (Англійською мовою).

References

1. Brešan, I. Acting Hamlet in the Village Mrduša Donja / Ivo Bresan ; transl. from Croatian // In: Dramaturgy of Yugoslavia. – M. : Raduga Publishers, 1982. – P. 514-549. (In Russian)

2. Bulgakov, M. The Scarlet Island // In: Plays. Novels / Mikhail Bulgakov – M. : Pravda Publishers, 1991. – P. 71-152. (In Russian)

3. Yordanov, N. Murder of Gonzago [Electronic Resource] / Nedyalko Yordanov ; transl. from Bulgarian by E. Makarova. – Available from :

http://www.world-play.ru/?page=catalog&cat=4154&id=4155

4. Lightly, Merrily, Impovisingly [*My Profession a Senior from Beau monde*, the First Night in Ivan Franko Ukrainian Drama Theatre]

// In: Theatrical and Concert Kyiv. – 1981. – №19. – P. 2-3. (In Ukrainian)

5. Lotman, Yu. The Text within a Text / Yuriy Lotman // In: Word. Sign. Discourse. Anthology of the 20th Century World Literary Critic Thought / edited by M. Zubryts'ka. – Lviv : Litopys Publishers, 1996. – P. 430-441. (In Ukrainian)

6. Naumenko, N. Hamletian Motifs in the 20th Century Slavic-Language Drama / Nataliia Naumenko // In: Comparative Studies of Slavic Languages and Literatures : Scientific Works. – Issue 31. – K. : Osvita Ukrayiny Publishers, 2016. – P. 274-282. (In Ukrainian)

7. Pakhlyovs'ka, O. Ukrainian-Italian Literary Connections in 15th – 20th Centuries / Oksana Pakhlyovs'ka. – K. : Naukova Dumka Publishers, 1990. – 216 p. (In Ukrainian)

8. Semeniuk, H. Literary Mastery of a Writer : a Workbook / Hryhory Semeniuk, Anatoliy Hulyak, Nataliia Naumenko. – 2nd edition. – K. : Stal' Publishers, 2015. – 405 p. (In Ukrainian)

9. Scarnacci, G. My Profession a Senior from Beau Monde [Electronic Resource] / Giulio Scarnacci, Renzo Tarabusi ; transl. from Italian. – 63 p. – Available from : www.krispen.ru/s.php (In Russian)

10. Smirnova, V. Mikhail Bulgakov, a Dramatist // In: Books and Fates : [Essays, Articles, Reviews] / Vera Smirnova. – M. : Sovetsky Pisatel' Publishers, 1968. – 472 p. (In Russian)

11. Sokolyans'ky, M. "Stage within a Stage" as a Principle to Compose the Drama Work / Mark Sokolyans'ky // In: Poetics : [Scientific Works] / edited by V. Bryukhovets'ky. – K. : Naukova Dumka Publishers, 1992. – P. 190-199. (In Ukrainian)

12. Shapoval, M. Intertext in the Lights of рампи : Intertextual and Intersubject Relations of Ukrainian Drama : monograph / Maryana Shapoval. – K. : Avtograf Publishers, 2009. – 352 p. (In Ukrainian)

13. Shakespeare, W. Hamlet / William Shakespeare ; transl. from English by H. Kochur. – K. : Alterpress Publishers, 2003. – 170 p. (In Ukrainian)

14. Shuran, T. Ogloblin's Recalling… / Tetyana Shuran // In: Cinema – Theatre. – 2003. – №3. – P. 13-16. (In Ukrainian)

15. Greiger, N. Einführung ins Drama. Bd. 2. Figur. Szene. Zuschauer / N. Greiger, J. Hasler, M. Kurzenberden, L. Pikulik. München – Wien, 1982. S. 63-80. (In German)

16. Poniž, D. A Reception of Brešan's Drama *Acting Hamlet in the Village Mrduša Donja* in Slovene Theatre / Denis Poniž // In: Shakespeare Discourse : Scientific Works. – Issue 3. –

Zaporizhya : Classical Private University, 2013. – P. 182-189. (In English)

ЮВІЛЕЙНІ ДАТИ

М.І.Зимомря
проф., заслужений діяч науки
і техніки України (Дрогобич)

Береги його творочості: сутність слова Дмитра Павличка
До 90-річчя від дня народження

Сенс справжнього поета полягає у поєднанні розмаїтих, нерідко суперечливих філософських засад та ідей, які не обмежуються зв'язком крізь призму конфліктів національного чи соціального характеру. Поет демонструє своєю творчістю досвід з проекцією на загальнолюдські вартості. Його кращі поетичні витвори свідчать про нього, власне, як про носія національних і соціальних устремлінь, а звідси – мислячої людини, у світобаченні якої земне існування має сполуку із духовним, трансцендентним буттям. Мова тут про Дмитра Павличка, який належить до плеяди найкращих українських майстрів поетичного слова другої половини ХХ– початку ХХІ століть.

Кілька хрестоматійно відомих фактів. Дмитро Павличко народився 28 вересня 1929 року у селі Стопчатів, що на Прикарпатті, у селянській сім'ї. Життєвий шлях поета знайшов своє відображення у його творах. Ціла низка переживань з його дитинства та юності постає у поезіях раннього періоду творчості. Проте чимало з них були в радянську епоху заборонені з огляду на тенденції антикомуністичного спрямування. Початкову освіту він здобував у польськомовній школі с. Яблунів, після цього

навчався в гімназії у Коломиї. Написання першого Павличкового вірша припало на 1944 рік. Упродовж трьох місяців 1945 року він перебував у лавах Української Повстанської Армії, а опісля цього майже рік відбував ув'язнення в радянській тюрмі. Після закінчення у 1948 році Яблунівської гімназії, навчався у Львівському університеті, здобувши вищу освіту в 1953 році. Його перша книжка «Любов і ненависть» побачила світ у 1953 році. Від 1963 року письменник проживає у Києві.

Хто заперечуватиме, що Павличкова творчість за радянської доби була позначена впливом марксистської ідеології. Однак її поет намагався використати у боротьбі проти політики русифікації з боку тодішньої системи. Наслідки не забарилися і розпочалися переслідування Дмитра Павличка комуністичною владою: йому було заборонений захист дисертації й здобути науковий ступінь (1955), а згодом – звільнено з посади головного редактора журналу «Всесвіт» (1978). Його збірку «Правда кличе» (1958) було заборонено, а повний її тираж знищено. Поетичний талант Павличка знайшов широке визнання з боку українців завдяки його пісні «Два кольори», музику до якої поклав визначний композитор Олександра Білаш (1931-2003).

До найважливіших книг Дмитра Павличка належать: «Правда кличе» (1958), «Гранослов» (1968), «Сонети» (1978), «Таємниця твого обличчя» (1978), «Покаянні псалми» (1994), «Ностальгія» (1998), «Золоте ябко» (1998), «Наперсток» (2000), «Засвідчую життя» (2000), «Київ у травні» (2001), «Ялівець» (2004), «Пам'ять» (2004), «Сонети» (2004), «Три строфи» (2007), «Аутодафе» (2008). Особливо вагомі заслуги Дмитра Павличка як перекладача. Він переклав з різних мов цілу низку літературних творів українською. Окремими виданнями були надруковані такі книжки: «Криваві сонети» словацького поета Павола Гвездослава Орсага (1986), «Світовий сонет» (Антологія, 1983), «Сонети» Вільяма Шекспіра (1998), «Антологія словацької поезії 20 ст.» (1997), «50 польських поетів»

(2001), «Ода свободі. Мала антологія російської поезії» (2004), «Антологія болгарської поезії» (2006), «Ідея світу. Мала антологія хорватської поезії» (2008).

Що примітно для Павличкового письма ? Художні образи Дмитра Павличка вражають своєю динамікою, новими асоціаціями, майстерно поєднаними кольорами; вони дивують сконцентрованістю на світі почуттів як окремих людей, так і спільноти. Його поезія є яскравим віддзеркаленням ланки, що об'єднує ХХ століття з новітньою епохою. Вона творить своєрідну композицію, в якій проявляється переплетення людських доль, а в сучасних умовах ця архітектоніка стає все більш зримою, якщо йдеться про нинішній стан незалежної української держави. Без сумніву, у поезії Дмитра Павличка мають місце численні мистецькі протиставлення, оскільки вона просякнута могутнім інтелектуальним масивом, сповненим енергією та розмаїттям. Проте публіцистично-експресивний пафос його поетичного мистецтва вміло підпорядковується усвідомленій поміркованості, коли, за словами Івана Франка, панує «закон над темпераментом» та «естетика над особистою користю».

Свідченням цього видаються поезії, що вміщені у німецькомовній збірці «Княгиня Європи» (Дрезден, 2010). До цього часу були лише певні спорадичні спроби, особливо у 60-х та 70-х роках, донести Павличкову творчість ближче до свідомості німецького читача, зокрема, у перекладах Андреаса Райманна («Sinn und Form« ,1977, H.2, S. 407-408). В цей період з'являються також переклади його поезій з-під пера Йони Ґрубера, які тут опубліковані вперше на сторінках книжки «Княгиня Європи». Переклади Ірини Качанюк-Спєх можна б назвати причинком з останніх десятиліть; вони дійшли до німецького читача наприкінці 90-х років, а деякі з яких стали відомими піснями, як, до прикладу, неодноразово вже згадувані «Два кольори». Поява поетичної збірки «Київ у травні» (2001) трьома мовами – українською, польською та німецькою – була дуже схвально оцінена критиками як в Україні, так і закордоном.

Постійно перебуваючи в пошуку нових поетичних форм та інновації жанру, Дмитро Павличко черпає з джерел власного творчого досвіду та зі скарбниці традицій українського класичного письменства; при цьому не можна не помітити благотворного впливу Тараса Шевченка та Івана Франка. Попри все це, слід зауважити:голос Дмитра Павличка має своє власне звучання і воно – справжнє та безпосереднє, природне. Верлібр, досконало опанований поетом, є рівноцінним біля віртуозно відшліфованої класичної строфи. Так, без сумніву, Павличкова поезія є «антропоцентричною»,як слушно відзначив польський критик Януш Джевуцкі. При читанні його віршів «впадає в очі, з одного боку, їхня глибина думки та її багатий на афоризми характер; з іншого боку, це – проста й кришталево чиста мова спілкування». А ще б додати: високу культуру слова, де немає штучної схематичності. Найважливіше, що доцільно виокремити: глибину ідей та їхню проблематику. Вони постають джерелом для окреслення феномену його творчого ужинку та його самовідданої діяльності, яка припадає на другу половину ХХ століття, власне,час великих випробувань для українського народу. Всі його строфи пронизані думкою, яким чином можна вибороти для України державну незалежність, яку вона добилась у 1991 році; а ще пронизаній тривожним питанням, як цю незалежність зміцнити та зберегти її європейський дух. Цей біль поета виливається у парадигму його внутрішнього світу; це – буття людини, яка буквально прив’язана до конкретного часу та яка завдяки своїм діям творить моральні, суспільні непроминальні життєві цінності.

Поет закликає розглядати людське життя з перспективи історії. Збагнути правду означає, на його думку, бути людиною з усвідомленням того покликання, до якого закликають у всі часи, тобто до сприяння розвитку людства та його захисту.

В якому столітті
ти не народився б,
завжди буде запізно і заскоро!

Запізно, бо все найважливіше
на цьому світі
вже сталося без тебе,
заскоро, бо все найважливіше
на цьому світі,
ще станеться без тебе.
(«Запізно і заскоро»)

Книжка «Княгиня Європи», яку ми представляємо німецькому читачеві, повинна пробуджувати усвідомлення здобутків української літератури і сприяти зміцненню німецько-українських культурних взаємодій, про які свідчать Йоганн *Ґотфрід Гердер, Йоган Крістіан Енґель, Фрідріх Боденштедт, Юлія Віргінія чи Анна-Шарлота Вуцкі, з одного боку, а також Іван Франко, Михайло Коцюбинський, Леся Українка, Ольга Кобилянська, Остап Грицай, Роман Сембратович, Анна-Галя Горбач, Ірина* Качанюк-Спєх – *з іншого.*

Творчість Дмитра Павличка видається беззаперечною віхою в українському письменництві і тому привертає тепер і привертатиме на себе в майбутньому все більшу увагу в Україні й поза її межами. Про це свідчать перекладні видання Павличкових творів, зокрема, у Болгарії, Португалії, Польщі, Білорусії, Естонії та Росії, а відтепер – і в Німеччині. У цьому сенсі прагну поділитися особистими враженнями, бо ж авторові цих рядків вдалося почути безпосередньо слово Дмитра Павличка з його уст, власне, призму змістовного інтерв'ю про голос совісті визначного поета.

***

Голос совісті та її сенс, який треба шукати… (*Інтерв'ю з Дмитром Павличком)*

Скажу одразу: інтерв'ю, яке з відчуттям радості пропоную читачам, це – своєрідна данина часові. Бо ж понятійна амплітуда цього англійського слова передбачає, як правило, одноразову зустріч – бесіду двох співрозмовників. Проте на цей раз зміст інтерв'ю поставав упродовж тривалого періоду, власне, від 15 травня 2000 року до 17 лютого 2001 року. Либонь, звідси – таке панорамне варіювання розмислових тематичних ходів, навколо яких концентрувалося прагнення окреслити, бодай певною мірою, не тільки специфіку творчості й громадських діянь Дмитра Павличка, видатного українського поета, а нині – Надзвичайного і Повноважного Посла України в Республіці Польща, але й бачення ним реалій сьогодення.

М. З.: Відома картина Ієроніма Босха «Сад земних насолод» містить чимало метафоричного проникнення в суть перебування людини на землі. Мовиться не про хронічку забав для потіхи, а радше про значення радості як подзвін чогось несподіваного, здобутого чи вперше написаного, щасливо прожитого чи успіхом «ураженого». Отже, моє питання про сенс «самотнього людського голосу», коли відбувається своєрідна «реконструкція» почуття, власне, осмислена сповідь творця слова перед читачем – нинішнім і завтрашнім? Як і де слід шукати той сенс?

Д. П.: Ієронім Босх відповів на це питання. Додам: у тій хвилині, коли людина відчула вартість свого життя, своє покликання на землі (а такі хвилини тривають недовго), відбувається перебудова духу людини, власне, добудова: я назвав би це встановленням закосиченого стрічками деревця на вже зведеній, але ще не накритій гуцульській хаті. Людина прагне безсмертя. Бореться з власним проминанням, із власною вмирущістю, і в цій боротьбі весь смисл людської діяльності, творчості, неповторності... Сповідь перед читачем? Думаю, що найтяжча і найпотрібніша сповідь має бути перед самим собою. Не

кожний має читача. Але кожний має совість. Отож, у голосі совісті, в якому і є згадана Вами самотність, є і той сенс, який треба шукати. Ми не знаємо, як і коли звичайні люди сповідаються самі перед собою. Але ми знаємо більш-менш, в яких творах письменників, взагалі, таких людей, що їх діяльність видно всім, є відгомін сповіді. Великі твори, як правило, поставали зі сповідальних мотивів. Але є також моменти геніальності, що виринають із вибухів почувань. Мені здається, що вибухи почуттів, якими характеризується, скажімо, поезія Т. Шевченка, це так само сповідь, але голосно, криком проголошена.

М. З.: Чимало Ваших різножанрових творінь увиразнює, сказати б, Павличків контрапункт у пов'язі з мотивами, ідеями, художньо-часовими контрастами, імпліцитно неприхованими зіставленнями (приміром, Сталін - Торквемада), прямими звертаннями до образів сучасної доби (наприклад, драматична загибель Джухара Дудаєва) тощо. Чи мовиться тут про, власне, протилежні іпостасі часового і просторового розгортання так званих «вічних тем», чи про конкретизоване навернення читача до, образно кажучи, Павличкових джерел або, якщо за Євгеном Маланюком, до «Книги спостережень» Дмитра Павличка як поета?

Д. П.: На контрасті, на конфлікті, на протистоянні думок і дій, почуттів і настроїв будується мистецтво і, взагалі, на цьому тримається життя. Звичайно, існують паралелі, подібні явища, майже тотожні за змістом рухи й історичні постаті. Але, о диво! - зіставлення їх не дає збільшення їх значення, не вивищує їх. Тобто, коли ви перераховуєте геніїв, то чим більше їх начислите, тим менша буде довіра до них. Отже, виключність одного предмета, однієї особистості легко розкривається при порівнянні з іншим предметом чи подібною особистістю. Так ось, коли; ми будуємо порівняння на певній, але не повній подібності, ми досягаємо більшого ефекту, ніж від порівняння на цілковитій подібності. Словом, я розмірковую про те, що існує завжди певний конфлікт між порівнюваними

предметами, людьми, явищами. Найбільший успіх лежить у подоланні цього конфлікту. Мій сонет про «Торквемаду» можливо, тим цікавий, що там зовсім не згадується Сталін, але всі знають, що це твір про Сталіна. То була моя езопова мова. Якби я там розкрив символ, якби сказав, що мова йде сама про Сталіна, твір той не мав би такого впливу. Отже, порівняння тут відбулося у підтексті. Є в Тулуза Лотрека картина, на якій зображена жінка, яка сидить спиною до глядача. Ми по тій спині можемо здогадатися, що то гарна молода жінка. Але ми її не бачимо. Читаючи сонет «Коли помер кривавий Торквемада», ви бачите спину ката, але здогадуєтесь, що його лице вам добре знайоме.

М. З.: Образ «Двох кольорів» одразу після його появи став своєрідною реалією, в основі якої – не тільки жмуток авторських медитацій, але й зримий вихід на визначальний топос – національну ментальність українського народу, магію його обрядності, етики, естетики. Наскільки достовірним було для Вас його засвоєння, якщо характеризувати хронос «Двох кольорів», може, підсвідомо тоді, «за залізною завісою», й свідомо – тепер, коли відійшли в минуле зловісні тиглі, що спричиняли, що спричиняли уніфікацію духовності…

Д. П.:«Два кольори» – це пісня, що вийшла з моє: дитячої вразливості. Батько співав козацьку пісню «Ой у полі нивка, кругом материнка», де є слова: «вишила сорочку чорними нитками, щоби його (милого) пізнати поміж козаками». Коли я був студентом коломийської гімназії, а потім в УПА, то я співав «Прапор червоно-чорний - то наше все добро». А потім шалінові хустки - на чорному великі червоні квіти - це все враження з моєї національної пам’яті, які й вилилися на папір, коли прийшов час. Пісню мою (їй крила дав Олександр Білаш чудовою мелодією) не любила, але терпіла радянська номенклатура. Час іде. Все змінилося, пісню підхопили чорнобильці, але не вони нестимуть її в майбутнє. Вона не є піснею про необов’язкову, але страшну смерть, вона є піснею про життя, яке неможливо зробити ні

щасливим суцільно, ні трагічним суцільно, про життя з двох кольорів.

М. З.: Поділяю Вашу думку, а все кортить саме від Вас почути відповідь на, даруйте, хіба кон'юнктурне запитання: які найсуттєвіші ментальні ознаки поетичного коду Дмитра Павличка, з одного боку, й тих провідних майстрів слова, які творили на зламі 50-их і кінця 60-х років – з іншого?

Д. П.: Мені про себе говорити тяжко. Це завжди якось неприємно. Можу тільки відзначити, що моя книжка «Правда кличе» (1958 р.) була, мабуть, першою ластівкою поезії шістдесятників. Я пригадую свої перші зустрічі з І. Драчем та М. Вінграновським, як зустрічі з надзвичайною радістю мого життя. Їхня творчість відрізнялася від моєї творчості більшою метафоричністю, молодою енергією, викликом утертій і примітивній поезії радянських оспівувачів щастя. Код? Національне боління - від Шевченка, універсальне мислення - від Франка, вишуканість мови, зворушення - від Тичини і Рильського. Це я так грубо рівняю. Але в тому генетичному коді було це все, а при тому була ще європейськість, відстороненість від щоденної декларативності, ухил у питання: що таке світ і для чого живе людина.

М. З.: Очевидно, доцільно було б згадати творчі змагання Василя Стуса чи Івана Світличного з проекцією на їхні новаторські виміри та роль перекладу в художньому процесі…

Д. П.: А щодо творчості та долі Василя Стуса як найвидатнішого представника шістдесятництва, то в нього (це особливо видно в його поезії), крім фундаментальних, чисто українських мотивів, з'явився сильний струмінь під впливом перекладацької праці. Відомо, улюбленим поетом Василя Стуса був Райнер-Марія Рільке (1875-1926). Трагізм цього митця перетворився в творчості Василя Стуса в життєствердні мотиви і відчуття. Подібне можна сказати і про Івана Світличного, якого я вважаю великим майстром, формованим також на тлі його перекладацької діяльності. Варто наголосити: українська література зримо збагатилася

перекладними творами світового письменства саме у ХХ столітті, коли з'явилися адекватні україномовні інтерпретації з мистецької спадщини Шекспіра, Гете, Данте, Сервантеса, Рабле, Міцкевича, Словацького. Тому й не дивно, що до мистецтва перекладу активно прилучився також Василь Стус.

М. З.: Як хрестоматійне сприймається відоме твердження Володимира Сосюри:

«І там, де звучить рідна мова,
Живе український народ».

Прагну повести бесіду про ядро інтелектуального життя україномовного зарубіжжя, власне, літераторів української діаспори, еміграційних носіїв українського слова у близьких і віддалених екзильних ареалах Сходу (передусім Росії) і Заходу (мовиться про чільні етнічні осередки українства, зокрема в Аргентині, Бразилії, Канаді, США, у багатьох європейських країнах). Виконання Вами нелегких обов'язків повпреда незалежної України спонукає, очевидно, дійти аргументованих висновків про долі українців у закордонні, їхні досягнення й прорахунки, чи не так?

Д.П.: Афоризм Сосюри не зовсім точний. Український народ, чи жаль, живе і там, де його рідна мова не звучить. Ми тотально зрусифікований народ, ми – в багні суржику, що нам напхався у вуха, ми тільки починаємо формуватися як нація з власною і могутньою мовою. А мова нашої діаспори, еміграції, наших екзильних центрів не є зразком для нашої літератури. Але справа не тільки в мові, а в тому, що, плекаючи українськість, інтелектуальні сили нашої діаспори зберегли нам безліч цінностей - у мові, у книжках, у традиціях, у релігійному житті і т.д. - цінностей, без яких нам було б дуже тяжко підніматися з колін. Найголовніше - українські закордонні західні громади мають традиції життя демократичного суспільства. Вони, звичайно, не ідеали. Вони сварливі й амбітні, як усі українці, але все ж без рабської психології. Придивляюся до життя українських громад у Словаччині, в Польщі, в Румунії, в Канаді, США, словом, на Заході, й тяжко мені на душі. Асиміляційні

процеси пішли нібито швидше тепер, коли є вже самостійна Україна, коли, здавалось би, має йти бурхливе відновлення українського духу серед них. Я переконаний, що процес асиміляції, наприклад, українців у Польщі може зупинити лише Україна своїм економічним і культурним розвитком на рівні світових стандартів. Мені болісно зізнаватися в тому, що Україна як держава не має сьогодні можливості фінансово підтримувати українські школи й видання за кордоном. Та цей час мине. Ми будемо багатими, але чи не запізно матимем кошти на такі сьогодні злободенні потреби, як розбудова просвітних українських закладів для наших братів за рубежами нашої землі.

М. З.: Чи можете уточнити – наскільки живі традиції, що проступають з літопису щонайменше чотирьох епох еміграційного руху, якщо розглядати суб'єктивність української діаспори крізь призму так званого естафетного режиму розсіяння (грецьке – «діаспора»)?

Д. П.: Кажу Вам – іде асиміляція. Ми часто нахваляємося тим, шо, мовляв, четверте покоління українців у Канаді тягнеться до української мови, хоче пізнати батьківщину своїх дідів. Такі випадки є, але нам треба зрозуміти, що асиміляція - явище неуникненне. Ми повинні з усіх сил гальмувати її, але треба намагатися при цьому здобували прихильників української культури в середовищі, яке не є українським, але оточує, ніби обіймає, наші громади й центри в тій же Канаді й в інших країнах.

Звісна річ, невіддільною складовою української культури є все те краще, що створене пером, скажімо, Емми Андієвської, Богдана Рубчака, Богдана Бойчука, Юрія Тарнавського, багатьох інших, кому судилося жити поза межами України.

М. З.: Як виглядають у цьому контексті українські справи у Словаччині, де Ви кілька літ працювали амбасадором України, з одного боку, і в Польщі – з іншого, тобто в країні Вашого теперішнього перебування?

Д. П.: Я вже торкнувся цього питання. Про українців у Польщі я думаю з пошаною. Хочу назвати тих, з ким маю

душевний зв'язок. Це - Євген Місило, Олександр Колянчук, Мирослав Чех, Ярослав Грицковян, Мирон Кертичак, Юрій Рейт, Генрик Колодій, Мирон Сич, Остап Лапський, Тадей Карабович. Тут, у Польщі, йде асиміляція, не так швидко, як у Словаччині, але йде. Тут збережені традиції, тут є глибокий пласт історії, який неможливо переорати й пересіяти. Віг завжди буде вкриватися синьо-жовтими квітами. У Словаччині запущена в українське середовище бацила політичного русинізму. Комусь дуже вигідні чвари між русинами-українцями й тими русинами, що зреклися українства. Русинізм не має жодної перспективи, якщо він триватиме у ворожнечі з українством.

Але й про словацьких українців я згадую з захопленням. Є такі знамениті постаті, як, наприклад, Микола Мушинка, Левко Довгович, Іван Яцканин, Михайло Шмайда, Ярослав Шуркала, Юрій Бача, Олена Рудловчак, Любиця Бобота, Ілько Галайда, Юрій Кондрат, Федір Ковач, Мирослав Сополига, Степан Гостиняк та багато інших вчених і письменників, знаних в Україні і в світі. А журнал «Дукля»! Нема такого видання в Польщі. Думаю, українцям у Польщі є чого повчитися від своїх пряшівських родичів, а вже словацьким українцям, навіть русинам, які з осторогою дивляться на Україну, варто було б запозичити в лемків польських того широкого мислення, яке береже їх одночасно в лемківській і в українській традиції і свідомості.

М. З.: Якою постає для Вас тема «Влада і талант» у дзеркалі духовних орієнтирів?

Д. П.: Справжній талант не боїться нічого. Кожен великий талант мав зіткнення з владою і завжди перемагав. Але ж було й так, що талановиті митці самі були володарями. Згадайте Негоша, великого сербського і чорногорського володаря й поета. Щоправда, древні китайські поети, зокрема Тао-Юан-Мин, вчили поетів тікати від можливості бути владоможними.

Я пам'ятаю, як один мій друг колись говорив: «Я буду в опозиції до кожної влади, бо я – поет». Тепер він сам має владу, далеко не повну, але працює для влади, яку хоче сам

скерувати в українське і високоморальне русло. Звичайно, бути при владі й служити музі - тяжко. Але в нас так було, що творителями української державності були люди з мистецькими талантами. І це дуже добре! Не дай Боже жити в такому світі, де духовність буде власністю і властивістю митців, а влада - професією «чистих» політиків. Треба, щоб духовними були люди при владі й щоб мали духовну владу митці. Не знаю, чи бути послом означає мати владу. За собою я не запримітив того, що моя посольська служба вбиває талант. Забирає час. То правда. До слова, амбасадорами були Олександр Грибоєдов, Пабло Неруда, дипломатом був Олександр Довженко, міністром - Йоганн-Вольфганг Гете, високими урядовцями, президентами своїх країн були Желю Желєв, Арпад Гйонц, а найкращим поєднанням мистецького дару й влади видається Вацлав Гавел.

М. З.: В останні роки Ви опублікували низку змістовних книжок, у тім числі такі вагомі оригінальні й перекладні видання, як «Ностальгія», «Золоте яблуко» (1998), «Сонети Вільяма Шекспіра» (1998), «Рубаї» (2000), «Дзвони зимою. Антологія польської поезії» (2000), а також збірку «Наперсток», що з'явилася недавно українською і польською мовами (Кошалін, 2000). Як часто навідує Вас муза, аби втримати, а відтак примножити розмаїтість такого явища в українському письменстві, як Дмитро Павличко?

Д. П.: Спасибі Вам, що знаєте видання моїх останніх книжок. За «Наперсток» я дякую Вам. Без Вашої допомоги ця книжка не вийшла б. Додати до цього переліку я хотів би «Антологію словацької поезії» в моєму перекладі й книжку віршів «Засвідчую життя» (2000 р.).

М. З.: Ліна Костенко, добре знана Ваша посестра по перу, свого часу поетично увиразнила примітну істину, мовляв, «нема поетів для епох, а є епохи для…» Яка подія стала для Вас особно визначальною упродовж потокового десятиріччя, що є, без сумніву, епохальним для України?

Д. П.: Я мав щастя писати і редагувати немало документів, що є базовими для нашої державності. Акт проголошення незалежної України пройшов через мої руки;

я маю оригінал того документа, твореного Левком Лук'яненком, Леонтієм Сандуляком, але редаговано мною в присутності спеціальної депутатської комісії. Там – моє перше речення, а також на моє наполягання ми назвали нашу державу не Республікою Україною, а просто Україною. 24 серпня 1991 року – найвищий день мого життя.

М. З.: Либонь, кожне інтерв'ю завершується часом банальним, а нерідко й доречним запитанням: Ваші творчі плани на близьке майбутнє?

Д. П.: Про це краще не говорити. Буду писати.

М. З.: Дякую за інтерв'ю і зосібна за докладні відповіді.

Наприкінці варто зазначити: наведену розмову судилося мені провадити у різних місцях і за різних умов, у т.ч. Варшаві, Кошаліні, Ужгороді, Львові та Дрогобичі. Годі мені забути нашу зустріч в Кошаліні, що припала на 15 травня 2000 року. Тоді відбулася презентація нових його видань у стінах Балтійської вищої гуманістичної школи, де я викладав германістику. На титульну сторінку збірки «Криваві сонети» Павола Орсага-Гвєздослава, виданої 1986 року в Ужгороді, перекладач вписав автограф: «Дорогому Миколі Зимомрі – невсипущому трудівникові і творцеві добра – Дм. Павличко. 15.5.2000 р. Кошалін». Може, це й була оцінка моїх скромних зусиль… А на іншій своїй праці рішуче повів пером на крейдяній сторінці збірки «Рубаї» (К.,1999, 72 с.): «Миколі Зимомрі, дорогій мені людині, професорові доброти, працівникові на ниві української культури, з поклонами віддаю цю книжку – Д.Павличко. 15.5.2000 р. Кошалін».

Згадати б тут ще одну мить, коли тримав у руках книжку «Українська національна ідея. Статті, виступи, інтерв'ю, документи» (К., 2004, 771 с.), капітальну працю Дмитра Павличка, з таким дарчим висловом: «Дорогому Миколі Зимомрі, дослідникові, вченому з чесним і мудрим серцем, віддаю з радістю мій звіт за роки моєї політичної діяльності – Д. Павличко. 30.06.2004. Київ».

Звісно, не оминути сторінку 695, що містить такі рядки: «Своїм другом вважаю професора Романа Скечковського, що живе й працює в Кошаліні. Там – у Балтійській вищій гуманістичній школі навчається багато студентів з України. Там працює мій друг, професор германістики, українець із Закарпаття Микола Зимомря. Там була видана книжка моїх поезій «Наперсток» в оригіналі і в перекладі Богдана Задури польською мовою…». А на сторінці 678 зазначено: «Особливо я вдячний Богданові Задурі за його переклад моєї книжки «Наперсток», а за її видання в Польщі я вдячний Миколі Зимомрі, який працює викладачем німецької мови у Вищій гуманітарній балтійській школі в Кошаліні. Він, між іншим, переклав «Наперсток» німецькою мовою, видав із своїми перекладами оригінал, польський переклад тих віршів під заголовком «Київ у травні». Отже, за час мого перебування у Польщі я пережив дві дуже особисті радості – дві мої книжки, видані у Кошаліні».

Відтоді минуло багато часу. Що й казати, ми розмовляли на різні теми; кажу розмовляли, хоч це був радше монолог з боку визначної особистості, якою був і є, і буде Дмитро Павличко…

Микола Зимомря
проф. д.філол.н. (м. Дрогобич)

Щедрість випромінювання духовного світла або слово про Степана Хороба

Бувають особистості, які живуть і працюють з гаслом «про боно публіко», себто «для загального добра». Такі особи завжди прагнуть бачити причинний зв’язок між мотивами, сказати б, безпосередньої або опосередкованої націленості. Хто знає, може, це мав на оці Іван Франко , стверджуючи для нього аргументовану істину: «Коли б мені довелося звести поезію Шевченка до однієї формули, то я був би схильний назвати її поезією бажання життя. Вільне

життя, нічим не опутаний розвиток о д и н и ц і (розрядка моя - М.З.) і всієї суспільності - це ідеал, якому Шевченко був вірний протягом усього життя». Звісна річ, мовиться тут про одиницю, мета якої наснажена високою ідеєю примножити духовну скарбницю України, осінивши її світлом поодинокого серця...

Маю за радість засвідчити: мені пощастило пізнати таких носіїв, приміром, Анну-Галю Горбач, Романа Гром'яка, Василя Марка, Іллю Галайду, Миколу Ткачука, Олександра Астаф'єва, Миколу Мушинку. Вони буквально випромінювали, а деякі й надалі випромінюють потужне світло! До таких одиниць належить і Степан Хороб. Звісно, славне прізвище не потребує додаткових епітетів з урахуванням заслужених регалій. Та все ж хочеться одразу наголосити: йдеться про знаного українського вченого-літературознавця, доктора філологічних наук, професора, вдумливого організатора навчально-виховного процесу й талановитого педагога вищої школи в Україні, дійсного члена НТШ, заслуженого діяча науки і техніки України, письменника і журналіста, одне слово, про Степана Хороба.

Мені судилося неодноразово бачити Степана Хороба, сказати б, в дії. Передусім – у трудових ритмах і життєвих устремліннях завідувача кафедри української літератури Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника. Тоді, коли читав лекції з теоретичних та історико-літературних нормативних курсів і спецкурсів у різних навчальних і наукових осередках вищої школи України; коли сфера його наукових зацікавлень як дослідника й лектора віддзеркалювала багаті знання, у першу чергу, з теорії та історії драми, сценічного мистецтва, своєрідності художнього мислення в українській і зарубіжній драматургії, поетики української та західноєвропейської релігійно-християнської драми, літературної компаративістики, літературної й театральної критики, історії та теорії журналістики.

А знаки духовних змагань? Вони – насамперед у численних публікаціях. Перу професора Степана Хороба

належить понад 250 наукових праць. З-поміж них прагну виокремити такі ґрунтовні монографічні видання, як "Українська драматургія: крізь виміри часу (Теоретичні та історико-літературні аспекти драми). – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1999. - 200 с.; "Слово-образ-форма: у пошуках художності. Літературознавчі статті і дослідження. – Івано-Франківськ: Плай, 2000.- 200 с.; "Українська релігійна драма кінця XIX — початку XX століття: проблематика, жанрово-стильова своєрідність". – Івано-Франківськ-Мюнхен, 2001. - 143 с.; "Українська модерна драма кінця XIX — початку XX століття (Неоромантизм, символізм, експресіонізм)". – Івано-Франківськ: Плай, 2002. - 416 с.; "Українська драматургія 20-30-х років у Західній Україні та діаспорі". - Івано-Франківськ: Нова зоря, 2008.- 192 с.; "На літературних теренах: Дослідження, статті, рецензії". – Івано-Франківськ: Плай, 2006. - 410 с.; "Літературно-мистецькі знаки життя: Літературознавчі й театрознавчі статті, дослідження і публіцистика". – Івано-Франківськ: Нова зоря, 2009. - 390 с.; "Діалоги у відсвіті слова" (Українська драматургія у типологічних зіставленнях)".– Івано-Франківськ: Місто НВ, 2013.- 308 с.; "Збережені миті. Статті, портрети, інтерв'ю, огляди, рецензії» .– Івано-Франківськ : Місто НВ, 2015.- 415 с.; «Драма – моя стародавня страсть» (Драматургія і театр Івана Франка)».- Івано-Франківськ: Місто НВ, 2016. – 346 с.; «Сторінки історії української драматургії кінця XIX – початку XX століття».– Івано-Франківськ : Місто НВ, 2018.-236 с.

Що ж, такий дослідницький ужинок зробив би честь першому-ліпшому авторитетному представникові провідних європейських наукових центрів! Я зумисне подав одним блоком названі позиції, бо вони – визначальні в доробку вченого. Про кожну з них можна вести мову як у сенсі цілісності наукового доробку, так і в пов'язі з його дослідницьким поступом, власне, у динаміці становлення науковця. Так, без перебільшення, можна стверджувати: в особі Степана Хороба маємо людину з розмаїтими потребами, покликаної творити те, що інші не поспішають робити. Він ще й видавець, і упорядник, і редактор. І

повсюди – відлуння широкої обсервації, невтомного пошуку об'єктивної істини, зорієнтованої на реальний, а не уявний факт. За його редакцією або найактивнішим сприянням чи авторськими передмовами побачили світ різноманітні матеріали цілої низки сучасних учених з України, Польщі, США, у т.ч. збірники спільної видавничої серії кафедри україністики Варшавського університету та кафедри української літератури Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника: «Тарас Шевченко: погляд з третього тисячоліття» (2014), «Василь Стефаник: наближеня» (2017); уперше повернуті імена та їх твори письменників і науковців з української діаспори – Григора Лужницького (зб. «посол до Бога», 1996, «Вибране», 1998), Василя Лімниченка/Мельника (п'єса «Убите щастя», 1999), Володимира Державина («Література і літературознавство», 2005, «У задзеркаллі художнього слова», 2012, 2015, «Літературознавство. Критика. Публіцистика», 2017), Леоніда Білецького («Історія української літератури»: у 2-х томах, 2015), Леоніда Рудницького («Світовий код українського письменства», 2010), а ще Юрія Бойка-Блохина, Михайла Роздольського, Остапа Грицая, Миколи Євшана, Ігоря Качуровського.

До цього ряду варто додати упорядковані і науково редаговані ним такі праці колективного характеру, як «Василь Стефаник – художник слова» (1996), «Нариси з поетики української літератури кінця XIX-початку XX століття» (2000), «Шевченко. Франко. Стефаник» (2001), «Покутська трійця» в загальноукраїнському літературно-художньому процесі кінця XIX – початку XX століття» (2006), «Нариси з поетики: теоретико-методологічні та історико-літературні виміри» (2008), а також видання, сказати б, «іменні», приурочені професорам Володимирові Полєку («Сівач духовності», 2002), Степанові Пушику («Слово і доля», 20014), Любові Кіліченко («І все життя – подвижництво у рідному слові…», 2016). І, звісна річ, упорядковані ним і відредаговані антології – «Серця живе джерело» (поетичне слово про Блаженнішого кардинала

Йосифа Сліпого), 2000, 2002, 2012) і «Сценічне слово Благовісту» (українська релігійно-християнська драма XX – XXI століття), 2018. Остання книга – загалом унікальне видання про історію української драматургії і театру.

Слово Степана Хороба належним чином репрезентувало українську наукову думку, коли воно звучало зі сторінок часописів і колективних збірників, що друкувалися у Філадельфії (США), Вінніпезі (Канада), Мюнхені (Німеччина), Варшаві й Кракові (Польща), Пряшеві (Словаччина), Оломоуці (Чехія), Мінську (Білорусь). Автор цих рядків був неодноразово свідком виступів ученого з Івано-Франківська на міжнародних наукових форумах. І повсюди Степан Хороб обстоював вироблений ним «компаративістський зріз» творів, у першу чергу п'єс українських авторів, але завжди з проекцією на загальноєвропейський контекст. Він – співавтор навчального посібника «Франкова криниця (Вивчення творчості І. Я. Франка у школі)» (1991), капітальних видань – «Історія української літератури кінця XIX — початку XX століть»(У 2 книгах. Кн. 2. - К., 2006) та академічної «Історія української літератури у 10 т.» (т. 7; т. 8). Чимало позицій містить біобібліографічний покажчик «Степан Іванович Хороб», виданий в упорядкуванні Олега Гуцуляка та Ганни Марчук з нагоди 60-річчя від дня народження вченого (2009). Хіба миттєвість не на часі, щоб підготувати нове видання аналогічного покажчика, що охопило б понад тисячу публіцистичних виступів у засобах масової інформації?!

***

Степан Хороб побачив світ 19 червня 1949 року в селі Драгомирчани, що в Тисменицькому районі Івано-Франківської області. Батько Іван Хороб (1905 -1988), здавалося, тоді обіймав не тільки дружину-поліжницю Параску Хороб (уроджена –Лаврук; 1907-1990), але й увесь світ, скупаний у літніх китицях квітів! За влучним спостереженням Михайла Федюка, улюбленого колишнього вчителя української мови і літератури Драгомирчанської

восьмирічної школи, саме у родинному колі майбутній вчений прилучився до джерел любові, зокрема, до українського слова й України та її багатих звичаїв – загалом. Цю пристрасть вчасно зауважило подружжя – Анастасія та Микола Філіпови, перші вчителі школяра. Уродженці Київщини володіли перлинами народної мудрості і нерідко повторювали: «Золота колиска – не найкращий вчитель; натомість праця – завжди є повчальною». Аналогічно високі знання дарували дітям Стефанія Прокопишин – учителька української словесності, Нестор Євчук – викладач історико-суспільних дисциплін, Станіслав Процак – навчитель іноземної мови у стінах Лисецької середньої школи, що її Степан Хороб закінчив 1967 року. Ще учнем дописував до районної та обласної молодіжної газет, не догадуючись, що доля його з часом приведе до професійної журналістики, якій віддасть 15 літ роботи.

Та це буде згодом, а тоді, наприкінці шістдесятих – початку сімдесятих, у візерунок його життєвих стежин були цілком органічно вплетені події, що стали доленосними, стрижневими на шляху становлення як літературоа. Це, чи не в першу чергу, студії на філологічному факультеті Івано-Франківського педагогічного інституту імені Василя Стефаника (нині Храм науки з гідністю утверджує статус Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника). Зрозуміло, далися в знаки сумлінні прилучення до традицій українського літературознавства. Незалежно від тодішніх суспільних умов, що панували, однак не перекреслювали цілковито об'єктивне спрямування наукового поступу. Адже його достойно зміцнювали такі «сівачі духовності», як, приміром, Володимир Полєк, Галина Смирнова, Елеонора Лисенко, Павло Нісонський, Григорій Мазецький – улюблені викладачі чи просто старші порадники Степана Хороба на ниві філологічної науки.

Коли ж судилося йому самому працювати педагогом у Перегінській середній школі на Рожнятівщині, а небавом відбувати військову повинність в армії (спочатку – в Новоград-Волинську, пізніше в містечку Шучино

Гродненської області), згодом працювати в редакціях газет Прикарпаття, то нераз закрадалася думка про продовження навчання, про поглиблення своїх філологічних знань і навичок.

Так, його трудове завзяття постійно поєднувалося із пошуками свого місця на ниві науки. Заряджений національною ідеєю, успішно завершив аспірантуру при кафедрі української літератури Львівського національного університету імені Івана Франка. На 1989 рік припав успішний захист кандидатської дисертації «Проблема конфлікту в українській радянській драматургії 70-х років» в Одеському університеті ім. Іллі Мечнікова. Її зміст високо оцінили офіційні опоненти Людмила Дем'янівська та Олена Розанова. Особливу радість мала Леоніла Міщенко (1922-2004) – науковий керівник молодого літературознавця.

Окрилений успіхом, він розгортає пошуки, сказати б, своїх самодостатніх дослідницьких зон. Цьому сприяло і систематичне стажування в Українському Вільному Університеті впродовж 1995-1999 рр.(Мюнхен, Німеччина), де 1997 року захищає докторську дисертацію "Українська драматургія кінця ХІХ – початку ХХ століття: напрями, течії, стилі", здобувши науковий ступінь доктора філософії. Невдовзі Степан Хороб там же захистив дисертаційну працю "Українська релігійно-християнська драма кінця ХІХ– початку ХХ століття: жанрово-стильова своєрідність" та отримав 1999 року науковий ступінь доктора філології габіл. Не забути прихильності, яку виказували йому відомі представники української діаспори, зокрема, науковий керівник – академік НАН України, президент Світової Ради НТШ Леонід Рудницький, професори Юрій Бойко-Блохин, Ярослав Розумний, Іван Кошелівець, Ігор Качуровський, а також Анатолій Погрібний, визначний вчений з України, тодішній професор Українського Вільного Університету в Мюнхені. Зримо однозначний перелік плодотворних «входжень» у світ науки довершився у 2002 році, коли досвідчений дослідник

під науковою опікою знаного земляка і літературознавця Тараса Салиги захистив у стінах Львівського національного університету імені Івана Франка докторську дисертацію «Українська драматургія кінця ХІХ – початку ХХ століття в системі модерністського художнього мислення» .

Зрозуміло, із багатьох зерен селянин відає, що зробити…Проте в науковому цеху служить інше правило. Тут важливе розуміння колег, взаємодія з ними. І відрадно, що Степанові Хоробу активно сприяли разом із науковим консультантом ще й такі широко знані у філологічному світі вчені, як Микола Ільницький, Любомир Сеник, Богдана Криса, Лариса Боднар, а також офіційні опоненти – Іван Денисюк, Роман Гром'як та Григорій Семенюк. А ще додаймо доброзичливі поради таких літературознавців, як Стефан Козак, Микола Мушинка, Володимир Панченко, Ростислав Радишевський, Дмитро Штогрин… Власне, таким багатим на імена, на знакові постаті в сучасній українській науці про художню літературу видається своєрідний вітраж, що відтворює певним чином не лише органічне коло «наукового спілкування» Степана Хороба, а й до якоїсь міри його літературознавчі орієнтири, його самодостатність та портретний самовияв як дослідника українського (та й зарубіжного письменства.

Якщо ж перефразувати відомий вислів Станіслава Вінценза про те, що він у своєму чотиритомовому творі «На високій полонині» намагався «зреконструювати, сконцентрувати і скласти в цикли старий гуцульський епос» («Дзвін», 1991. – С. 144), то стосовно Степана Хороба можна стверджувати, що він упродовж своєї наукової діяльності всіляко прагне «зреконструювати», «укласти» і впорядкувати різні пласти художнього вияву української драми в ідейно-естетичне ціле в координатах нашої літератури і мистецтва. Байдуже, чи йдеться про окремішні драматургічні і театральні постаті, явища, процеси, чи конкретні твори або творчість літературну і сценічну, чи про факти материкової або ж еміграційної культури, чи давноминулої або ж сучасної літератури і сцени. У цьому

сенсі Степан Хороб, доклавши чимало зусиль, по суті кожним новим своїм виданням «конструює» уяву про жанрово-стильову та сюжетно-композиційну своєрідність української драматургії, надто ж кінця ХХ – початку ХІХ століття, а відтак аргументовано виявляє її художній зміст, зокрема крізь призму порівняльно-типологічних зіставлень з проекцією на загальні тенденції європейського і світового драматургічно-сценічного процесу.

Як дослідник з глибокими знаннями теорії та історії драми як роду літератури і виду мистецтва, з чітко аргументованою методологією її вивчення, з новими підходами в її аналізі, він ніколи не орієнтується на щось випадкове, художньо недосконале, а завжди прагне запримітити якісь тенденції розвитку (явища літпроцесу, окремої творчої особистості чи твору), сказати б, якийсь рух у чомусь, а не застиглість чогось. Тому що б чи про когось він не писав, так чи інакше постає тонким знавцем конкретної теми. У цьому я переконався не один раз, коли разом із Степаном Хоробом виступав на наукових конференціях, стрічався на засіданні спеціалізованих вчених рад, врешті, коли звернувся до побратима виступити офіційним опонентом кандидатських дисертацій двох моїх аспірантів – Володимира Вишинського (2007) та Петра Летнянчина (2009). Він висококваліфіковано справився зі своїми обов'язками в опонуванні компаративістських робіт.

Відомо, що навіть однакові квіти вимагають різної опіки. Ні, не веду мову про екзоти із славетного дендросаду в Ужгороді, що від 1896 року належав талановитому педагогу Степану Лаудону (1862-1924); радше йдеться про красивих людей. Бо ж примітний факт: мати засновника Ужгородського дендрарію – Елеонора Тарновська – навчила сина закласти перший саджанець білої тополі… Хто знає, може, це й спонукало його захистити в Будапешті дисертацію, сутність якої – в назві: «Виховання і культура» (1885). Отже, люди постають носіями гармонії, а квіти несуть естетичну насолоду… Стосовно героя цього нарису, то можна дійти висновку: Степан Хороб вміє

розгледіти і в квітах образи як близьких, так і далеких … В його особі маємо вченого, який встиг закроїти різні борозни; всі вони, оті борозни, мають свій лад, настрій, сумління, відповідальність… Достоту, нині в Україні він набув за цей час чи не найавторитетнішого чину в галузі досліджень драматургії.

***

Ювіляр у дорозі. Часом в його уста ляже поетична строфа з-під пера старшого побратима:

«Тебе від злого ока боронив,
Хоч сам твоєї прагнув оборони,
А потім по краплиночці ронив,
ак, наче скресла річка кригу ронить».

Процитовані рядки належать Миколі Ільницькому з по-філософськи закроєної збірки «Вересневе відлуння» (Львів, 2011, с. 95). Хто ж не прагне оборони ? У цьому зв'язку скажу одверто: Степан Хороб – однолюб. Все, що любить, те оберігає докладно й доладно. Годі шукати ще один приклад, окрім зразкового, бо таким є для нього осібний острівець – родина. Таке враження: нею він живе і сканує свою любов до неї крізь зболене серце. Так, наскрізь. Щоб та любов була непроминальною, як протуберанці на сонці. Бо ж мудрість полягає в тім, щоб «з перервами» зважати на вічний біль від втрати. Гіркий день припав на 14 лютого 2010 року, коли відійшла за межу Вічності донька Мирослава. Вона народилася 21 грудня 1978 року і за невеликий життєвий проміжок, що майже охоплює вік Христа, досягла вершин… Автор цих рядків був присутній як член спеціалізованої вченої ради на захисті дисертації «Творчість Станіслава Виспянського та українська література кінця XIX – початку XX століття: рецепція, типологія» Мирослави Медицької-Хороб, що відбувся 2005 року в Тернопільському національному педагогічному університеті імені Володимира Гнатюка. Я мав можливість обмінятися думками з її науковим керівником – професором Володимиром Матвіїшиним. Його радості, як і Батьковій, не

було меж. Справді, нема більшого задоволення від того, що містить для вчителя-наставника почуття гордості за учня чи учениці. Перу молодої дослідниці належить монографія «Творчість Станіслава Виспянського та українська література кінця XIX – початку XX століття: рецепція, типологія» (2008), десятки публікацій. Її місткі дослідження з польської літератури та вибране із компаративістських студій увійшли в збірник «Мирослава. Літературознавчі статті, спогади, матеріали» (Івано-Франківськ,2012, 352 с.), упорядкований її подругою та колегою Тамарою Ткачук.

Молодша дочка Соломія віднайшла своє покликання також на ниві словесності. Будучи ще ученицею в 11-му класі, вона стала переможцем обласного туру та Всеукраїнського конкурсу-захисту наукових робіт Малої Академії Наук України за дослідження сучасної фантастики, зокрема, роману «Дика енергія. Лана» Марини і Сергія Дяченків. Закінчила українське відділення Інституту філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника й успішно захистила 2017 року дисертацію на тему: «Жанрові особливості української фантастики кінця XX – початку XXI століття», здобувши науковий ступінь кандидата філологічних наук і нині успішно трудиться поруч з Батьком. Одне слово, гордість для усієї родини…

***

Богдан-Ігор Антонич, спостерігаючи процес падіння першого снігу, стверджував:

«Осінь переїхала по полі возом золотим.
Понад кучугури кучерява мряка – срібний дим…».

Для Степана Хороба «возом золотим» їде літо, коли червнева пора дарує землиці щедру теплінь. Звідси – питання: чи завжди вона має позолоту? Звичайно, ні, бо не все вдалося,що кортіло зробити, досягти, вирівняти. Але на те воно, сказати б, життя загалом і педагога вищої школи як навчителя – зокрема: серце б'ється для інших, вічно молодих «першокурсників»... Отак і минають літа, що нагадують фіялки з веснами: була дзвінка молодість, промайнула зріла

пора становлення “на ноги”, а відтак – прикотила «кругла» ювілейна ознака. Хто не спостеріг? Коли щось не вдається, на «рятунок» буквально прибігає Смирна. А дружина Марта Хороб – завжди поруч; знає розгадки на всі загадки і вигукує: «Сторожем не служить, а всіх рано будить!» І простягає – так легенько – філіжанку із запашною кавою. Вона – кандидат філологічних наук, автор понад 100 опублікованих праць про український літературний процес на зламі ХІХ – ХХ століть та на початку ХХІ віку. Широкий розголос викликало її книжкове видання «Грані художнього буття: нариси з української літератури ХХ століття (Дослідження, статті, критичні етюди)» (Івано-Франківськ, 2013, 428 с.). У такому родинному осереді і працюється легше, і обов’язки щоденні виконуються вправніше…

… А ще Степан Хороб – багатолітній редактор таких поважних часописів, як «Вісник Прикарпатського університету. Філологія» та «Прикарпатський вісник НТШ «Слово», член редакційних колегій шести фахових видань, є членом спеціалізованої докторської ради із захисту дисертацій з літературознавства і фольклористики у Львівському національному університеті імені Івана Франка, головою спецради із захисту кандидатських дисертацій з української літератури і порівняльного літературознавства у Прикарпатському національному університеті імені Василя Стефаника. Загалом, як засвідчує наукова практика багатьох учених, їм зчаста доводиться виконувати не лише улюблену роботу, зв’язану з творчістю, а й обов’язки куди приземленіші, сказати б, щоденно-рутинні, конче здійсненні. Окрім функцій завідувача кафедри, Степан Хороб *мусить* написати розділи до багатотомної академічної «Історії української літератури», *мусить* вичитати дисертаційні дослідження своїх аспірантів і докторантів, *мусить* відредагувати текст магістерської роботи, мусить відвідати заняття колег-викладачів, мусить проводити профорієнтаційну роботу серед абітурієнтів, *мусить* взяти участь у роботі обласних комісій з книговидання та премій, *мусить* відгукнутися на

автореферати колег з інших навчальних закладів, *мусить* написати передмову до художньої чи наукової книжки, мусить виступити на тематичній конференції або засіданні Івано-Франківського осередку НТШ. Ну, і, звичайно, *мусить* готуватися до власних лекційних курсів та практичних занять, проведення засідань кафедри чи вченої ради факультету…

Таке чи приблизно таке щоденне життя Степана Хороба – інтенсивне, напружене і… багате на слово, думки, почування і відчуття,на розмисли і працю повсякчас. І він витримує цей ритм повсякденності з вірою у себе, свої творчі спроможності, з надією на людей, з любов'ю до сім'ї своєї і родини своєї під опікою Всевишнього.

…Отак «час рікою пливе», спонукаючи Ювіляра йти вперед, не оглядаючись на «перший сніг», що сріблом ліг на скроні…

РЕЦЕНЗІЇ

Леся Вашків,
канд. філол. наук, доцент (м.Тернопіль)

«Когось нема, немов би всіх нема…»

(Ярослав Павуляк у споминах / Упорядник О.С. Смоляк. – Тернопіль, 2017. – 296 с.)

Я вам кажу, що цей поет був геній.
Ви кажете, що ви пили з ним каву.
Я вам кажу, що то не є суттєве,
чи ви йому на очі потрапляли.
Ви кажете: – Історію цікаву
я розкажу. – Як ви пили з ним каву?!
Вам більш нічого не було цікаво?
Тебе ні з ким не треба пити, каво.

Ліна Костенко

Рецензоване видання – це перша спроба публікації спогадів про Поета. Їх написали дуже різні люди (родичі, друзі, колеги, знайомі, однокласники і односельці), об'єднані почуттям вдячної пам'яті: доля була прихильною до них, їм вдалося (кожному у свій спосіб і своєю мірою) причаститися до генія. Такий висновок робиш після уважного студіювання книжки, що умістила 26 зразків мемуарного жанру. Її появі щонайбільше завдячуємо ентузіазмові професора Олега Смоляка, який не просто ініціював ідею та шукав меценатів, він і сам написав прекрасні спогади, а що головне – професійно упорядкував величезної наукової ваги видання, котре умістило розповіді про дитинство, юність і зрілість – (причому як життєву, так і творчу) його славетного земляка – Ярослава Павуляка.

Автор трьох прижиттєвих – «Блудний лебідь» (Київ, 1993), «Могили на конях» (Тернопіль, 1999), «Дороги додому» (Тернопіль, 2009) – і двох посмертних («Сон є сон» (Київ, 2016), «Дороги додому» (Тернопіль, 2013) збірок; номінант на Шевченківську премію, лауреат обласної премії імені братів Лепких (посмертно), великий мандрівник не з власної волі, неперевершений життєлюб, ініціатор численних суспільних і мистецьких акцій, вкорінений по саме серце в настасівську землю красивий і міцний чоловік – ось основні грані Павулякового портрета, що постає зі сторінок згаданого видання «Ярослав Павуляк у споминах», закономірно, мабуть, появленого саме у Тернополі. Різної величини штрихи (професійні і не дуже) покладені на цьому портреті зусиллями людей, які знали, любили і шанували Поета.

В опублікованих спогадах чітко простежується три змістові тенденції: автори пишуть про знайомство з поетом; знайомство і спільно пережиті мистецькі та суспільні події; знайомство і рефлексії з приводу поетичної спадщини Ярослава Павуляка. Окремо, на нашу думку, стоїть прецікавий (всього на півсторінки) есей «Темно-вишневий спогад» Ярослава Довгана, головного редактора Івано-Франківського видавництва «Лілея-НВ». Через єдину, але виразно знакову поезію Павуляка «Пройдуся не раз вулицями» він зумів спом'янути і побут, і атмосферу їхнього спільного перебування у Москві в Літературному інституті імені Максима Горького. Ті часи окреслені філософськи образно: «Не спить – й не думає – Останкінська сова, незмигно дивлячись у наші вікна» (с. 178).

Усі спогади мають безперечну цінність для нинішнього і майбутнього читача. Однак найбільш життєвими, гадаю, виявляться ті, автори яких щасливо уникли підступної спокуси (вона, розуміється, продиктована специфікою мемуарного жанру) згадати про себе однаковою, а то й більшою мірою, аніж про творчу постать самого Ярослава Павуляка.

У спогадах сучасників Поет залишається живим – зримим і осяжним. Невідворотно втрачений фізично, він духовно присутній у кожному подиху його найближчого оточення, його кревних. Саме так написали про нього дочки Мар'яна та Настасія і дружина Леся Філінська. Сконденсовані спогади Івана Марчука зворушують несподіваним зізнанням: «Тішуся, що «засвітився» у нечислених збірках як ілюстратор його творчості». Славетний художник по-філософськи оцінює дисбаланс кількісного («надзвичайно скромний») і якісного виразу Павулякової мистецької спадщини – «діапазон тем та образів виводить його на рівень шедеврів світового поетичного модерну» (с. 8).

Вартісним робить видання й уміщена в ньому знаменита передмова Степана Сапеляка «Лебедине знамено Ярослава Павуляка» до збірки «Дороги додому» (2009). Це своєрідна подвійна компенсація – і читачам, котрим не дісталося жодне з малотиражних видань збірки, й уже покійному Сапелякові, присутність голосу якого у книзі спогадів виглядала, на справедливу думку упорядника, конечною. Адже Сапеляк відчував і душу, і поезію свого приятеля по-особливому (до слова, про це добре написав у своїх спогадах Богдан Мельничук, згадали й інші автори).

Варто виокремити спогади, залишені Петром Сорокою. Щирі і непідхлібні, оголено відверті і метафорично пафосні, вони фіксують еволюцію його приватного ставлення і мистецького сприйняття постаті і поезії Ярослава Павуляка. Був твердо переконаний, що такі вірші, як писав Павуляк, «падають з неба»; що «поезію такого рівня неможливо творити»; що «це має прийти збоку, як вітер, чи впасти згори, як сніг на голову» (с. 226). Петро Сорока-денникар усе сказане зафіксував у «Застиглому вогні» (2010). Перечитавши «Блудного лебедя» незліченну кількість разів, він дійшов безапеляційного висновку: такий Поет – «сопілка у Божих руках», і все» (с. 226). Зі спостережень поета-критика (а їх багато, і вони цікаві, одначе такий аналіз – предмет окремої наукової статті) хочу

виокремити два, гадаю, наймісткіших: перше – вірші Я. Павуляка «дихають безоднею неба», друге – «як мало хто, він спроможний всесвіт стиснути до трьох і навіть менше строф» (с. 224). Глибинну метофоричність, улюблені архетипи Павуляка, свіжі та несподівані тропи, чудесні мистецькі образи, дивовижні словесні поєднання помітив Петро Сорока у поетичних текстах Павуляка і констатував у своїй книжці «Будитиму зорю ранкову» (2014).

У сенсі все тих же літературознавчих одкровень цікаве «Небо Лебедя», написане-спогадане Богданом Мельничуком, головним редактором журналу «Літературний Тернопіль». Він також відзначив у поетиці Ярослава Павуляка «дивовижні метафори, несподівані порівняння, новопророслі фольклорні мотиви» (с. 209). А ще переповів легендарно-показову бувальщину з побуту Павуляка у Літературному інституті в Москві (див. с. 214). Не менш цікава історія про «директора тюрми» (так величав Павуляка поет Михайло Левицький) та її колишнього в'язня (Сапеляка) розгортається на сторінках книжки, де зафіксовані спомини Ореста Савки, старшого наукового співробітника Тернопільського історико-меморіального музею політичних в'язнів (див. с. 219) і трепетного батька, втішеного високою оцінкою поезії доньки Мар'яни Савки з уст Ярослава Павуляка і Степана Сапеляка.

Чи не найоб'ємнішим (майже 50 сторінок) є матеріал, поданий до книжки спогадів Романом Гораком. Свідомо вживаю слово матеріал, бо власне спогади – докладні, об'єктивно відверті, багаті цікавим фактажем, позначені перфектним рівнем особистого знайомства – є рамкою, у яку вставлено багато ще й вельми пізнавального матеріалу з історії Тернопільщини (Настасова і його околиць – зокрема й особливо), мистецького Львова 70-80-х років минулого століття, Чернівців і Кам'янця-Подільського, Москви.

Спогад народного художника України Богдана Ткачика цінний переказом історії про виставку робіт тернопільських художників у Братиславі, що відбулася у контексті двотижневого святкування української культури і

мови у Словаччині 1993 року. І сама виставка, і побут тернопільських митців були якнайкраще влаштовані завдяки Я. Павулякові. Художник-ілюстратор Тереза Проць, мовби підхоплюючи естафету, наголошує: тоді, як ноги поета подорожували Європою, серце сиділо в тих «лілеях до пліч». Бо «ні Братислава, ні Мюнхен, ні Пен-клуб (або пень-клюб, як казав Павуляк з притаманним йому гумором) не випровадили з нього Настасова» (с. 198).

Збірник споминів навряд чи претендує на повноту. З уважно прочитаного роблю висновок, що мав би він містити спогади про Павуляка принаймні ще трьох людей, пов'язаних з Поетом подіями життя і характером занять. Маю на оці насамперед Василя Махна та Юрія Винничука (часто згадуваних у різних контекстах споминів інших авторів). І, можливо, Бориса Щавурського. Переконана: їхні бачення мистецької постаті Я. Павуляка збагатили б і уявлення читачів, і сферу досліджень непроминальної лірики Поета.

Основний настрій спогадів про Я. Павуляка поєднує сум від утрати непересічної людини з визнанням небуденного дару митця. Такими є мемуари Казимира Яреми, Богдана Бастюка, Романа Гарбуза, Михайла Ониськіва, Степана Костюка, Олега Германа і трьох Ігорів – Олещука, Миколіва та Фарини.

«Ярослав Павуляк у споминах» – видання ошатне. Сторінки спогадів, словесні портрети доповнені численними світлинами. Окремої подяки вартує автор обкладинки (смію припустити, вона сподобалась би Павулякові). Досконалий, модерний поліграфічний дизайн Романа Воробйова засвідчує його добрий смак естетичний, виразне поетичне чуття і неприховану залюбленість у творчу постать Павуляка. З останньої сторінки книжки дитинно, довірливо-проникно усміхається до «мертвих, живих і ненароджених» своїх читачів автор, з висоти прожитого свідомий Франкового спостереження: «Життя коротке, та безмежна штука. І незглибиме творче ремесло».

Книжку опублікованих споминів можна і треба привітати. Переконана: доречно говорити навіть про серію подібних книжок. Такі видання, поповнюючи книжкову полицю літературного Тернопілля, збагачують усю національну літературу і науку про неї матеріалами, ціна яких у часі тільки зростатиме.

Бо вже сьогодні небайдуже до справжнього мистецтва літературне товариство (в особі Івана Малковича) умістило вісім віршів Ярослава Павуляка – «одного з найцікавіших українських поетів» до «Антології української поезії ХХ століття» (Київ, 2018). Поет усміхається з Господнього саду – його вірші верстають свою дорогу до читача.

Микола Зимомря, проф. (Дрогобич**)**
Микола Ткачук, проф. (Тернопіль)

Соціоментальні ознаки стилю життя в культурно-мовному просторі Східної Галичини на зламі XIX – початку XX століть

(*Світлана Гірняк. Соціолект галицької інтелігенції у формуванні норм української літературної мови (кінець XIX – початок XX століття).* – Дрогобич : Посвіт, 2018. – 620 с.)

Рецензована монографія – концептуально новаторське дослідження актуальних проблем сучасної лінгвоукраїністики. Йдеться про цілісну спробу Світлани Гірняк окреслити риси соціальної диференціації української мови в кінці XIX – на початку XX ст., зокрема, стосовно формування та функціонування соціолекту інтелігенції Східної Галичини та його ролі у випрацюванні норм загальнонаціональної літературної мови. Актуальність дослідження продиктована необхідністю вивчення окремих соціально-територіальних, жанрово-тематичних і

функціонально-стильових ідіомів української мови в історичній перспективі для розв'язання сучасних проблем формування її нового літературного взірця на початку XXI ст., створення нових її ідіомів для задоволення нових когнітивних і комунікативних потреб українського суспільства. Варто зауважити: видана нещодавно праця, без сумніву, ґрунтовна. Вона містить оригінальні теоретичні та практичні напрацювання. Дослідниця пропонує авторську методику реконструювання соціолекту інтелігенції Східної Галичини кінця XIX – початку XX ст. як самостійного системно-структурного утворення. Структуру дослідження підпорядковано досягненню його мети – моделюванню соціолекту інтелігенції за художніми, публіцистичними й науковими текстами, словниками і граматиками, виданими в Східній Галичині та Наддніпрянській Україні та з'ясуванню його ролі у формуванні норм загальнонаціональної української мови.

Текст рецензованої монографії С. Гірняк заслуговує на увагу з багатьох причин. Монографічне дослідження має чітку структуру та складається зі вступу, п'яти розділів, висновків до кожного розділу, загальних висновків, списку використаної літератури, що налічує понад 1000 джерел, розлогих додатків, які доповнюють, конкретизують основний виклад матеріалу. Тут доцільно виокремити такі вагомі розділи: «Мовний простір Східної Галичини в кінці XIX – на початку XX ст. і місце в ньому соціолекту інтелігенції» (розділ I); «Соціоментальні характристики української галицької інтелігенції як суб'єкта мовної діяльності» (розділ II); «Соціолект галицької інтелігенції кінця XIX – початку XX ст. як самостійний мовний ідіом» (розділ III); «Функціонування соціолекту в мовній професійній практиці української інтелігенції кінця XIX – початку XX ст.» (розділ IV); «Вплив соціолекту української галицької інтелігенції на формування норм української літературної мови кінця XIX – початку XX ст.» (розділ V).

У названих складових досліджуваного пошуку докладно проаналізовано роль соціолекту галицької

інтелігенції у формуванні норм української літературної мови в кінці ХІХ – початку ХХ ст. Не викликає заперечень аргументовано окреслений об'єкт дослідження, що належним чином охопив галицький період розвитку і функціонування української мови кінця ХІХ – початку ХХ ст. Тут важливо наголосити: феномен західноукраїнського варіанта української мови окресленого періоду, ступінь засвоєння характерної для нього лексики і фразеології в сучасній українській літературній мові залишається однією з украй мало опрацьованих тем. Звідси – конкретизоване бачення актуального звучання досліджуваної теми та її теоретичної й практичної значимості.

У монографії аргументовано схарактеризовано мовний простір Східної Галичини в кінці ХІХ – початку ХХ ст. і місце в ньому соціолекту інтелігенції, а також соціоментальні характеристики української галицької інтелігенції як суб'єкта мовної діяльності. Дослідниця слушно зауважує, що кінець ХІХ – початок ХХ ст. – це період широкого застосування і використання української мови в Східній Галичині в найрізноманітніших ділянках літературної, наукової та просвітницької діяльності. Крім побутової народної лексики, до літературної мови входять елементи мови різних соціальних груп, передусім освіченої верстви суспільства. Саме люди розумової праці – носії інтелігенції – збагачують лексичний склад української мови абстрактною і професійною лексикою, термінологією, формулами мовного етикету, комунікативними кліше та дискурсивними одиницями, впливають на розвиток функціональних стилів української мови, а тому можемо говорити про диференціацію мови у її синхронному аспекті, що визначають не лише регіональні, а й соціальні чинники.

У містких розділах чітко обґрунтована мовна ситуація Східної Галичини кінця ХІХ – початку ХХ ст., що постає сукупністю багатьох мов, у т.ч. української, польської, німецької, їдиш; територіальних і соціальних діалектів, функціональних стилів. Останні використовувалися в мовному просторі краю для забезпечення комунікації на всіх

суспільних рівнях. Розвиток і комунікативну потужність української мови в Східній Галичині цього часу забезпечували її юридичний статус у державах-метрополіях та спектр сфер її уживання: *побутова* (сім'я, громада села, односельці, дільниці в містах (Львів, Дрогобич, Борислав, Стрий, Самбір, Коломия, Броди та ін.): *освітня* (українські приватні навчальні заклади та незначна кількість державних шкіл, гімназій, ліцеїв, торгівельних і фахових шкіл), *релігійна* (мовна діяльність греко-католицької і православної церков), *науково-професійна* (часописи, підручники, звітні документи тощо), *мистецька* (художня література, аматорські українські мистецькі колективи) тощо.

Світлана Гірняк докладно проаналізувала тексти різних стилів і жанрів як широко відомих, так і маловідомих загалові мовних особистостей – представників різних професійних груп інтелігенції. Авторка переконливо обстежила соціолект галицької інтелігенції, власне, *як самостійний ідіом* у мовних портретах, зокрема, Івана Франка, Уляни Кравченко, Константини Малицької, Стефана Коваліва, Андрея Шептицького. Тут доладно визначено систему позамовних чинників, серед яких суспільні, політичні, ментальні, професійно-діяльнісні. У кожному окремому сегменті соціокультурного життя української спільноти вони сприяли становленню, побутуванню та розвитку соціолекту інтелігенції Східної Галичини окресленого періоду.

Одним із шляхів розв'язання задекларованої проблеми є ґрунтовне висвітлення досвіду мовно-культурних процесів у Східній Галичині, а також їхнього впливу на формування норм української літературної мови. Аналіз, оцінка та творче осмислення мовно-культурних процесів цього періоду сприятимуть впровадженню прогресивних надбань лінгвістичної науки в сучасну теорію та практику, позитивно впливатимуть на усвідомлення ролі галицької інтелігенції у формуванні норм української літературної мови загалом.

Методологія та методи дослідження засновані на фундаментальних ідеях сучасних філософських та мовознавчих концепцій про діалектичну єдність загального, часткового та одиничного з погляду взаємозв'язків та взаємозумовленості лінгвістичних явищ на різних етапах історичного розвитку, зв'язку історії з сьогоденням, теорії та практики у висвітленні мовних явищ; об'єктивного та історичного підходів до аналізу процесів розвитку української мови. Світлана Гірняк ефективно використала метод моделювання (реконструкції); завдяки цьому їй вдалося однозначно виокремити соціолект української галицької інтелігенції як цілісне самостійне утворення в структурі української мови та суспільно-культурному просторі, її функціонування й розвитку в Східній Галичині упродовж кількох десятиліть, з'ясувати традицію та дослідницькі підходи до вивчення нормативної бази української літературної мови. Водночас цікавим видається і період моделювання соціолекту української інтелігенції Східної Галичини як самостійного системно-структурного утворення, мовного ідіому та виокремленні його з тогочасної мовної практики. Дослідницею використано комплекс методів структурного аналізу мови багатьох письменників. Слід увиразнити метод опозицій, дистрибутивного та компонентного аналізу, а також прогнозування. Використання названих методів дало можливість встановити склад елементів соціолекту та відношень між ними й уможливило створення його індуктивної багаторівневої моделі, що відображає найхарактерніші властивості мови інтелігенції як окремої соціальної групи населення Східної Галичини кінця ХІХ – початку ХХ ст. Либонь тому впадає в око наукова новизна дослідження; тут вперше в українському мовознавстві створено лінгвокультурологічну концепцію соціолекту української інтелігенції Східної Галичини з проекцією на результат українськомовної діяльності цієї соціальної групи та чинника формування норм української літературної мови як в Східній Галичині, так і в Україні загалом.

Дослідницею аргументовано уточнено термінологічний апарат дослідження проблеми виникнення і ролі соціолекту галицької інтелігенції у формуванні норм української літературної мови обстежуваного періоду, зокрема зміст понять «*варіанти української літературної мови», «соціолект», «койне», «міське койне», «регіолект», «ідіолект», «мовний портрет», «мовна практика», «мовний простір»* та ін.; розроблено методологічний інструментарій, окреслено джерельну базу вивчення проблеми, доповнено її новим дослідницьким матеріалом; комплексно схарактеризовано мовно-культурне середовище Східної Галичини кінця ХІХ – початку ХХ ст. і ті соціолінгвістичні чинники, які вплинули на розвиток і вивчення тенденцій нормування мови на прикладі соціолекту української галицької інтелігенції обстежуваного періоду; розглянуто форми, розкрито зміст, виявлено засоби мовної діяльності галицької інтелігенції, результатом якої є її соціолект як самостійне (лексико-семантичне, стилістичне, граматичне) системно-структурне утворення у її (діяльності) культурно-історичному та науковому значенні для формування норм української літературної мови аналізованого часу; реконструйовано соціолект української галицької інтелігенції на основі проаналізованих мовних портретів представників різних її професійних груп, передусім учителів, письменників, публіцистів, церковних і громадських діячів; виявлено лексичні та граматико-стилістичні особливості текстів «Записок НТШ» у Східній Галичині в обстежуваний період, визначено принципи зарахування мовознавчих та інших пам’яток НТШ до єдиного контексту науково-публіцистичної дискусії кінця ХІХ – початку ХХ ст. у Східній Галичині; показано відбиття лексичної специфіки соціолекту української галицької інтелігенції в українській лексикографії; проаналізовано мовну дискусію кінця ХІХ – початку ХХ ст. та виявлено її вплив на становлення і формування правописних норм української мови; створено індуктивну модель соціолекту галицької інтелігенції; встановлено елементи соціолекту

української галицької інтелігенції, інкорпоровані в нормативну систему сучасної української літературної мови на рівні лексики, фразеології, граматики, стилістики.

Прагнемо підкреслити: Світлана Гірняк вперше в українському мовознавстві винятково ґрунтовно узагальнила погляди на феномен *галичанізмів*. Стосовно гіпотези про існування галицької говірки, або, за визначенням Л.О. Ткач, галицько-буковинського койне, власне, як передумови формування західноукраїнського варіанта літературної мови кінця ХІХ – початку ХХ ст., то це підтверджено значним обсягом фактичного матеріалу.

Теоретичне та практичне значення одержаних результатів полягає у співвіднесенні елементів соціолекту; матеріали і висновки дослідження постають вагомим внеском у теорію соціолінгвістики як інтеграційного напряму досліджень в умовах сучасної наукової парадигми і в соціолінгвістичну концепцію слов'янських мов,у першу чергу, щодо соціального пошарування та статусу української мови, її носіїв в минулому і сьогоденні на всій етнічній території України. Реконструкція соціолекту як системно-структурного цілого, самостійного мовного ідіому сприятиме розв'язанню фундаментального завдання вивчення закономірностей розвитку української мови для задоволення нових когнітивних і комунікативних потреб суспільства. Оскільки формування соціолектів – це відповідь мови на розвиток суспільства, його пошарування за професійною і соціальною ознаками, то можемо говорити про внесок у лінгвосеміотику та теорію номінації (формування нових мовних знаків), комунікативну і когнітивну, структурну лінгвістику та лінгвокультурологію. У цьому зв'язку доцільно підкреслити: кінець ХІХ ст. – початок ХХ ст. – це плідний період в історії української мови. Він багатий знаменними подіями, що сприяли розвиткові і зміцненню соціального престижу української мови загалом. Йдеться про стан, власне, від утвердження реформованого в 1893 р. НТШ, що значно активізував видавничу діяльність (видання «Записок», збірників секцій, етнографічних

збірників тощо) до видання першого соборного українського правопису 1928 р. До окресленої доби належать і три роки відносної самостійності української держави. Цей період вагомий ще й тому, що його наповнювала творчість корифеїв української літератури. Науково-публіцистичні видання зазначеної епохи й досі не втратили свого наукового значення. Вони належать до базових джерел стосовно вивчення історії розвитку власне української мови, історії, філософської думки, права; до того ж вони стали основою формування національної самосвідомості українського народу.

Світлана Гірняк дійшла слушного висновку: українська літературна мова першої чверті ХХ ст. мала вже вироблену суспільно-політичну термінологію, з допомогою якої можна було повністю передати характер суспільно-політичних рухів як тодішнього часу, так і попередніх епох. У літературі початку ХХ ст. значно вільніше, ніж у сучасному суспільствознавстві, уживалися діалектні, локальні слова й вирази – як західні, так і східні. Щоправда, робота виграла б, коли б у теоретичній частині, авторка розкрила погляди Вільгельма фон Гумбольдта стосовно дихотомії *мови і мовлення, мови і мислення*, а також – у другому розділі монографії – подала місткі визначення *інтелігенції, провідної верстви*.

Зауважимо: здійснена дослідницею реконструкція соціолекту інтелігенції Східної Галичини кінця ХІХ – початку ХХ ст. та вивчення його ролі у формуванні норм загальнонаціональної української літературної мови в нових аспектах і великою мірою на новому мовному матеріалі сприяє розвитку ідей та висновків, оприлюднених у дослідженнях Ю. Шевельова, І. Матвіяса, Л. Ткач, М. Лесюка, з'ясуванню міри й характеру впливу мовної діяльності галицької інтелігенції на націєтворчі, ідейно-культурні, науково-освітні процеси в Східній Галичині кінця ХІХ – першої половини ХХ ст., підтверджує потужну роль соціолекту української галицької інтелігенції на

формування норм загальнонаціональної української літературної мови.

Інтегративне дослідження Світлани Гірняк закладає теоретико-методологічну основу для моделювання соціолекту тієї чи іншої мовно-культурної спільноти; зрозуміло, якщо вона зробила свій особливий внесок у формування лексико-граматичних, функціонально-стильових і правописних норм як окремої території чи регіону України, так і загальнонаціональної української літературної мови. Примітний факт: унаслідок здійсненого аналізу текстів різних стилів й жанрів встановлено соціоментальні ознаки галицької інтелігенції як феномена української культури кінця XIX – початку XX ст.; запропоновано індуктивну модель її соціолекту як самостійного мовного ідіому та встановлено його складники; з'ясовано прояви впливу дослідженого соціолекту на формування норм загальнонаціональної української мови на різних рівнях її системи, у т.ч. фонемному, граматичному (морфологічному та синтаксичному), словотвірному, лексико-фразеологічному, семантичному. Важливим є вплив реконструйованого соціолекту на правопис, акцентуацію і стилістику загальнонаціональної української мови.

Накреслені в роботі перспективи вивчення ролі соціолектів певних мовно-культурних українських спільнот передбачають дослідження їх у когнітивно-комунікативному, соціолінгвістичному, лінгвокультурологічному аспектах із застосуванням системно-структурного підходу до аналізу й художніх творів, приміром, Івана Франка.

Основні положення та висновки авторки переконливо унаочнюються конкретними схемами, які значно полегшують сприймання тексту. Рецензована монографія репрезентує широку панораму діяльності галицької інтелігенції кінця XIX – початку XX ст. Праця Світлани Гірняк буде корисною не тільки для широкого кола поціновувачів і дослідників української мови, але й

усіх, хто цікавиться історією її становлення та розвитку за сучасної доби. А звідси – вона зацікавить і літературознавців.

ЗМІСТ

УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА 3

С.В. Бородіца

Масштабність романного мислення Олеся Гончара 3

М.П. Гніздицька

Проблема традиції в українській есеїстиці 11

С.С. Журба

Рецепція «Мазурки» Фридерика Шопена у поетичному слові Богдана Лепкого 25

М. С. Заоборна

Лінгвопрагматичні параметри мотивної структури тексту роману Олеся Гончара «Твоя зоря» 37

М.С. Кебало

Архетипний образ трікстера у прозі І.Франка 53

Н.І. Лісняк

Репрезентація понять *віра* й *надія* у народнопоетичному дискурсі 66

Г. Мартинюк

Наративні принципи давньоукраїнських ляментів 74

І. М. Онікієнко

Відображення філософсько – естетичних засад українських шістдесятників у творчості Володимира Підпалого 88

Л.М.Спірідонова, А.В. Шевченко

Історичні п’єси Б.Д. Грінченка – перехід до модерної драми 98

М.П. Ткачук

Наративна медіація в романі І.Нечуя-Левицького «Хмари» 109

О. П. Ткачук

Неоромантичні тенденції художніх світів Етель Ліліан Войнич та Джозефа Конрада 120

Т.М. Скуратко

Наратив поетичної драматургії Івана Драча 128

О.М. Ткачук

Мотив дороги у повісті Т.Шевченка «Прогулка с удовольствием и не без морали»: специфіка моделювання картини світу 145

Л. І. Царик

Творчі взаємини Володимира Сосюри та Мікулаша Неврлого 157

ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА ТА ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО 167

Н.В.Авраменко

Специфіка символістської лірики Вільяма Батлера Єйтса. 167

Т. Дзись

Моделювання новітнього бібілійного міфу уромані Й. Рота «Йов» 177

Д. Дроздовський

Аутичне мислення протагоніста роману «Дивний випадок із собакою вночі» М. Геддона як вияв постпостмодерністського гуманізму: досвід неокантіанства 186

С. Притолюк

Постаті менторів в романі Томаса Манна «Зачарована гора» 204

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ 221

Н. Науменко

Гамлетівська "пастка" як літературний і мистецький прийом у драмі та театрі ХХ століття 221

ЮВІЛЕЙНІ ДАТИ 238

М.І.Зимомря

Береги його творочості: сутність слова Дмитра Павличка *До 90-річчя від дня народження* 238

Голос совісті та її сенс, який треба шукати… (*Інтерв'ю з Дмитром Павличком)* 243

М.І.Зимомря

Щедрість випромінювання духовного світла або слово про Степана Хороба 252

РЕЦЕНЗІЇ 265

Л.П. Вашків

«Когось нема, немов би всіх нема…» 265

М. Зимомря, **М. Ткачук**

Соціоментальні ознаки стилю життя в культурно-мовному просторі Східної Галичини на зламі ХІХ – початку ХХ століть 270

Періодичне видання – виходить двічі на рік

Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Літературознавство: Збірник наукових праць / За ред. д.ф.н. Ткачука М.П. – Тернопіль: ТНПУ, 2018. – Вип. 49. – 282 с.

Науковий редактор – Микола Платонович Ткачук
Технічний редактор – О.М.Ткачук

Здано до складання 6.09. 2018. Підписано до друку 31 10. 2018.
Формат 60×90 / 8. Папір осфетний. Гарнітура академічна. Ум. друк. арк. 46 Тираж 300
Редакційно-видавничий відділ Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка
46004, м. Тернопіль, вул. М.Кривоноса, 2, к. 81.