

Отже, Іпатій Потій у своєму “Листи до князя Костянтина Костянтиновича Острозького” активно використовує Біблію як потужний засіб впливу на свідомість опонента й досягнення власної мети. Біблія тут постає своєрідною основою, що зв’язує воедино фрагменти розбурханої та сповненої конфліктів тодішньої дійсності, оскільки широке цитування й коментування її та церковних авторитетів була в ту пору одним із провідних літературних прийомів.

Тому нарративний код аналізованого твору зумовлений ситуацією інтеретекстуальності. Адже вся полемічно-публіцистична проза українська тієї епохи постає як текст, фрагменти якого системно пов’язані з біблійним текстом, та ілюструє різноманітні варіанти його прочитання.

Вочевидь, подальше вивчення творів І.Потія в контексті української полемічної літератури кінця XVI – поч. XVII ст. відкрило б нам немало цікавого, особливо ж, якщо врахувати, що ці твори мали у свій час широкий резонанс.

Література:

1. Абрамович С.Д., Чікарькова М.Ю. Риторика. – Л., 2001.
2. Walecki W. Szesnastowieczna proza polska (szkic systematyki). – Kraków, 1980.
3. Возняк М. С. Історія української літератури: У 2-х кн. – Л., 1992. – Кн. 1.
4. Gernas Cz. Barok. – Warszawa, 1980.
5. Гудзяк Б. Криза і реформа. Київська митрополія, Царгородський патріархат і генеза Берестейської унії. – Львів, 2000.
6. Дмитрієв М. Про деякі шляхи проникнення гуманістичної ідеології в українську культуру кінця XVI– першої половини XVII ст. – К., 1993.
7. Махновець Л. Є. Давня українська література (XI-XVIII ст.) // Українські письменники: Біобібліографічний словник. – К., 1960.
8. Українські гуманісти епохи Відродження. – К., 1995. – Ч. 2.
9. Франко І. Життя і літературна діяльність Іпатія Потія // Зібр.тв.: У50 т. – К., 1983. – Т. 39. – С. 508-533

Микола ЛЕГКИЙ (Львів, Україна)

“МАЛОРОССИЙСКИЕ ПОВЕСТИ, РАССКАЗЫВАЕМЫЕ ГРЫЦЬКОМ

ОСНОВЬЯНЕНКОМ”: НАРАТИВНО-ПОЕТИКАЛЬНА РЕТРОСПЕКТИВА

На одному з наукових зібрань мені вже доводилося вести мову про проблеми, здобутки й перспективи історичної поетики. Сьогодні відзначу, що її основним завданням є не лише дослідити процес становлення певних форм, а й виявити їх еволюційні інтенції, можливі шляхи й “механізми” видозмін та трансформацій у процесі розвитку. Адже для будь-якого літературного явища (втім, це довели вже дослідження О.Веселовського) характерна латентна енергія, яка, зберігаючи на певному етапі його визначальні риси, водночас здатна забезпечити можливості для руху й видозміни, здатності до поєднання з іншими явищами (однотипними чи ні). Іншими словами, історична поетика – це система мотивацій, переходів, трансформацій певних літературних форм, семантичних зсу-

вів у їх змістовій сутності. Історична ж наратологія як історична поетика наративних форм мала б досліджувати свій предмет у двох основних аспектах: *реконструктивному* (*ретроспективному*), який передбачає пошук початків, витоків, праформ, нульової точки відліку національного художнього наративу, і *діахронному*, що простежує видозміни і трансформації наративів, а також причини і мотиви цих трансформацій.

Відомо, що кожен наративний тип характеризується своїми, прикметними для нього категоріями (автор, наратор, взаємостосунки між ними, читач). Це, власне, й дає можливість конституювати певний тип нарації як стале літературне явище (поруч із жанром, видом літератури, сюжетно-композиційною структурою твору тощо). Для будь-якого з цих типів властивий, за словами М.Бахтіна, певний елемент архаїки, який і визначає його, надає йому відносної самодостатності, а водночас пружності й простору для розвитку. Кожен наративний тип має свою історію, яка неодмінно відбиває різні інновації у його розвитку, призводить до витворення нових модифікацій; кожен із них має свою найвідповіднішу пору для функціонування.

Інша річ, що будь-який наративний тип історична наратологія покликана розглядати лише функціонально, згідно з іманентними літературному процесові тенденціями, у зв'язку з світоглядно-естетичними поглядами письменника, з його психотворчими особливостями, літературними й позалітературними чинниками епохи, приглядатися до функціонування його параметрів у межах художнього твору чи більший або менший сукупності творів. Історична наратологія тут вступала б у тісні контакти з наратологією теоретичною; зрештою, кореспондувала б і з іншими поетикальними системами: жанровою, стильовою, структурною. Щобільше, вона користувалася б здобутками інших літературознавчих методик – структуральної, компаративістичної, психоаналітичної, і, нарешті, використовувала б творчий потенціал мовознавства, соціології, філософії тощо.

Безперечно, історична наратологія неминуче застановлятиметься над національною специфікою розвитку літератури. Є, очевидно, сенс говорити про усталені наративні форми української прози від початку XIX ст., коли виразно й активно еманіпується особа автора-письменника, коли література набуває персонального характеру, починає активно самоосмислюватися й самоомовлюватися, коли проза “входить” у суто художні стилістичні сфери функціонування, набуває світського характеру й демократизується. При цьому маємо на увазі ще одне: історична наратологія має справу з відносністю “нового”, з детермінованістю будь-якого явища літератури й фольклору, з “чимсь таким, що завжди пізніше, що, входячи в історичний процес, віддаляється від своїх джерел. Але це пізніше завжди залишається раннім” [8, 69]. Іншими словами, історична наратологія у руслі історичної поетики – сфера не лише спадковостей, а й нових початків [Детальніше про це див.: 2, 303]. І коли говоримо, що “Малороссийские повести, рассказываемые Грыцьком Основьяненком” (1834, 1837) – перше явище нової української прози, своєрідний “наріжний камінь” для історико-нاراتологічних студій, то усвідомлюємо, що й воно з’явилося внаслідок дії і найзагальніших тенденцій літературного розвитку, і еволюції творчості Г.Квітки-Основ’яненка, і, нарешті було виявом індивідуальних психотворчих імпульсів письменника. Оті тенденції та імпульси при цьому дуже тісно між собою взаємозв’язані, адже митець, як би там не було, завжди обтяжений вагою часу й простору, над ним так чи інакше тяжіє літературна традиція тощо. Бачимо, отже, що ретроспективний вектор подібних досліджень на певній точці зустрічається з опором зустрічного, проспективного вектора.

Після появи бурлескно-трагедійної “Енеїди” І.Котляревського, постановки на сценах його ж “Наталки Полтавки” та “Москаля-чарівника”, після опублікування поезій П.Гулака-Артемовського, Є.Гребінки та інших Г.Квітка-Основ’яненко, який уже писав

повісті російською мовою, за законами літературного розвитку мусив би доповнити прогалину в царині української прози. Нелегко достеменно відповісти на запитання, що ж спонукало письменника перейти на українську мову писання. Можливо, спрацював тут всезагальний інтерес до національного, зокрема до народу і його творчості, що оцінювалася як вияв національного генія, наприкінці XVIII – на початку XIX ст. Відомо також, що “Малороссийские повести”, зокрема “Маруся”, стали аргументом майже 55-літнього письменника у полеміці з П.Гулаком-Артемовським. Саме на початку XIX ст. загострилися суперечки щодо спроможності української народної мови в царині прози. У листі до П.Плетньова з 1839 р. Г.Квітка-Основ’яненко писав: “По случаю был у меня спор с писателем на малороссийском наречии. Я его просил написать что-то серьезное, трогательное. Он мне доказывал, что язык неудобен и вовсе неспособен. Знал его удобство, я написал “Марусю” и доказал, что от малороссийского языка можно растрогаться” [7, т. 8, 140]. Автор довів це насамперед самому собі і, очевидно, своїй дружині Г.Г.Вульф-Квітці (саме їй присвячено твір), котра, одразу слід зазначити, мала неабиякий вплив на творчість чоловіка, зокрема, на ідейно-естетичне спрямування його творів, і котру неодноразово називав першим цензором своїх писань¹. Письменника мучили сумніви з приводу рецепції повісті тогочасною критикою, зокрема російською. Сумнів сублимувався й творчості у вигляді “Салдацького патрета (Латинської побрехеньки, по нашому розказаної)”: “Здесьние предлагали мне напечатать (“Марусю”. – М.Л.) и я, предохраняя себя от насмешек русских журналистов, написал “Солдатский портрет” [7, т. 8, 140]. Знання автора дають змогу дещо по-іншому поглянути і на стиль цього твору, й на його жанрову природу. Його підзаголовок не лише вказує на джерело сюжету та на спосіб оформлення матеріалу, а й дає підстави говорити про глибоко прихований внутрішньо-індивідуальний чинник розвитку нарративних форм. Колишня лектура (першою чергою анекдоти про художників Зевксіса та Апеллеса з “Природничої історії” Плінія Старшого) під впливом життєвих ситуацій стає імпульсом до творчості, набуває нових форм та обрисів. Будучи щитом від некомпетентної критики (“Швец знай своє шевство, а в кравецтво не мішайся”), “Салдацький патрет” сам є доволі складним синтетичним жанровим утворенням: тут поєдналися ознаки оповідання, анекдота, небилиці, новели, притчі; йому притаманні метажанрові риси памфлета й послання. Це, врешті, – тема окремої розмови. Здається, що саме риси бурлеску й травестії, поєднані з комічністю ситуацій та з повчальністю притчі, з типовим українським національним колоритом, що його презентує оповідач-селянин, і дали змогу змоделювати той текст, який і справді став надійним забором від можливих болючих критичних стріл.

Сумнів, отже, подолано: прийшла впевненість не лише в можливостях української мови, а й у власній спроможності, відчуття того, що написане сподобається читачам, а разом із тим – азарт і розвага водночас. “И так пошло далее, именно для одной забавы себе, веселого чтения с женою и видя, что землякам моим нравится”. І далі: “Вы теперь видите, – зізнавався Квітка П.Плетньову, – что я произвольно, нечаянно, неумышленно попал в писаки” [7, т. 8, 140, 141]. У наступному листі до того ж адресата Г.Квітка-Основ’яненко розкриває власні індивідуальні творчі мотиви: “Вот мое чистосердечное сознание. Никогда не думал я писать что-либо. Читаное не нравилось, и если встречалось что-либо сходствовавшее с моим разумением, я находил, что не с той точки зрения

¹ Небіж письменника згадував, що одружився Квітка “з однією з класних дам, присланих і рекомендованих у Харківський інститут імператрицею Марією Федорівною [...] Дружина його була розумна, освічена, але некрасива жінка, вихована в правилах строгої моралі, цілковита пуританка, характеру твердого й нетовариського” [4, 220].

писавший смотрел, не то заметил [...]]. Бросил все мои труды и тут-то, посланною мне Богом Анною Григорьевною побужден, принял писать [...]]. А более для Анны Григорьевны я продолжал писать” [7, т. 8, 142, 143].

Так з’явилися друком “Малороссийские повести, рассказываемые Грыцьком Основьяненком” (Кн. 1, 1834; Кн. 2, 1837)¹. Звісно, поява збірки не зводиться лише до сублімацій психокомплексів її автора. Потужний стиль низового бароко XVIII ст. (зокрема, рецитуння мандрівних дяків, віршована сатира) з його пересміюванням, травестуванням, бурлеском перейняла й нова українська література, зосібна творчість Г.Квітки-Основ’яненка. Не можна забувати тут і про народну творчість. Квітка, котрий уважно ставився до фольклору, опрацьовував у своїх сюжетах мотиви різних народно-поетичних жанрів [див. 5; 6]. Ще Д.В.Чалий помітив: “Жвавість, виразність, дотепність мови Квітки-Основ’яненка підсилюється запровадженням у творах райка, що теж дуже характерно для українського фольклору, вертепу, який був таким близьким до народу і його творчості” [11, 120].

Сукупність цих тенденцій, їх взаємодія й призвели до того, що найбільш законотвірним і адекватним в українській прозі на початку XIX ст. і в творчості Квітки-Основ’яненка зокрема й став усноповідний (“сказовий”) наратив, який, власне, й був доміантним у 20-50 рр. Найдієвішим його конструктивним елементом є медіатизований наратив-оповідач, який висловлює свою точку зору на події, явища, на інших персонажів. Російські літературознавці Є.Мушенко, В.Скобелев та Л.Кройчик дають цьому наративному типові таке визначення: “Усноповідним є виклад, який співвідносить автора й оповідача, стилізується під усно виголошений, театральню імпровізований монолог людини, яка передбачає співзвучливо настроєну аудиторію; людини, безпосередньо пов’язаної з демократичним середовищем або орієнтованої на це середовище” [9, 61]. Мовлення фіксується на момент вислову, тому викликає в читача враження імпровізованого, заздалегідь не обдуманого, значною мірою зумовленого ситуацією. Імітація усномовності передбачає відтворення лексики й синтаксису носія мовлення. Розмежування між автором і оповідачем відбувається не лише на лексико-семантичному, а й на світоглядному рівні. При цьому авторові важливо, щоб читач сприйняв монолог наратива саме так, як він, автор. Читач стає учасником цікавого процесу гри – дистанціюючись від свого наратива, автор тим немовби виконує певну роль і вводить у цю своєрідну виставу й самого читача. Невипадково дослідники визначають усноповідний наративний тип як акторальний.

Сам Квітка-Основ’яненко з цього приводу писав: “Мне было досадно, что все летают под небесами, изобретают страсти, созидают характеры, почему бы не обратиться направо, налево и не писать того, что попадает на глаза? Живя в Украине, приучаясь к наречию жителей, я выучился понимать мысли их и заставил их *своими словами* (курсив мій. – М.Л.) пересказать их публике [7, т. 8, 139]. Така наративна стратегія автора не могла не призвести до успіху. Б. Грінченко з приводу захоплення селян Квітчиними творами писав: “Минаючи все інше, їх приваблює в цих творах ще й те, як викладається річ. Скільки я міг помітити, моїм читачам подобається спосіб оповідання *ab ovo*; всяка оповідь повинна починатися з того, щоб сказати де, коли й які герої жили і потім уже щоб у хронологічному порядку оповідано було все те, що з тими героями зробилося. Це

¹ І. Айзеншток твердить, що зберігся автограф 3-ї книжки “Малороссийских повестей”, куди увійшли повісті “Щира любов” та “Божі діти” [1, 23]. Якщо це так, то неправомірним вважаю нехтування видавцями (і новітніми теж) прижиттєвою волею автора.

видно і з народних творів, з казок, наприклад. Та не один раз доводилося і мені помічати це” [3, 79].

Справді, в усіх творах “Малороссийских повестей” наратором виступає селянин-оповідач Грицько-Основ’яненко, який з епічною розлогістю, детально й неквапливо, з чисельними дивергентними елементами оповідає про певні події на сільську тему, вкраплюючи у нарацію свої міркування й ставлення до того, що відбувається, не забуваючи незрідка висловити свої загальні судження й намагаючись іноді повчати слухача.

Вибір такої наративної стратегії був продиктований і прагненням автора дворянського походження здобути довіру в очах найширшого кола читачів. Квітка-Основ’яненко, таким чином, започатковує дворянську традицію в українському письменстві. Аби висловити свої лібералістські позиції, свою симпатію до народу, Квітка-Основ’яненко, Марко Вовчок, Ю.Федькович, О.Стороженко й одягають на себе маски оповідачів, вихідців із протинароддя. Свого часу і статті “Южнорусская литература” це помітив І.Франко: “Они (названі письменники. – М.Л.) сближение с народом проявляли прежде всего тем, что надевали крестьянский костюм, подражали крестьянским манерам [10, 133].

Плануючи видавати наступні після 2-х частин “Малороссийских повестей” твори, Г.Квітка-Основ’яненко у листі до того ж Плетньова від 19 жовтня 1840 р. вказував на спосіб їх групування: “Каждая выдача будет в одном томе, в коем поместится одна повесть, один рассказ и одно предание. Потому что все мои пьесы делятся на три рода” [7, т. 8, 197. Курсив автора. – М.Л.]. Таке групування матеріалу можемо сміливо екстраполювати на перші дві частини, що, врешті, засвідчує, по-перше, досить високу жанрову свідомість автора, по-друге, різножанрову, однак повторювальну, структуру кожної з частин і, по-третє, не випадкову послідовність творів усередині збірки. Погляньмо: кожна з них містить три твори: “Салдацький патрет” (його розцінюємо як препозитивний текст у структурі “Малороссийских повестей”), “Маруся”, “Мертвецький великдень” і “Конотопська відьма”, “Добре роби – добре й буде”, “От тобі й скарб”. Не без певного схематизму можна вивести цікавий алгоритм: оповідання “Салдацький патрет” та “Конотопська відьма”, повісті “Маруся” і “Добре роби – добре й буде”, перекази “Мертвецький великдень” і “От тобі й скарб”. Звичайно, з позицій сучасної генерики такі попарні членування вимагатимуть корекції (особливо перша з них). Але факт, здається, залишається показовим. Погляньмо хоча б на другу пару – “Маруся” і “Добре роби – добре й буде”, що їх об’єднує ще й однотипний наратор: оповідач-селянин із добре розробленим релігійним дискурсом, не позбавлений проповідницького хисту моралізатор. У нього звичка – висувати певну тезу, яка переходить у доволі розлогі міркування, а тоді розповідати історію, що трапилася з такими, як і він сам, по-житейському мудрими селянами, і цією історією ілюструвати дану тезу. У “Марусі”, наприклад, читаємо: “Часто мені приходиться на думку: чого б то чоловікові так дуже пристращатись на сім світі до чогонебудь, не то щоб до якоїсь весті, а то хоч би до наймиліших людей: жінки, діточок, щирих приятелей і других? [...] Більш усього пам’ятуй, що ти ховаєш сьогодні, а тебе заховують завтра; і усі будемо укупі, у Господа милосердного на вічній радості; і вже там не буде ніякої розлуки, і ніяке горе, ніяке лихо нас не постигне [...]. Тільки покоряйся йому! [...] Так робив Наум Дрот. От як се було” [7, т. 3, 24, 25, 26]. У повісті “Добре роби – добре й буде”: “Ніхто не забуде голодного году, що Бог послав нам за гріхи наші. А розсудимо ще й так: за гріхи наші постигла нас кара Божа? Еге! Так і тут же бачимо, що наш отець, цар небесний, не до кінця прогнівіється на нас, а усе жде, щоб ми схаменилися, покаялися і вернулися до закону його святого і робили його волю [...]. А послухаймо, як у лиху годину справлявся Тихон Брус, і що він робив, і що заробив тут” [7,

т. 3, 125, 126]. Слід зазначити, що така наративна стратегія відзначає й інші повісті письменника: “Щира любов”, “Божі діти”, “Козир-дівка”, “Сердешна Оксана”.

“Мертвецький великдень” та “От тобі й скарб” – перекази. І справа тут не лише в тому, що автор опрацьовує фольклорні сюжети: “Як Нечипір ділив вареник”, зафіксований у етнографічному збірнику Б. Грінченка, та казковий мотив пошуків скарбу [детальніше про це див.: 6, 44-46]. У фіналі кожного з цих творів сам наратор наголошує на цьому. У “Мертвецькому великодні”: “Так казала мені стара Куцайка, розказуючи сюю повість, та й божилася, що сьому, каже, іменно правда була. – А мені, – каже, – розказувала се покійна ковалиха Оксана, а вона чула від Явдохи, дядини старої Потапиhi, що була опісля за Денисом Буцем” [7, т. 3, 123]. В оповіданні “От тобі й скарб”: “Отак-то сюю повість розказував мені пан Симейон, джигунівський дяк. Вже не знаю, чи правда сьому була, чи півправди [...]; чи, може, дечого пан дяк і поприбріхував” [7, т. 3, 258]. До речі, цей твір диспонує складнішою наративно-оптичною системою. Оповідь джигунівського селянина містить мовну партію Юдуна, котрий розповідає Хомі Масляку про пекло. Вони, своєю чергою, підпорядковуються кутові бачення ще одного наратора, очевидно, письменника, мабуть, того ж таки Грицька Основ’яненка: “Як почув я, яка є панщина у пеклі на тих, хто то повісті, то усякі ледащі книжки пише, так мене аж циганський піт пройняв. Та вже ж, що бабі, то і громаді. Коли товариство перестане писати, не буду і я; а то, далєбі, не второпаю” [7, т. 3, 258].

У наративно-композиційному аспекті “Конотопська відьма” дещо відрізняється від інших творів “Малороссийских повестей”. Тут спостерігається суттєве редукування дивергентних елементів; наратор у ній – оповідач, зорієнтований на слухачку аудиторію, і водночас умільний режисер свого викладу (про це свідчить вишукана композиція твору). Є, отже, усі підстави говорити про різностилія збірки, а відтак і про складнішу, ніж прийнято було вважати, систему взаємостосунків між автором і кількома варіантами нараторів, прихованих за інваріантом – Грицьком Основ’яненком. З одного боку, маска оповідача тісно припасовується до обличчя автора, з іншого ж – профіль автора кидає свою тінь на маску. Літературне ім’я цього письменника – Григорій Квітка-Основ’яненко – виразно відбиває процес злиття двох смислових інстанцій, коли ім’я наратора стало частиною імені письменника.

Література:

1. Айзеншток І. Вступна стаття // Квітка-Основ’яненко Г. Твори. – Т. 1: Українські повісті. – [Б. м.], 1929.
2. Гацак В. М. Историческая поэтика и фольклор // Историческая поэтика: итоги и перспективы изучения. – М., 1986.
3. Грінченко Б. Перед широким світом. – К., 1907.
4. Данилевский Г. П. Украинская старина. – Х., 1866.
5. Денисюк І. О. Олітературення фольклорних жанрів у малій прозі Г. Квітки-Основ’яненка // Українське літературознавство. – Львів, 1973. – Вип. 18.
6. Денисюк І. О. Розвиток української малої прози XIX – початку XX ст. – Львів, 1999.
7. Квітка-Основ’яненко Г. Твори: У 8 томах. – К.: Дніпро, 1968–1970.
8. Михайлов А. В. Историческая поэтика в контексте западного литературоведения // Историческая поэтика: итоги и перспективы изучения. – М., 1986.
9. Мущенко Е. Г., Скобелев В. П., Кройчик Л. Е. Поэтика сказа. – Воронеж, 1978.
10. Франко І. Зібрання творів: У 50 томах. – Т. 41. – К., 1983.
11. Чалий Д. В. Г.Ф.Квітка-Основ’яненко (творчість). – К., 1962.