НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ ЛІТЕРАТУРИ ім. Т.Г.ШЕВЧЕНКА

Слово і Час

№3 (603)
БЕРЕЗЕНЬ
2011

НАУКОВО-ТЕОРЕТИЧНИЙ ЖУРНАЛ
ЗАСНОВАНИЙ У СІЧНІ 1957 р.
ВИХОДИТЬ ЩОМІСЯЦЯ
КИЇВ

ЗМІСТ

ПИТАННЯ ШЕВЧЕНКОЗНАВСТВА

Зорівчак Роксолана. Шевченкіана Віри Річ 3

Сулима Віра. Морфологія "Снів" Тараса Шевченка в контексті біблійних оніричних пророцтв 12

Ушкалов Леонід. "Естетика" Лібельта як дзеркало філософії Шевченка 20

XX СТОЛІТТЯ

Кодак Микола. Драматика "Патетичної сонати" Миколи Куліша в сучасному інтелектуальному світі 33

Штонь Григорій. Література малоросійська та література українська: сенс і динаміка розходження (Лекційний начерк) 42

Наєнко Михайло. Погляд на прозу – погляд на літературу 49

Леоненко Олександра. Проблеми цілісності існування людини у прозі Григорія Штоня 53

ГЕНДЕРНІ СТУДІЇ

Філоненко Софія. "Давня легенда оживає і вбиває!" Гендерні моделі готичного детективу в романах Андрія Кокотюхи 59

Улюра Ганна. Антиестетика як естетична норма в російській жіночій прозі 1990-х років 68

ПИТАННЯ ТЕОРЕТИЧНІ

Штейнбук Фелікс. Тілесно-міметичний метод аналізу текстових стратегій модерністського дискурсу (на прикладі творчості Г. Косинки) 79

Гаврилюк Надія. Маси vs особистості, або Кому потрібна ієрархія? 88

ЛП

Шпиталь Анатолій. Вручення премії імені О.І. Білецького в галузі літературної критики 97

РЕЦЕНЗІЇ

Пелешенко Юрій. Інґарденівські читання: інтерпретація художнього тексту [Studia Ingardeniana. – T. 1: Interpretacja tekstu literackiego / Red. I. Nabytowycz, T. Hundorowa, M. Ołdakowska-Kuflowa] 98

Яременко Василь. Книга про небайдужих [Матвіюк К. І. І ми цей шлях пройшли (спогади, свідчення, оцінки подій)] 102

Астаф'єв Олександр, Ляшенко Олеся. Болісна пам'ять як ділог культур [Зимомря Іван. Австрійська література: моделі рецепції тексту; Зимомря Іван. Мала проза Томаса Бернгарда: контекст рецепції та генології] 106

Павлюк Ігор. Духовне сусідство: географія журби й радості [Яручик Ольга. Польсько-український міжкультурний діалог (на сторінках "Biuletynu polsko-ukraińskiego" 1932–1938 рр.)] 112

Мушинка Микола. Поетична монографія про життя Антонича [Калинець Ігор. Знане і незнане про Антонича: Матеріали до біографії Богдана Ігоря Антонича] 115

Бахтаров Андрій. Радянський дискурс у сучасній інтерпретації ["Studia Sovietica". Випуск 1. Ідеологічні та естетичні стратегії соцреалізму / Відпов. ред. Валентина Хархун] 117

Ільницький Микола. Ключі до замкнених текстів [Пастух Тарас. Київська школа поетів та її оточення: (модерні стильові течії української поезії 1960-90-х років): Монографія] 122

НАШІ ПРЕЗЕНТАЦІЇ

Оновлений журнал "Кур'єр Кривбасу" з 1 січня 2011 року!
Перетц В. Н. Краткий очерк методологии истории русской литературы: Пособие и справочник для преподавателей, студентов и для самообразования; ***Матусяк Аґнєшка.*** Химерний Яцків: Модерністський дискурс у прозі Михайла Яцкова; ***Неживий Олексій.*** Григір Тютюнник: текстологічна та джерелознавча проблематика життя і творчості: Монографія 58, 67, 126

АННОТАЦИИ ОПУБЛИКОВАННЫХ СТАТЕЙ 127

CONTENTS 128

КНИЖКОВА ГРАФІКА .....3 сторінка обкладинки

© Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України, 2011

Питання шевченкознавства

Роксолана Зорівчак

УДК 821. 161. 2 – 1 "18" Т. Шевченко. 03 = 111

ШЕВЧЕНКІАНА ВІРИ РІЧ

Розвідку присвячено надзвичайно вагомому внескові британської перекладачки та культуролога Віри Юріївни Річ (1936 – 2009) в англомовну шевченкіану. Авторка стисло характеризує Віру Річ як перекладача різних слов'янських літератур з акцентом на українській літературі, передусім на творчості Т. Шевченка. Чимало сторінок статті присвячено дослідженню перекладацьких принципів Віри Річ та її перекладацької стратегії, проблемам інтертекстуальності, пошуку відповідників певного стилістичного регістру в цільовій мові, щоб іще раз ствердити, що переклад – це мистецтво.

Ключові слова: англомовна шевченкіана, перекладач, принцип, стратегія, інтертекстуальність, стилістичний регістр, мистецтво.

Roksolana Zorivchak. The contribution of Vera Rich to anglophone Shevchenko studies

Vera Rich (1936-2009) is a British journalist, poet and translator, one of the most talented and prolific popularizers of Shevchenko's poetry in the English-speaking world. The article focuses upon her activities as a translator and an author. Much attention has been paid to the translator's strategy and the principles she elaborated and followed while rendering the literary expressions of the original into the target language. The problems of intertextuality are discussed as well to illustrate yet again that translation is an art.

Key words: anglophone Shevchenko studies, translator, principle, strategy, intertextuality, stylistic register, art.



Віра Річ

У сучасній науці утвердилася думка, що час національних історій літератур, які оперують фактами лише внутрішнього розвитку, без виходу на світовий літературний процес, уже минув без вороття. Тому-то найвидатніші письменники кожного народу належать водночас світовій літературі та людству. Для письменників, що пишуть мовами обмеженого користування, існує майже єдиний шлях – переклад, до того ж на найвищому художньому рівні. Оскільки тепер англійська мова – найрозповсюдженіша у світі, англомовні переклади українського художнього слова – один зі значущих чинників нашого утвердження як нації у світовому літературному контексті. Саме тому така вагома англомовна шевченкіана.

Шевченкова творчість поступово входить до англомовних літератур. Поет давно був знаний у колах українських іммігрантів як поет-патріот, символ болюче-коханої, але навіки втраченої Вітчизни, в академічних – як об'єкт наукового дослідження. Тепер ширші читацькі кола англомовного світу призвичаюються сприймати творчість

Т. Шевченка як естетичну цінність, як художнє втілення історичної пам'яті українського народу, як одну із найяскравіших сторінок у світовій літературі. Дотепер понад вісімдесят перекладачів намагалися донести Шевченкове Слово до англомовного читача. Були серед них аматори (Е. Дж. Гантер, П. Канді), досвідчені перекладачі (О. Івах, Джон Вір, П. П. Селвер, А. М. Біленко), університетські професори-славісти (К. О. Меннінг, К. Г. Андрусишин, В. Кіркконел), видатні літературні особистості, зокрема Е. Л. Войнич та Віра Річ. Уже вийшло друком чимало англомовних видань поетових творів, наприклад, у Лондоні (1911, 1961), Тюлоні (пров. Манітоба, 1922), Джерсі-Сіті (1945, 1965), Джерсі-Сіті та Нью-Йорку (1961), Вінніпезі та Нью-Йорку (1961), Торонто (1961, 1964), Мюнхені (1961), Москві (1964, 1979), Києві (1972, 1977, 1988, 1989, 2001, 2007). Поезії Т. Шевченка виходять в антологіях в англійському перекладі, доволі часто вони з'являються в англомовній періодиці. Майже всі Шевченкові поетичні твори, крім поеми "Слепая" та віршів "Песня караульного у тюрьмы", "За що ми любимо Богдана…", "Кума моя і я…", відтворено по-англійськи, до того ж окремі твори мають по декілька інтерпретацій, що дуже важливо, коли враховувати, що більшість поезій Т. Шевченка дозволяють певну варіантність інтерпретацій. Поему "Тарасова ніч" і вірші "N. N." ("Сонце заходить, гори чорніють..."), "Минають дні, минають ночі..." перекладено сім разів, поезії "Думи мої, думи мої..." (1839), "Мені однаково, чи буду...", "І небо невмите, і заспані хвилі..." дістали по вісім англомовних перевтілень, "Садок вишневий коло хати..." – десять, а "Заповіт" – двадцять три.

Віра (насправді Faith Elizabeth Joan) Річ народилася й виховувалася в англійській родині. Хист до віршування прокинувся в неї рано, коли придбала томик Вергілія. З десятирічного віку писала вірші, із п'ятнадцятирічного – публікувала їх. Також перекладала французьку поезію. Україніану Віри Річ започатковано близько 55 років тому: 24 квітня 1956 р. вона, студентка Оксфордського університету (коледж Св. Гільди, спеціальність – давньоанглійська та давньоісландська мови), святкувала своє 20-річчя. У цей день дівчину приголомшила незвична пропозиція: перекладати англійською мовою українську поезію. Висловив її аспірант Володимир Микула, якого часто зустрічала у студентському клубі "Звільніть Європу!". В. Микула працював тоді над новаторською для англомовного світу темою – про радянську політику з національного питання в Україні. Згодом протягом чотирьох років (1971 – 1974) у лондонському квартальнику "The Ukrainian Review" ("Український огляд") він публікуватиме своє дослідження на цю тему, докладно розглядаючи діяльність М. Скрипника, М. Хвильового, В. Затонського та ін. Хоча про Україну юна англійка тоді майже нічого не знала, поталанило В. Микулі переконати її (в юності все видається легким, молодь беручка) у тому, що вона зможе швидко вивчити українську мову й познайомитися з українською історією та культурою. Так розпочалася діяльність молоденької англійки в галузі україніки. Переклала навіть своє ім'я – і ввійшла в літературу як Віра Юріївна Річ (батька звали George).

Тонка художня особистість, вона зуміла відчути велич художнього слова України і збагнула, яку виняткову відповідальність бере на себе, намагаючись явити англомовному світові духовне єство української нації. Віра Річ віддалася перекладацькій творчості з одержимістю. Із часом охопило її незборимe бажання перекладати твори, зокрема, Т. Шевченка, І. Франка та Лесі Українки, бо усвідомила, що ці поети належать не тільки Україні, а й усьому людству, хоча кожне їхнє слово – про Україну. Розкошуючи українським словом, милуючись його живописною силою, намагалася проникнути в художній світ не визнаної світом нації та бодай частково відтворити цей світ засобами рідної англійської мови для читача зовсім іншої історії, зовсім іншого побуту,

зовсім іншої ментальності. В Інституті славістики Лондонського університету (Віра продовжувала там навчання в Бедфордському коледжі, студіюючи математику й українську мову – факультативно), цьому науковому осередкові україністики, мала повний доступ до українознавчої літератури. Чимало допоміг перекладачці Віктор Свобода (справжнє ім'я та прізвище – Віталій Тканов). Виходець зі Степової України, він працював в Інституті славістики викладачем передусім російської мови, але його наукові інтереси були українознавчими. Поліпшенню якості перекладів неабияк сприяв П. Зайцев, котрий уважно вчитувався в чорнові варіанти та робив конструктивні зауваження.

Першим твором, що його переклала Віра, був "Пролог" до Франкової поеми "Мойсей", другим – сонет М. Зерова "В травні". Обидва переклади опубліковано в першому випуску квартальника "The Ukrainian Review" за 1957 р.

На початку 60-х років у Великобританії, як і в усьому світі (передусім там, куди химерна доля закинула українців), готувалися до Шевченкових ювілеїв 1961 та 1964 рр. Утворений 1960 р. Шевченківський ювілейний комітет Великобританії накреслив грандіозне завдання (зокрема, враховуючи малочисельність українського населення у Великобританії, мізерну кількість там українознавців) – опублікувати всі твори Т. Шевченка англійською мовою в нових перекладах. Том перший (у кількох книгах) мав би охопити всю віршову спадщину поета, том другий – прозу, том третій – драматичні твори, щоденник, листування. Незабаром переклади Шевченкових творів, що вийшли з-під пера Віри Річ, з'явились у британській періодиці. Першим у весняному випуску "The Ukrainian Review" за 1959 р. опубліковано переклад поеми "Кавказ". Поряд подано розвідку Віри Річ про цей непересічний твір. Протягом 1959 – 1969 рр. Віра Річ опублікувала переклади 51 Шевченкового твору (у тому числі дев'яти поем) та уривка з поеми "Княжна". Шістнадцять творів – "Причинна", "Неофіти", "Холодний яр", "Чигрине, Чигрине...", "Маленькій Мар'яні" та ін. – перекладено вперше. Більшість перекладів (38) уміщено у збірці "Song out of Darkness" ("Пісня з темряви"), опублікованій у Лондоні 1961 р. [див.: 6]. У цій ошатно виданій книжці знаходимо передмову перекладача П. П. Селвера, у якій він дає високу оцінку майстерності Віри Річ, і шевченкознавчі статті британських славістів В. Метьюза та Віктора Свободи. У збірці опубліковано також укладену В. Свободою бібліографію англомовної шевченкіани у Великобританії та перелік головних англомовних добірок Шевченкових творів, що вийшли друком поза межами Великобританії. Заголовок збірки "Song out of darkness" ("Пісня з темряви") запропонувала мати Віри Річ – пані Магдалена Річ, яка захоплювалася творчістю англійського поета Дж. Мейсфілда. Цей поет, як і Т. Шевченко, болів болями пригноблених та безмовних. "Song out of darkness" – це перифраза рядка "In the dark night, the untroubled soul sings clearly" ("У темну ніч нестурбована душа співає ясно") із драматичної поеми Дж. Мейсфілда "Велика П'ятниця".

Чимало перекладів Шевченкових творів з'явилося в періодиці Великобританії, зокрема в "The Ukrainian Review", де опубліковано цикл "В казематі" (1965), поезії "Перебендя"(1964), "Сон" ("На панщині...", 1964), "На вічну пам'ять Котляревському" (1969, 1998), "До Основ'яненка" (1993), "Ой чого ти почорніло…" (1993), "Лічу в неволі дні і ночі..." (перша редакція, 1994), "Я не нездужаю, нівроку..." (1994), "Минули літа молодії…" (1999), "Ми вкупочці росли колись..." (1999). На пам'ятнику Т. Шевченка у Вашингтоні (відкрито 27 червня 1964 р.) викарбовано в перекладі Віри Річ уривок із поеми "Кавказ". Декілька перекладів, зокрема поезій "Заповіт", "Мені тринадцятий минало…", "Подражаніє 11 псалму", "У тієї Катерини…", опубліковано 1961 року у тримовному виданні в Мюнхені за редакцією Ю. Луцького [див.: 5].

2007 р. видавництво "Мистецтво" опублікувало вибрані поезії Т. Шевченка в оригіналі та в перекладах Віри Річ [див.: 1]. У книжці вміщено репродукції найкращих зразків живопису та графіки, що вдало розкривають різнобічність таланту Т. Шевченка, його універсалізм. Видання налічує 92 віршові твори Т. Шевченка, з них 36 нових перекладів, зокрема балад "Русалка" й "Тополя", віршів "Нащо мені чорні брови...", "Коло гаю в чистім полю...", "Доля", "Муза" та ін. Вірш "Думка" ("Тяжко-важко в світі жити...") загалом англійською мовою перекладено вперше. У раніше зроблені переклади Віра Річ унесла чимало удосконалень, зокрема у твори "Думка" ("Тече вода в синє море..."), "Тарасова ніч", "Кавказ", "Розрита могила", "Чигрине, Чигрине...". Вона також переклала передмову академіка НАН України І. Дзюби до цього видання. На переклад передмови [1, 46-69] Віра мала всього тиждень. До цього ж тиждень після дуже складної операції. Необхідно було уточнити дещо в бібліотеці (а розташована вона була далеченько від Віриного дому, автівки в неї ніколи не було), переглянути різні словники. Отож сон довелося скоротити до чотирьох годин. Із такою ж самовідданістю працювали над білінгвою керівник проекту Н. Прибєга, редактор англійського тексту О. Подшибіткіна. Дуже мало людей здатні на таке подвижництво.

Багато працювала Віра Річ над перекладами творів І. Франка. 1973 р. заходами Наукового товариства імені Шевченка опубліковано в Нью-Йорку поему "Мойсей" у її перекладі разом із окремими перекладами Франкових творів, що їх здійснив П. Канді. У квартальнику "The Ukrainian Review" знаходимо ще деякі твори Франка в перекладі Віри Річ, а саме: "Жіноче серце, чи ти лід студений..." (1961, ч. 3), "Ідилія" (1966, ч. 3), "Великдень! Боже мій великий" (18-ий розділ з поеми "Панські жарти" – 1966, ч. 3), "Тюремні сонети" (I-IX, 1967, ч. 2), "Вічний революціонер" (1968, ч. 1), вірш "Не пора, не пора..." (цикл "Україна" – 1992, ч. 4), "Каменярі" (1992, ч. 4), частину циклу "Веснянки" (1993, ч. 2). Найновіша опублікована франкіана Віри Річ – це легенда "Смерть Каїна" ("The Ukrainian Review", 1998, ч. 2) і твір "Великі роковини" ("The Ukrainian Review", 1998, ч. 4). На жаль, у рукописах уже давно лежать цикл "Поет", значна частина циклу "Excelsior!", поема "Іван Вишенський".

Віра Річ переклала кілька більших за обсягом творів Лесі Українки – драматичні поеми "Кассандра", "Оргія", драму "Камінний господар", поему "Роберт Брюс, король шотландський", а також ліричні перлини: цикл "Сім струн", "Contra spem spero!", "І ти колись боролась, мов Ізраїль...", "Епілог". Переклади вийшли окремою збіркою під заголовком "Selected works" ("Вибрані твори") 1968 р. у Торонто з вичерпним лесезнавчим нарисом професора Оттавського університету К. Біди. Пізніша Лесіана Віри Річ – це драматичні поеми "Бояриня", "Вавилонський полон" і драма-феєрія "Лісова пісня". Усі три переклади опубліковано в "The Ukrainian Review" у роках 1992 – 1994.

У зимовому випуску "The Ukrainian Review" за 1959 р. уміщено повідомлення Віктора Свободи про те, що 28 травня 1959 р. Англо-українське товариство провело в Лондоні перший вечір української поезії в англомовних перекладах, на якому прозвучали 22 твори українських письменників – Т. Шевченка, Лесі Українки, І. Франка, М. Зерова, М. Драй-Хмари та ін. головно в перекладах Віри Річ. У цілому Віра Річ перекладала поезії 50 українських авторів. У її перекладацькому доробку – твори поетів XVII – XVIII ст. (серед них Мазепин вірш "Ой горе тій чайці, чайці небозі..."), вірші М. Шашкевича, новітня українська поезія – твори Є. Плужника, П. Филиповича, Л. Костенко, М. Семенка, Є. Гуцала, М. Ореста, А. Содомори та ін.

Писала Віра Річ і власні вірші. У 1962 – 1969 рр. видавала присвячений поезії журнал "Manifold" ("Розмаїття"), поновила це видання 1998 р. Вона – авторка поетичних збірок "Ескізи" (1960), "Передвісники й образи" (1963), "Спадщина

мрій" (1964). В останній із названих збірок уміщено вірш "Elizabeth, the Wise King's daughter" про доньку Ярослава Мудрого. Під впливом серпневих подій 1991 р., щаслива щастям українського та білоруського народів, Віра Річ написала вірш "Prologue" ("Be swift, my friends, be swift") ["Пролог" ("Не баріться, друзі мої")]. Помаранчева революція надихнула її на створення мультимедійного дійства "Україна: від Мазепи до Майдану" – стислої історії багатовікової боротьби нашого народу за волю, як її відображено в українській поезії.

У доробку Віри Річ – вартісні перекладознавчі та літературознавчі статті. Вона авторка розвідок про І. Франка та англійських поетів, про Т. Шевченка та В. Шекспіра, про "Бояриню" Лесі Українки, про переклад Шекспірового "Гамлета", що його зробив Г. Кочур, про одруження доньки Ярослава Мудрого Єлизавети з норвезьким королем Гарольдом та про висвітлення цієї події у скандинавських джерелах. Ці статті цікаві тим, що їхня авторка – глибокий знавець рідної англійської літератури і, отже, розглядає явища нашого письменства в контексті англійської культури. Розглядає всебічно, широко використовуючи праці дослідників з України.

Віра Річ перекладала також польську поезію, зокрема твори Ц. К. Норвіда, давньоанглійський та давньоскандинавський епоси. За дорученням ЮНЕСКО вона впорядкувала антологію білоруської поезії від 1828 р., переклала її англійською мовою, написала до неї передмову й коментарі. Антологія під заголовком "Like water, like fire" ("Наче вода, наче вогонь") вийшла друком у Лондоні 1971 р. У 1984 р. Віра Річ опублікувала дуже цікаву монографію "Образ єврея у білоруській літературі". Вона перекладала також поезію М. Богдановича, Змітрока Бядулі й Алеся Гаруна (опубліковано в Лондоні 1982 р.) та сонети Янки Купали для багатомовного видання (Мінськ, 2002). 2004 р. у перекладі Віри Річ вийшла білінгвальна збірка віршів білоруських поетів про Волю. І нам би таку збірку укласти й опублікувати!

Віра Річ була членом Пен-клубу (з 1961) та Королівського інституту міжнародних відносин (з 1978), дописувачем провідних англійських періодичних видань, зокрема про стан освіти й науки в колишньому Радянському Союзі та загалом у Східній і Центральній Європі. Протягом двадцяти років (1969 – 1989) вона постійно подавала статті до британського наукового тижневика "Nature" ("Природа"). Її матеріали часто друкували тижневики "The Economist" ("Економіст"), "The Times Higher Education Supplement" ("Таймз: Додаток про вищу освіту"), "The Sunday Times" ("Недільний Таймз"), "Physics World" ("Світ фізики"), "The Tablet" ("Записник"), "The World Today" ("Світ сьогодні"), "Index on Censorship" ("Індекс цензури"). Як дописувач журналів Віра Річ присвятила чимало матеріалів Чорнобильській катастрофі. Згодом разом із видатним британським фізиком професором А. Флаверсом (Кінгстонський університет, Лондон) вона активно сприяла організації Міжнародного екологічного університету імені акад. А. Сахарова у столиці Білорусі.

Аналіз перекладів та зіставлення їх з оригіналами показує, що Віра Річ добре почувається в ролі перекладачки-інтелектуалки з її, так би мовити, професійним двомовним та двокультурним статусом. Вона ніколи не дозволяє собі будь-якої поспішності чи недбалості, поверхневого ковзання матеріалом. У її перекладах майже немає випадків креолізації (надмірного впливу культури-рецептора) чи, навпаки, екзотизму (засилля культури оригіналу). Її перекладам властива дисципліна вірша, відточеність слова, висока поетична культура, ерудиція, досконала техніка віршування.

Віра Річ завжди мала переконання, що найсвятіший обов'язок перекладача – передавати засобами цільової мови не тільки зміст оригіналу, а і його поетичні своєрідності – риму, ритм, алітерацію та ін. Усупереч сучасним панівним тенденціям

в англомовному світі, вона намагалася відтворювати в перекладах просодичні властивості оригінальних текстів, що оцінюється дуже позитивно. Адже не може бути, щоб англомовний читач зовсім не сприймав римованої та ритмічної поезії і відчував лише вільний вірш, який часто позбавляє поезії поетичності.

У своїх перекладах Віра Річ послідовно реалізувала принцип фонетичної транскрипції як єдино доречний при передачі звучання українського ономастикону англійськими графемами (у межах звуково-графемних можливостей англійської мови).

Ось жагучі рядки із зачину до Шевченкової поеми "Неофіти" в оригіналі та в перекладі Віри Річ:

Привітай же благодушне	With your kind heart give welcome then
Мою сиротину,	To my hapless orphan,
Наш великий чудотворче,	You who are my only friend,
Мій друже єдиний!	Our great wonder-worker!
Привітаєш: убогая,	You will greet the wretched orphan,
Сірая, з тобою	She, then, at your side
Перепливе вона Лету,	Will sail across the Lethe's waters,
І огнем-сльозою	And with tears of fire
Упаде колись на землю	Will fall, some day, upon the earth,
І притчею стане	A parable become
Розпинателям народним,	For crucifiers of the nations,
Грядущим тиранам	Tyrants yet to come
[2, т. 2, 218].	[1, 413].

Перед нами досконалий зразок художньо рівновартного, повноцінного перекладу. Для багатьох Шевченкових образних новоутворень Віра Річ знайшла оптимально можливі відповідники в англійській мові.

Так само в перекладі балади "Причинна", де блискуче відтворено моторошні вигуки русалки, по суті, слова народної пісні: "Ух! Ух! Солом'яний дух, дух" [2, т. 1, 12] – "Whisht! Whisht! Will o'the wisp!" [1, 77].

Семантично та емоційно місткі Шевченкові рядки:

Нам тілько плакать, плакать, плакать
І хліб насущний замісить
Кровавим потом і сльозами [2, т. 1, 246], –

Віра Річ вдало передає ось якими словами:

For us there is but weeping, weeping,
For us our daily bread to knead
Well-mixed with blood and sweat and tears [1, 287].

Тут, очевидно, перекладачці допоміг вертикальний контекст – слова відомого британського державного та політичного діяча й водночас блискучого промовця В. Черчілля: "I have nothing to offer but blood, toil, tears and sweat" ("Я не можу запропонувати нічого, крім крові, важкої праці, сліз і поту"). Він сказав їх у Палаті громад 13 травня 1940 р., коли його обрали Прем'єр-міністром Великобританії. Незабаром ці слова набули великої популярності і стали крилатими в англомовному світі [7, 149].

Ось іще один дуже вдалий зразок інтертекстуальності в перекладах Віри Річ. Ідеться про відтворення англійською мовою Шевченкової епітетної конструкції із "Заповіту" – "лани широкополі".

Щоб лани широкополі,
і Дніпро, і кручі
Було видно, було чути,
Як реве ревучий [2, т. 1, 268].

Із усіх 23 відомих мені англомовних перекладів цього твору найадекватніший, мабуть, переклад Віри Річ:

Whence one may see wide-skirted wheatland,
Dnipro's steep-cliffed shore,
There whence one may hear the blustering
River wildly roar [1, 321].

Як згадувала Віра Річ, спершу вона вважала, що складний прикметник "широкополий" походить від іменника "поле", але В. Свобода пояснив їй, що йдеться про іменник "пола". Тоді їй нагадалися Шекспірові рядки з трагедії "Король Лір" – звернення короля до доньки Регани:

Of all these bounds, even from this line to this,
With shadowy forests and with champains rich'd,
With plenteous rivers and wide-skirted meads,
We make thee lady… [4, 1054].

У перекладі Шевченкового вірша "Не молилася за мене..." Віра Річ відшукала дуже вдалий відповідник для епітета "золотополі" – gold-skirted:

Та безталанную мою,	With my misfortuned darling ever,
Мою Оксаночку; щоб з нею	With my Oksana, that together
Удвох дивитися з гори	From the hill we could look down, seeing
На Дніпр широкий, на яри,	Ravines, and the broad Dnipro gleaming,
Та на лани золотополі,	Gold-skirted wheat-fields spread before us,
Та на високії могили... [2, т. 2, 198], –	And the grave-mounds lofty soaring[1].

Відколи Віра Річ познайомилася з "Конкордансом" Шевченкової поезії [див.: 3], перекладачка почала замислюватися над тим, що окремі образи та вислови повторюються у творах Т. Шевченка, отже, при відтворенні їх англійською мовою доречно використовувати (очевидно, якщо це дозволяє контекст) одні й ті ж вислови чи фрази. Скажімо, у Шевченкових творах часто трапляється образ сокири як символ бунту, повстання. Мабуть, варто передавати цей образ одним і тим самим англійським словом. Тим часом у перекладі вірша "Я не нездужаю, нівроку..." маємо axe-shaft, [1, 457], а в перекладі "Бували войни й військовії свари..." (поки що в машинописі) – a cleaver. У листі до мене від 10 червня 2007 р.[2] Віра Річ писала про те, що її не задовольняє власний переклад фрази "серце мліє" з поеми "Гамалія" ("Пливуть собі, співаючи, / Море вітер чує. / Попереду Гамалія / Байдаком керує. / Гамалію, серце мліє: / Сказилося море, / Не злякає! І сховались / За хвилі – за гори" [2, т. 1, 151]). Щоб зберегти внутрішню риму, перекладачка вжила фразу valour's fleeing ("мужність зникає"), однак вона відчувала, що когерентність тексту цією фразою порушено. Завдяки Конкордансу вона відшукала цю ж фразу в поезії "Іван Підкова" ("Кругом хвилі, як ті гори: / Ні землі, ні неба / Серце мліє, а козакам / Тільки того й треба" [2,

[1] Зберігається в рукописі.
[2] Усі листи Віри Річ зберігаю, як надзвичайну коштовність, у своєму приватному архіві і з великою приємністю передам їх у відповідний музей.

т. 1, 56]), де внутрішньої рими немає, отже, вислів valour's fleeing тим паче не доречний. Одначе знайти відповідну фразу не таланило. "Учора, – пише Віра Річ, – наводячи порядок з книжками, я натрапила на книжку про історію страшного вогню в Лондоні 1666 року. В ній був рядок з поезії Дж. Крауча "Feels neither head, nor heart, Nor spirit Reel". Віра одразу відчула, що потрібне слово знайдено – the heart's reeling. Цей вислів знаходимо в обох перекладах: "Thus they sang while sailing on; / The sea the wild wind hears, / Hamaliya in the prow / Directs them how to steer. / "Hamaliya! The heart's reeling! / The sea has grown enraged!" / "It shall not scare us!" And they hid / Beyond the mountain waves" [1, 155] і "The waves are capped with spume. / The heart's reeling. But to Cossacks / This is how things must be" [1, 139].

На жаль, перекладачка, що понад п'ятдесят років життя віддала перекладові творів української літератури, донедавна не могла похвалитися належною увагою з боку українських науковців і літераторів, зокрема діаспори, хоча реальне поцінування перекладів, конструктивна критика їй, як і кожному перекладачеві, необхідна. При тоталітарному режимі Віра Річ досить швидко потрапила до списків заборонених перекладачів в Україні, щойно з'явилися її перші переклади. Перша позитивна звістка про неї в "Літературній Україні" датується 14 березня 1991 р. У людей, не обізнаних із системою "тоталітарної пильності", може виникнути запитання: чому ж Віра Річ стала "неблагонадійною"? На це спрацювало чимало чинників. Підозру викликало навіть її ім'я. Але головна причина полягає в тому, що тоталітарний режим загалом не був зацікавлений у чесній, широкомасштабній популяризації української літератури у світі. До того ж Віра Річ друкувала свої переклади і статті у квартальнику "The Ukrainian Review" виразно антитоталітарного спрямування. Під впливом праць Ж. А. Медведєва (які перекладала англійською мовою) присвятила себе боротьбі за права людини, зокрема в державах тоталітарного режиму.

У незалежній Україні намагаються надолужити втрачене і всебічно вивчити доробок Віри Річ, цієї творчої особистості "абсолютного літературного смаку". Висунення кандидатури Віри Річ на Перекладацьку премію імені Івана Франка Спілки письменників України в липні 1996 р. ініціювала Львівська організація НСПУ. Віра Річ стала лауреатом цієї премії 1997 року. Коли у травні 1998 р. приїхала до Києва на запрошення НСПУ, мала змогу вперше в житті поклонитися Канівській Святині. Ось як описала Віра Річ цю подію:

A path as steep as Calvary
Straddling a tree-clad hill,
An obelisk whence one can see
Broad Dnipro rolling still.

Crowds, music, banners, native kin
Surge in a rising tide,
Like a confused yet holy hymn
Their voice floats far and wide.

Full forty years and two I dreamed
To come… those griefs are past.
And now, high over Dnipro's gleam,
Here I can kneel at last.

I place upon the grey stone shelf
These wildflowers of Ukraine,
And softly draw around myself
The silence of your pain.

На Загальних зборах Наукового товариства імені Шевченка у Львові 17 березня 2005 р. Віру Річ одностайно обрано Дійсним членом НТШ.

24 серпня 2006 р. Указом Президента України В. Ющенка Віру Річ нагороджено Орденом Княгині Ольги Третього ступеня. У жовтні 2007 р. Національна спілка письменників України вшанувала Віру Річ "Почесною відзнакою".

Від 1998 р. Віра Річ була також частим і дуже бажаним гостем у Львівському національному університеті імені Івана Франка. Зокрема, у грудні 2005 р. вона

перебувала у Львові на запрошення керівництва Франкового університету. Мала зустрічі з ректором університету проф. І. Вакарчуком, із викладачами та студентами. 12 грудня 2005 р. брала активну участь у розширеному засіданні кафедри перекладознавства й контрастивної лінгвістики імені Григорія Кочура цього ж університету, на якому було обговорено й рекомендовано до захисту кандидатську дисертацію Ганни Косів на тему "Перекладацький метод Віри Річ як інтерпретатора української літератури". Завдяки присутності самої Віри Річ це обговорення було надзвичайно цікаве й корисне, і не лише для дисертантки. Свій ювілей у квітні 2006 р. Віра Річ відзначала в Україні – у Львові та в Києві. Тоді ж уперше побувала в Нагуєвичах, була захоплена Франковими святинями. У листопаді 2008 р. вона взяла участь у Міжнародній конференції у Львові, присвяченій сторіччю від дня народження Г. Кочура. На цій конференції вона виступила з доповіддю про переклад Шекспірового "Гамлета", що його здійснив Г. Кочур. У лютому 2009 р. Віра Річ востаннє побувала у Львові: відвідала майстерню заслуженого художника України Є. Безніска та Літературно-меморіальний музей Івана Франка, послухала у Львівському театрі опери та балету ім. С. Крушельницької оперу "Мойсей" М. Скорика, прочитала декілька перекладознавчих лекцій на спільних засіданнях комісії всесвітньої літератури НТШ та кафедри перекладознавства й контрастивної лінгвістики Франкового університету. Протягом останніх років готувала до перевидання свій переклад Франкового "Мойсея". Планувалася білінгва з ілюстраціями Є. Безніска. Отож Віра Річ прискіпливо перечитувала свій переклад, задумувалася над кожним словом і висловом оригіналу, вносячи до нього зміни. Випрацювала Віра Річ також докладні коментарі до поеми для англомовного читача. Та, на жаль, нового видання "Мойсея" їй уже не поталанить побачити.

У вересні 2009 р. Віра Річ мала намір приїхати до Києва та взяти участь у Міжнародній науково-мистецькій конференції "Вплив магії Миколи Гоголя на світовий та український літературні процеси", приуроченій до 200-річчя від дня народження письменника. На жаль, за станом здоров'я приїхати не змогла, але в перший день конференції її доповідь про вірш Т. Шевченка "Гоголю" зачитав професор-фізик із Лондона і близький друг п. Віри А. Флаверс. Як повідомив мені український літературознавець Д. Дроздовський, після доповіді доктор А. Флаверс налагодив зі свого мобільного телефону прямий зв'язок із Вірою Річ у Лондоні. Перекладачка перепросила, що не змогла приїхати на конференцію, і почула у відповідь шквал оплесків і слова глибокої подяки за її подвижництво задля утвердження художнього слова України в англомовному світі.

Попри важку хворобу, працювала Віра Річ до останніх днів життя.

13 грудня 2009 р. датується її останній лист електронною поштою до мене, в якому вона повідомляла про працю над франкознавчим нарисом до білінгви "Мойсей", а також просила надіслати їй для перекладу вірші українських авторів про Різдво. Відхід у вічність Віри Річ (20 грудня 2009 р.) – трагедія для англомовної шевченкіани. Напередодні Шевченкових ювілеїв 2011 та 2014 років немає нікого, хто б зумів на її рівні відтворити всю глибину Шевченкової поезії для англомовного світу. Зворушливо, що некролог Віри Річ у газеті "The Times" автор Ю. Бендер завершив останньою строфою Шевченкового "Заповіту" в її перекладі: "Then in the great family / A family new and free, / Do not forget, with good intent / Speak quietly of me".

ЛІТЕРАТУРА

1. *Шевченко Т.* Вибрана поезія. Живопис. Графіка. = Shevchenko T. Selected poems. Paintings. Graphic works / Пер. В. Річ. – К.: Вид-во "Мистецтво", 2008. – 605 с.
2. *Шевченко Т.* Повне зібр. тв.: У 12 т. / АН УРСР. Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка; Редкол.: Є. П. Кирилюк (голова) та ін. – К.: Наукова думка, 1989–1991. – Т. 1-2.

3. *A concordance* to the poetic works of Taras Shevchenko= Конкорданція поетичних творів Тараса Шевченка / Edited & compiled by O. Ilnytzkyi, G. Hawrysch / In 4 vols. – New York, Edmonton, Toronto: Shevchenko Scientific Society; Canadian Institute Of Ukrainian Studies Press, 2001.
4. *Shakespeare W.* King Lear // The unabridged William Shakespeare / Ed. by W. G. Clark & W. A. Wright. – Philadelphia; London: Courage books, 1997 – P. 1053-1092.
5. *Shevchenko T.* Poems. Poesies. Gedichte. – Munich: Molode zhyttia, 1961. – 116 p.
6. *Shevchenko T.* Song out of darkness: Select. poems / Transl. from the Ukrainian by Vera Rich. – London: The Mitre Press, 1961. – xxxii, 128 p.
7. *The Oxford* dictionary of Quotations. – 3rd ed. – Oxford: Oxford Univ. Press, 1991. – 905 p.

Отримано 10 січня 2011 р. *м. Львів*

Віра Сулима

УДК 821.161.2-1.09:2-544.8

МОРФОЛОГІЯ "СНІВ" ТАРАСА ШЕВЧЕНКА В КОНТЕКСТІ БІБЛІЙНИХ ОНІРИЧНИХ ПРОРОЦТВ

Стаття написана за результатом інтертекстуального аналізу трьох поетичних творів Т. Шевченка з однойменною назвою "Сон", які розглядаються в контексті біблійних оніричних пророцтв, зокрема патріарха Йосипа і пророка Даниїла.
Ключові слова: поезія Тараса Шевченка, біблійний контекст, морфологія поетичного тексту, оніричне пророцтво.

Vira Sulyma. The morphology of Taras Shevchenko's "Dreams" in Bible oneiric prophecies
The article presents the intertextual analysis of three poetic works by T. Shevchenko which bear the same name "Dreams". These texts are put into the context of Bible oneiric prophecies, particularly those of the Patriarch Joseph and the Prophet Daniel.
Key words: Taras Shevchenko's poetry, biblical context, morphology of the poetic text, oneiric prophecy.

Тарас Шевченко, як заглиблений читач та інтерпретатор Біблії, щедро наснажував свої поезії біблійними концептами, символами, метафорами, наслідком чого його тексти потрапляли в сакрально-силове поле біблійно-християнського хронотопу. Отож М. Ласло-Куцюк [3, 190-191] слушно стверджує, що науковий підхід до творчої спадщини Шевченка вимагає обов'язкового інтертекстуального аналізу, до якого вдаються теологи, вивчаючи священні тексти. Не так давно в поле зору шевченкознавців потрапили сни Т. Шевченка, зафіксовані ним у "Щоденнику". Ці сни Т. Бовсунівська розглядає в аспекті функціонування оніричної поетики в українському романтизмі XIX ст. [1, 4-7]. Зауважмо, що Шевченко почав вести щоденникові нотатки в Новопетровському укріпленні 12 червня 1857 р., а завершив 13 липня 1858 р. в С.-Петербурзі.

Нашу увагу привернули три твори Шевченка із назвою "Сон": поема "У всякого своя доля…" і дві поезії – "Гори мої високії…" та "На панщині пшеницю жала…", написані поетом у різні періоди життя. Базуючись на тезі про автобіографізм Шевченкової поезії, а надто враховуючи парадигму її сповідальної відвертості й авторського відчуття сакральності слова й тексту, пропонуємо розглянути названі поетичні твори в контексті оніричних біблійних пророцтв.

У Старому Завіті міститься від 35 до 45, а в Новому Завіті – близько 10 снів та видінь, пов'язаних з іменами Авраама (Бут., 15:12-16), Якова (Бут., 28:12), Йосипа (Бут., 37-41), пророків Єзекиїля (Єз., 1: 4-28; 37: 4, 5, 9), Даниїла (Дан.,

1-6), апостола Павла (Мф., 1, 2; Діян., 16, 18, 23, 27) та ін. Водночас у Біблії натрапляємо на різнопланові, нерідко негативні судження про сни і сновидіння. Наприклад, Екклезіаст писав: "Бо у безлічі сновидінь, як і в безлічі слів, – багато суєти" (Ек. 5: 6)[1]. Священні автори засуджували також невиправдані посилання на таємничі сновидіння, до яких нерідко апелювали неправдиві пророки, про що пророк Єремія від імені Господа сповіщав: "Вони говорять: "мені снилося, мені снилося" <…>. Пророк, який бачив сон, нехай і розповідає його як сон; а в якого Моє слово, той нехай говорить слово моє вірно" (Єр., 23: 25, 28).

Православні екзегети також поділяють наявні в Біблії сни на звичайні (природні) та пророчі, через які Бог відкривав людині свою волю або передавав сокровенне знання. Отож і вміння людини тлумачити сни та визначати їх істинний зміст і пророчий сенс віддавна вважалося особливим даром Божим. Книга Числа звіщає слова Господа, мовлені до Мойсея: "Слухайте слова Мої: якщо буває у вас пророк Господній, то Я відкриваюся йому у видінні, уві сні говорю з ним…" (Чис., 12:6).

До порівняльного аналізу разом із названими творами Т. Шевченка залучаємо біблійні тексти, пов'язані з ізраїльським патріархом Йосипом (Бут., 37-41) і старозавітним пророком Даниїлом (Дан., 1-6): вони чи не найбільше уславилися особливим хистом бачити і тлумачити пророчі сни. Зіставно-порівняльний аналіз старозавітних сюжетів, пов'язаних із Йосипом і Даниїлом, та біографії Т. Шевченка дає змогу виявити, що життєписи названих осіб мають низку паралелей, своєрідних концептів долі, щоправда, у випадку Йосипа й Даниїла це майже синхронно повторювані етапи життя: злет – падіння – новий злет, царський палац – в'язниця – повернення до царського палацу, тобто добра доля – зла доля – знову добра доля; у випадку ж Т. Шевченка залежність виглядає пропорційно оберненою: низи суспільства – столична мистецька еліта – і знову низи суспільства, неволя (кріпацтво) – воля (звільнення з кріпацтва) – і ще гірша неволя (солдатчина), зла доля – добра доля – зла доля. Прикметно, що кожен злам у долі біблійних героїв Йосипа й Даниїла тісно пов'язаний зі снами, які вони або самі бачать, або їм випадає тлумачити сни чужі. Йосип, улюблений син патріарха Якова (Ізраїля), двічі бачить пророчий сон (про снопи і про зірки, які йому поклонилися), що налякало його братів і змусило продати юнака в неволю. У Єгипті, потрапивши до в'язниці, Йосип розтлумачив сни двом арештантам (колишнім царедворцям), потім ця обставина вплинула на його порятунок; розгадані ж сни фараона про ситих і худих корів та колоски винесли Йосипа на вершини влади.

Щось подібне повторилося з Даниїлом, нащадком царя Давида, якого ще юнаком у гурті інших полонених іудеїв доправили до Вавилона. Там обдарований юнак опанував книжну халдейську культуру, а потім (під ім'ям Валтасара) був призначений на службу при царському палаці. Даниїлові також трапилося тлумачити дивовижні сни царя Навуходоносора, і це вплинуло на його долю (зокрема, він пояснив сон про величезного ідола, що символізував чотири земні царства й Царство Боже, яке постане після них). Трапилося Даниїлу тлумачити сон, що пророкував Навуходоносорові жахливу волю Всевишнього: за численні гріхи царя мали тяжко покарати. Дослівно Даниїл сповістив: "…Тебе відлучать від людей, і перебування твоє буде з польовими звірами; травою будуть годувати тебе, як вола, росою небесною ти будеш зрошуватися, і сім часів пройдуть над тобою, доки пізнаєш, що Всевишній володарює над царством людським…" (Дан., 4:22). Даниїл неодноразово й сам бачив пророчі видіння, переповнені символічними знаки, які йому відкривали прийдешнє світу.

[1] Тут і далі цит. за вид.: *Біблія*. Книги Священного Писання Старого та Нового Завіту. – К.: Вид. КПУПЦ КП, 2004.

Доля Шевченка перегукується з долями старозавітних пророків: як і Йосип та Даниїл, Т. Шевченко мав від народження численні таланти – до навчання, до співу, до малювання, до словесної творчості. Як і його далекі попередники, Шевченко не з власної волі покинув вітчизну; як і Даниїл, він на чужині здобув освіту й розвинув свої таланти; як Йосип зберігав вірність патріархально-родинним цінностям, як Даниїл тяжкими випробуваннями засвідчив відданість іудейській релігії та культурі, так і Шевченко офірував своє життя на служіння українській літературі, народній мові, духовно-релігійній культурі.

Як у випадку з Йосипом і Даниїлом, так і з Тарасом Шевченком знаходимо залежність головних зламів долі українського поета від його снів, записаних у формі поезій.

Традиційно вважається, що в поемі "Сон" використано форму сну. Ми ж, базуючись на тезі про автобіографізм поезії Шевченка, пропонуємо прийняти як зізнання і свідчення самого автора його слова про те, що головний сюжет поеми, тобто сюжет сну, він спершу побачив у власному сні, про що поет прямо сповіщає в рядках 49-67 (згідно з нумерацією академічного видання творів поета) [5, 266]. Звертаємо також увагу на ті деталі в поемі "Сон", а найперше в запропонованій нами версії природного сну поета, котрі, на нашу думку, стали пророчими в долі Т. Шевченка.

За нашим спостереженням, побачене у сні Шевченко зафіксував у таких рядках поеми: 68-74, де мовиться про початок сну, про політ сови і сновидця над українською землею; у рядках 95-106, 177-182, де сновидець описує побачені з висоти польоту чудові українські пейзажі, з якими контрастують картини людської недолі; у рядках 183-188 герой сновидіння опиняється над засніженою пустелею, у рядках 199-201 він чує звуки кайданів; у 220-247 сновидець бачить закутих у кайдани каторжан. У рядках 254-276 сновидець проминає "хати над шляхами / Та городи з стома церквами" й дістається, за всіма ознаками, до тодішньої столиці Російської імперії. На вулицях міста (рядки 277-288) він спостерігає муштру солдат, що готуються до параду; там же (рядки 289-305) зустрічає землячка "з цинковими ґудзиками" на мундирі канцелярського служаки, який пропонує завести поета в царський палац, але мандрівникові-сновидцеві це не знадобилось; у рядках 305-381, ставши невидимим, він опиняється в палатах, де бачить царя й царицю, оточених сонмом наближеного до царя панства; низку сонних вражень завершує картина генерального мордобою; у рядках 381-413 сон знову виносить мандрівника на вулиці нічної столиці, він оглядає пам'ятник Петру І, переживаючи певні історичні візії; у рядках 488-517 спостерігає картинки передранішнього міського життя; у рядках 530-570 сновидець-мандрівник знову повертається до царських палат, а там – цар виходить, "неначе з барлоги / Медвідь виліз…", і від страшного ведмежого рику царя весь почет і вся палацова челядь ураз "в землю провалились"… Цієї миті поет узрів іще чуднішу картину – просто перед його очима із грізного ведмедя зробився ведмедик: "Стоїть собі, / Голову понурив, / Сіромаха. Де ж ділася / Ведмежа натура? / Мов кошеня, такий чудний. / Я аж засміявся. / Він і почув, та як зикне – / Я перелякався / Та й прокинувсь…" [див.: 5].

Поему "Сон" створено в С.-Петербурзі, коли Шевченко повернувся з першої подорожі в Україну (автограф поеми датовано 8 липня 1844 р.), тобто сюжет сновидіння можна було б уважати спогадом про враження, що їх поет дістав у часі нещодавньої мандрівки. Однак у поемі географія нічного польоту, що триває спершу над Україною, не відбиває реалій минулої мандрівки – із С.-Петербурга до України і навспак, вона розширюється до незвіданих для сновидця країв: "Лечу, лечу, а вітер віє, / Передо мною сніг біліє, / Кругом бори та болота, /

Туман, туман і пустота" (рядки 183-186), а далі: "Заворушилася пустиня. / Мов із тісної домовини / На той останній Страшний суд / Мерці за правдою встають" (рядки 220-223), і ще далі: "А меж ними, запеклими, / В кайдани убраний / Цар всесвітній! Цар волі, цар, / Штемпом увінчаний…" (рядки 240-243). Добре відомі коментарі цих рядків, що тут поет створив "узагальнений до символу образ засланого борця за волю", що це також "пряма алюзія образу Ісуса Христа" [5, 703]. Їх можна доповнити, додавши, що в контексті біблійних оніричних пророцтв це було передбачення його долі, адже друга подорож в Україну, яка розпочалася весною 1845 р., 5 квітня 1847 р. завершилася для Шевченка арештом, поверненням до С.-Петербургу, а потім засланням в Оренбурзькі степи. У цьому ж сенсі перебування мандрівника-сновидця на вулицях північної столиці, зустріч із чиновником-землячком та картина солдатської муштри також були знаками близької особистої долі: у реальному житті Шевченка вже чекало (передбачене у сні) повернення до столиці, де поет мав справу не з безликим і простакуватим землячком (що у сні брав українського поета на кпини: "Так як же ти / Й говорить не вмієш / По-здешнему?" – рядки 293-295), – заарештованого у справі Кирило-Мефодіївського братства Т. Шевченка допитували чиновники "Третього відділу власної його імператорської величності канцелярії", органу політичного розшуку і слідства, які прискіпливо вивчали "тетрадки с малороссийскими сочинениями, между которыми находится и "Сон" – самое наглое сочинение Шевченко", "исполненное самых наглых и дерзких описаний высочайшего дома" [5, 700].

Важливим постає символ сови, за якою у сні мандрує сновидець-поет. Від давніх часів сова мала репутацію зловісного птаха, хоч і була символом мудрості, потаємних знань, а також знаком обраних (посвячених) людей. Її з'ява у сні одного із членів Кирило-Мефодіївського братства нічого доброго для сновидця не віщувала.

Відому історію участі членів царської сім'ї у викупі Т. Шевченка з кріпацтва вважаємо першою заочною комунікацією царя й поета, що відбиває біблійну традицію спілкування царя, найвищого володаря держави, із пророком, найвищим духовним авторитетом. Їй відповідає сонне видіння про першу невидиму з'яву мандрівника-сновидця в царських палатах. Друга його з'ява, коли самодержець зиркнув на нього лихим оком, була прямим попередженням про другу заочну комунікацію царя й поета, під якою розуміємо сумнозвісний напис про найсуворіший нагляд і заборону писати й малювати, що його розгніваний карикатурним зображенням своєї дружини Микола I зробив на вироку Шевченка. Простежується певний зв'язок між картинами сну, зокрема муштри солдат перед парадом, у якому мав брати участь сам цар (про це в рядках 285-286 повідомив сновидцеві землячок: "У нас парад! Сам изволит / Сегодни гуляти"), а також появою перед сновидцем царя, змученого парадом і нічним гулянням, і тією реальною подією, що трапиться з 11-м імператором усеросійським 18 лютого (2 березня) 1855 р., коли Микола I залишить цей світ унаслідок запалення легень, яке він, уже хворий на грип, дістав, приймаючи військовий парад у легкому мундирі. Інтернет пропонує одну "конспірологічну версію": нібито Микола I помер не від смертельної недуги, а наклав на себе руки, випивши отруту, що могло бути реакцією самодержця на невдалий хід Кримської війни. На наш погляд, якщо сталося саме так, то це був учинок досить безпорадної та слабкої особистості. І коли б ця "конспірологічна версія" про самогубство царя дістала підтвердження, то сонне видіння Т. Шевченка про грізного ведмедя, який ураз зробився ведмедиком, подібним до кошеняти, виглядало б як пророцтво, як застереження чи передбачення особистої долі імператора, на котрого чекало повне фіаско.

Шевченко отримав однозначно тривожне враження від побаченого у сновидінні. Ми не можемо стверджувати, чи випливало це враження з ясного розуміння пророчих сенсів явлених картин, як те описано в історіях Йосипа чи Даниїла. Але з біблійними пророками психіку українського поета споріднює, за влучним висловом М. Ласло-Куцюк, "інтенсивне переживання своїх сновидінь" [4, 73]. Отже, і запис снів у формі поеми чи вірша – наслідок неясного, але тривкого відчуття важливості всього побаченого в сонному видінні. Цікавий перегук поміж пророком Даниїлом і поетом Шевченком простежується у виразно висловленому застереженні в оцінці побаченого сну. Один сон Навуходоносора так тяжко вразив Даниїла, що він майже годину пробув у здивуванні й погодився тлумачити почутий сон лише за наполяганням самого царя, кажучи: "Господарю мій! твоїм би ненависникам цей сон, і ворогам твоїм значення його!" (Дан., 4:16). Осмислюючи побачені у сні образи російського самодержця, Шевченко двічі, на самому початку поеми і в її кінці, окреслив своє ставлення до побаченого як до чудасії: "Отаке-то / Приснилося диво. / Чудне якесь!.. таке тілько / Сниться юродивим / Та п'яницям. Не здивуйте, / Брати любі, милі, / Що не своє розказав вам, / А те, що приснилось" (рядки 570-578). В іронічній інтродукції до сновидіння Шевченко сформулював це ще з більшим сарказмом, заздалегідь відмежовуючись від побаченого: "Та й сон же, сон, напрочуд дивний, / Мені приснився – / Найтверезіший би упився, / Скупий жидюга дав би гривню, / Щоб позирнуть на ті дива. / Та чорта з два!" (рядки 62-67).

Глибоко переживши побачене у сні, Шевченко виклав на папір збурені нічним видінням особисті і громадянські почуття, а також думки й візії історіософського та гостросоціального характеру. Отже, окремим аспектом при дослідженні поеми "Сон" може бути якнайдетальніший аналіз оніричної поетики тих частин поеми, якими Т. Шевченко доповнює, коментує і своєрідно тлумачить усі картини свого природного сну. Щоправда, на відміну від футурологічних пояснень своїх чи чужих снів діячами біблійної історії, наприклад, Йосипом чи Даниїлом, філософсько-медитативні інтерполяції Т. Шевченка, що ними автор супроводжує переповідання свого природного сну, завжди або обернені в історію України, або мають комунікацію із гостросоціальною проблематикою, актуальною для українського суспільного життя першої половини XIX ст.

Другий свій "Сон", що починається рядками "Гори мої високії…", порушуючи власноручне розпорядження царя про "строжайший надзор" і заборону "писать и рисовать", рядовий Тарас Шевченко записав у захалявну книжечку влітку або восени 1847 року, вже перебуваючи в Орській фортеці. Можна було би цілком вдовольнитися традиційним коментарем, що вірш "Сон" навіяно спогадами про перебування поета в Переяславі та на Переяславщині в 1845 р. і що тут "мотив туги за рідним краєм своєрідно переплітається з роздумами про трагічні події в історії України" [6, 575-576]. Але ж твір завершує пряма вказівка засланого поета: "Отакий-то на чужині / Сон мені приснився!" [6, 43]. І записано цей сон у тій самій стилістиці, що й однойменну поему, тобто з використанням фрескової композиції, яка поєднує заримований переказ побачених у природному сні картин із філософсько-медитативними рефлексіями поета.

Що ж саме побачив у сні рядовий 5-го Оренбурзького лінійного батальйону Тарас Шевченко? Йому привиділись найдорожчі його серцю картини – українська земля й найважливіший для його життєвої місії образ співця-кобзаря: "Обрив високий, гай, байрак; / Хатки біленькі виглядають, / Мов діти в білих сорочках / У піжмурки в яру гуляють, / А долі сивий наш козак / Дніпро з лугами вигравае" (рядки 13-18). Отже, поет-солдат побачив високі гори поблизу Переяслава, а ще Дніпро, а за Дніпром "на пригорі" козацьку церкву й місто Трахтемирів: "Над Трахтемировим високо / На кручі, ніби сирота / Прийшла топитися… в глибокім,

/ В Дніпрі широкому… отак / Стоїть одним-одна хатина… / З хатини видно Україну / І всю Гетьманщину кругом. / Під хатою дідусь сивенький / Сидить, а сонечко низенько / Уже спустилось над Дніпром. / Сидить, і дивиться, і дума, / А сльози капають… "Гай-гай!.. – / Старий промовив. – Недоуми! / Занапастили Божий рай!.. / Гетьманщина!!.." І думнеє / Чоло похмарніло… / Мабуть, щось тяжке, тяжкеє / Вимовить хотілось. / Та не вимовив…" (рядки 61-80). Останній 79-й рядок, що передає колізію природного сновидіння, не дописано, а 80-й лише позначений крапками, тобто щось стримало поета не переповідати до кінця побачене у сні – чи сон нагло урвався, чи його кінець був тяжким, лиховісним і не затримався в пам'яті. У рядках 115-163, тобто майже до кінця твору, поет розвиває тему самотньої старості героя сновидіння, старості, що минає в хатині на березі Дніпра, за що сивий козак-кобзар посилає до Бога окрему вдячну молитву (рядки 123-138). У вимірах біблійної герменевтики побачені у сні картини мають бути прийняті як пряме пророцтво майбутнього звільнення поета-засланця, його повернення в Україну і здійснення мрії про життя, хоча б на схилі віку, у хатині на горах Дніпра: "Отакий-то на чужині / Сон мені приснився! / Ніби знову я на волю, / На світ народився" (рядки 164-167). Ці рядки свідчать про сприйняття самим поетом-солдатом побаченого у сні як пророцтва, тому від себе він додає: "Дай же, Боже, коли-небудь, / Хоч на старість, стати / На тих горах окрадених / У маленькій хаті. / Хоча серце замучене, / Поточене горем, / Принести і положити / На Дніпрових горах" (рядки 168-175) [5, 43]. Надія на повернення в Україну живила поета довгі десять літ і в останні роки надихала на звершення цього сновидіння наяву.

Навесні 1859 року, під час третьої подорожі в Україну, вільний поет і митець, хоч і зламаний фізично та передчасно постарілий, плавав Дніпром, Россю, зустрічався з друзями й родичами та шукав ділянку землі, щоб оселитися в Україні. Таке місце знайшлося між Каневом і с. Пекарями, проте, коли вже мали здійснити купчу, втрутилися все ті ж злі сили, головно представники поліційного нагляду, і обірвали цю справу так само нагло, як уривається аналізований вірш на тому моменті, що передає природний сон Т. Шевченка.

Третій "Сон" із підзаголовком "На панщині пшеницю жала…" і з присвятою Маркові Вовчку Шевченко створив 1858 року в С.-Петербурзі вже вільним поетом. Тоді він мав одну найбільшу мрію – бачити вільними всіх своїх земляків-українців. Знаменно, що чорновий автограф вірша зберігся на звороті примірника офорта "Свята родина", можливо, текст його був відгуком на опрацьовану в офорті біблійну тему. У цьому зв'язку відомий шевченкознавець В. Бородін зауважує: "Записи поетичних творів Шевченка на зворотах свіжих відбитків його офортів (і не тільки вони) зримо засвідчують іще одну важливу грань творчого процесу поета – те, що словесно-літературні образи нерідко народжувалися в момент роботи над мистецькими творами…" [2, 6]. Про природу творчого процесу Шевченка-поета В. Бородін зазначає: "В одних випадках Шевченко починав писати одразу ж, як тільки відчував творчий імпульс, часом <…> естетичне зворушення і блискавичний творчий акт поставали з усієї попередньої підсвідомої роботи думки, живилися його емоційною пам'яттю <…>. Одночасність або відносна одночасність появи творчого імпульсу, спалаху поетичного задуму і його реалізації в мистецькому акті, у блискавичному написанні твору характеризує насамперед Шевченкову роботу над ліричними поезіями, особливо тими, в яких автор утілював миттєве душевне переживання, те, яке його саме в цей момент опанувало. Раптові, вибухові творчі імпульси як мотиваційні чинники і збудники творчого процесу ставали в цьому разі й потужними його прискорювачами" [2, 8]. До таких імпульсів, безперечно, належали і природні сни Шевченка. І не так важливо,

чи бачив поет уві сні цю трагічно-ідилічну картину – працю на панських жнивах молодої матері з дитям, якій наснилася картина щасливої долі свого вже звільненого від кріпацтва сина, одруженого з такою ж вільною дружиною, котрі, вродливі й багаті, працюють на власній землі, а з ними і їхні вільні від рабства діти… Зрештою, Шевченко настільки ідентифікував себе з Україною, що й сам міг бачити себе в такому сні, де поруч нього – молода жінка, можливо, дружина, і їхня дитина. Шевченкові міг привидітися, як то трапляється, сон у сні, тобто він міг побачити сон своєї дружини, що була поруч із ним у сні. У вірші з назвою "Л.", адресованому Ликері Полусмаковій, поет так і писав: "Поставлю хату і кімнату, / Садок-райочок насажу. / Посижу я і похожу / В своїй маленькій благодаті. / Та в одині-самотині / В садочку буду спочивати, / Присняться діточки мені, / Веселая приснiться мати, / Давнє-колишній та ясний / Приснiться сон мені!.. і ти!.." / Ні, я не буду спочивати, / Бо й ти приснишся. І [в] малий / Райочок мій спідтиха-тиха / Підкрадешся, наробиш лиха… / Запалиш рай мій самотний" [6, 354].

У випадку з віршем "Сон" ("На панщині пшеницю жала…") важливий не так його персональний, як загальногромадський аспект. Шевченко міг від когось почути розповідь про схожий сон і записати його в поетичній формі, вловивши в його образах важливу прогностичну формулу. Проте він міг створити такий вірш і без особистих спонук – на той час і він сам, і ціла Україна, і вся імперія вже жила в цій мрії, мов у сні наяву, – ось прийде воля й настане доба достатку й гідного життя для всіх людей. В одному з варіантів твір завершує рядок "То й сон твій справдиться" (запис у "Щоденнику" від 13 липня 1858 р.) [7, 186]. Не випадково в "Більшу книжку" наступним Шевченко записав вірш "Я не нездужаю, нівроку…", текст якого виглядає ідейно-тематичним продовженням і, по суті, авторським коментарем до попереднього твору. У вірші "Я не нездужаю, нівроку…" поет звертається до власного серця, яке "Болить, і плаче, і не спить, / Мов негодована дитина", – як та дитина, до якої мати "пішла в снопи, пошкандибала" в попередньому вірші, – і він знає, що саме мучить його серце, що не дає спокою, чого воно бажає, а тому й наказує серцю: "Не жди сподіваної волі – / Вона заснула: цар Микола / Її приспав". Поет знає й рецепт, як збудити "хиренну волю": "…треба миром, / Громадою обух сталить, / Та добре вигострить сокиру, / Та й заходиться вже будить. / А то проспить собі небога / До суду Божого страшного" [6, 280]. Згадку про царя, якого вже не було на світі, можна пояснити по-різному: або цей вірш Шевченко створив до 1855 р., і лише в С.-Петербурзі 13 липня 1858 р. записав його до "Щоденника", а потім, 22 листопада 1858 р., переписав до "Більшої книжки", або це обмовка, яка говорить про рокованість зв'язку "цар – пророк", "Микола I – Тарас Шевченко". Цю рокованість переконливо засвідчує і "Щоденник", у якому поет неодноразово згадує померлого царя, часто називаючи його Ведмедем, що було і впертим нагадуванням про злощасну поему "Сон", і послідовним доказом життєвої тези незламного поета: "Караюсь, мучуся… але не каюсь!.." [5, 47].

Перевіркою доцільності і правомірності подібного морфологічного розчленування цілісно-органічних поезій Т. Шевченка (з метою виокремлення сюжетів природних сновидінь) може бути зіставно-порівняльний аналіз сюжетів природних снів, реконструйованих за поетичними творами, і сюжетів сновидінь, що їх поет зафіксував у "Щоденнику". І першим, і другим сюжетам властиві спільні ознаки, одна з них – поєднання в композиції сну картин-спогадів, що прийшли з реального життя, із картинами фантастичними або такими, що реальності не відповідають, тому що народжені сонною свідомістю. Ця ознака притаманна снам, записаним 6, 17, 19, 29 липня 1857 р. [7, 42, 59, 61-62,

73], 15 вересня 1857 р. [7, 100], 5 лютого 1858 р. [7, 148]. Спільною рисою є також деталізація побачених у сні картин: сни Шевченка відтворюють імена друзів і недругів, різнопланові дії, вчинені героєм чи співучасниками його сновидінь, вони подають пізнавані чи непізнавані картини місць перебування героя сновидіння, сновидець фіксує наявність чи відсутність архітектурних споруд, вловлює кольорову гаму пейзажів, розрізняє деталі одягу тощо. Запропоноване тут морфологічне розчленування цілісних творів Шевченка покликане не зруйнувати, а, навпаки, поглибити сприйняття Шевченкових художніх текстів як складних організмів, яким притаманна внутрішня структура, що має живі семантичні зв'язки з іншими текстами/творами в найвіддаленіших літературних ареалах. Такий аналіз допомагає виявити важливі елементи рецепції та своєрідності функціонування низки біблійних архетипів і концептів у поезії Шевченка.

Найважливіше значення досліджень оніричних мотивів у творчості Т. Шевченка вбачаємо в можливості ще глибше проникнути у природу поетичної творчості митця, залучаючи до цього, за словами В. Бородіна, "всі стадії письменницької праці від першої до останньої, від виникнення задуму, зародження й розвитку образу до завершення твору чи припинення роботи над ним" [2, 4], щораз пам'ятаючи, що народження кожного твору Шевченка невіддільне "від живої біографії поета, його найінтимніших настроїв і переживань, зв'язків із навколишнім середовищем, гірких і світлих думок про все вистраждане й пережите" [2, 5], а також, додамо, навіть від побаченого у снах. На нашу думку, природні сни Шевченка були для його творчого процесу таким самим важливим джерелом творчих імпульсів, як дія "музичної хвилі, що її відчував поет і до, і впродовж творення" [2, 7], чи глибинна дія образотворчих чинників, пластично-зорових образів, дія, "яка вела до надзвичайно тонкого відчуття поетом уже в самому творчому акті планів і ракурсів зображення <…>, поєднання всього різнорідного матеріалу в єдину ідейно-естетичну цілість" [2, 7].

У розглянутих творах із назвою "Сон" Шевченко зафіксував свій особливий стан і свої особливі стосунки зі снами, зокрема притаманне йому свідоме і глибоке переживання сюжетів власних снів, інтуїтивне відчуття їх прогностичної сили, знання про можливу з'яву в сонній свідомості того або того суб'єкта чи об'єкта, що показує не лише злиття сюжетів поетичних текстів і реального життя поета, а й злиття/переливання сюжетів сновидінь, сюжетів поетичних творів і подій реального життя. Розглядаючи сни Шевченка, відтворені в поетичних текстах, ураховуємо тезу, що автобіографізм – це одна із прикметних особливостей творчості Шевченка, а отже, гадаємо, що поетичні тексти досить повно сублімували життєві враження поета й почасти заміняли йому щоденник, який він почав вести лише в останні роки життя.

Вважаємо слушним твердження Т. Бовсунівської, яка, досліджуючи природні сни Шевченка, записані в "Щоденнику", прийшла до такого висновку: "Художнє сновидіння, безперечно, є інтенціональною одиницею тексту, але втілюючись вербально, породжує низку оніричних символів, які в романтичному тексті завжди матимуть пряме зіткнення з долею. Онірична символіка українських романтиків сягає сакрального, економічного, етнічного рівнів. Сон, таким чином, стає площиною зрощення індивідууму й універсуму в характерних ознаках ідентифікації особистісного простору" [1, 7]. До цього додамо, що у традиціях біблійної екзегетики сновидіння Тараса Шевченка, відтворені ним у поемі "Сон" та двох однойменних поезіях, можуть трактуватися як пророчі сновидіння, котрі, подібно до описаних у Біблії снів Йосипа та Даниїла, звіщали обранцю Божому його майбутню долю, а також долю царя й цілої України.

ЛІТЕРАТУРА
1. *Бовсунівська Т.* Онірична поетика "Дневника" Тараса Шевченка // *Дивослово*. – 2003. – № 3. – С. 4-7.
2. *Бородін В.* Динаміка творчого процесу Шевченка-поета // *Слово* і Час. – 2010. – № 3.
3. *Ласло-Куцюк М.* Творчість Шевченка на тлі його доби. – Бухарест, 2002. – С. 190-191.
4. *Ласло-Куцюк М.* Вогонь і слово: Космогонічний міф на Україні. – Бухарест, 1992.
5. *Шевченко Т.* Повне зібр. тв.: У 12 т. – К., 2001. – Т. 1.
6. *Шевченко Т.* Повне зібр. тв.: У 12 т. – К., 2001. – Т. 2.
7. *Шевченко Т.* Повне зібр. тв.: У 12 т. – К., 2003. – Т. 5.

Отримано 23 грудня 2010 р. *м. Київ*

Леонід Ушкалов

УДК 281.161.2:111.852

"ЕСТЕТИКА" ЛІБЕЛЬТА ЯК ДЗЕРКАЛО ФІЛОСОФІЇ ШЕВЧЕНКА

У статті розглянуто філософсько-естетичні погляди Тараса Шевченка, висловлені ним у ході читання першого тому трактату польського філософа Кароля Фридерика Лібельта (1807–1875) "Estetyka czyli umnictwo piękne" (Санкт-Петербург, 1854).
Ключові слова: ідеал, матерія, натхнення, прекрасне, фантазія.

Leonid Ushkalov. Karol Fryderyk Libelt's "Estetyka" as a mirror of Shevchenko's philosophy
The article deals with Taras Shevchenko's philosophical and aesthetic views which he expressed while reading the first volume of "Estetyka czyli umnictwo piękne" (St. Petersburg, 1854) by the Polish philosopher Karol Fryderyk Libelt (1807–1875).
Key words: ideal, matter, inspiration, beauty, imagination.

На початку липня 1857 р. Т. Шевченко, на ту пору рядовий 1-го Оренбурзького лінійного батальйону, готувався до звільнення із солдатчини. На нього з дня на день чекала далека дорога від берегів Каспійського моря до Санкт-Петербурга. Він запасався одягом, харчами, клопотався про гроші. А ще в дорозі Шевченко хотів щось почитати й шукав у Новопетровському укріпленні бодай якусь підходящу книжку. Аж раптом йому поталанило. 5 липня поет пише у Щоденнику: "Прихожу в ротную канцелярию, смотрю, на столе рядом с образцовыми сапогами лежат три довольно плотные книги в серой подержанной обертке. Читаю заглавие. И что же я прочитал? "Estetyka czyli umnictwo piękne przez Karola Libelta". В казармах! Эстетика!" [18, 41]. У відповідь на запитання: "Чиї це книги?" – поет почув, що вони належать каптенармусові, унтер-офіцеру Францові Куліху. Тоді Шевченко рушив до Куліха, щоби купити в нього Лібельтову "Естетику". Та, як сказав Куліх, ці книжки передав йому спеціально для Шевченка колишній рядовий цього ж таки батальйону Северин Пшевлоцький (Пржевлоцький), коли виїздив з Уральська на батьківщину. Слід зазначити, що Пшевлоцького, який раніше був чиновником Варшавського мирового суду, віддали в солдати ще в червні 1849 р. за створення нелегального молодіжного гуртка, а також за таємні зв'язки з "неблагонадійними" людьми, за читання забороненої патріотичної літератури і "шкідливі" розмови про уряд. В Уральськ він прибув десь восени 1850 р., а із Шевченком міг познайомитися в Новопетровському укріпленні. Так чи ні, Куліх доправив "Естетику" з Уральська, поклав у цейхгауз та й забув про неї. І тільки вчора, казав він, книжки потрапили йому на очі, й ось тепер він нарешті передасть їх справжньому власникові. Звісно, поет зрадів цій несподіваній "милості фортуни", хоча в дорозі він охочіше почитав би щось інше. Принаймні відразу ж після "компліменту" на адресу милостивої фортуни Шевченко додає: "Чтение, правда, не совсем по моему вкусу, но что делать, на безрыбьи и рак

рыба". А далі йде ось таке пояснення: "Я, несмотря на мою искреннюю любовь к прекрасному в искусстве и в природе, чувствую непреодолимую антипатию к философиям и эстетикам. И этим чувством я обязан сначала Галичу и окончательно почтеннейшему Василию Ивановичу Григоровичу, читавшему нам когда-то лекции о теории изящных искусств, девизом которых было: побольше рассуждать и поменьше критиковать. Чисто платоновское изречение" [18, 41-42]. Згаданий тут Олександр Іванович Галич, який читав в Академії мистецтв лекції з естетики, дістав ґрунтовну освіту в Німеччині (університети Гельмштадта й Геттінгена), був професором філософії Санкт-Петербурзького університету, одним із перших послідовників Шеллінга в Російській імперії. Очевидно, на лекціях з естетики Галич розвивав ті самі ідеї, які звучать у його книжці "Опыт науки изящного", виданій у Санкт-Петербурзі 1825 р. [див.: 6]. Прекрасне він трактував тут у дусі трансцендентальної філософії Шеллінга й почасти Канта як досконалий чуттєвий вияв ідеї шляхом вільної діяльності моральних сил генія. За словами Ернеста Радлова, "Опыт науки изящного" був "найбільш цілісним викладом ідеалістичної системи естетики російською мовою" [7, 173]. У цьому ж таки ключі читав лекції з теорії мистецтв і колишній видавець "Журнала изящных искусств", господар одного з найвпливовіших санкт-петербурзьких артистичних салонів, професор і конференц-секретар Академії мистецтв Василь Іванович Григорович [4, 151]. До речі, якраз Григорович запровадив теорію мистецтв у навчальну програму академії, а Шевченко як сторонній учень мав змогу слухати лекції із цього курсу, мабуть, з особистого дозволу професора. Важко сказати, що са́ме не влаштовувало поета у викладах Галича і Григоровича: спекулятивний раціоналізм, притаманна ідеалізму німецького взірця "деспотія універсального" чи щось інше. А може, тут відіграло свою роль і трохи зверхнє ставлення до "філософій та естетик" із боку обожнюваного Шевченком Карла Павловича Брюллова. В одному з епізодів повісті "Художник" Брюллов кличе свого учня на каву до знайомого, мовляв, киньте ви ці класи, "я вам дорогою прочитаю такую лекцию, какой вы и от профессора эстетики никогда не услышите" [17, 191]. У будь-якому разі, Шевченко декларує свою антипатію до "філософій та естетик". Мабуть, оця поетова заява істотно вплинула й на пізніших інтерпретаторів його творчості. Принаймні, попри те, що на сьогодні існує дуже великий корпус шевченкознавчих студій, мені не траплялися праці, де були б як слід розглянуті філософсько-естетичні погляди поета, зокрема його міркування із приводу ідей, висловлених видатним польським філософом, публіцистом, політичним і громадським діячем Каролем Фридериком Лібельтом (1807–1875) у трактаті "Estetyka czyli umnictwo piękne" ("Естетика, або Наука про прекрасне"). Цього не зробив навіть Дмитро Чижевський – один із небагатьох філософів-інтерпретаторів Шевченка, хто міг би блискуче впоратися з таким завданням: у його "Нарисах з історії філософії на Україні", де є параграф під назвою "До світогляду Шевченка", ім'я Лібельта зринає тільки у зв'язку з характеристикою філософських поглядів галицького гегельянця Клима Ганкевича [14, 159]. А коли хто й пробував опрацьовувати тему "Шевченко – Лібельт", то виходило це, як на мене, не надто переконливо. Приміром, у відповідній статті з першого тому "Шевченківського словника" сказано: "Шевченко був обізнаний з творами польського філософа і виявляв інтерес до окремих теоретичних питань, розглянутих Лібельтом, зокрема в праці "Естетика, або Наука про прекрасне" (Познань, 1849), що ввійшла до праці під загальною назвою "Філософія і критика". З цією книжкою, яку йому подарував польський політичний засланець С. Пшевлоцький, Шевченко познайомився в останній місяць перебування на засланні" [5, 358][1]. Подана тут інформація щодо книжки Лібельта, яку читав Шевченко, неточна. Річ у тому, що трактат "Estetyka

[1] Указівку на те, що Шевченко читав са́ме познанське видання "Естетики" Лібельта, можна знайти і в інших поважних працях, наприклад, в академічній біографії поета [11, 318] та у примітках і коментарях до академічного зібрання його творів [18, 332-333].

czyli umnictwo piękne" на той час виходив уже двічі, спершу в Познані 1849 р. (у складі чотиритомового видання праць польського філософа під загальною назвою "Filozofia i krytyka"), а потім у Санкт-Петербурзі й Могилеві 1854 р. І Шевченко отримав у подарунок не познанське видання Лібельтової "Естетики", а друге, петербурзько-могилівське, виправлене й розширене (два томи в трьох книгах). Маю підставу стверджувати це, зважаючи на те, що в описі особистої бібліотеки поета, яка залишилася після його смерті, фігурують усі три книги са́ме петербурзько-могилівського видання "Естетики" Лібельта (у документі вони подані під номером 99 й оцінені разом у три карбованці) [див.: 10, 369]. Жодних інших книжок Кароля Лібельта в Шевченка не було. До речі, у працях науковців часом можна натрапити й на такі бібліографічні посилання, яких не може бути взагалі. Приміром, Павло Федченко в розділі "Тарас Шевченко (1814–1861)" з академічної "Історії української літературної критики" неправильно вказує місце видання: "Estetyka czyli umnictwo piękne przez Karola Libelta. – [Warszawa], 1849" [12, 146], а Ярослав Розумний у статті "Поет, розп'ятий на "ізмах", уміщеній у другому томі збірки "Світи Тараса Шевченка", припускається помилок в імені Лібельта, у назві його трактату, зводить обидва видання "Естетики" в одне та ще й неправильно вказує кількість томів: "Karl Libelt. *Umnictwo piękne, czyli 'Estetyka'*, tom I (Poznań), 1849), tom II, III (S. Petersburg, 1854)" [8, 41].

Про Шевченкове поцінування ідей Лібельта, висловлених у трактаті "Estetyka czyli umnictwo piękne", у "Шевченківському словнику" сказано таке: "Український поет критично ставився до ідеалістичної філософії Лібельта, про що свідчать записи в "Щоденнику". Шевченко дав негативну оцінку естетичним поглядам Лібельта, які суперечили його власному матеріалістичному розумінню мистецтва. Поет вважав, що прекрасне не можна створити без матерії, без природи, бо воно – в самій природі" [5, 358]. Поза сумнівом, митець загалом "критично ставився до ідеалістичної філософії Лібельта". Але хіба уявлення про те, що "прекрасне не можна створити без матерії, без природи, бо воно – в самій природі", – це вияв матеріалізму й суперечить естетичній доктрині Лібельта? Жодною мірою. Насправді це *лейтмотив* Лібельтової естетики. Зрештою, що таке "прекрасне" за Лібельтом, як не "ідеал у дійсності" [21, 35]? Польський філософ спеціально зазначав: "…Дух скрізь потребує творива (матерії), щоб надати собі буття" [21, 61]. Крім того, уже у другому розділі "Естетики", який має назву "Stanowisko sztuki do natury" ("Становище мистецтва щодо природи"), він розглядає питання про прекрасне у природі. Цей розділ відкривається тезою: "Сам світ – усе те, що приступне нашим чуттям, – прекрасний" [21, 49]. А далі йде натхненний панегірик на честь прекрасної природи, після якого автор каже: недарма стародавні греки, зачинателі наук і мистецтв, сприймали світ са́ме крізь призму прекрасного, назвавши його "космосом" [21, 50]. Згодом, продовжує польський філософ, слов'яни, які звикли бачити в розкішній природі передовсім світло, назвали все суще "світом". "Тому, – каже Лібельт, – з усіх людей слов'яни після греків найближче підійшли до пізнання світу з погляду прекрасного" [21, 51]. Але це лише *пролегомени* до розмови про прекрасне у природі – найдокладнішому розглядові цього питання повністю присвячено обидві частини другого тому "Естетики", які, узяті разом, обіймають 677 сторінок: Estetyka czyli umnictwo piękne przez Karola Libelta. Tom II. – Część I: Piękno natury. – Petersburg i Mohilew: Nakładem Bolesława Maurycego Wolffa, 1854. – 352 s.; Estetyka czyli umnictwo piękne przez Karola Libelta. Tom II. – Część II: Piękno natury plastyczne. – Petersburg i Mohilew: Nakładem Bolesława Maurycego Wolffa, 1854. – 325 s. Ото вам і ввесь Шевченків "матеріалізм"… Хоча й голий висновок про те, що естетичне кредо поета, висловлене ним у ході роздумів над Лібельтовою "Естетикою", "не має нічого спільного з матеріялізмом…, а основане цілком на іманентному ідеалізмі" [9, 77], теж важить не надто багато.

Серед інтерпретаторів Шевченка, чиї праці потрапляли мені до рук, поетові міркування щодо трактату Кароля Лібельта, мабуть, найґрунтовніше розглянув І. Фізер у статті "Філософія чи філо-софія Тараса Шевченка?", де цьому питанню присвячено майже весь параграф під назвою "Філософія і творчість Шевченка" [13, 42-45]. У цій праці вчений цитує відповідні уривки зі Щоденника, де поет висловлює свої і прихильні, і неприхильні міркування стосовно трактату польського філософа, а потім запитує: "Чи ця хитлива оцінка естетики Лібельта означає, що Шевченко не мав стійкого погляду на естетичні проблеми, які домінували у тогочасному мисленні?". "Відповідь на це питання, – каже він далі, – дає аналітичне дослідження цієї реакції. Її можна звести до таких підсумкових тверджень: 1) Шевченко був противником містицизму, який настоював на надприродній і нез'ясовній первопричині явищ природи і буття взагалі; 2) він був проти ідеї первісности духа і вторинности матерії; 3) вважав матерію і дух за рівнорядні і взаємозалежні складники всього буття; 4) розумів "волю і силу духа" як іманентну динаміку буття; 5) вірив "у стару як світ істину", що у всьому видимому і невидимому світі наявний всемогутній Творець всесвіту; 6) відкидав нормативну теорію мистецтва, яка, з позиції апоріорних канонів, настоювала на раціональній закономірності творчого процесу; 7) вірив у виняткову, "божественним розумом-чуттям наділену" людину-митця; 8) не приписував пріоритету ні природі, ні митцеві, а натомість вірив у їхню взаємодію; 9) вважав, що знання мистецтва можливе на основі історії, а не теоретичної естетики; 10) по відношенні до філософії Платона та Арістотеля, позиція Шевченка наближається більше до другої, ніж до першої" [13, 44]. Висновки, звісно, цікаві, хоч, як на мене, у них забагато імпліцитного. Наприклад, не зовсім зрозуміло, на чому базується остання теза, оскільки про Арістотеля в повному корпусі творів Шевченка немає жодної згадки, якщо не брати до уваги сентенції отця Ніла з повісті "Наймичка": "Корень учения горек, плоды же его сладки суть" [16, 107], – яку Діоген Лаерцій приписував колись Стагіритові (Diogenes Laertius V, 18) [2, 210], а неприхильну згадку про настанову Василя Григоровича "побільше мудрувати й поменше критикувати" як про "суто платонівський вислів" навряд чи варто сприймати за негацію платонізму загалом. Можу припустити, що Шевченко мав тут на думці щось геть інакше. Пригадаймо його повість "Прогулка с удовольствием и не без морали", де оповідач каже: "Пойми ж теперь и уразумей этот неразгаданный иероглиф, эту курицу без перьев под именем человека!" [17, 248]. "Курка без пір'я під ім'ям людина" – не що інше, як алюзія на історію, розказану тим-таки Діогеном Лаерцієм (Diogenes Laertius VI, 40): "Коли Платон дав визначення, яке мало великий успіх: "Людина – це істота з двома ногами й без пір'я", – Діоген обпатрав півня й приніс до нього у школу, сказавши: "Ось платонівська людина!" [2, 246]. Очевидно, са́ме це кумедне платонівське визначення людини як "істоти з двома ногами й без пір'я" мав на увазі поет, натякаючи на схильність Григоровича до спекулятивних побудов. Тим паче, що якраз на цю пору Шевченко працював над повістю "Прогулка…". Але річ, зрештою, не в імпліцитності, а в тому, що "аналітичне дослідження" Шевченкової рецепції тих чи тих ідей Лібельта можливе лише за умови розгляду самих ідей польського філософа, які привертали увагу поета. Лише тоді можна з'ясувати, припустімо, те, що коли вже Шевченко і справді був, як сказано в першому висновку, "противником містицизму", то в цьому він анітрохи не відрізнявся від Лібельта. Звісно, Лібельт – яскравий філософ-ірраціоналіст (недаремно його порівнюють із засновником інтуїтивізму Анрі Бергсоном), але він, так само як і Шевченко, категорично відмежовувався від містицизму. Приміром, уже на початку своєї "Естетики" польський філософ писав: "Запроваджуючи поняття "об'явлення",

ми маємо якнайдокладніше з'ясувати наше його розуміння, щоб через хибне його тлумачення нам не закинули реакційного спрямування містицизму, пієтизму, квієтизму тощо" [21, 19]. Ми асоціюємо "об'явлення", продовжує він, із відповідними поняттями Сократа, Платона, Мальбранша й Ляйбніца. Інша річ, що Шевченко й Лібельт могли по-різному розуміти єство містицизму… Те саме стосується і третього висновку (про взаємозалежність матерії та духа). Хіба Лібельт не писав: "…Усюди дух без матерії, ані матерія без духа не існує…" [21, 76]? Щось подібне можна сказати також про шостий висновок, бо вже на початку книжки Лібельт прямо вказував на те, що він не накидав універсалій якоїсь певної філософської системи на мистецтва, а, навпаки, прагнув виснувати філософію з історії мистецтв. Моя естетика, стверджував він, – то не що інше, як "філософія красних мистецтв" [21, 9]. Зрештою, усі десять висновків набувають належного сенсу лише в разі апелювання до тих чи тих ідей Лібельта. Проте жодного покликання на трактат Лібельта "Estetyka czyli umnictwo piękne" у статті І. Фізера нема. Зважаючи на все сказане, спробуймо коротко з'ясувати, *що са́ме* читав Шевченко із чималої за обсягом "Естетики" Кароля Фридерика Лібельта (обидва її томи разом складають 1082 сторінки) та *як са́ме* він поціновував прочитане.

Отже, 5 липня 1857 р., того самого дня, коли поет отримав від Франца Куліха Лібельтову "Естетику", він нотує у Щоденнику таке: "С Либельтом я немного знаком по его "Деве Орлеанской" и по его критике и философии. На первый взгляд он мне показался мистиком и непрактиком в искусствах. Посмотрим, что дале будет. Боюсь, как бы вовсе не раззнакомиться" [18, 42]. Як бачимо, з одного боку, Шевченко був цілком підготовлений до читання "Естетики", а з другого – у нього вже склався певний стереотип щодо польського філософа, бо той "перший погляд", чи перше враження, як каже оповідач повісті "Музыкант", важить дуже багато, адже це, "по мнению психологов, самая важная черта при изображении характеров" [16, 182]. Не гадатимемо, що́ конкретно читав Шевченко із чотиритомової збірки праць Лібельта під загальною назвою "Filozofia i krytyka", яка побачила світ у Познані впродовж 1845–1850 рр. Напевно можна стверджувати хіба те, що це була не "Естетика". А от про один із найпопулярніших творів Лібельта "Орлеанську діву" сказати дещо варто. Трактат "Dziewica Orleańska. Ustęp z dziejów Francyi" ("Орлеанська діва. Епізод з історії Франції") уперше побачив світ у Познані 1847 р. Друге видання цього твору з'явилося там-таки 1852 р. Отже, хоч би яке видання "Орлеанської діви" потрапило до рук Шевченка, це могло статися тільки в часи солдатської неволі. Найвірогідніше, чималу за обсягом книжку (друге видання має 419 сторінок) давав поетові читати хтось із його знайомих польських політичних засланців. "Dziewica Orleańska" – то не так "історична студія" [5, 358], як філософія історії, чи, за визначенням самого Лібельта, "історіософія" [20, 16], і в ній знайдемо багато такого, що, безперечно, мало б імпонувати Шевченкові. Хіба могла не сподобатися поетові, який терпіти не міг усіляких зовнішніх форм благочестя, скажімо, Лібельтова теза: "Церква Христова збудована на людських серцях" [20, 8]? А коли Шевченко в повісті "Прогулка…" асоціює криваві події Коліївщини з якобінським терором, зауваживши з гіркою іронією, що в цьому сенсі наші "покойные земляки ничуть не уступили любой европейской нации, а в 1768 году <...> даже первую французскую революцию перещеголяли" [17, 228], то в цій паралелі цілком можуть відлунювати Лібельтові слова про "кривавий тероризм французької революції" [20, 14]. Шевченкові мало імпонувати й Лібельтове уславлення любові до батьківщини, адже польський філософ розглядав Жанну д'Арк як людину, котру з волі Бога вперше в історії Франції – за часів її лихоліття – сповнила "велика ідея *любові до вітчизни*" [20, 26]. Ясна

річ, Лібельт проектував ці перипетії французької історії початку XV століття на свою уярмлену вітчизну, а Шевченко – на свою. Зрештою, були в цій книжці і близькі Шевченкові екзистенційні ідеї. “Є філософське спостереження, – писав Лібельт, – що людина живе тим довше, чим більше живе для якоїсь ідеї… Не варто жити, аби тільки жити” [20, 45]. Хіба не звучала схожа думка на початку Шевченкової поезії 1845 р. “Минають дні, минають ночі…”? Послухаймо: “Минають дні, минають ночі, / Минає літо, шелестить / Пожовкле листя, гаснуть очі, / Заснули думи, серце спить, / І все заснуло, і не знаю, / Чи я живу, чи доживаю, / Чи так по світу волочусь, / Бо вже не плачу й не сміюсь…” [15, 367]. Можливо, Шевченко був “трохи знайомий” із Лібельтом не лише за його творами. Від польських політичних засланців поет міг щось знати і про життя цього чоловіка, наприклад, про те, що Лібельт – теж “Шевченко”, адже походив із родини шевця, що в 1826–1830 рр. завдяки урядовій стипендії він вивчав класичну філологію, філософію, математику та природничі науки в Берлінському університеті й був одним з улюблених учнів Гегеля, а потім кілька місяців провів у науковій подорожі в Геттінгені, Гайдельберзі, Брюсселі й Парижі. Польські засланці могли розповісти й те, що, повернувшись додому, Лібельт хоробро воював під час Листопадового повстання 1830–1831 рр., а вже пізніше, 1847 р., за участь у національно-визвольній боротьбі був заарештований прусською владою й засуджений до 20 років ув’язнення (до речі, “Орлеанську діву” Лібельт написав якраз у в’язниці); вийшов на волю 1848 р., з початком “Весни народів”. Можливо, вони говорили Шевченкові і про те, що як філософ Лібельт – еклектик, адже в його поглядах можна знайти й виразні сліди гегельянства, і християнські морально-етичні настанови, і питомо польський месіанізм… А крім того, поглядам Лібельта властивий *панестетизм*, недаром же са́ме естетику він уважав головною частиною майбутньої “слов’янської філософії”, котра мала прийти на зміну німецькому раціоналізму…

Про “Естетику” Лібельта поет згадав аж через п’ять днів після того, як її отримав. Воно й не дивно, адже душею Шевченко був уже на волі, а та воля ніяк не приходила. Поет увесь перетворився на чекання й нічого не міг робити. Так було й 10 липня. “Ветер все тот же, – пише він у Щоденнику. – Тоска та же самая. Дождь продолжает омывать новую луну. Такие длинные любезности здесь с ним редко случаются. Я недвижимо пролежал весь день в беседке и слушал однотонную тихую мелодию, производимую мелкими и частыми каплями дождя о деревянную крышу беседки” [18, 47]. Поет намагався заснути, але нічого не виходило. “Принимался несколько раз строить воздушные замки на своих будущих эстампах акватинта также неудачно. “Гензерих” и “Осада Пскова” Брюллова мне особенно не удавались. Нужно избегать на первый раз наготы. Нужен опыт и опыт, а иначе эта очаровательная брюлловская нагота выйдет в эстампе безобразие. Я не желал бы, чтобы мои будущие эстампы были похожи на парижский эстамп акватинта с картины “Последний день Помпеи”. Топорный, безобразный эстамп. Поругано, обезображено гениальное произведение” [18, 47]. Очевидно, гравюра Алексіса Франсуа Жирара з картини Брюллова “Останній день Помпеї”, яка зринула в пам’яті поета, остаточно зіпсувала його й без того поганий настрій. Ось у такому “кепському настрої тужливої душі” він і згадав про “Естетику” Лібельта й узяв до рук книжку, на титульному аркуші якої було написано: “Estetyka czyli umnictwo piękne przez Karola Libelta. Tom I. Część ogólna. Wydanie drugie poprawione. – Petersburg: Nakładem B. M. Wolffa, 1854”.

На початку цієї чималої за обсягом праці зринає багато цікавих матерій. Наприклад, можна було би сподіватися, що увагу поета неодмінно приверне образ філософії як безмежжя, котре розлягається перед людиною, “немов

український степ" [21, 4], або міркування Лібельта щодо національних особливостей розуміння прекрасного. Але ні. Кепський настрій явно давався взнаки. Поет не бачить у книжці нічого вартісного, натомість ледь не все його дратує. "…Принялся жевать, – пише він, – жестко, кисло, приторно. Настоящий немецкий суп-вассер. Как, например, человек, так важно трактующий о вдохновении, простосердечно верит, что будто бы Иосиф Вернет велел себя во время бури привязывать на марсах к мачте для получения вдохновения. Какое мужицкое понятие об этом неизреченно божественном чувстве!" [18, 47]. Лібельт і справді досить патетично трактував натхнення як "повторний подих Бога в глину, з якої створена людина" [21, 21]. "У хвилини натхнення, – писав він, – зринають тільки найвищі почуття, ідеали та істини. У такі хвилини людина відчуває присутність божества…" [21, 21]. Ось іще один піднесений пасаж: "Натхнення є тим надзвичайним станом нашого духа, який викликаний силою творчої фантазії й розпалює небесним вогнем" [21, 27]. А трохи далі з'являється й той приклад, котрий роздратував Шевченка. Лібельт пише про те, що натхнення можуть дати тільки "життя і душа". Недаром, каже він, знаменитий французький пейзажист XVIII століття Жозеф Верне "під час бурі на морі чіплявся на вершині корабельних мачт, аби там усю його душу огортав образ природи, розбурханої війною стихій, щоб пройнятий тією піднесеною картиною, натхнений тією високою поезією страшних сил, викласти їх потім із душі пензлем на полотні" [21, 35-36]. "И этому верит человек, – коментує Шевченко, – пишущий эстетику, трактующий об идеальном, возвышенно-прекрасном в духовной природе человека. Нет, и эстетика сегодня мне не далась. Либельт, он только пишет по-польски, а чувствует (в чем я сомневаюсь) и думает по-немецки. Или, по крайней мере, пропитан немецким идеализмом (бывшим, не знаю, как теперь?)" [18, 47]. Коли Шевченко говорить, що Лібельт тільки пише по-польськи, а відчуває й думає по-німецьки, можливо, і він має рацію. Звісно, Лібельт аж ніяк не був сліпим наслідувачем німецьких філософів. Він, як на мене, чудово розумів і коріння німецького ідеалізму, і його єство, і його межі. Згадаймо хоч би ось таке глибоке, а заразом елегантне міркування: "Реформація є вже, власне кажучи, філософією, не вірою, а дослідженням Святого Письма. Протестант вірить тільки тому, проти чого не протестує його розум…" [21, 30]. І саме звідси, каже Лібельт, бере свій початок сучасна німецька філософія. Та загалом у поглядах на прекрасне Лібельт спирається таки ж передовсім на доктрини німців: Гегеля, Шеллінга, Жана Поля (Ріхтера), Фрідріха Теодора Фішера (Vischer) й інших. У цьому сенсі, каже Шевченко, Лібельт "смахивает на нашего В. А. Жуковского в прозе. Он так же верит в безжизненную прелесть немецкого тощего, длинного идеала, как и покойный В. А. Жуковский" [18, 47]. А далі поет згадує про те, як одного разу Жуковський із захватом показував йому та Штернбергові щойно привезені з Німеччини репродукції картин Петера фон Корнеліуса, Петера Гесса й інших майстрів "назарейської" школи. І що ж ми на них побачили? – питає Шевченко, щоб одразу ж відповісти: "Длинных безжизненных мадонн, окруженных готическими тощими херувимами…" [18, 47]. Обом юнакам – палким прихильникам "неокласицизму" Брюллова – аж ніяк не імпонував ідеалізм німецьких митців, а ще – їхній пієтет до середньовіччя. Про це друзі й почали говорити Жуковському, який спершу тільки мовчки слухав, а потім таки не витримав і обізвав їх "испорченными учениками Карла Павловича" [18, 48]. Мабуть, Шевченкова паралель між Лібельтом і Жуковським, який не тільки був чудовим знавцем і великим шанувальником німецького романтичного мистецтва й естетики [див.: 3], а й провів значну частину життя в Німеччині, цілком виправдана, та все ж "віру" Лібельта "в бездушну красу німецького худого,

довгого ідеалу" поет, поза сумнівом, перебільшив. Свідченням цього є хоч би вже те, що наступного дня, коли настрій у нього покращав, його враження від ідей польського філософа посутньо змінилося, тимчасом як ідеї залишились, ясна річ, тими самими. Так чи так, 11 липня Шевченко нотує у Щоденнику: "Возвратившись на огород, я по обыкновению до обеда лежал под своею любимою вербою и читал Либельта. Сегодня и Либельт мне показался умеренным идеалистом и более похожим на человека с телом, нежели на бесплотного немца. В одном месте он (разумеется, осторожно) доказывает, что воля и сила духа не может проявиться без материи" [18, 49]. Важко сказати, яке са́ме місце трактату Лібельта має на увазі Шевченко. Можливо, ось це: "Життя людини закорінене в матерії. Дух може діяти тільки в ній і через неї. Тільки через вплив на матерію може пробудитися затаєний у ній дух, а вплив на матерію не може бути інакшим, як через ту ж таки матерію" [21, 25]. А може, тут ідеться про окреслення людини як "тілесної постаті духа" [21, 47] абощо. З'ясувати, що са́ме має на увазі поет, складно, бо ж ця думка зринає в Лібельта далеко не "в одному місці". Я вже казав, що це *лейтмотив* його "Естетики". Звісно, польський філософ розуміє матерію в ідеалістичному ключі, трактуючи її як певну *можливість буття*, своєрідне "дзеркало", відбиваючись у котрому, ідеал утрачає божественну довершеність. "Матерія, – писав Лібельт, – загалом мало придатна для того, щоб виразити Божу думку в цілковитій досконалості творів…" [21, 17]. Саме звідси, гадає філософ, і випливає одвічна "людська туга за Богом" [21, 17]. Але Лібельт повсякчас говорить про навзаємну залежність духа й матерії. Ось, наприклад, згадувані Шевченком розмисли про єство натхнення: "Як не можна зрозуміти духа без матерії, так і натхнення не можна зрозуміти без матеріалу, яким воно опанувало" [21, 28]. А ось іще: "Тільки людські тіла суть акустичні зали духа, тільки в них здатне луною відбитися натхнення" [21, 35]. Зрештою, ця думка не раз звучала й в інших творах Лібельта. Наприклад, у знаній Шевченком "Орлеанській діві" можна знайти таке твердження: "Ніщо духовне не існує без матеріальної оболонки, усяка духовність потребує матерії, щоб у ній оприявнити своє буття і життя" [20, 25]. Шевченко чомусь тільки одного разу помітив у Лібельта цю магістральну тему, але й цього було досить, щоб його оцінка польського філософа змінилась. "Либельт, – каже він, – решительно похорошел в моих глазах" [18, 49]. Однак перше враження й тут дається взнаки, бо відразу потому поет додає: "Но он все-таки школяр. Он пренаивно доказывает присутствие всемогущего творца вселенной во всем видимом и невидимом нами мире. И так хлопочет об этой старой, как свет, истине, как будто это его собственное открытие" [18, 49]. Лібельт і справді енергійно проводить цю думку від перших до останніх сторінок трактату. Ось що він каже у вступі: "Бог – початок і кінець усього. Усе суще є через Бога і в Бозі…" [21, 7]. І трохи далі: "Нема твору, нема місця, якого Бог не заповнив би своєю мудрістю, де б не об'явив себе. Нема нічого, де б не було Бога… Отже, весь світ – Божа думка" [21, 7]. А ось останнє речення всього трактату, тобто закінчення другої частини другого тому: "Він [Бог] є в усьому" [22, 325]. Але задля чого Лібельт так наполегливо педалює давню істину? Філософ пояснює це вже на самісінькому початку своєї "Естетики": "Та засада християнської науки, яку люди в добрій вірі, побіч метафізики філософів, повторюють кільканадцять століть: "Бог є всюди й на кожному місці", – стала нарешті поняттям філософським…" [21, 4]. На думку Лібельта, у тогочасній філософії відбувався, так би мовити, другий "сократівський поворот" – метафізика вмирала і філософія сходила з небес на землю, до природи. Найяскравішим свідчення цього повороту став, як гадає Лібельт, новітній німецький ідеалізм [21, 4]. Отже, міркування філософа про Божу присутність

у світі – це не що інше, як варіації на тему "смерті метафізики". Утім навряд чи така проблематика була аж надто цікава для Шевченка…

Наступного дня, 12 липня, "Естетика" Лібельта знову – і знову над сподівання – приносить поетові втіху. Він пише у Щоденнику: "…Я самодовольно успокоился под своей фавориткою-вербою и принялся за Либельта. Он сегодня мне решительно нравится. Или он в самом деле хорош, или он мне только кажется таким потому, что мне вот уже другой день даже вовсе непривлекательные предметы кажутся привлекательными. Блаженное состояние. Либельт, например, весьма справедливо замечает и высказывает эту, правда, не совсем моложавую истину, коротко, изящно и ясно, что религия и древних, и новых народов всегда была источником и двигателем изящных искусств" [18, 52]. Це питання Лібельт докладно розглянув у спеціальному параграфі під назвою "Sztuka w stosunku do religii" ("Мистецтво у стосунку до релігії" [21, 83-88]), а перед тим подав чимало влучних і глибоких спостережень на цю тему. Польський філософ розглядає релігію, науку та мистецтво як "апофеоз людськості" [21, 22], і саме релігія постає в нього "найпершими дверима", що ними людина виходить із цілком матеріального і тваринного стану на терени духа й починає бути власне людиною [21, 23]. І якщо брати, скажімо, часи панування поганської віри (коли дух перебував у нерозривному зв'язку з тілом), то са́ме поети були тоді "творцями й учителями релігії, а красні мистецтва – предметом шанування й обожнювання" [21, 29]. Інакше кажучи, мистецтво було в ту добу ніби тілом, а релігія – ніби душею [21, 31]. "Это верно, – зазначає Шевченко із приводу наведених міркувань Лібельта. – А вот это так не совсем. Он, например, человека-творца в деле изящных искусств вообще, в том числе и в живописи, ставит выше натуры. Потому, дескать, что природа действует в указанных ей неизменных пределах, а человек-творец ничем не ограничен в своем создании" [18, 52]. Тут поет і художник має на думці міркування Лібельта, висловлені в параграфі "Sztuka jest wyższą nad naturę" ("Мистецтво вище за природу" [21, 59-67]), де філософ спершу говорив про те, чим відрізняється прекрасне у природі від прекрасного в мистецтві: "Там його життя дочасне, а тут – вічне; там дійсність реальна, а тут – ідеальна. У прекрасному в природі є рух земного життя, у прекрасному в мистецтві є спокій благословенних душ" [21, 59]. А далі йде та са́ма теза, з якою не погоджується Шевченко: "…Оскільки людина вища від кожного твору природи зокрема, адже в ній (людині) дух пізнає самого себе, остільки й твори людини, як наслідок самопізнання духа, вищі за твори природи, і мистецтво вище з тієї самої причини" [21, 60]. Слід сказати, що в межах побудованої Лібельтом системи координат це твердження бездоганне. Справді-бо, польський філософ услід за Шеллінгом наголошує на всеосяжності творчого процесу. Різні вияви духа, а саме розум, воля та уява, знаходять своє втілення як істина, добро і краса, а шляхи, якими дух прямує до свого втілення, – філософія, релігія та мистецтво. Згідно з Лібельтом, прекрасне – це втілення "ідеалів", що їх слід розуміти як своєрідні платонівські "ідеї", тобто як вічні взірці в ході креації. Тому прекрасне можемо добачати й у природі, де воно цілком підлягає споконвічним законам, котрі оприявнюють мету Божого творива, і в мистецтві, де воно вільне, адже тут дух пізнає самого себе. "Митець, – каже польський філософ, – необмежений пан, автократ матеріалу, він опановує його і проймає своїм духом, звільняє його від випадкового, переливає в нього, як хоче, свої ідеали, надає йому життя й робить твором, своїм твором" [21, 62]. Тим часом у природі все інакше. "Там немає ані волі, ні самопізнання. Усе відбувається у споконвіку накреслених межах…" [21, 63]. Отже, доходить висновку філософ, "світ мистецтва і світ природи – це два різні світи; там – ідеалів, тут – дійсності; там панує дух, тут матерія" [21, 73]. Звідси випливає й думка про вищість прекрасного в мистецтві щодо прекрасного у природі. При тому Лібельт спеціально зазначав,

що міметичний погляд на мистецтво взагалі не має сенсу. Розуміти мистецтво як мімезис – це все одно, що розповідати старовинний анекдот про мальований виноград Зевксіда, який клювали птахи, сприймаючи його за справжній[1]. Але ж призначення мистецтва, каже Лібельт, очевидно, полягає в чомусь вищому, ніж обманювання птахів [21, 66]. Тим паче, що в "поезії, музиці та архітектурі немає навіть матеріалу, ані предмета на копіювання природи, але все плине з глибин духа…" [21, 62]. З багатьма висловленими тут міркуваннями Шевченко, вочевидь, міг би погодитися, однак думка про вищість митця стосовно природи викликала в нього сумнів. "Так ли это? – запитує поет. – Мне кажется, что свободный художник настолько же ограничен окружающею его природою, насколько природа ограничена своими вечными неизменными законами. А попробуй этот свободный творец на волос отступить от вечной красавицы природы, он делается богоотступником, нравственным уродом, подобным Корнелиусу и Бруни[2]. Я не говорю о дагеротипном[3] подражании природе. Тогда бы не было искусства, не было бы творчества, не было бы истинных художников, а были бы только портретисты вроде Зарянка[4]. Великий Брюллов черты одной не позволял себе провести без модели, а ему, как исполненному силою творчества, казалось бы это позволительным. Но он, как пламенный поэт и глубокий мудрец-сердцеведец, облекал свои выспренние светлые фантазии в формы непорочной вечной истины. И потому-то его идеалы, полные красоты и жизни, кажутся нам такими милыми, такими близкими, родными" [18, 52]. Та, попри це зауваження, Шевченко читає міркування Лібельта з неабиякою втіхою, оскільки відразу ж після згадки про Брюллова каже: "Либельт сегодня мне решительно нравится. В продолжение десяти лет я, кроме степи и казармы, ничего не видел и, кроме солдатской рабской речи, ничего не слышал. Страшная, убийственная проза. И теперь случайный собеседник Либельт – самый очаровательный мой собеседник" [18, 52].

Наступного дня, 13 липня, Шевченко, мабуть, із такою самою втіхою читатиме Лібельта аж до вечора. Іще через п'ять днів, 18 липня, він читатиме Лібельтову "Естетику" з ранку до обіду. Аж нарешті 21 липня 1857 р. в Новопетровське укріплення прийшов довгоджаний наказ про звільнення поета із солдатчини. Шевченко довідався про це об 11-ій годині ранку. І тільки-но поет отримав звістку про свободу, як його інтерес до Лібельтової "Естетики" одразу згас – нові почуття переповнили душу, а на тлі яскравих картин майбутнього вільного життя, що їх малювала фантазія, трактат польського філософа втратив свою принадну роль розради. У щоденниковій нотатці за цей-таки день поет пише, що з третьої години дня аж до третьої години ночі вони разом із польським політичним засланцем, унтер-офіцером 1-го Оренбурзького лінійного батальйону Феліксом Фіалковським сиділи під вербою, пили чай із лимонівкою, а ще "на выдержку прочитали несколько мест Либельта, и нашли, что подобные книги пишутся для арестантов, которым даже Библии не дают читать. Замечание довольно

[1] Ідеться про оповідку Плінія Старшого з його "Природознавчої історії" (XXXV, 65) про змагання між грецькими художниками кінця V ст. до н. е. Зевксідом та Паррасієм: "Зевксід, за переказом, показав картину, на якій виноград був намальований з такою дивовижною схожістю із справжнім, що птахи злітались до нього, а Паррасій приніс полотнище, намальоване так правдоподібно, що Зевксід, загордившись оцінкою, яку дали птахи його картині, вимагав, щоб полотно було нарешті зняте і показана сама картина. Коли ж він зрозумів свою помилку, віддав пальму першості Паррасію, щиро засоромлений, тому що сам він обманув птахів, а Паррасій – його, митця" [1, 199].

[2] Мова йде про російського художника академічної школи, професора, згодом ректора Санкт-Петербурзької академії мистецтв, члена Болонської та Міланської академій мистецтв Федора Антоновича Бруні (1799–1875). Шевченко вважав, що твори цього художника виконані в "ненатуральній манері".

[3] Дагеротипія – поширений у 1850-х рр. спосіб фотографування на металевій пластинці, покритій шаром йодистого срібла.

[4] Ідеться про російського портретиста, академіка Санкт-Петербурзької академії мистецтв Сергія Костянтиновича Зарянка (1818–1871). Його роботам властива пильна увага до деталі навіть в аксесуарах.

резкое и почти верное" [18, 64]. А ще через день, 23 липня, у Шевченковому Щоденнику з'являються останні нотатки про "Естетику" Лібельта. "За обедом и после обеда, – пише поет, – Фиалковский забавно подтрунивал над Кулихом, его чином и в особенности над его тепленьким местом. Кулих, чтобы отделаться от неистощимого Фиалковского, обратился ко мне с вопросом, как мне нравится книга, которую он принес для меня из Уральска. Я, разумеется, сказал, что очень нравится, на что Фиалковский страшно захохотал и громогласно назвал Либельта просто дурнем за то, что он написал такую книгу, Пшевлоцкого, за то, что он купил эту книгу, а Кулиха дубельтовым[1] дурнем за то, что он 500 верст нес на плечах своих эту пустую увесистую книгу. Кулих не на шутку обиделся такой нецеремонной критикой и требовал ясных доказательств на такую грубую клевету. Чтобы утишить возникавшую ссору, я пригласил приятелей к себе на огород пить чай. Предложение было принято, и мы отправились под мою вербу. Либельт лежал у меня под подушкой, и я, во ожидании чайника, предложил Фиалковскому прочесть вслух страничку из сего великого творения. Он охотно это исполнил. Кулих не поверил слышанному. Он думал, что Фиалковский импровизирует и продолжает трунить над его тяжелою ношею. Вырвал у него из рук книгу и прочитал сам весь параграф "О фантазии". – Что? – спросил Фиалковский наивно изумленного Кулиха. – Пшевлоцкий, – отвечал он, – цивилизованный дурень, вот и все" [18, 66]. Параграф, що його читав Куліх, у Лібельта має назву "Fantazya" [див.: 21, 170-192]. Він досить великий, тож навряд чи Куліх прочитав його весь. Швидше за все, терпіння в каптенармуса вистачило лише на перші кілька сторінок. Слід сказати, що про фантазію Лібельт цікаво міркував іще на початку своєї книжки, коли розрізняв уяву-імагінацію (поєднання чуттєвих даних у цілісний образ) та уяву-фантазію, де творче начало відіграє куди більшу роль. "Імагінація, – образно писав він, – то Еолова арфа, зі струн якої повіви вітру видобувать тони, а фантазія – то лютня, на якій Орфей виливав своє натхнення…" [21, 26]. Тим часом у цьому спеціальному параграфі Лібельт визначає фантазію як "*чинну творчість* уяви", котра, на відміну від імагінації, "не йде від зовнішності до духу, а виступає з духу назовні" [21, 171]. І далі: "Через імагінацію конечні форми й конечний зміст стають знані безконечним духом; через фантазію духовний зміст набуває зовнішніх форм і світиться крізь них характером своєї нескінченності" [21, 171]. У цьому зв'язку Лібельт услід за Гегелем говорить про мистецтво "класичне" і "романтичне", про три етапи, що їх проходить у своєму розвитку фантазія: безпосереднє зображення предметності, репродукцію предметності й доповнення, – переказує легенду про місяця-перекроя, яку перегодом так чудово опрацює у своїй "Казці про Правду та Кривду" Панас Мирний, цитує "східну" поезію Гете, говорить про "трагічне", "високе", "комічне" тощо. Хтозна, що са́ме видалось каптенармусові Куліху дурницею, але напевно можна сказати одне: висловлені тут міркування суголосні таким непересічним пам'яткам романтичної філософії, як "Vorschule der Aesthetik" ("Підготовча школа естетики") Жана Поля (Ріхтера) чи "Neue Vorschule der Aesthetik. Das Komische" ("Нова підготовча школа естетики. Комічне") Арнольда Руге, що на них покликається Лібельт. І ще одна обставина, про яку не слід забувати: насмішки Фіалковського й Куліха з міркувань Лібельта щодо природи фантазії навряд чи варто сприймати як позицію самого Шевченка. Звісно, треба бути глухим, щоб не почути в поетовій щоденниковій нотатці іронічних ноток. Але пригадаймо в цьому зв'язку повість "Художник". Оповідач отримує від свого протеже листа й, читаючи між рядками, пробує зрозуміти, що коїться в душі його підопічного: "Второе, что я вычитал из нескладного письма моего возлюбленного художника, – это то, что он, сердечный, сам того не замечая, влюбился по уши в свою хорошенькую вертлявую ученицу. Это в

[1] Тобто "подвійним".

порядке вещей. Это хорошо, это даже необходимо, тем более художнику, а иначе закоптится сердце над академическими этюдами. Любовь есть животворящий огонь в душе человека. И все, созданное человеком под влиянием этого божественного чувства, отмечено печатью жизни и поэзии. Все это прекрасно, но только вот что. Эти, как называет их Либельт, огненные души удивительно как неразборчивы в деле любви. И часто случается, что истинному и самому восторженному поклоннику красоты выпадает на долю такой нравственно безобразный идол, что только дым кухонного очага ему впору, а он, простота, курит перед ним чистейший фимиам. Очень и очень немногим этим огненным душам сопутствовала гармония" [17, 196-197]. Як бачимо, Шевченко без тіні іронії називає тут геніальних митців "вогненними душами", маючи на увазі чималий за обсягом параграф Лібельтової "Естетики" під назвою "Dusze ogniste", у якому польський філософ розглядав природу геніальності [див.: 21, 317-351]. А поняття "вогненної душі" в Лібельта прямо випливає з його розуміння фантазії. "*Предметна* фантазія, або фантазія у власному *безсиллі*, – писав він на початку параграфа "Вогненні душі", – поєднана з духовним розумом, дає нам геній *жіночий*; репродуктивна фантазія, чи фантазія у своїй *силі*, сполучена з тим самим елементом мислення, відкриває нам новий розряд геніїв, котрий ми називаємо *вогненними душами*" [21, 318]. Ці ідеї та образи Лібельта присутні в Шевченка й імпліцитно. Згадаймо, як на початку цієї ж таки повісті він писав про трагізм земного життя митців-геніїв: "За что же, вопрос, этим олицетворенным ангелам, этим представителям живой добродетели на земле, выпадает почти всегда такая печальная, такая горькая доля? Вероятно, за то, что они ангелы во плоти" [17, 120]. А тепер порівняймо це міркування з міркуванням Лібельта: "Митці, любителі наук, так само, як і слуги Божі, – жерці найвищого Бога, а найсильніші з них, котрі виблискують світлом духа, ніби мечем архангела, стоять, мов херувими й серафими, найближче до трону Його маєстату" [21, 22]. Хіба це не явна паралель до Шевченкових "воплочених янголів"?

А ось і останній щоденниковий запис, у якому зринає ім'я Лібельта. Того ж таки 23 липня, коли відбулася розмова між Фіалковським і Куліхом, була чудова ніч: тиха, місячна. І поет запросив на прогулянку своїх добрих знайомих: дружину коменданта Новопетровського укріплення майора Іраклія Ускова Агату Омелянівну і дружину підпоручника, наглядача напівгоспіталя Миколи Бажанова Катерину Агатангелівну. Однак жінки відмовились, бо надворі було досить прохолодно. Вони так і залишилися сидіти, як іронічно каже поет, "за сальным огарком в вонючей киргизской кибитке и, разумеется, сплетничали. Им бы предложить эстетику Либельта, что бы они из нее сделали? Наверное, папильотки. И это естественно. Для человека-материалиста, которому Бог отказал в святом, радостном чувстве понимания его благодати, его нетленной красоты, для такого получеловека всякая теория прекрасного – ничего больше, как пустая болтовня. Для человека же, одаренного этим божественным разумом-чувством, подобная теория также пустая болтовня, и еще хуже – шарлатанство. Если бы эти безжизненные ученые эстетики, эти хирурги прекрасного, вместо теории писали историю изящных искусств, тут была бы очевидная польза. Вазари[1] переживет целые легионы Либельтов" [18, 66-67]. Щó це, нищівне заперечення естетики Лібельта? Зрештою, так. Але ж хіба ці Шевченкові міркування про людину-"матеріаліста" бодай почасти не навіяні трактатом польського філософа? Пригадаймо хоч би полеміку Лібельта із прагматизмом Фелісіте Робера де Ламенне. Прекрасне в мистецтві, стверджував Лібельт, "не має іншої мети, окрім прекрасного, його [мистецтва] плоди мають бути тільки прекрасними й нічим іншим" [21, 53]. Отож "мистецтво – саме собі мета" [21, 54]. Тим часом Ламенне у

[1] Джорджо Вазарі (1511–1574) – італійський художник, архітектор та історик мистецтва, автор популярної книжки "Le vite de'piu eccelenti pittori, scultori e architettori" ("Життєписи найславетніших живописців, скульпторів та архітекторів").

своїй відомій праці "Esquisse d'une philosophie" ("Нарис філософії") стверджував, що "*мистецтво тільки для мистецтва* – абсурд" [19, 134]. "Матеріальний погляд" французького філософа, каже Лібельт, не дозволяє йому збагнути, що "в об'явах духа існує щось не для практичного вжитку". Звідси випливає цілковите нерозуміння того, що́ таке "наука для науки, правда для правди, мистецтво для мистецтва" [21, 55]. Наприклад, Ламенне певен, що коли оратор виголошує промову, то тільки заради того, щоби переконати слухачів у власній правоті. Але якщо тут важить тільки прагматика, то чому тоді люди й досі з насолодою читають Демосфена й Цицерона, адже те, про що вони говорили, вже давно віджило? – запитує Лібельт [21, 56]. Значить, у їхніх творах є щось таке, що виходить далеко за межі свого часу й актуальних потреб…

Чи розгортав поет Лібельтову "Естетику" після 23 липня 1857 р.? Важко сказати. Судячи з усього, за другий том цього трактату Шевченко так і не брався. Принаймні від 23 липня 1857 р. жодних згадок про Лібельта нема. Мабуть, подальші події закружляли Шевченка так стрімко, що в нього вже не стало часу (і бажання?) повертатися до "Естетики". Але попри те, що Кароль Фридерик Лібельт як автор трактату "Estetyka czyli umnictwo piękne" був "найчарівнішим співрозмовником" великого українського поета всього лише сім днів липня 1857 р. на березі зеленого Каспійського моря, його праця стала справжнім дзеркалом Шевченкової філософії.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Віхи* в історії античної естетики: Збірник. – К., 1988.
2. *Диоген Лаэртский*. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. – М., 1979.
3. *Жуковский В.* Выписки из немецкой эстетики и критики // *Жуковский В.* Эстетика и критика. – М., 1985. – С. 299-307.
4. *Иваньо И.* Эстетика Т. Шевченко // *Иваньо И.* Очерк развития эстетической мысли Украины. – М., 1981. – С. 150-162.
5. *Кременчуло В.* Лібельт // *Шевченківський* словник. – К., 1978. – Т. 1. – С. 358.
6. *Опыт* науки изящного, начертанный А. Галичем. – СПб., 1825.
7. *Радлов Э.* Очерк истории русской философии // *Введенский А., Лосев А., Радлов Э., Шпет Г.* Очерки истории русской философии. – Свердловск, 1991. – С. 96-216.
8. *Розумний Я.* Поет, розп'ятий на ізмах // *Світи* Тараса Шевченка. – Т. ІІ: Збірник статтей до 185-річчя з дня народження поета. – Нью-Йорк; Львів, 2001. – С. 17-44.
9. *Рубчак Б.* Живописаний Шевченко ("Журнал" як текст) // *Світи* Тараса Шевченка: Збірник статтей до 175-річчя з дня народження поета. – Нью-Йорк; Париж; Сидней; Торонто; Львів, 1991. – С. 65-90.
10. *Тарас Шевченко.* Документи та матеріали до біографії. 1814–1861. – Вид. 2-е, перер. та доп. – К., 1982.
11. *Т. Г. Шевченко.* Біографія. – К., 1984.
12. *Федченко П.* Тарас Шевченко (1814–1861) // *Історія* української літературної критики. Дожовтневий період. – К., 1988. – С. 137-149.
13. *Фізер І.* Філософія чи філо-софія Тараса Шевченка? // *Світи* Тараса Шевченка: Збірник статтей до 175-річчя з дня народження поета. – Нью-Йорк; Париж; Сидней; Торонто; Львів, 1991. – С. 40-52.
14. *Чижевський Д.* Нариси з історії філософії на Україні // *Чижевський Д.* Філософські твори: У 4 т. – К., 2005. – Т. 1. – С. 3-162.
15. *Шевченко Т.* Зібр. тв.: У 6 т. – К., 2003. – Т. 1.
16. *Шевченко Т.* Зібр. тв.: У 6 т. – К., 2003. – Т. 3.
17. *Шевченко Т.* Зібр. тв.: У 6 т. – К., 2003. – Т. 4.
18. *Шевченко Т.* Зібр. тв.: У 6 т. – К., 2003. – Т. 5.
19. *Lamennais F.* Esquisse d'une philosophie. – Paris, 1840. – T. III.
20. *Libelt K.* Dziewica Orleańska. Ustęp z dziejów Francyi. – Wydanie drugie. – Poznań, 1852.
21. *Libelt K.* Estetyka czyli umnictwo piękne. Tom I. Część ogólna. – Wydanie drugie poprawione. – Petersburg, 1854.
22. *Libelt K.* Estetyka czyli umnictwo piękne. Tom II. – Część II: Piękno natury plastyczne. – Petersburg i Mohilew, 1854.

Отримано 30 грудня 2010 р. *м. Харків*

Микола Кодак

УДК 821. 161. 21 – 2. 09

ДРАМАТИКА "ПАТЕТИЧНОЇ СОНАТИ" МИКОЛИ КУЛІША В СУЧАСНОМУ ІНТЕЛЕКТУАЛЬНОМУ СВІТІ

У статті розглядаються риси поетики відомої драми М. Куліша: пафос, символізація, елементи комізму й мелодраматизму, персонажні ролі, театральність, перегуки із класичною реалістичною традицією. В інтерпретації задіяно інструментарій аналітичної психології.

Ключові слова: акцентуйована особистість, нарація, пафос, символ, театралізація.

Mykola Kodak. The dramatic effect of Mykola Kulish's "Sonata Pathétique" in today's intellectual world

The paper explores the poetics of a well-known drama by Kulish paying special attention to its pathos, symbolic structures, comic and melodramatic elements, roles of characters, theatricality, and various allusions to the realistic drama. The interpretation offered here involves some of the methods of analytical psychology.

Key words: accentuated personality, narration, pathos, symbol, theatricality.

Довгий час драма М. Куліша була нам відома за "дніпровським" виданням 1969 р. Пізніше, року 1990-го, те ж видавництво випустило у світ двотомник, істотно збагачений текстуально та прикнижковою акциденцією. Упорядкував і прокоментував його режисер Л. Танюк. Із цієї публікації склалося нове уявлення про "Патетичну сонату" – найбільш новаторський твір у доробку М. Куліша; виникла потреба переглянути, теоретично дещо переосмислити погляди на поетику (відповідно до роду – драматику) цього неординарного явища модерної літератури ХХ ст.

Усі інгредієнти драматики, як і в інших літературних родах – інгредієнти епіки чи поетики, у "Патетичній сонаті" задіяні різнобічно й цілковито, а де це можливо чи текстуально доречно – то й прономіновано.

Свою систему поетики я розглядаю як п'ятирівневу структуру, що описується поняттями: 1) пафосу; 2) жанру; 3) психологізму; 4) хронотопу; 5) нарації [див.: 5]. Поняття ці для системи, так би мовити, всюдисущі, усепроникні, рухливі, наділені ефектом взаємопідсвічування тощо. Дієвість цієї системи апробовано в аналізі власне поетичних (поезія) та прозових (епіка) творів при виданні книжки "Авторська свідомість і класична поетика" [див.: 4].

У тексті драми найперше впадає в око акцентований пафос усього твору, з мотто починаючи. Лейтмотивно по суті його задає вступна авторська нотатка: "Із спогадів мого романтичного нині покійного друга й поета Ілька Юги на Жовтневих роковинах у клубі ЛКСМУ про свій *незавидний*, як він казав, *проте повчальний* революційний маршрут" [7, 174] (курсив мій. – *М. К.*)

Удаючись до суто наративних елементів у граматиці, М. Куліш своєрідно розширює коло дійових осіб драми. Із самого початку твору героїня "вивчає Бетховенову сонату", повторюючи "повне зоряного *пафосу*, глибоке й могутнє grave", під впливом якого Я-герой (тобто Ілько Юга, він же – поет, він же автор)

проводить низку мотивів (для твору – лейтмотивів), розрізняючи складники історичного й культурного досвіду: “Од золотих фігур в історії чорні тіні, од чернечої ж Петраркової золота й ясна – світінь вічної любові” [7, 179]. Уже значно пізніше в Марини проривається: “Любов! Де ти, любове, поділась у світі? Чи гостя ти великодня, чи просто мрія?.. (*По паузі*). Скажіть, поет ще й досі вірить у Петрарку і вічну любов?..” [7, 221].

Зачувши з натовпу репліку “Крути революцію без антракту...” [7, 220], Марина вписує її сенс у контекст, у діалог із Я-героєм:

“Скажіть, а ви теж за цей Інтернаціонал?

Я. Так. Я за цю ідею. Ви?..

В о н а. Я?.. Не проти. Але я знаю, що того лише ідеї переможуть, хто з ними вийде на ешафот і смерті в вічі скаже. А ваші ці?

Я (*тихо*). Вийдуть!

В о н а. Покидьки і потолоч оця? Удар, поразка – і вони підуть урозтіч, ідею кинуть на дорогу разом з брудним своїм солдатським картузом і самі ж розтопчуть!.. От інша річ вбивати безоружних, робити ешафот у кожнім домі – на це у них нема антракту.

Я. Проте живих у землю не закопують, віджитих і мертвих” [7, 220-221].

У репліках, що їх подає “Вона”, і “тихій”, а проте принциповій відповіді Я-героя “Вийдуть!” стається локальний спалах, наслідок якого зафіксує *наратив* уже наприкінці епізоду.

Під кінець дії другої Я-герой опиняється в ситуації, котру можна було би кваліфікувати як мелодраматичну. У тексті вона позначена числами 4 і 5.

“Одчинивши тихо двері, Я:

– Простіть! Я, не спитавшись, увійшов, – це привілей старців і закоханих...

Я бачу корнетову спину. Він навколінках, цілує їй кінчик сукні. “Лицар прийшов. Він просить посвяту. Маріон. Мила!” – чую я і, непомітний, іду геть.

5

Я повертаюсь до себе на горище. Мені неймовірно важко. Я не впізнаю речей. Все змінилось, померкло, посіріло. Навіть сонце на небі вже не сонце, а якийсь жовтогарячий пластир на рані. Скрізь запалення і біль. Шепочу:

– Ну що ж... Ще хлопчиком колись гнався ти за мріями на паличці верхи і з розгону, пам’ятаєш, босою ногою на розбите гостре скло – до кості, до серця? Як упав ти з палички-коня на сміття якесь, пам’ятаєш? І тепер з розгону з примрійного коня... Який смітник кругом! Невже ж весь світ лише смітник, а мрії – випари з його! Гак, Луко, всі дороги в світі – це лише орбіти: якою б не пішов, все одно повернешся туди, звідки вийшов – в яму. Різниця лише та, що коли народжуєшся – випадаєш з ями; вмираєш, то попадаєш в яму. От і все. Чого ж іти? Куди іти? Кружляти по орбіті? (*Підходжу до віконця*). Кинутися вниз, чи що? (*Дивлюся*)” [7, 195-196].

Драма “Патетична соната” присвячена подіям, що відбуваються 1917 року, між Лютневою та Жовтневою революціями.

Етнічна історія сусідніх народів упродовж попередніх століть мала помітну щільність та “розпанаханість” (як говорив І. Франко) кордонів. Сьогодні розуміємо: дещо в історії міжнаціонального спілкування вимагає культурного толерування та “притирки”. Спливає таке й у розмові між Ступай-Ступаненком і Мариною, котра іронічно категоризує його: “Тату, ти комік. (*Цілує його*)” – слідом на його “категоричне”: “Гм... Чув десь нашу музику! Украв! Соната українська”... – і далі про ім'я одного з композиторів: “Та який він Глінка, коли він Глинка!!!” [7, 186].

Історизм, документування часу, фіксація історичного плину подій, з одного боку, досить чітко встановлені у творі, з другого ж – дуже символічні, релятивні, "комічні" (коли сказати слівцем Марини). Обдумуючи тактику й стратегію, Марина прокламує: "Гей! Гармат би нам та кулеметів замість мрій, тату", вкраплюючи ніби "між іншим", "Ти, татусику, поет...". У мові Марини лексеми "доля", "мрія", "поет", "комік" зумисне сусідять, як у висловах Ступая категоричне "Я українець" [7, 189]. Взаємопідсвічування, семантизація слова в М. Куліша – справа цілком ординарна, так би мовити, буденна.

Марина виступає одразу в багатьох вимірах практики. Ось один із епізодів: "*(спинивши рух Андре до себе).* Цс-с-с!.. Дивіться, таток он – вийшов агітувати. Давайте послухаємо! Начепив жовто-блакитну квітку – от комік!" [7, 198].

Якщо Андре має намір "одчинити двері дівчині", себто Марині, то сама Марина уявляє перспективу ширше: "Дівчині і країні (*зірвала кілька акордів з фортепіано. Понесла їх у долонях, ніби квіти*). Мої любощі – це сон, може, мрія – дівчина стрічає лицаря. Отак. (*Удає з себе сповнену любощами дівчину, зустріч*). Любий мій, давно бажаний, милий!.. І поведе, як гетьмана у свою світлицю. Скаже: ой дзвоніть, софійські дзвони, щоб люди не чули, як я милого цілую..." [7, 195].

Сурядно поставлені голоси Луки, Андре, Пероцького і Ступая сприймаються як множинні прочитання розмаїтих символів; скажімо, Андре: "Край несвідомості і прози...", і тут же – думка Луки: "Хрестів і шибениць...". Суто символічно в цьому контексті сприймається і "*діловий голос ч и с т і ї в*: – Почистить треба, громадянине!" [7, 201-202]. У тексті п'єси повсюдно вкраплюється одне слово "Патетична" в розмаїтих контекстах, скажімо: "Патетична пауза – десь звичайний, діловий голос...". У такому сусідстві мимовільно символізується й оця "пауза" (як поняття, антитетичне поняттям "соната", "симфонія", та й звукам загалом).

У дії третій "генерал Пероцький (*з балкона*)" затіває зверхнє базікання про символ та суть свободи слова:

"От вам, панове, свобода слова! І взагалі свобода! Суть свободи! *Символ*!" [7, 200] (курсив мій. – *М. К.*).

Одразу за генералом слово перебирає "неромантичний" (за словами автора – Ілька Юги) персонаж Лука; він робить істотне й красиве уточнення:

"Так! Це суть буржуазної свободи! Символ!". І тут же додає й вочевидь не без ширших асоціацій: "Людина кричить..." [7, 200]. Часопросторовим чи й узагалі культуропросторовим резонатором для подібних покликів тоді була картина експресіоніста Едварда Мунка "Крик". У художньому хронотопі "Патетичної сонати" М. Куліша утворюється своєрідний уловлювач (чи аглютинатор) резонансних хвиль з усією їх семантикою.

У четвертій дії стаються зміни у змісті пафосу, виразом чого слугує фраза Я-героя: *"Я вже по-дурному мовчу"* [7, 218].

Символіка (чи символізованість, символізація) образу коня набуває у драмі нового й нового розгалуження, що призводить до наступних словесних конфронтацій між героями. На репліку Я-героя "Ці коні вже в музеї" надходить відповідь Марини ("*спалахнувши*"): "Ці коні вже у когось на припоні. Прикуті. За чужим замком!" [7, 219].

Як на початку дії другої генерал Пероцький убачає символічність у перемогах російської зброї, так наприкінці четвертої Марина прокламує (до Андре): "Помилка була, що ви на Україні робили "русское двіженіє"; її треба виправити!" На що корнет Пероцький відказує: "Чи не є все це моя любовна помилка?". Тим часом Марина в ролі "Чина комітету Чайки", звертаючись до Андре, "дописує" "Гасло: люльку запалено. Все. Ідіть!" [7, 231].

Отже, історична драма розігрується під акомпанемент водночас і "Патетичної сонати", і кінокоміка Макса Лідера. Ініціатива "романтики" переходить до прагматика Луки, який зізнається повії Зіньці: "Ось я вас серцем розумію, а ви мене й головою не хочете. А може, це в мене, говоритиму прямо, любов?" [7, 233].

Наприкінці дії п'ятої відбувається значуща й символічна одміна: Ступая знаходять убитим, Андре й Марина обмінюються репліками: "Ніби Великдень. Кажуть, що коли вас зустрів монастир, ви там виголосили "Хай живе Іванова дзвініця, а над нею північна зоря". Це значить Росія?". Андре на це відповів "серйозно і твердо" "Так". Не без іронії Марина продовжила: "Ну, а за Україну чом лицар промовчав?". На що почула: "Обминемо!". Серйозність розмови наростає.

"М а р и н а (іде і гостро, допитливо дивиться йому в очі – жартує чи ні): Україну?" Репліка Андре "Ось труп цей *(одводить її легким рухом від трупа Ступая).* Не закаляйтесь" *(Обоє впізнають Ступая)*" [7, 244].

Л. Танюк, торкаючись питання про своєрідність "Патетичної сонати" в доробку письменника, зокрема, говорить: "На цвинтарі розстріляних ілюзій" (В. Симоненко) лежить... шедевр Миколи Куліша – "Патетична соната", яка, на думку сучасного режисера, стала в доробку автора "його авторською сповіддю" [9, 20].

У сповненій вагомих роздумів передмові зазначено, що "Куліш не шанує жанрів, грубо "зґвалтованих" концепцією – тодішньої "документальної" хроніки, політичного плакату, масових дійств і патетичного колективізму. Він повсякчас побільшує відстань між ілюзією та реальністю, і його тенденційність глибоко притаєна, вона є наслідком духовної боротьби героїв, висновком певної життєвої драми. Реалізм Куліша потребує сили-силенної епітетів: він і гротесковий, і натуралістичний, і макабричний, і метафоричний; проте комбінує письменник свою правду виключно з правди життя – ірреальна подеколи сама їх комбінація, а не елементи, з яких її скомбіновано" [9, 13]. І дещо нижче вписує жанрове мислення вітчизняного митця в широкий контекст, кажучи: "За Петером Хакслі, вся драма є мистецтвом поетичним: Микола Куліш – чи не найбільший після Лесі Українки поет в українській драмі. Він долає побутовий утилітаризм мови, формулюючи не думки, не тези, а подаючи *сконденсовану до моторошної символіки* (курсив мій. – *М. К.*) образну сутність довколишнього світу..." [9, 13].

На момент дії сьомої у структурі "Патетичної сонати" генерал Пероцький, відомий як прокламатор побутового символізму, на запитання голови суду "Що ви бачили в ЧК?" запально сповістив: "Кошмар! Уночі до мене в камеру всадили монаха, і він цілу ніч молився. По-українському, чи розумієте, панове! Він не давав мені спати" [7, 249].

У репліці Пероцького проакцентовано національну ознаку – мову, що мимовільно завдяки особливості мовця семантизується "символічно".

Не раз у Я-героя закрадається думка-сумнів:

"Я думаю: грає вона, вдає чи говорить щиро". Це стосується Марини, котра трохи згодом під впливом нового враження говорить "уявляючи":

"Революція напуває коней. На світанку. Напуває, звичайно, з української криниці. Тоді я стаю дівчина з відрами. *(її осяває нова ідея).* За хатою криниця буде й жито. Я вийду з хати – безсонна од бажання дівка – з відрами по воду і напою вашого коня" [7, 257].

Психологічно легко, практично невимушено Марина переходить "із ноти на ноту", "перегравши" то одну, то іншу роль. Це наприкінці підтверджується і її репліками, тобто свідомістю.

Так само як генерал Пероцький засвідчує свою позицію націонал-шовіністично, так зі свого боку Марина Ступай-Ступаненко – класово, проте не виразно українофільськи. Її хитавиця – напевне, рудимент кількох переробок п'єси.

Тут і визначається місце, у презентації якого зімкнулися різні локуси; з апеляцією до уяви реципієнта їх означено:

"*Тепер уяви собі мою зустріч з Лукою після походу. Ніч. Ревком. Знов у Пероцьких. Лука чергує. Я йду. Рух радості. Піднесення. Воістину патетична зустріч*" (підкреслення моє. – *М. К.*) [7, 251].

У всьому наведеному описі варте уваги акцентування локусу *"Знов у Пероцьких",* на який націлено кілька протилежних намірів. Так, Я-герой заявляє: "Я прийшов, щоб ти мене заарештував" [7, 251].

Упродовж усієї сьомої дії стається низка ідентифікацій, уточнень, обігрувань матеріалу живої й доволі вибагливої уяви героїні, що долучається до романтичних візій Я-героя.

Довкола романтизму Ілька Юги складається цілий Маринин вокабуляр, у центрі якого можемо поставити "горищні мрії". У своєрідній і до часу нерозгаданій ієрархії довкола цього поняття розташовуються Ступай-Ступаненко як "*комік*" і "*неромантичний*" герой Лука, поряд – Андре, "*лицар*", іще далі Ілько Юга, "*поет*". Названі ролі впродовж сценічної дії переміщаються в ігровій стихії, стають практично невловимими для фіксації тієї чи тієї ігрової іпостасі.

Чергова репліка Марини "Тут вічність вибиває такт – музика життя і смерті". Після чого репліка Ілька видається жорстоко-раціоналістичною: "Чув і бачив. Тут, кажуть, жив недавно робітник і жінка. Був на війні. Жінка ждала. Рахувала ці краплі довше од вас. Мільйон їх випало. Чоловік приповз із війни безногий..." [7, 257].

Цю сувору констатацію одразу ж змінює цинізм жесту й репліки Марини:

"Отут квітник надій моїх. Бачите, він уже геть осипався, як мак. А ось ложе. (*Жест на ліжко*). Ложе вічного кохання" [7, 256].

Надалі й до кінця твору герої набувають виразно стриманого займенникового пойменування: Я та Вона.

Драматика "Патетичної сонати" в дії сьомій, із цифри "2" починаючи, різко змінюється. Її започатковує наративний пасаж. Він видається уламком переробок роману.

"*І нарешті, мій друже, фінал. Я йду до підвалу. <...> Якусь хвилю я стою і прислухаюсь. Мій слух тепер такий прозоро-напружений, що я можу чути і чую, як течуть у просторах час і зорі. Я чую, як за дверима в підвальчику капнула крапля – лунко. Але її не чути. Спить?.. Десь миготить думка – постукати. Та чи не зайва тепер оця ввічливість? Адже я тепер у цілком одмінній ролі. У мене ключ і од дверей, і од життя. Я одмикаю замок і чомусь намагаюсь робити це якомога тихше, та ключ ніби перевертає світ, і він гримить... гримить... Входжу. Свічечка. Вона*"... [7, 254].

При переході від експлікацій наративу до викладу власне драматикальної частини фіналу посилюється протистояння ідейне й усебічне, сказати б – комплексне. Воно вербально декларується й у своїй декларативності всіляко риторизується, експресіоністськи увиразнюється, аж до того, що Я-герой це мимоволі зауважує: *"Я стою, заклякнув. Я думаю: грає вона, вдає чи говорить щиро"* [7, 255].

Театральність Марини Ступай-Ступаненко, кажучи мовою психології акцентуйованості, сягає демонстраційного рівня. "Вона" намагається втягнути в демонстративну театралізацію, у гру й самого Я-героя, підключаючись до сказаної колись раніше його фрази:

"В о н а. Ви, не спитавшись, увійшли, – це привілей старців, закоханих і, здається, катів. <...> Я вас довго ждала, поете <...> Ви не дивуйтесь, – кожен

з нас живе у віках, бо ми перш за все – ідеї. Адже ви вірите в Петрарку і вічну любов!" [7, 254-255].

Я-герой у фіналі "Патетичної сонати" демонструє вихід із зони понурого романтизму й перехід у зону тверезого, питомого історизму, запитуючи:

"Скажіть, ви й *тоді*, у *віках*, були душею контрреволюційних організацій?". І, почувши відповідь, ніби завершує самозвіт чи сповідь: "Я й помчав до вас, у добу козацтва, чумаком ходив, я мчав і гнав на диких конях-мріях по всіх степах, поки не побачив, що *мчу в минуле* і *верхи на паличці*" [7, 255] (курсив мій. – *М. К.*).

Доречно буде зауважити, що між однією, до того ж запитальною фразою і фразою наступною пролягла репліка, у якій "Вона" велемовно просторікує на теми історіософські, козакогенні й одразу ж закликає Я-героя: "Прийдіть же хоч тепер у сад мого кохання" [7, 256]. Навіявши новий мотив, який їй видається суто романтичним чи переконливо "пейзанським", "Вона" завершує: "До світанку бої, по світанні – смерть, по житі (так у публікації. – *М. К.*) – розлука..." [7, 258]. Я-герой мимохідь дає їй відчути, що вже геть позбувся наївності:

"Це все – зі старих пісень, перелицьованих на сентимент". Це спонукає, аби "Вона" розкрилася відвертіше. Таким чином вибухає нове загострення у плині конфлікту:

"В о н а ... Боже! Як я хочу перед смертю сина! Я вигодувала б його не молоком расєйской культури, як годували всі – цією сумішшю Візантії з Василем Блаженним...

Я. А сумішшю Бісмарка й Мотрони?

В о н а. А що ж, по-вашому, молоком диктатури, в якій більше крові, ніж молока?

Я. Яке родиться з молодої і нової крові.

В о н а. І по яку чи не прийшли й ви, щоб узяти в мене? Га?

Я. Хіба що для дослідження і вивчення нацбактерій. <…>

В о н а. Ми не жили, зрозумійте ж ви, національним життям, ми не дихали, ми не творили, ми ще не знаємо, хто ми і де наш власний шлях в історії, а ви пропонуєте зректися себе заради соціалістичних експериментів і бути матеріалом для лабораторій. Яка трагедія!

Я. Ви чудово граєте в цій трагедії роль нації, але ви не нація. Ви лише частка її, що вечірніми тінями заходить на захід. Ви граєте, але Україна сьогодні не сцена, а плацдарм...

В о н а. Що ж вона? Московський бівуак!..

Я. Плацдарм великого змагу ідей...

В о н а. Тюрма, в якій ви – кат національної ідеї...

Я. В якій моїм катом була національна ідея.

В о н а. А я вірю в неї...

Я. В інтернаціональну...

В о н а. ...як у Бога!

Я. ...як в соціальну аксіому!

В о н а. Вона моя душа!

Я. Моя свідомість!

Я стріляю. Дзвенить у вухах. Вона сповзає по сходах униз. Мертва. Тоді я йду на горище. Вікно – як огняний прапор. Мене охоплює надзвичайне піднесення. Мені вчувається, що весь світ починає грати спочатку на геліконах, баритонах, тромбонах Патетичної симфонії, що *згодом переходить на кларнети, флейти, скрипки*" [7, 258-260].

Словами "Я стріляю" зафіксовано, що спрацював *тригер*, тобто спусковий гачок, а його можна мислити не тільки в прикладно-інструментальному, а й у фігуративно-переносному значенні.

Ірина Вільде в таких випадках удавалася до слова “відпрудження”. У п’єсі М. Куліша його передає наратив, починаючи із фрази “Тоді я йду на горище” – і далі до кінця тексту, особливо у словах: “Мене охоплює надзвичайне піднесення”.

Часовимір і часовідлік, як і вектор часу у драматиці “Патетичної сонати”, усебічно семантизуються й осмислюються. Скажімо, стосовно Марини вжито часовідлік “у віках”, який не може бути семантично нейтральним, а в ситуації інтерперсональній постає щонайменше двозначним.

У грудні 1933 р. драматург писав у листі до І. Дніпровського: “...Коли мені мій райпартком на початку цього місяця сказав, що я, на його думку, перебуваю в деякому одриві від партії, то я, як ще чесна людина, не міг цього заперечувати. Факт.

Зараз я... здираю з себе всі помилки і жорстоко самокритикуюся. Написав до редакції “Комуніста” великого листа. Коротко його зміст: 10 – 7 = 3, себто, що мені треба викреслити з десяти років моєї літпраці (саме з листопада 1923 року узявся за “97”) сім років, що пішли на “Малахія”, “Мину”, “ПатСонату”, боротьбу з ВУСППом і т.д. і т.п., що протягом них я перебував на антипартійних позиціях і ходив шляхами місцевого націоналізму.

Ти без зайвих слів зрозумієш, що мені не легко це робити, але роблю я це щиро. І було б ще важче, якби я цього не зробив (теж кажу щиро)” [6, 561].

Передаючи почуття Я-героя наприкінці “Патетичної сонати”, драматург пише: “Потім почулося чики-чики, мрія напустила офіцериків, понесли безногого і вбили, а поет і далі думав, що це музика. Бо він жив минулим. Тепер я хочу жити днем прийдешнім”.

Отже, у М. Куліша можна реконструювати власний “незавидний, <…> проте повчальний” маршрут письменницької творчості.

Драматург обрав, за словами Леся Танюка, “єдино вірний шлях від розстріляних юнацьких ілюзій – до самого себе. Лише переїзд до “мистецької Мекки” України – Харкова, де було зібрано увесь квіт української культурної та наукової думки, лише його дружба з Хвильовим та Курбасом дала нам нового Куліша” [9, 9].

У статті Юрія Шереха “Шоста симфонія Миколи Куліша” слушно зазначено: “Можна Куліша розглядати з політичного погляду, як при бажанні можна все розглядати з цього погляду. Це модна хвороба нашого часу...” І далі: “Єдино значущий був Куліш без політики. І тому радянський режим його знищив” [10, 339].

У завершальному розділі праці К. Г. Юнга “Психологічні типи” історико-психологічне, а водночас і націоцентричне міркування відводить нас приблизно в роки, відображені у п’єсі М. Куліша: “…У такий час воістину невдячним завданням є розмова про повну різнорідність елементів, що становлять націю” [11, 585].

У тексті драми конкретика конфліктів та колізій захитує не одного з героїв “Патетичної сонати”. “Психологія! Інтелігентські муки!” [7, 253], – так говорить бойовий побратим Ілька Юги Лука. Марина Ступай проходить своє коло “акцентуйованою особистістю” з високим креативним потенціалом. Зверхність, а то й зневага просочується в дикції Марини Ступай, коли вона говорить про низові верстви українства, що беруть участь у революційному, по суті, націонал-креативному бою. Ще в четвертій дії Марина конфронтаційно визначається стосовно тих, кому Ступай-батько декламує: “Обніміте, брати мої, найменшого брата!..” [7, 212]. На що Марина Ступай заявляє: “Кому? Більшовикам? Бандитам? Бидлові, що реве від крові і трощить наші найкращі ідеї? (*Заслоняє вікно*)” [7, 212].

Дещо нижче, відповідаючи Я-героєві, Марина іменує людей із робітничо-селянських лав грубо і презирливо: “Покидьки й потолоч оця? Удар, поразка – і вони підуть урозтіч, ідею кинуть на дорогу разом з брудним своїм солдатським картузом і самі ж розтопчуть!..” [7, 221].

Ф. Достоєвському належить цікава думка: “А что если так случится, что человеческая выгода *иной раз* не только может, но и должна именно в том состоять, чтобы в ином случае себе худого пожелать, а не выгодного?” [цит. за: 2, 136].

До схожої ситуації доходить герой роману Л. Толстого “Воскресіння”. Аналізуючи судження про цього письменника, О. Осмоловський зауважує: “Внутрішнє протиборство позбавляє героїв цільності переживань. Толстой відтворює “змішані почуття” й *розщеплює* їх на складники – різноспрямовані потяги. Такий стан Нехлюдова, викликаний усвідомленням вини перед Катюшою: “И удивительное дело: в этом чувстве признания своей подлости было что-то *болезненное* и вместе *радостное* и *успокоительное”;* “ему было *привлекательно* и *противно;* ему было *приятно* и *гадко* в одно и то же время (курсив наш. – *О. О.*)” [8, 144].

У самого ж Достоєвського, у його епістолярії висловлено думку, і гадаю, добре пересвідчену її автором, згідно з якою “роздвоєність” –“найзвичайніша риса в людей... не цілком, утім, звичайних”.

“... Шизофренії притаманний такий розпад уявлень”, котрий “споріднює її з відомим нормальним феноменом “присмеркової” свідомості, а явище шизофренії майже не займає елементарної орієнтації свідомості (Тут слід у дужках зазначити, що було би важко відрізнити сни шизофреників від снів нормальних людей). З досвідом, – пише К. Г. Юнг, – моє враження глибокої спорідненості феномену шизофренії і сну дедалі більше посилювалось” [12, 85].

Н. Каліна зазначає: “Образи безсвідомого – це справжні, глибокі символи, з багатством відтінків значень <...>. Тому Юнг уважає за надійніше тлумачення не поодиноких снів, а цілих серій, роблячи особливий натиск на так званих *ініціальних сновидіннях,* що стосуються самого початку аналізу” [3, 9].

Цей відомий дослідник пише про деякі символи з палітри сновидінь: “Первинний психічний факт, що лежить у його основі, винятково всеохопний і може бути збагнений лише за умови щонайширшого погляду, та й то лише на рівні передчуття. Саме тому й необхідні символи. <...>.

“Кінь” – дуже поширений у міфології та фольклорі архетип. Як тварина він презентує не-людську психіку, до-людське, тваринне, отже – безсвідомо-психічне; тому коні у фольклорі ясновидющі й час від часу говорять. Як верхові істоти вони тісно пов’язані з архетипом матері (валькірії, що несуть мертвих героїв до Вальгалли, троянський кінь тощо). Як верховий, що перебуває під людиною, він являє собою лоно й світ інстинктів, що постає з нього. Кінь – dynamis (рушій) і засіб пересування, він несе людину, як інстинкт, але й піддається паніці, бо йому бракує вищих первнів свідомості. Він має стосунок до магії, тобто ірраціональної, магічної дії, особливо чорні (нічні) коні, що провіщають смерть.

Отже, “кінь” – еквівалент “матері” з легким зміщенням значення із життя-першопричини на просто тваринне, фізичне життя. Якщо ми підставимо цей вислів у текст сну, то одержимо: тваринне життя руйнує саме себе” [12, 81].

У “Патетичній сонаті” осмислюється транзитний образ коня-палички в образотворенні Я-героя. Цей образ якраз гарно пасує до “примрійного” коня, котрий увижається Ількові Юзі в його перемовах із Мариною.

В історичній ретроспективі зауважуємо типологічну схожість та історичний складник порівнюваних явищ, що дає нам підставу значимо розглядати різночасові явища як *еквівалентні*.

До таких аналогій нам дає підходи методологічний пошук і успіх К. Г. Юнга в його інтерпретаціях на основі ілюстрацій до “Rosarium philosophorum” [див.: 12, 145-280].

Завершальною в нашому паломництві правитиме теза сучасних філософів Ж. Дельоза і Ф. Гваттарі із двотомника “Капіталізм і шизофренія”, згідно з котрою “є тільки бажання і соціальність, і більше нічого... Найбільш репресивні і смертоносні форми суспільного відтворення продукуються бажанням...” [цит. за: 1, 981]. Як видається, вона може надовго зорієнтувати наш гуманітарний пошук. Свої ж, українські витоки можемо цілком визначено зв’язати з ім’ям автора “Патетичної сонати”.

“Явищ, котрі виходять за межі людського розуміння, у світі й не злічити”, – говорить у своїй останній книжці “Людина та її символи” К. Г. Юнг.

“Ми постійно звертаємося до символічної термінології для окреслення понять, значення чи точне розуміння котрих нам не підвладне. Ось чому всі релігії застосовують мову символів, як словесного, так і зорового ряду. Одначе подібне свідоме застосування символів – лише один аспект психологічного феномену великої ваги: *людина також сама виробляє символи – неусвідомлено і спонтанно – у вигляді сновидінь*” [13, 17].

Цю тезу, – каже далі вчений, – прийняти нелегко, але необхідно, якщо хочемо більше дізнатися про шляхи функціонування людського розуму, про “здатність бачити, чути, осягати або відчувати... межі сприйняття довколишнього світу” [13, 17].

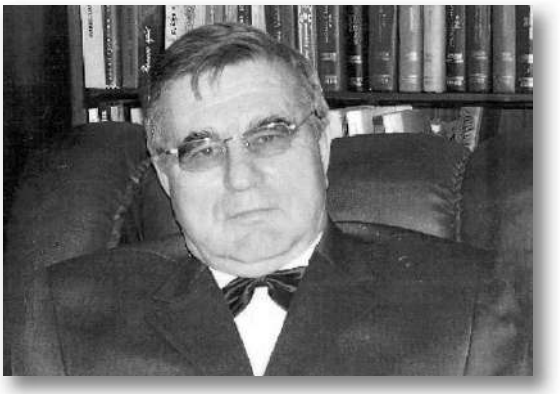
У статті “До питання про підсвідоме” автор нагадує: “Події, всього значення яких ніхто не міг передбачити в ідилічному спокої першого десятиліття XX сторіччя, сталися й перевернули весь світ. Відтоді світ перебуває у стані шизофренії” [13, 91].

Наприкінці століття в самій серцевині Європи знайшлися уми, що у внутрішньому світі людей увімкнули лампу надії, інтелектуальний світоч певності.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Грицанов А., Вашкевич А.* Шизоанализ // *Постмодернизм*: Энциклопедия. – Минск: Интерсервис; Книжный дом, 2001.
2. *Затонский Д.* Реализм – это сомнение? – К.: Наукова думка, 1992.
3. *Калина Н.* Предисловие // *Юнг К. Г.* Психология переноса. – М.: REFL-book; К.: Ваклер, 1997.
4. *Кодак М.* Авторська свідомість і класична поетика. – К.: ПЦ “Фоліант”, 2006.
5. *Кодак М.* Поетика як система: Літературно-критичний нарис. – К.: Дніпро, 1988.
6. *Куліш М.* Листи до Івана Дніпровського // *Куліш М.* Твори: У 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т.2.
7. *Куліш М.* Патетична соната // Там само.
8. *Осмоловский О.* Достоевский и русский психологический роман. – Кишинев: Штиинца,1981.
9. *Танюк Л.* Драма Миколи Куліша // *Куліш М.* Твори: У 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 1.
10. *Шерех Юрій.* Шоста симфонія Миколи Куліша // Там само. – Т. 2.
11. *Юнг К. Г.* Психологические типы. – М.: Университетская книга, 1996.
12. *Юнг К. Г.*Психология переноса. – М.: REFL-book; К.: Ваклер, 1997.
13. *Юнг К. Г.* Человек и его символы. – М.: Серебряные нити, 1997.

Отримано 24 вересня 2007 р. *м. Київ*



У березні відзначає свій ювілей Григорій Максимович Штонь – доктор філологічних наук, професор, літературознавець, поет, літературний критик, драматург.

Закінчив Дрогобицький педагогічний інститут (1967) та аспірантуру при Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка АН України (1973). Тривалий час працював науковим співробітником, а в 1994–2000 роках – заступником директора з наукової роботи Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. 1999 року захистив докторську дисертацію "Духовний простір української ліро-епічної прози". Із 2001 року – професор кафедри історії української літератури і шевченкознавства Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Член Національної Спілки письменників України. Лауреат Державної премії України імені Тараса Шевченка (1996). Член авторського колективу "Історії української літератури XX ст.".

Автор понад 200 літературно-критичних і наукових праць, монографій, зокрема: Становлення нової людини і літературний процес (К., 1978), Романи Михайла Стельмаха (К., 1985), Анатолій Дімаров (К., 1978), Духовний простір української ліро-епічної прози (К., 1998). Автор розділів і портретних статей у навчальному посібнику "Історія української літератури XX ст." у 2 т. і 3 кн. (К., 1993–1994). Автор поетичних збірок "Візії" (1995), "Затока лун" (1999); книжок прози "Пастораль" (1989), "Тернова мушля" (1997), "Пообіч часу" (2004); романів "Суд" (2000), "Рай" (2001), "Містраль" (2004), "Форум вічноживих" (2005), "Нічні сонця", "Ексклюзив" (обидва – 2006).

Григорій Максимович створив низку сценаріїв документальних стрічок "Розкажи про мене" (1989), "Брати" (1991), "Ой горе тій чайці..." (1992), "Сторозтерзаний Київ" (1992) та художніх кінофільмів "Стрічені світанки" (1995) і "Чорна рада" (1999).

Автор творів живопису, що експонуються на художніх виставках, зокрема портретів І. Кавалерідзе, Т. Мельничука, Ю. Покальчука, Б. Рубчака та ін.

Редакція та редколегія журналу щиро вітають ювіляра, зичать йому міцного здоров'я, нових творчих злетів і сонячного людського щастя!

Григорій Штонь

УДК 821.161.2(091)„18"

ЛІТЕРАТУРА МАЛОРОСІЙСЬКА ТА ЛІТЕРАТУРА УКРАЇНСЬКА: СЕНС І ДИНАМІКА РОЗХОДЖЕННЯ (ЛЕКЦІЙНИЙ НАЧЕРК)

У начерку розглядається процес світоглядно-художнього розчуження літератури малоросійської і літератури новоукраїнської.

Ключові слова: Малоросія, Україна, літературна мова, модерна культура, літературна самостійність.

Hryhoriy Shton. Little Russian and Ukrainian literatures: The meaning and the dynamics of divergence (Lecture sketch)

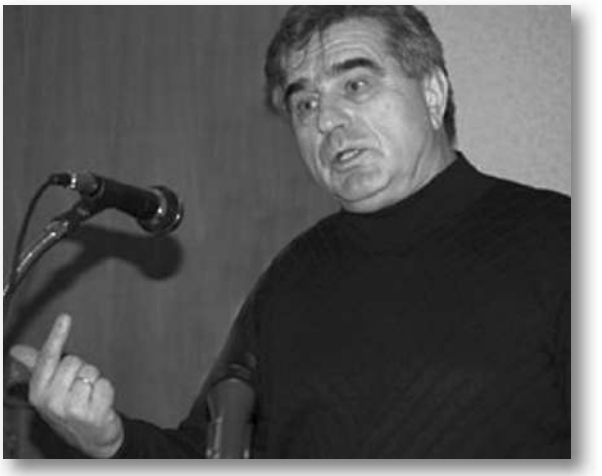
The paper focuses on the process of ideological and artistic differentiation of Little Russian and Ukrainian literatures.

Key words: Little Russia, Ukraine, literary language, modern culture, literary independence.

Ужитковий вододіл між назвами Україна і Малоросія впродовж XIX ст. не просто існував, а поглиблювався попри те, що питомо російськомовні автори (О. Пушкін, О. Пипін, М. Петров, О. К. Толстой) географічним терміном і етнонімом Україна користувалися без жодного щодо нього спротиву. Щоправда, стосується це переважно художнього мислення, яке (згадаймо пушкінське "Тиха украинская ночь. // Прозрачно небо. Звёзды блещут. // Своей дремоты превозмочь // Не хочет воздух… [5, 286]) доволі тонко зреагувало на куди більшу поетичність саме нинішнього ймення землі, котре в широковідомій праці П. Куліша "Записки о Южной Руси" було проігноровано. Чому – однозначно судити важко навіть з огляду на багатовекторні політичні "залюблення" цього письменника, що був, безперечно, одним із найбільш войовничих патріотів літературної рідномовності, проте до ідеї державного самостійництва ставився вірнопіданно підозріло. До того ж – якого самостійництва? Вилущувати відповідь на це запитання з безміру Кулішем про себе наговореного – заняття аналітично безперспективне. І все ж осмілюсь нагадати про його відразливе ставлення до панівних у тогочасній Європі соціально-світоглядних установок, де переважала орієнтація на матеріальний достаток і позірно "демократичну" його захищеність буржуазним правом. Не лише переступити цей Рубікон ситого філістерства, а й стати, як молодий Франко, цивілізованим соціалістом Куліш не те що не зміг, а не пробував; навіть у нарцисоїдних холериків є, очевидно, *міра й межа* змінності т. зв. "внутрішнього світу", для якого шлях від класицистичних художньо-соціальних рівноваг до духовно нестабільного модерну був задовгим і (на це варто зважати теж) малоприродним.

Свою перманентну незгоду з усім і всіма Куліш, щоправда, засвідчив багато в чому прозірливим "хуторянством", проте вважати цей концептуальний вихлюп вартою уваги *програмою* історичного поступу не випадає бодай тому, що він ґрунтується на закоріненому чи не в усіх соціальних ідиліях назадництві. "Наш народ, – із присмаком самовдоволеної зверхності констатує, для прикладу, Панько Олелькович у написаній російською мовою праці "Хуторская философия и удалённая от света поэзия", – …тому й зберіг глибину духу, що був сліпий до того світла, яким наповнювали його школи спершу єзуїти, а потім російські схоластики" [4, 253]. Народ (надто історичний), може, і зберіг, але досі очікувана на його місці нація духовним ресурсом лише власної людності не ступить уперед і кроку. Це, зрештою, не спростовував і *вимушений* (після виходу із царської служби й досмертного осідку в Мотронівці) ідеолог старожитнього пейзанства, який, утім, куди більше нас цікавить у ролі дещо іншій – означника, хай не повного, не поширеного на всі сфери тогочасного життя й тогочасного слововжитку, *українства*.

"У столиці, – нотує Куліш в уже цитованому есеї, – нашого брата українця важко відрізнити від іншої руської братії; він настільки асимілюється із загальнорусами, що навіть листи пише своїм приятелям…" [4, 253]. Залишмо поки що поза увагою цивілізаційну незвиклість "справжнього" українства до послуг пошти, якої, вочевидь, не потребує його – українства – непорушна осідлість. Зрозуміло, щорік більше розхитувана, чому й з'являються в наведеному реченні аж три не вповні синонімічні перегуки з поняттям малорос – загальноруси, люди (чи братія) руська і (поки що тільки Кулішеві) українці. Усі вони є, по-перше, громадянами Росії, а по-друге – людьми, хто більшою, а хто меншою мірою "підверстаними" загальноісторичним поступом, який відриває їх від рідної землі, рідної мови, цим самим позбавляючи ознак відмінності від "іншої руської братії". Себто, нинішньою мовою, денаціоналізує, а в Куліша – денатуралізує, до чого, окрім пошти, причетна залізниця, преса, модерна освіта тощо. Чи пристала б до цих міркувань, приміром, сучасна "партія зелених" або



“прогресивних націоналістів”, гадати не варто: ні, не пристали б, хоч до екології національно означеного духу подібні залюблення у старосвітський побут, у працю на землі й життя серед природи стосунок мають. Але тільки стосунок: новочасне українство (на жаль, не все й не досить інтелектуально потужно) цурається тотальної ксенофобії, не боїться закордонів, потребує стільки ж високотехнологізованих додатків до побутового щодення, скільки їх має решта світу. Саме тому ймення “малорос” видається або староімперським, або таким, що характеризує тих, хто, подібно до багатьох культурних діячів недавнього й давнішого минулого, своє загальнокультурне доростання до Європи бачив лише у спілці й під проводом позірно братнього й неспростовно “великого російського народу”. Хоч сам великоруський народ до таких термінологічних величань жодного стосунку не мав. Як і не мав, принагідно зауважу, власної літератури, яка з часів Петра І творилася на матрицях *не домашнього* класицизму, сентименталізму, романтизму й навіть (маю на оці Гоголя) реалізму. Що, у принципі, цілком природно: із приходом наприкінці XVIII ст. у мистецьку свідомість гетевського терміна “світова література” мало хто з воістину геніальних або й просто талановитих романістів, поетів, композиторів, малярів припускався думки, що прийнята і сприйнята ним жанрологія, художній інструментарій, художня мова і прозирувані за нею і в ній загальномистецькі контексти – виплід лише Англії, Франції чи навіть Давньої Греції. Це змушує нагадати, що й організм російської літератури теж не є і ніколи не був автохтонним; у матричній його “тканині” впродовж XVIII принаймні століття легко прозираються цілі смуги західноєвропейських тематичних, стильових і навіть світотлумачних залюблень. Меншою мірою це впадає у вічі пізніше, коли російська літературна мова як мова Російської імперії здобулася на воістину геніальну органічність у доробкові Жуковського, Пушкіна, Лермонтова, *не будучи при цьому мовою великоросів*. Останні як титульна нація, щоправда, її мали за свою, тоді як малороси до неї вдавалися лише там і тоді, де й коли беззастережно приймали загальноімперську “літературну віру”: у серйозних романах, повістях, оповіданнях. Цього, зрештою, вимагали й тодішні поетики, що дозволяли користуватися “місцевим наріччям” лише при написанні байок, травестій – себто творів низького стилю. Саме тому україномовна частина доробку Г. Квітки-Основ’яненка, І. Гулака-Артемовського, Є. Гребінки була бажаним “гостем” московських і петербурзьких літературних журналів, які нею розважали себе й читача. Без ані натяку на роздратування, що його зустрічаємо після друку віршів Шевченка, які, ледве з’явившись, зруйнували всі класицистичні передсуди та розчуленості, позаяк заговорили мовою не етносу, а історичного українського народу.

Про малопридатне до творення високих поетичних вартостей “наріччя” в “Кобзарі” міг відтоді вести мову лише великорос і патріотизований громадянин Російської імперії в одній особі. Або доконаний загальнорус, що в принципі однаково стосується й Костомарова, і Драгоманова, і Бєлінського, хоч перші два ніколи не дозволяли собі звинувачень живонародної (за нею і в ній стоять сторіччя

нашої духовної автономії, наших братських шкіл, потужних просвітницьких зусиль Києво-Могилянки) української мови в тотальній мужичості. Зрештою, це легко довели "Народні оповідання" Марка Вовчка, переклад яких *літературною російською* не лише приніс загальнодержавну славу їхньому авторові, а й багато чого загальнокультурно посутнього подарував перекладачеві. Утім це речі тою ж мірою загальновідомі, як і спекулятивно заїжджені: ми нападаємо на Бєлінського тому, що він не захоплювався Шевченком, і не беремо до уваги того, що Пушкін так само не припускав наявності в Україні України історично самодостатньої. При уважному читанні його "Полтави" буквально впадає у вічі обов'язковість підміни України Малоросією скрізь, де слово бере не поет, а речник невитравно імперського духу. І свого, і всієї російської літератури, яка долучає до класики і звинувачення Мазепи за те,

Что он не ведает святыни,
Что он не помнит благостыни,
Что он не любит ничего,
Что кровь готов он лить, как воду,
Что презирает он свободу,
Что нет отчизны для него [5, 265].

Про яку любов, яку вітчизну, яку, зрештою, свободу йдеться в цьому імморальному позові на людину, котра повстала проти клінічної деспотії Петра I? Утім запитувати про це по сей день нікого, що не означає, ніби із цим треба боротися. Із ким? Хіба з малоросійщиною на власній землі й у власній культурі, для чого вкрай необхідно бодай із нею порозумітися. І як із задавненим духовно-політичним рецидивом, і як із певним змістовим виміром її літературної продукції, яка не проти того, щоби вважатися українською.

Підстав для цього напозір безліч. Зокрема, доста їх і в нещодавно перевиданій праці М. Петрова "Очерки истории украинской литературы XIX столетия", де всі без винятку глави, а з тим і відтинки літературного життя на нашій землі впродовж XVIII – XIX ст. проскрибовані як українські. Проте з дивними чи то описками, чи інерційною нерозбірливістю в питанні, яке, утім, автором не проблематизувалося. Так, про О. С. Афанасьєва-Чужбинського М. Петров пише: "Из многочисленных его сочинений и статей, которые он печатал почти во всех наших современных изданиях, можно указать на следующие: "Словарь малорусского наречия", в "Известиях академии наук" за 1856 г. (т. IV)… "Заметки о Малороссии" в "Экономическом указателе" за 1857 г. (№ 13) и в особенности на собрание мелких его стихотворений на малороссийском языке, изданных им в 1855 г., под заглавием "Що було на серци…" [3, 166]. А далі читаємо: "Большая часть сочинений А. С. Афанасьева-Чужбинского писана на общерусском литературном языке. По-украински же им написано только несколько лирических стихотворений, помещавшихся в "Ластовке" Гребёнки, 1841 г., "Молодике" Бецкаго, 1843 г., в "Основе" за 1861 и 1862 гг. И особенно в его книжке "Що було на серци", 1855 г., которые собственно и должны войти в историю украинской литературы" [3, 166-167]. Про всяк випадок нагадаю, що видрукуваною цитована праця була в 1884 р., коли цензорську удавку на горлі нашого культурного вислову було помітно послаблено. І все ж розмежовувати цей вислів *зі свідомо українським його змістовиявом* М. Петров не вважав за потрібне. Більше того, убачав цей змістовияв і в усьому тому, що було написано Афанасьєвим-Чужбинським на "общерусском литературном языке", що у принципі могло бути: ні А. Чужбинський, ні Є. Гребінка, ні навіть Т. Шевченко російськомовних повістей іще не передбачали масштабів одмінності літератури



Хутір Надія, 1979 рік

імперської від літератури, твореної на художньо-естетичних засадах історично самосвідомої української народності. Неідентичної з народністю великоруського звичаєвого кореня, а головне – не орієнтованої на єдино сприйнятний контекст поезії, прози і драматургії, писаної на "общерусском литературном языке". Це, знову ж таки, недвозначно чітко оприявнив насамперед Шевченко, у кровоносній системі поетичного доробку якого циркулювали духовні засади староукраїнства, польський "елемент", непідлеглий нормативному літературному вишколу "елемент" народно-світоглядний і народно-художній, котрі не просто між собою порозумілися, а уможливили появу *нової літературної мови*. А з тим і організму цілком модерної української культури, спільним художнім житлом і спільною духовною державою якої могла (на паритетних, звісно, засадах) вважатись і бути хіба культура світова. Задля чого й розпочався серед учорашніх малоросів рух, жорстко призупинений (повністю його зупинити імперія вже була не в змозі) Валуєвським циркуляром 1863 р., де читаємо: "Давно уже идут споры в нашей печати о возможности существования самостоятельной малороссийской литературы. Поводом к этим спорам служили произведения некоторых писателей, отличавшихся более или менее замечательным талантом или своею оригинальностью. В последнеее время вопрос о малороссийской литературе получил иной характер, вследствие обстоятельств чисто политических, не имеющим никакого отношения к интересам собственно литературным. Прежние произведения на малороссийском языке имели в виду лиш образованные классы южной России, ныне же приверженцы малороссийской народности обратили свои виды на массу непросвещённую, и те из них, которые стремятся к осуществлению своих политических замыслов, принялись, под предлогом распостранения грамотности и просвещения, за издание книг для первоначального чтения, букварей, граматик, географий и т. п." [4, 20-21]. Зрозуміло, що здійснювати ці "политические замыслы"

ужитковим малоросійським “наріччям” було неможливо: знадобилася мова набагато універсальніша, нова, якої і стосується широковідоме, але доволі примітивно здебільшого трактоване твердження про те, що “никакого особенного малороссийского языка не было, нет и быть не может и что наречие их (малоросіян. – *Г. Ш.*), употребляемое простонародием, есть тот же русский язык, только испорченный влиянием на него Польши; что общерусский язык так же понятен для малороссов, как и для великороссиян, и даже гораздо приятнее, чем тепер сочиняемый для них некоторыми малороссами, в особенности поляками, *так называемый украинский язык* (курсив мій. – *Г. Ш*)” [3, 21].



Трускавець, на Франковій стежці, 2006 р.

Попри те, що серед активних працівників на ниві творення української літературної мови поляків практично не було, приплюсування нашої культурницької громади до противників далекосяжних намірів царату перетворити слов’янство на одну російську націю цілком ясно свідчить, що в українстві як політичному й духовно-культурному понятті іманентно був присутній той самий вірус державної незалежності, що й у західних їхніх сусідів. Іще далеко не повстанський, але й уже не винятково “правописний”. Подальша боротьба офіційної цензури з кожною буквально книжкою, написаною не на “общерусском языке”, відтак була боротьбою не з чим іншим, як із Україною не малоросійського штибу. Малоросійство (вірнопіддане й федеративне, вишиванне та обмундирене, умліле від туги за козаччиною і те, що покладало надії на незіпсутий народ) випаровувалося з україномовної художньої свідомості із швидкістю знищуваної сонячним промінням паморозі. Безперечно, декоративно гарної, проте не здатної витримати натиск перемін, що їх несли переклади С. Руданського, П. Куліша, лірика пізнього Я. Щоголіва, М. Старицького. Феномен українського театру, де мова простого народу всього лиш слугувала далеко не вертепній і тим більш не водевільній мові театру корифеїв, романістика А. Свидницького, І. Нечуй-Левицького, Панаса Мирного, Б. Грінченка трощили багатолітню кригу ідейно-тематичної й художньої вмерзлості в часи “Вечорів на хуторі поблизу Диканьки” й “Тараса Бульби” М. Гоголя, повістей Є. Гребінки та Г. Квітки-Основ’яненка, оповідань О. Стороженка, двомовний і двостильний (малоруський і “общеруський”) доробок якого ніким не заперечувався. Але й не брався до творчої уваги тими, хто, підстьобнутий Валуєвським циркуляром, плекав, розвивав і леліяв те, що, ледве вродившись, прагло розвою – новочасне художнє письмо. А

з тим і зародково присутню в ньому модерну українську культуру, яка не може бути ні з кимось злидарськи спільною, ні з усім і всіма розгородженою, що доводила блискавична міграція її мистецьких мов зі Сходу на Захід і із Заходу на Схід. Ідеться, зокрема, про літературну мову Великої України, яку прийняла Галичина й Буковина з наслідками, що їх важко, згадавши бодай І. Франка й О. Кобилянську, переоцінити. Хоч мусимо задля об'єктивності додати, що означник "малоросійська" не виходив із критичного вжитку ще довго. Не цуралася його й Леся Українка, котра у статті "Малорусские писатели на Буковине" (1900 р.) дипломатично поступилася тим, чим не поступалася в рідномовних рефлексіях щодо всього, нею та її сучасниками робленого заради повного усамостійнення української літератури. Це красномовно засвідчує її вітальний лист М. Старицькому, де читаємо: "…І коли наше слово зросте і зміцніє, коли наша література займе почесне місце поруч з літературами інших народів (я вірю, що так воно буде!), тоді, спогадуючи перших робітників, що працювали на невправленому, дикому ще грунті, українці, певне, спогадають добрим словом Ваше ймення. Мені судилося жити й працювати у тяжку добу – хто зна, чи діжду я кращої! Я знаю, яка тяжка й терниста путь українського літератора, і через те я можу добре розуміти і признавати Вашу працю і Ваші заслуги. Розумію й признаю і те, що моя власна робота була б мені тричі тяжча тепер, якби прийшлось працювати на непочатому перелозі, на неораній ниві. Тож тепер, – хоч, запевне, в сей день Ви приймаєте безліч красномовних вітаннів, – прийміть не красномовну, але щиру дяку від Вашої молодшої товаришки по роботі, від щирої прихильниці Вашого талану і праці на користь України, прийміть її від Л е с і У к р а ї н к и.

Колодяжне, 22 квітня 1894 року".

Тотальна стратегічна одмінність новоукраїнства націєтворчого виміру й покликання від Малоросії та малоросіян помірковано етнологічних залюблень, отже, стала доконаним фактом: ні сама Леся Українка, ні І. Франко, ні наступні когорти творців нової нашої літератури вже нікому не передовіряли художнє старшинство й не мали жодних ілюзій щодо того, де й навіщо шукати розбуджену Шевченковим Словом Україну. Вони хіба не знали, що найважче тій буде прижитися вдома. Але це вже інша тема й інша довкола неї бесіда.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Єфремов С.* Літературно-критичні статті. – К.: Основи, 1993.
2. *Леся Українка.* Зібр. тв.: У 12 т. – К.: Наукова думка, 1978. – Т. 10.
3. *Очерки* истории украинской литературы XIX столетия Н. И Петрова. – К.: "Київський університет", 2008. (Орфографія осучаснена. – *Г. Ш.*).
5. *Пушкин А.* Собрание сочинений. – М.: Художественная литература, 1968. – Т. 4.
4. *Пантелеймон Куліш:* Моє життя. – К.: Редакція журналу "Український світ", 2005.

Отримано 23 грудня 2010 р. *м. Київ*

Михайло Наєнко

УДК 82.0

ПОГЛЯД НА ПРОЗУ – ПОГЛЯД НА ЛІТЕРАТУРУ

Автор аналізує літературно-критичні дослідження професора Григорія Штоня, його рецепцію прозової спадщини українських письменників XIX–XX століть. Основний акцент зроблено на теоретичному обґрунтуванні ліро-епічного обличчя української прози, на прийнятних і дискусійних моментах у наукових судженнях дослідника.

Ключові слова: духовний простір, літературний процес, прозовий жанр, реалізм, романтизм, ліро-епос, художній стиль.

Mykhaylo Nayenko. Viewing the prose – viewing the literature

The paper reviews Prof. Hryhoriy Shton's essays in literary criticism, most importantly, his reception of the prose works by Ukrainian writers of the 19th and 20th centuries. The author underscores the role of Hryhoriy Shton's concept of lyricism as a basic parameter of Ukrainian prose, and singles out plausible and controversial points of his theoretical scheme.

Key words: spiritual space, literary process, genre of prose, realism, romanticism, lyrical epic, literary style.

Світ людських зацікавлень у принципі – безмежний. Аж до розмитості. Тому мета кожної окремої людини (як помітили ще античні філософи) – обмежити себе, точніше – знайти себе в певних межах. Григорій Штонь як літературознавець відчув це порівняно рано; уже в ранніх літературно-критичних публікаціях та в першій його дослідницькій праці "Становлення нової людини і літературний процес" (1978) помітним було зосередження дослідника на одному літературному жанрі, на прозі. Прозовому сектору в українській літературі він присвятив і пізніші свої літературно-критичні портрети ("Романи Михайла Стельмаха", 1985; "Анатолій Дімаров", 1987) та численні студії в колективних збірниках, періодичних виданнях і академічних історіях української літератури. Перший своєрідний підсумок у власних поглядах на українську прозову спадщину дослідник підбив у проблемній монографії "Духовний простір української ліро-епічної прози" (1998). Пізніше, займаючись науковою (в академічному Інституті літератури) та викладацькою діяльністю в Київському національному університеті імені Тараса Шевченка, він, по суті, лише поглиблював напрацьоване у згаданих дослідженнях, опублікувавши низку статей, передмов чи післямов до видань прозаїків-класиків і учасників сучасного літературного процесу. Коло імен їх, проте, не дуже широке, що зумовлене насамперед вибагливим художнім смаком дослідника: Іван Нечуй-Левицький, Панас Мирний, Григорій Косинка, Олександр Довженко, згадувані Михайло Стельмах та Анатолій Дімаров, Григорій та Григір Тютюнники, Улас Самчук, Віктор Міняйло… Якщо врахувати, що всі ці постаті, знакові в українському літературному процесі, постійно почувають певну (насамперед художньомовну) узалежненість від Тараса Шевченка, то можна сказати, що за ними в певному розумінні можна судити про двохсотлітнє обличчя української літератури загалом.

Проза, як відомо, належить (порівняно з ліричним та драматичним письмом) до наймолодших літературних жанрів. Іще наприкінці XVIII ст. Й. В. Гете і Ф. Шіллер могли сказати, що будь-який романіст (ішлося про прозові романи) – лише наполовину брат співців гомерівського зразка [див.: 4, 435]. Романтики згодом спростували цю думку й показали художньо-універсальні можливості прози як мистецтва; вона, зокрема романна форма її, здатна розкрити всі секрети людського буття, бо в ній органічно поєднуються й лірика, і драма, й епос. Резонність цієї думки в середині XIX ст. і пізніше довели своєю прозовою творчістю такі корифеї європейських літератур, як Вальтер Скотт, Віктор Гюго,

Микола Гоголь, Оноре де Бальзак та ін. В українській літературі цього періоду прозовий жанр остаточно утвердився зусиллями таких майстрів "першої руки", як Марко Вовчок, Анатоль Свидницький, Іван Нечуй-Левицький, Панас Мирний, а під кінець XIX ст. лідерські позиції, на думку Івана Франка, посів саме прозовий роман, "котрого рамки можуть бути скільки воля, розширені. Буде се перед усім роман із життя суспільного" [3, 38]. Ішлося насамперед про роман (і прозу загалом) реалістичного спрямування, але позначені вони були і притаманним усій українській літературі романтичним ліризмом. Це дало підстави Григорієві Штоню назвати всю класичну українську прозу ліричним епосом, духовний простір якого поширився фактично й на кращі зразки української прози пізнішого часу, прози XX ст. Меншою мірою дослідник відзначає в ній романтичне начало, але ця "вада" компенсується в нього домінантним акцентом на ліризмі, який у певному розумінні від романтизму невіддільний. Це підтвердили своєю творчістю молоді прозаїки кінця XIX ст. (О. Кобилянська, В. Стефаник, М. Коцюбинський та ін.), від кореня яких пустили свої пагони фактично всі кращі сили української прози наступного, XX ст. (В. Винниченко, Г. Хоткевич, Г. Косинка, В. Підмогильний, Ю. Яновський, О. Довженко, О. Гончар, М. Стельмах, У. Самчук, І. Багряний, Г. Тютюнник та ін.).

У трактуванні мистецької прози Г. Штонь відштовхується од відомої думки Гегеля про мистецтво як дух, що виявляє себе у феномені відчуттєвого. Тому класична українська проза та її пізніша спадкоємниця сприймається як явище природно-філософське, націєзнавче й націєтворче, а крім того, вона унезалежнила себе від розмаїтих посполитих рушень, революцій, воєн, які в ній, безперечно, відображалися, але тільки як матеріал, а не зміст. Цей зміст дослідник спробував вивести за межі всіляких історико-літературних схем, розглянув у контексті не підросійської чи підрадянської, а генетично української культури, що само по собі вже науковий здобуток як у царині вітчизняної культурології, так і в царині іманентно українського прозописьма і прозомислення.

Цікаво (хоч і з деяким максималізмом) опрацював Г. Штонь думку про "межі" української прози, про її, сказати б, тяглість у літературно-філософському процесі. Справедливо вважаючи початком роззосередження прози в художній семантиці ужитково-народної мови, він доводить, що суто професійно художні "матриці" проза здобула насамперед у мові Шевченка. Мова Котляревського і Квітки-Основ'яненка була для неї ще затісною, бо не в усьому автохтонною й органічно виявленою. Після Шевченка почався безперервний процес її саморозвитку, в якому домінантними виступали ліро-епічне начало і проблеми порушеної гармонії зв'язків народу з власною духовною історією. З цього погляду, наполягає дослідник, український прозоепос не можна поділяти на дореволюційний чи післяреволюційний; це неподільно живий естетичний організм, у якому повісті І. Нечуя-Левицького чи романи Панаса Мирного, проза М. Стельмаха чи Г. Тютюнника – явища однокореневі, одночасові й одностильові.

Відома річ, "одностильовість" у цьому випадку не слід сприймати як "стильову однаковість"; українська проза (як і література загалом) завжди мала яскраво виражене багатостильове обличчя (сентиментальна, романтична, реалістична, імпресіоністична й ін.), але йдеться про стиль як духовну категорію, як формотворче об'єднувальне начало. Свого часу Є. Маланюк наголошував, що, мабуть, у жодного народу так гостро й болюче не стоїть проблема стилю, проблема формотвірного духу, що змушує матеріал прийняти певну, адекватну їй і єдину для неї форму [див.: 1, 166]. Навівши цю думку Є. Маланюка, Т. Салига

зробив вдалу спробу дослідити різні масиви української поезії у стильовому аспекті, розуміючи його як індивідуальну практику письменника, котра, будучи романтичною чи сюрреалістичною, постає завжди в єдиній, національно означеній "формі духу" [2, 15 та ін.]. Саме в такому плані, але стосовно прози, говорив про "одностильовість" і Г. Штонь. Розвиваючи цю думку, дослідник, щоправда, часом удається до полемічних крайнощів у своїх судженнях, і тоді в нього Панас Мирний (порівняно з І. Нечуєм-Левицьким) "мало куди своїм письмом йшов", український літературний процес XIX ст. виявлявся "гіршим" через те, що дав реалістів не рівня Флобера, Золя чи Діккенса, а "рівня П. Мирного", а слабкість прозаїків 1960–1980-х років виявлялася в тому, "що мовно-образний і світоглядний канон у них залишався чи й не тим самим, що у Нечуя та Мирного" [7; 77, 101, 103]. Кожна з цитованих позицій піддається дискусії насамперед тому, що потребує діалектичнішого на неї погляду; дослідник ніби не помічав, що "канон" Нечуя й Мирного в 1920-х роках був підданий значній "ревізії" екзистенціалізмом В. Підмогильного, експресіонізмом Гр. Косинки, романтикою вітаїзму М. Хвильового, необароковою лірикою та іронією М. Йогансена й Остапа Вишні, "авантюрним" письмом О. Слісаренка, "чистим" романтизмом Ю. Яновського та іншими, відмінними від згаданого "канону" стильовими явищами. Звичайно, майже всі вони в 1930-х роках були придушені ідеологічним пресом, але факт залишається фактом: вони в літературі були, а згодом відлунили в деяких авторів з української діаспори (І. Багряний, В. Барка, Ю. Косач), молодших за них М. Стельмаха й О. Гончара, та особливо в шістдесятників (Гр. Тютюнник, Є. Гуцало, В. Дрозд). Точнішим і діалектичнішим видається дослідник у думках про рух української прози в її найзагальніших виявах; чи не найвиразніше вони прозвучали в його судженні, що виснувалось із висот філософсько-естетичного погляду на речі. "Прозою Марка Вовчка, І. Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, – читаємо в одному з таких суджень, – вітчизняна література <…> розпочала розтягнутий більш як на століття позов до новітніх часів, змістом якого була, з одного боку, тлумлена капіталізмом, революціями, війнами, соціалізмом ідилія у стосунках трудящої людини із землею, а з іншого – сама руйнована та, мов казкова птаха-фенікс, уперто щораз оживаюча вічна українська іпостась останньої" [7, 299].

Прозову течію в українській літературі Г. Штонь розглядає переважно не як якусь абстракцію чи просто "масу", а як сукупність творів самобутніх художніх індивідуальностей. Кожна з них потребує окремого до себе ставлення і глибоко творчого розуміння самої проблеми письменницьких індивідуальностей. Ними "не народжуються, – наголошує дослідник, – а стають, усвідомивши, що дійсність і вони, правда життєва і художня у внутрішньому їхньому світі складають неподільне ціле" [5, 6]. Такий критерій дав змогу Г. Штоню висловити низку суто своїх спостережень про особливість тієї чи тієї творчої індивідуальності і внеску її в загальнолітературний процес. Григорій Косинка в його уявленні – найяскравіший представник ліро-епічного письма і послідовний учень В. Стефаника, С. Васильченка й В. Винниченка [8; 10, 12]. Андрій Головко – безсумнівний талант, але талант, якого висушив "соцзамовний ширвжиток". "…Спроба цього досвідченого майстра трилогією "Артем Гармаш" <…> вибудувати епічні людські характери за абеткою насадженого в суспільстві віровчення (соціалізму й соцреалізму. – *М.Н.*) геть знеособила як саме романне мислення, так і досліджувану ним дійсність" [10, 210]. Подібна доля чекала всіх письменників, що ставали на "офіційно заохочуваний, славлячий" шлях літературної поденщини (В. Собко), тоді як існував протилежний йому – співпереживаючий, аналітично об'єктивований шлях творчості. На останньому зростали такі таланти, як О. Довженко чи автор "Виру" Г. Тютюнник. Перший

свого часу актуалізував настійливу потребу "в прозорому слові, яке од нотування трагедійної реальності війни (йшлося про війну з фашизмом. – *М.Н.*) перейшло до крупномасштабного дослідження її людинознавчого змісту" [10, 204], а другий чи не першим показав велику вину перед народом т. зв. жовтневої революції, яка "почала вихитувати його з господарки, відривати од землі, нищити в нім хлібороба, хазяїна власного життя, а не прохача жебрацької платні й пенсій в освинілої серед узаконеного здирства влади" [6, 285]. Аналізуючи творчість іншого прозаїка (А. Дімарова), Г. Штонь наголосив, що цей народ ("проріджуваний революцією та громадянською війною, сортований колективізацією і смертельно придушений голодомором") усе ж зумів уберегти себе "од душевної черствості та оглухлості, які мертвлять кожного, хто <…> не помітив, як за ідейною пильністю геть втратив здатність розрізняти природно добре і зле" [9; 7, 8]. Ішлося, звичайно, не про декларативне чи ілюстративне відображення цих високих у людському бутті ідей. Дослідник повсякчас наголошує, що вони лиш тоді ефективні, коли художньо забезпечені, коли кожне речення у творі "промовляє і вимовляє більше, ніж безпосередньо каже", коли письменник в освоєнні пластів життя звертається до "слова високопам'ятливого і естетично живого" [7; 312, 314].

…Значну частину літературно-критичних досліджень чекає переважно роль "разового використання" (скажімо – дисертантом у своїй теж "разовій" дисертації), "датської публікації", яка згадується у зв'язку з відзначенням ювілейної дати якогось письменника чи критика-літературознавця, або "формуляра в каталозі", який додається до переліку виданих творів того чи того автора. Лиш окремим із них судиться стати такими, до яких звертаються читачі-дослідники художнього слова постійно й незалежно від того, "какое, милые мои, тысячелетье надворе" (Б. Пастернак). Це можливо за умови, що літературно-критичне дослідження стає книгою, Книгою з великої літери. Уявлення про таку книгу Анатолія Дімарова Григорій Штонь виніс (у факсимільному варіанті) на обкладинку цитованого літературного портрета прозаїка: "Книга – нива, яку ти мусиш зорати й засіяти: не для себе – для людей. То ж спершу, ніж орати й сіяти, подумай, що кинеш у землю: добірне зерно чи кукіль".

ЛІТЕРАТУРА

1. *Маланюк Є.* Книга спостережень. – Торонто, 1962.
2. *Салига Т.* Імператив. – Львів, 1997.
3. *Франко І.* Зібр. тв.: У 50 т. – К., 1980. – Т.26.
4. *Шиллер Ф.* Собр. соч.: В 6 т. – М., 1959. – Т. 6.
5. *Штонь Г.* Анатолій Дімаров: Літературний портрет. – К., 1987.
6. *Штонь Г.* Григорій Тютюнник // *Історія* української літератури ХХ століття: У 2 кн. – К., 1998. – Кн. 2.
7. *Штонь Г.* Духовний простір української ліро-епічної прози. – К., 1998.
8. *Штонь Г.* З когорти майстрів // *Косинка Г.* Гармонія (оповідання, публіцистика, спогади…). – К., 1998.
9. *Штонь Г.* Передмова // *Дімаров А.* І будуть люди… – К., 2006.
10. *Штонь Г.* Проза. 40-ві – 50-ті роки // *Історія* української літератури ХХ століття: У 2 кн. – К., 1998. – Кн. 2.

Отримано 1 лютого 2011 р. *м. Київ*

Олександра Леоненко

УДК 821.161.2-31.09

ПРОБЛЕМИ ЦІЛІСНОСТІ ІСНУВАННЯ ЛЮДИНИ У ПРОЗІ ГРИГОРІЯ ШТОНЯ

У статті розглянуто основні елементи онтологічної структури романів “Рай” і “Суд”, що зумовлюють існування специфічної моделі фантастичної реальності.
Ключові слова: фентезі, філософічність, мотив, міфологічний.

Oleksandra Leonenko. The integrity of existence in the prose works by Hryhoriy Shton
The article deals with the basic elements of ontological structure of Hryhoriy Shton’s novels “The Paradise” and “The Trial” which calls forth a peculiar model of fantastic reality.
Key words: fantasy, philosophic nature, motif, myth.

Критик, літературознавець, прозаїк, поет, лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка, Г. Штонь працює для духовного збагачення читача, якого хвилюють вічні питання й вічні проблеми буття. Постать письменника становить неабиякий інтерес для української сучасності, що перебуває в пошуках новітньої екзистенції людини. Його творчість – це значущий доробок для тих, хто в хаосі іманентних ідей жадає відповіді на вічні питання, прагне збагнути себе, свій час, свою країну й духовні перспективи її розвитку.

Творчість Г. Штоня репрезентує варіант фентезі, а біблійні мотиви й філософська насиченість підтверджують високий рівень розвитку сучасної фантастичної літератури. Закономірності сюжетотворення підпорядковуються головному завданню фентезі, а саме духовному відродженню людини. Автор намагається спроектувати вигадані світи, які включали би складники реального світу і створеного за допомогою людської уяви. Значна кількість мотивів та образів прози бере початок у Біблії та античній літературі. Творче використання автором морально-філософського потенціалу біблійних джерел – один зі способів художнього збагачення жанру фентезі. У цій статті ставимо за мету дослідити художні особливості й жанрові модифікації фентезі у прозі Г. Штоня.

Фентезі розраховано не на масового читача, адже розуміння цього жанру вимагає відповідної літературної підготовки й освіченості. Як форма, так і зміст фентезі дають змогу читачеві відкрити для себе внутрішній світ людини, її духовні потреби, питання та відповіді на них. Г. Штонь, говорячи про культуру, має надію, що прийде час, “коли колеги по перу будуть ставити певні філософські проблеми або так звані “вічні проблеми”, коли вони щось будуть говорити для людського духу потрібне, будуть брати участь у тому, щоб цей дух якось реалізовував свої потужності в цьому житті зараз” [див.: 3]. Отже, треба говорити про художню майстерність письменника, коли створений ним світ дозволяє не лише зрозуміти найважливіші проблеми духовного розвитку людства, глобальні загальноцивілізаційні проблеми, а й побачити, відчути себе в цьому світі так, що створений письменником світ стає світом читача.

Г. Штонь наголошує на вторинності великої частини сучасної літературної продукції, визначаючи духовний контекст як домінанту художньої творчості: “…Пристойний контекст завжди опристойнює й текст. Навіть мистецьки вторинний. Проте у кожного з пишучих є змісти, яким найліпше ведеться “вдома”. Себто – у власне авторській манері, мові, виразно авторській світопочувальній аурі. Не кажу вже про суто духовні константи художнього письма, яке тому й художнє, що не розчинне у всіляких стильових модах, епатажностях тощо” [4, 9]. Пропонуємо один із можливих напрямків тлумачення фентезійного дискурсу поряд з онтологічною проблематикою.

Перш за все необхідно привернути увагу до онтологічно-біблійного виміру творів і фантастичних засобів його вираження. Сучасним інтерпретаціям фентезійних сюжетів притаманна глибока релігійність і філософічність оформлення їх змістових характеристик, що відкриває перспективу для моделювання різних аспектів духовної суперечливості внутрішнього світу окремої людини. Я. Голобородько зараховує останні твори Г. Штоня "Суд" і "Рай" до онтологічної прози, розуміючи під цим терміном "пряму мову, яка вільно розвивається й рухається у річищі найпосутніших фундаментальних духовних проблем й аспектів, у напрямі пізнання життєтворчих і життєдайних глибин" [1, 18]. Названі романи за своїми атрибутивними ознаками тяжіють до жанру фентезі. Онтологічні мотиви – невід'ємний складник будь-якого твору, написаного в цьому жанрі, де лейтмотивом постає онтологічний вимір екзистенції людини, а головна мета фентезі полягає у ствердженні гармонії в людині, перемоги над собою.

Проза Г. Штоня – це приклад ескапічної літератури, тобто "літератури втечі", де письменник пропонує власне бачення найактуальніших проблем сучасності, яке майстерно втілюється за допомогою потужного фентезійного компонента. Це й забезпечує творення нової концепції особистості, котра не визнає жодних обмежень – як духовних, так і територіальних. Його романи й повісті тяжіють до жанру притчі своєю моральною спрямованістю й релігійним підтекстом, утверджуючи "неповторність людського часу на землі, часу розвою, розквіту, страждань і пізнання, вони різноманітно варіюють макротезу: справжнє життя – це гранично, беззастережно "живе життя", творчість і творення самого життя" [1, 21]. Письменник прагне зберегти деякі традиційні ознаки притчі, де персонажі виступають носіями світоглядної й моральної настанови. Отже, спостерігаємо ремінісцентну рецепцію жанру притчі в сучасній літературі.

Аналізуючи романи "Рай" і "Суд", Я. Голобородько наголошує на тому, що це продукти сучасної літературної думки, "витворені за принципом віртуального й дещо провокативного моделювання: що було б, якби уможливилося, якби сталося й саме так відбулося те, що уявилося інтелектуально-художній фантазії. У цих романах багатогранно й домінантно оприявнюється гіпотетичність письменницького мислення, яке відштовхується од позареальних засад тлумачення дійсності, котра постає не тільки тим, що було, а й тим, чого не було й, вірогідно, могло не бути взагалі, проте чим вона мислиться чи домислюється" [1, 18]. Фантастичну основу роману "Рай" становить моделювання перших днів потойбічного життя людини, роботи свідомості та її рефлексивного існування. Філософські, естетичні й релігійні домінанти головного героя відображають іманентний потяг автора до спекулятивних рефлексій, що формують єдиний світогляд літературного персонажа як моделі сучасної людини. Центральним елементом у романі виступають співвідношення людина-життя, людина-буття, акцентується увага на осмисленні таких фундаментальних понять, як життя, буття, існування.

Уся творчість Г. Штоня містить біблійні мотиви. Інтерес письменника до релігії можна пояснити тезою румунського дослідника Мірча Еліаде про зв'язок сучасної людини з релігійним символізмом. Учений зазначає, що "релігійний досвід охоплює всю людську сутність і тому хвилює глибини людського буття. Це не говорить про те, що релігію можна звести до її ірраціональних складників, а просто свідчить, що релігійну сутність треба сприймати за те, чим вона насправді є, – відчуттям існування в його цілісності, котре відкриває людині її власну форму буття у світі" [5, 17]. Прозу Г. Штоня можна вважати водночас і фантастичною, й онтологічною, адже релігія, навіть найпростіша,

– це онтологія, вона розкриває наявність священних речей і божественних образів, виокремлює те, що насправді є, і створює світ, який більше не швидкоплинний і неосяжний, як у нічних кошмарах, і не такий, яким він завжди стає при небезпеці заглиблення існування в "хаос" абсолютної відносності, у якому не простежується жодний "центр", що забезпечує орієнтацію [5, 18].

Основний системотворчий елемент онтологічної структури роману "Рай", що зумовлює існування специфічної моделі фантастичної реальності, – це так званий спіритологічний аспект, адже роман демонструє рефлексивний перехід свідомості зі сфери земного життя в потойбічне, хоча предметом зображення залишається саме земне існування: "Це роман (у сенсі – розповідь) свідомості, роман (у сенсі текст і сповідь) про динаміку, органіку свідомісних виявів "на землі" й "по тому", роман про містки, зчеплення, згустки пам'яті в людській свідомості "у стані" й "після" земного буття. І хоча фабулою твору виступає перехід свідомості зі сфери земного до виміру заземного життя, все ж (і це природно) саме феномен земного життя опиняється в центрі рефлексій "перехідної" свідомості й письменницького погляду" [1, 19]. Центральними експліцитними елементами оповіді стають антропологічний, теологічний і міфологічний аспекти. Ці концептуальні елементи взаємопов'язані і становлять єдину систему цінностей. Розглянемо докладніше кожен із них.

Антропологічний аспект відповідає за буття людини, авторське розуміння його сутності, що зумовлено не тільки темпоральними вимогами, а й національною культурною специфікою та індивідуальними особливостями постаті самого письменника. Людську екзистенцію Г. Штонь характеризує "самістю; доки ця пані присутня, присутнє й життя. У земнім його вияві, де тілу дарують так мало: спрагу, голод, статеві бажання, здатність бути знаряддям їхнього вдоволення. І в рідкі лише хвилини – щастя бути. Нічим іншим, окрім як собою, що увімкнуте в колообіг енергій, про які душа і її антипод – розум – мало що відають. Окрім хіба того, що ними зміщуються: у часі, просторі, в межах безчасся, яким є нірванічне пірнання в сутності й смисли Божі" [4, 174]. Письменник актуалізує такі екзистенційні модуси, як життя, смерть, любов, самотність.

Теологічний аспект – один із пріоритетних у творчості Г. Штоня, адже саме християнство здатне гармонізувати буття й моральні імперативи індивідуума та людства. Бог виступає центральним елементом у філософському дискурсі письменника. Зазначимо, що релігійне підґрунтя в романі актуалізується по-різному, "біблійний мотив як інваріантний семантичний макрокомпонент біблійного тексту актуалізується у будь-якій одиниці макростилістичного (тематичного) та мікростилістичного (лінгвального) рівнів іншого тексту в сукупності або в одному із своїх інваріантних компонентів (топосів)" [2, 76]. Герой роману "Рай" розмірковує над присутністю Всевишнього у світі: "…Наскільки він відчутий і усвідомлений саме як Бог. Не істота, не володар, правитель, назирач, учитель, а сутність, до якої ми стремимо. Щастям, коли щасливі. Печаллю, коли печалимось. Без видимих і вловних для мозку причин. Приміром, ранком, коли виходимо в сонце і коли шелест, тіні, воронячий грай, роса і хмари сповнені тим самим, що й ти – вдячністю. Я не питав ніколи, кому, бо не було кого, але обмежувати цю вдячність тільки собою вважав глупством. Чому в певні часи дня тої вдячності аж надміру багато? Діти кричать, собачня гавкає, горобці захлинаються. Кого вони чують не десь, а у собі? Бога. Єдиного і всесвітнього" [4, 201]. Тобто образ Бога, який домінує у творчості письменника, – це трансцендентне поняття, що існує в кожній людині: "Він – це ти, не більше. А мо' й менше. На пиху, нетерпимість, фанатизм" [4, 208]. В авторській передмові до книжки "Пообіч часу" Г. Штонь одразу визначає

пріоритетний тематичний складник роману “Рай” задля уникнення небажаних інтерпретацій біблійних мотивів: “…Є самодостатній (звісно, як художній образ) Христос і є <...> персонаж “Раю”, який рефлексує не з приводу людинобожості, а всього лиш життя, де за життя він тільки й те робив, що малював. А після смерті навпаки – почав жити. У вищенаголошеному творі – сорок днів, проте канонічно християнський цей строк є умовністю: те, чим людина є, вона є щохвилинно” [4, 8].

Міфологічний аспект оповіді відкриває інший концептуальний елемент, а саме проблему національної екзистенції. Тут ідеться про буття нації, розглянуте крізь призму козацького минулого. Я. Голобородько зазначає, що “полемічні інтенції Г. Штоня зосереджуються й на явищах національного історичного й культурного прошарків. У романі “Рай” у формі спогаду-видіння “я”-свідомості, яка мандрує в часі й просторі, подається малюнок козацької навали на турків та етноетюд “козаків січового вишколу”, що відкрито полемізує зі “своїми” міфами й інтерпретаціями-слоганами” [1, 21]. Автор не відтворює традиційні постаті козаків, намагаючись уникати класичних потрактувань національних образів і минулого країни, котре, на думку письменника, “героїчним ні за яких обставин не було. Тільки кривавим. Що у завойовників та здирців, що у їхніх жертв. А у козаків січового вишколу ще й цілковито випатраним від усього людського. Ці гультяї й розбишаки (і я, я!) могли спокійно вирізати хоч би й увесь Царьград. До цурки. А спитай заради чого? Повних кишень каміння та золота, яке разом з єдвабами та оксамитками за місяць-другий пропивалося. Без навіть скороминущого п’яного каяття, чи такого, як у мене, душевного відчаю” [4, 182]. Письменник на перше місце в історії ставить людину, визнаючи за нею домінантну константу у виборі шляху нації. Національними маркерами для письменника стають такі поняття, як гуманність й одухотвореність, про які часто забувають. “І хто хоч одну на всі часи армію сміє назвати доброю? Тільки мілітаризований нелюд, для якого Олександр Македонський, Цезар, Наполеон – великі. І ведені ними війни теж великі. Включно до останньої в часі, після якої атомна бомба і напалм тільки лякають. Але не родять смертної у грудях туги за людиною. Якої як не було на землі, так і немає. Тільки убивці і жертви. Теж щоміті готові стати убивцями. Якщо тільки знайдеться підходяща ідея” [4, 182]. Отже, автор іще раз наголошує на потребі розвитку духовних цінностей і людяності, котрі визначають історичний шлях будь-якої нації і стають еквівалентами національних ідей.

Г. Штонь моделює образ головного героя – національного митця, який рефлексує про віру, зло, байдужість та космологічні проблеми людства. “Рабство, – розмірковує головний герой, – теж є сваволею. Над Духом, якого принижують до флірту з Покорою, тоді коли його судженою є Віра. Богові, як собі. Чи навпаки – собі, як Богові. Без посередників і поміх у вигляді суспільних обов’язків, принук, приписів. Свідомий своєї чистоти і призначення Дух зі Злом не сполучений, є його антиподом” [4, 185]. Індивідуальна творча характерологія автора позначена художньою самобутністю. Сутність характеру головного персонажа розкривається в поліфонії внутрішньої мови. Тому можна говорити про так звану деперсональність або імперсональність, що виявляється й у змальовуванні героя за допомогою моментів, об’єднаних за “свавіллям его-пригадувача”.

Уся творчість Г. Штоня спрямована на збереження духовно-культурної традиції та національної ідентичності шляхом самозаглиблення і ствердження власної тожсамості. Головний герой роману розмірковує над своїм призначенням у житті та поза ним, сенсом людського існування й усвідомленням власної причетності до всього, що відбувається в житті: “Що вирятує малярські вправи теперішні

– не знаю. Зате остаточно вирозумів, що врятувало мене. Від мутацій раба, зарізяки-запорожця, рокованої дитинством селянськості. А в підсумку – народу, на який моляться чи й не в усіх світських церквах: літературі, академічному малярстві, пресі. Я не народився собою, я собою став. Всупереч риториці як місця народження, так і генної його павутини, ранкова роса, на якій може захоплювати лише ідіотів; все, що вже було і є, – то смерть. Чия саме – не суть важливо; муха в павутинні не є павуком. А павук – мухою, проте всі вони разом є зліпком кліше, в принципі невирятовного" [4, 196].

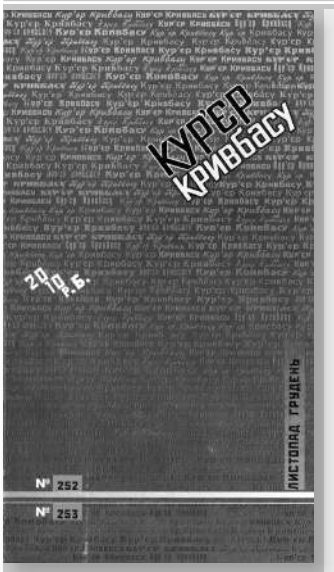
Необхідно визначити, як у романі "Рай" реалізується фантастичний складник, а саме як елемент змісту чи форми. Письменник використовує мотив потойбічного існування та зв'язку світу мертвих зі світом живих. Твір постає як синтез філософської умовності й художніх прийомів жанру фентезі. Відповідно до різновидів літератури фентезі, які виокремлює російський літературознавець О. Ковтун, роман "Рай" за своїми атрибутивними рисами можна зарахувати до метафоричного фентезі, що поєднує незвичайні й неосяжні поняття, присутні в реальному або недосяжному для людського розуму світі. Герой усвідомлює та відчуває навколишній світ глибше і складніше, ніж інші люди, бореться з недосконалістю сущого. Належність твору до такого типу фентезі підтверджується тим, що події ірреального плану виходять за межі достовірності. Фантастичний елемент виступає засобом психологічного мотивування подій, а реальний та ірреальний світи існують паралельно.

За епіграф до роману взято слова засновника іспанського екзистенціалізму Мігеля де Унамуно, який обстоював християнсько-екзистенційні ідеї: "…Ті фантазії, що почнуть з'являтися далі, не лише мої. Зовсім ні! Вони належать також й іншим людям, і не обов'язково мислителям, тим людям, що іще до мене побували у цій юдолі скорботи й виразили те, що видобули зі свого життя. Із життя, підкреслюю я, а не з мислення, хіба що воно було мисленням самого життя, мисленням з глибин ірраціонального" [4, 157]. Отже, письменник іще на початку твору зазначає, що фантазії та ірраціональні гіпотези стають невід'ємним складником життя людини, яка замислюється над глибинними основами свого існування. Вибір епіграфа пояснюється тим, що для іспанського філософа початку XX та українського письменника початку XXI ст. центральною постає проблема смерті й безсмертя, скінченності людини та нескінченності світу, що зрештою й формує трагічне сприйняття існування.

Отже, Г. Штонь окреслює основну проблему людства, що тісно пов'язана із жагою безсмертя: "Куди й у що? В які всекосмічні pro і contra сягала Божа задума в сторожко тихе чорнобильське літо? Се загадка, і загадка пекуче тривожна, бо ж людство після нього не змінилося ні на йоту: далі воює, казиться з переситу і гине від голоду, мучить себе і мучить Природу. На догоду навіть не Сатані, який це все констатує і прагне вирозуміти, а власній писі, що верещить: "Всевишній – то я". Який нищить ліси Амазонки, бомбардує, якщо хоче, Ісламабад, підпалює нафтопроводи, труїть річки, мертвить тундру, оголошує вироки цілим націям. І все це після Пунічних війн, Хрестових походів, конкісти, двох світових побоїщ, фашизму, сталінізму, Хіросіми, Чорнобиля, які не навчили нічому. Ні врятованих жертв, які й далі наживаються, на чому наживалися, ні живу тоталітарну доктрину в особі кожного, хто спершу стріляє, а лиш потім – думає. Про одне й те саме – виправдання пострілу. Попереднього й наступного" [4, 221]. Письменник іще раз наголошує на тому, що людина, прагнучи охопити весь Усесвіт, забуває водночас, що сама створила технічні засоби знищення природи й людства.

ЛІТЕРАТУРА
1. *Голобородько Я.* Онтологічна проза Григорія Штоня: (про романну збірку "Пообіч часу") // *Слово* і Час. – 2005. – № 12. – С. 17-21.
2. *Дзера О.* Біблійне підгрунтя в містерії "Каїн" Байрона // *Слово* і Час. – 1999. – № 3. – С. 76-79.
3. *Культура* в Україні: стан, проблеми, перспективи: (інтерв'ю з українськими письменниками та літературознавцями) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.aratta-ukraine.com
4. *Штонь Г.* Пообіч часу: Романи. – К.: Твім інтер, 2004. – 288 с.
5. *Элиаде М.* Мифы, сновидения, мистерии / Пер. с англ. – М.: REFL-book; К.: Ваклер, 1996. – 288 с.

Отримано 8 лютого 2011 р. *м. Луганськ*



Наші презентації

ОНОВЛЕНИЙ ЖУРНАЛ "КУР'ЄР КРИВБАСУ" З 1 СІЧНЯ 2011 РОКУ!

Популярне видання, єдине в Україні, що виходить на чотирьохстах сторінках і подає тексти найвідоміших рейтингових авторів, тепер друкуватиметься в Києві, змінивши формат і ще більше наблизившись до європейських і світових стандартів.

У першому числі (січень-лютий 2011 р.) читайте:

– перший роман Дмитра Дроздовського "Хамелеон";

– сенсацію номера – новий роман відомої польської письменниці Ольги Токарчук "Веди свій плуг понад кістками мертвих" (пер. Божени Антоняк);

– уперше переклад українською мовою роману класика австрійської літератури Роберта Музіля "Людина без властивостей" (пер. Олекса Логвиненко);

– переклади французького поета Сен-Жон Перса (В. Брюггена) та сербських авторів (у подачі І. Лучука);

– тексти Т. Зарівни, А. Дімарова, А. Підпалого, П. Мідянки, Л. Дядченко, Я. Голобородька, С. Кириченко, В. Кожелянка, В. Габора, С.Сапеляка;

– тексти з національного золотого фонду: В. Брюховецький подає не відомі досі мемуарні матеріали Віктора Петрова, Марко Роберт Стех публікує повість двох світів Ігоря Костецького "Мертвих більше нема". Олег Коцарев у рубриці "Нові автори нового століття" знайомить із поезією Олени Рибки.

В.Л.

Передплачуйте

СЛОВО і ЧАС

– єдиний академічний літературознавчий журнал про українську та світову літературу.
Передплатний індекс – 74423.
Електронний варіант на Web-сторінці за адресою:
www.slovoichas.in.ua

Гендерні студії

Софія Філоненко

УДК 82-1/29

"ДАВНЯ ЛЕГЕНДА ОЖИВАЄ І ВБИВАЄ!" ГЕНДЕРНІ МОДЕЛІ ГОТИЧНОГО ДЕТЕКТИВУ В РОМАНАХ АНДРІЯ КОКОТЮХИ

У статті розглядається жанр готичного детективу, репрезентований двома творами сучасного українського письменника Андрія Кокотюхи: "Темна вода" і "Легенда про Безголового". Зіставлено центральні образи героїв-слідчих: Віталія Мельника і Лариси Гайдук у гендерному аспекті. Розкривається колізія між ірраціональним досвідом та спробами його раціоналізувати як основа психологічного конфлікту детективів. У творах сполучаються гендерні схеми "крутого" детективу й готичного роману.

Ключові слова: масова література, готичний роман, "крутий" детектив, готичний детектив, слідчий, гендерні стереотипи.

Sofiya Filonenko. "The ancient legend comes back and kills!": Gender models of Gothic detective in the novels by Andriy Kokotiukha

The article deals with gothic detective genre represented by two texts of a contemporary Ukrainian writer Andriy Kokotiukha: "The Dark Water" and "The Legend of the Headless". The main characters, the detectives Vitaliy Melnyk and Larysa Gayduk, have been compared from the gender point of view. The collision between irrational experience and the attempts at its rationalization is defined here as the basis of the detective stories' psychological conflict. The author argues that both novels combine the gender patterns of hard-boiled detective and the gothic fiction.

Key words: popular fiction, gothic romance, hard-boiled detective, gothic detective, detective, gender stereotypes.

Андрія Кокотюху можна без перебільшення назвати Лицарем сучасного українського детективу. Певно, жоден інший автор чи критик не доклав таких зусиль для утвердження цього жанру в масовому письменстві 1990–2000-х років. Він самотужки прагне заповнити цілу нішу популярної белетристики: 1) продукує один за одним захопливі, читабельні тексти; 2) систематично рецензує всі, хоча й нечисленні, вітчизняні книжкові новинки, які вкладаються в рамці гостросюжетної літератури[1]; 3) уперто обороняє детектив, а разом з ним і все масове письменство від несправедливих закидів "високочолих" і просто літературних снобів – та мало не від усього світу. Така активність і затятість письменника не може не імпонувати. А. Кокотюха – не лише популярний, відомий детективіст, він – справжній професійний автор, спроможний із гідною заздрості регулярністю видавати на-гора якісні тексти (О. Веремко-Бережний іронічно поіменував його "знаним текстарбайтером" [3]). Він залюбки експериментує з улюбленим жанром, розцвічуючи класичну формулу елементами трилера, нуару, готики. Серед творів А. Кокотюхи жанровою спільністю вирізняються два романи – "Темна вода" (2006) і "Легенда про Безголового" (2007). У них детективна інтрига майстерно доповнена готичною поетикою.

Детектив і готичний роман – споріднені жанри; власне, "mystery novel" – це відгалуження "gothic romance". Жанри зближені зображенням таємниці, жахливих злочинів, фігури демонізованого злотворця. Готичний антураж доволі

[1] Див. авторський проект "Кримінальне чтиво" на сайті "Буквоїд": http://www.bukvoid.com.ua/criminal/.

часто використовується в детективних романах: згадаймо для прикладу "Собаку Баскервілів" Артура Конан Дойля та "Десять негренят" Агати Крісті. Міксування обох жанрів – продуктивна формула для сучасного гостросюжетного твору. Цим і скористався А. Кокотюха, базувавши сюжети обох романів на національній готиці, похмурих сторінках української історії, фольклорі з демонологічними мотивами.

Ізраїльський учений Даніель Клугер твердить: "Детективний роман містить дві категорії, надзвичайно близькі одна одній, на перший погляд – замалим не синоніми, – Таємницю й Загадку" [див.: 6]. І в "Темній воді", і в "Легенді про Безголового" на детективну загадку (серія вбивств) нашаровуються містичні таємниці: чудовисько Тихого Затону й безголовий привид, що блукає околицями зруйнованого замку Ржеутського. Таємниця допомагає згустити готичну, зловісно-похмуру атмосферу, навіяти на читача жах, відтворити напружене тривожне очікування, "саспенс": "Таємниця завжди ірраціональна й містична. Таємниця – щось, що обпікає нас потойбічним холодом, що вкрите мерехтливою пеленою ірреального, що ховається, в підсумку, за межами нашого світу. Покров непроникний для звичайного зору, для сприйняття п'ятьма органами чуття, дарованими людині" [див.: 6].

Утім детектив не терпить ірраціонального: уся містика у фіналі має отримати винятково раціоналістичне пояснення. Так, у "Собаці Баскервілів" страховидний привид Грімпенської трясовини виявляється просто величезним псом, натертим фосфором. Детективна оповідь – це гімн логіці, інтелекту, розумовій активності героя-слідчого, що випробовується розв'язанням головоломної загадки. Як зазначив Абрам Вуліс у праці "Поетика детективу", "аналітичний розмисел, заснований на повному знанні фактів, – ось шлях до пізнання істини, що його обирає сищик. Аналітичний розмисел – ось сила, яка організовує в детективі сюжет. Аналітичний розмисел – ось, по суті, стрижень детективу" [див.: 5]. За словами Михалка Скаліцкі, "будь-яка детективна оповідь – це міф про абсолютний характер позитивного наукового (методичного) мислення" [див.: 10]. Із цього погляду, жанри готичного роману й детективу протилежні: "Один упивається мороком та ірраціональністю, другий уславлює раціональність і здатність людини розв'язувати таємниці, що їй загрожують" (Джон Кавелті) [11, 330].

Коли йдеться про готичні жахи, то напруга детективного сюжету виникає через балансування на межі "вірю – не вірю", "ірраціональне – раціональне". Перед слідчим постає моторошна таємниця як спокуса – повірити в неї, перейнятися жахом, як пересічна людина, як поводяться всі інші персонажі твору. Він мусить, проте, зберегти тверезість мислення й самовладання, побачити за привидами й чудовиськами чийсь лихий задум, рукотворні "страшилки" й викрити злочинців.

Обидва згадані романи А. Кокотюхи будуються на описаному ефекті балансування. З єдиною, на наш погляд, суттєвою різницею: у "Легенді про Безголового" слідчим і оповідачем виступає жінка, адвокат Лариса Гайдук. Рецензенти твору одразу ж завважили прагнення письменника змалювати жіночу логіку: читацький інтерес, поміж іншим, викликає "спроба відтворити чоловіком хід думок у жіночій голові" (Дар'я Анцибор) [див.: 2]; "Є чоловіче бачення жіночих думок і занадто логічна жіноча поведінка, ніяких тобі вибриків…" (блог "Чтиво") [див.: 9]. Такий прийом нетиповий для літератора, адже різновид детективної прози, який він послідовно розробляє, маркується скоріше як "чоловічий" (трилер, нуар, "hard-boiled", кримінальний роман), на противагу, приміром, м'якому й затишному "жіночому", "іронічному" детективу а la Хмелевська-Донцова-Устінова та ін. В інтерв'ю А. Кокотюха зізнається: "Загалом я подаю себе як автор "чоловічої" прози. Хотілося б мати однодумців

і читачів серед мужчин. Відразу ж уточню: мужчина – це не гора м'язів, а світоглядні речі, відчуття, манера поведінки, спосіб мислення, спосіб приймати рішення, шанобливе ставлення до жінки, алкоголь – у кожного свої набори чоловічих цінностей. До яких істерики, лінощі та рефлексії не належать" [див.: 1]. Цієї ж думки дотримуються критики: "Його проза демонстративно чоловіча", – зауважив, зокрема, Анатолій Ульянов [див.: 4].

Образ чоловіка-слідчого, виведений у "Темній воді", типовіший для романів А. Кокотюхи. А от у "Легенді про Безголового" письменник бавиться в гендерний експеримент, ставлячи жінку в центр детективно-готичного сюжету. У двох романах маємо подібні логічні загадки, подібні містичні таємниці й можемо завважити гендерну різницю в зображенні процесу розслідування серії злочинів – чоловіком у "Темній воді" й жінкою в "Легенді про Безголового".

У першому творі головний герой – колишній опер "убійного відділу", звільнений офіцер міліції Віталій Мельник, найнятий заможним чернігівським підприємцем Павлом Павловичем Зарубою розслідувати серію вбивств поблизу деснянської бази відпочинку "Метеор". Оскільки злочини можуть завадити туристичному бізнесу багатія, то він підозрює самодіяльність невідомого конкурента. Кримінальна загадка ускладнюється містикою, пов'язаною із самим місцем дії – Тихим Затоном на Десні: там не знайти дна, там особлива темна вода, а головне – місце, за словами Заруби, "прокляте", "погане": "Люди кажуть, що в Тихому Затоні водиться нечиста сила. І чотири жертви – її рук справа…" [8, 27]. Отже, ведучи розслідування, герой неодмінно зіштовхуватиметься з містичними явищами, із діяннями начебто нечисті.

Віталій Мельник обраний підприємцем із-поміж інших кандидатур ще й тому, що має репутацію чоловіка, який "напролом пре" й "чорта не боїться" [8, 28]. Досвід колишнього офіцера міліції диктує йому, що будь-які на позір надприродні явища мають раціональні пояснення: "У переважній більшості історії, які спочатку видавалися породженням хворої уяви, набували цілком реалістичних ознак. А вся чортівня, нагороджена потенційними пацієнтами психлікарень, у результаті оперативної перевірки мала досить виразний кримінальний відтінок" [8, 17]. "…Я в чортів не вірю, чорт у людях сидить", – наголошує детектив у розмові із Зарубою [8, 28].

На базі відпочинку Мельник працює під прикриттям, удаючи із себе найнятого охоронця. Статус приватного детектива дозволяє йому певну свободу дії і навіть несанкціоноване застосування зброї. Водночас Віталій, як колишній міліціонер, міцно пов'язаний із системою правоохоронних органів: і навичками оперативної роботи, і джерелами інформації, і корисними знайомствами. Поєднання двох статусів надає йому особливих переваг: він одночасно перебуває поза системою, позбавлений міліцейської рутини, добре мотивований фінансово, але користується можливостями органів юстиції. Загалом Мельник – персонаж, прикметний для романів А. Кокотюхи, близький до протагоністів "крутих" детективів. Він не герой-супермен, постать виразно деромантизована: "Він не був серед кращих оперів. Не хапав зірок із неба" [8, 10]. Віталій не байдужий до алкоголю, заводить легкі стосунки із жінками, часом встряє в бійки, хоч і не з власної ініціативи. Однак головна чеснота, на якій раз у раз наголошує автор, – це професійність слідчого: уміння "прокачати терпилу" (тобто систематизувати всю інформацію про жертву злочину), ретельність і педантизм у розслідуванні, "невміння відключатися повністю" від справ [8, 52], оперська інтуїція, яка, наприклад, допомагає одразу побачити "вуличну гопоту" [8, 60], "зграю" [8, 65] в компанії із чотирьох відпочивальників.

Під час розслідування випробовуються не лише його фахові здібності, сила, винахідливість, сміливість, а й здатність мислити раціонально, не

піддаватися містичному навіюванню. Це також істотна гендерна ознака, що описує "маскулінність" (за стереотипними уявленнями, чоловіки втілюють "ratio", а жінки – "emotio"). Психологічний конфлікт виникає через зіткнення безпосереднього чуттєвого досвіду героя і спроби раціоналізувати його. Перебуваючи на Затоні, детектив бачить "щось" незбагненне, незрозуміле: "Мельнику не хотілося списувати все на нечисту силу, та ситуація складалася не на його користь – у темній воді справді *щось* плаває" [8, 170]; "Або він, Віталій Мельник, зовсім здурів, або в темній воді Тихого Затону справді живе *Щось*, чиєму існуванню немає пояснення" [8, 190]. Герой спочатку вважає побачене "зоровими галюцинаціями", пояснює дією алкоголю, шукає матеріалістичні подробиці: чудовисько тягло людину до води – отже, воно має фізичну природу. Однак думка про діяння нечистої сили так чи так присутня якщо не у свідомості, то в підсвідомості героя, і він жене підозри від себе, соромиться власних здогадок. Прямий вихід затамований страх опера знаходить у картині дивовижного сну – із русалками, вурдалаком і чудовиськом – охоронцем Затону, що його Мельник бачив, ночуючи біля озера разом із дідом Іваном. На емоції детектива впливає похмуро-готична атмосфера, яка оповиває його в хаті краєзнавця (погасле світло, "химерні тіні") і на самому Затоні.

Свідомість колишнього міліціонера опирається містичному навіюванню: він знає, що, як професіонал, "не має права" вірити в нечисть [8, 124], і формулює для себе основну дилему: "Лишається зробити правильний висновок: чи справді Тихий Затон – місце, де відбуваються різні небезпечні для людського життя аномалії, чи хтось, використовуючи народні повір'я в своїх, поки що невідомих інтересах, веде якусь свою, так само небезпечну для людського життя гру" [8, 125]. Витісняючи власний переляк, слідчий веде розслідування до кінця та знаходить відповідь і для детективної загадки, і для готичної таємниці.

Деякими сюжетними лініями й загальним антуражем "жахливого" роман "Темна вода" наближений до повісті А. Конан Дойля "Собака Баскервілів". Насамперед це зазначено на обкладинці: "Новий роман Андрія Кокотюхи – це поєднання кращих традицій детективу і готичного роману. Це "Собака Баскервілів", перекладена на сучасні українські реалії". Крім того, цитата із британської класики передує тексту як епіграф: "Стережіться виходити на болота в нічний час, коли сили Зла діють безроздільно" [8, 3]. Утретє повість А. Конан Дойля та її екранізація згадані в тексті, уже як пряма паралель до подій, озвучена Зарубою: "Всяке може бути. Хтось може начитатися легенд знатних родів і оживити собаку Баскервілів. Читали книжку чи фільм дивилися? – Кіно. – Значить, зрозуміли моє порівняння. Ну, а хтось надто розумний може начитатися легенд та міфів рідного краю і так само за допомогою розвиненої уяви перетворити Тихий Затон на місце, де сконцентрована вся довколишня нечисть" [8, 32-33]. Справді, аналогічно до класичного твору, ірраціональні моменти сюжету в детективі за законом жанру дістають раціональне пояснення. Мотивом злочинів так само виявляється користь, розрахунок: підприємець прагне знайти збитий над озером за війни літак із золотим скарбом, для організації пошуків винаймає водолазів, які вбивають випадкових свідків, маскуючись під нечисту силу, щоб відвернути увагу сторонніх від пошуків.

Готична таємниця в "Темній воді" об'єднує два типи фольклорної оповіді – про "гиблі", "нечисті", "погані" місця і про заховані скарби. Отже, Затон у тексті А. Кокотюхи постає заразом "пеклом", тобто місцем смертоносним, і "раєм", місцем, яке здатне принести величезне багатство Зарубі. Щоб отримати "райське блаженство", тобто золото, підприємець мовби укладає угоду з дияволом. Заруба не замовляє вбивства, але покриває злочинців-водолазів,

знаючи, що вони не зупиняться, намагається за допомогою Віталія списати всі вбивства на "зграю" місцевих гопників.

Простежується пряма аналогія між героями "Темної води" й персонажами готичних романів: підприємець – "демонічний злочинець", який полює за золотом (скарбом чи спадщиною), а слідчий Мельник співвідноситься зі шляхетним лицарем-рятівником, котрий діє в романі під маскою. У детективі сучасного автора так само, як і в класичній готиці, Зло залишається остаточно не знищеним: Віталій та його товариш, майор Скрипник з обласного міліцейського управління, не вільні заарештувати Зарубу та довести його вину в суді, а можуть хіба що при свідках "дати в морду" багатію, принизивши його. Однак недаремно, цілком у дусі готики, Мельник апелює до вищого правосуддя, нагадуючи підприємцю, де остаточно карається Зло: "…Не кожен суд проходить у судовому залі. Є інші суди, інші судді, інші прокурори" [8, 256].

Мотиви готичного роману наявні в історико-демонологічних розповідях краєзнавця діда Івана, частково фольклорних, частково домислених ним. Сама історія про поміщика Панька Козуба, психопата й садиста, який цькував людей собаками й топив непокірних в озері, нагадує сюжет роману про демонічного злочинця, котрий зводить невинних дівчат: "…Найбільше страждали молоді дівчата-кріпачки… <…> Частіше дівчата все ж таки намагалися опиратися. І тоді їхні скалічені тіла вірні слуги пана Козуба вивозили серед ночі до Тихого Затону. Там забавлялися з дівкою наостанок, а тоді топили у темній воді" [8, 118-119]. Відповідно до легенди, убивцю карають народні месники, а його привид стає старшим серед озерної нечисті. У сучасному ж сюжеті скривдженої дівчини, обов'язкової для готичного роману, немає – її заступає жіночий тип, поширений у "крутих детективах" і "нуарах": фатальна красуня-спокусниця Ольга Воронцова, яка зваблює головного героя, але виявляється причетною до злочинів (будучи коханкою Заруби, колишня "Міс Чернігів" і фотомодель шпигувала за Мельником, доповідаючи про всі його дії бізнесменові).

Двоєсвіття класичного готичного роману (світ раціональний / ірраціональний) дістає свіжу соціально-психологічну інтерпретацію в детективі А. Кокотюхи. У сучасному світі паралеллю жорстокій дійсності виступає ілюзорний світ медіа, які задурюють голови населенню дешевими сенсаціями й відволікають від серйозних політичних питань. Тому в романі слідчий виносить вирок журналістам, схильним вигадувати містичні історії: фантазія Владика Коротуна про "золотий літак" спокушає Зарубу розпочати його пошуки, що призводить до серії вбивств. Частково, хоч і не зумисно, винними у злочинах виявляються краєзнавці, які роздмухують громадський інтерес до демонів і "гиблих місць" (недаремно у сні Мельника дід Іван виявляється вурдалаком з іклами, батьком русалок, який викликає-вичакловує чудовисько з води Затону).

Сюжет роману "Легенда про Безголового" – це якоюсь мірою "повторення пройденого", ще одне майстерне використання письменником ефектної та ефективної формули "детектив + готичний роман". Такі повтори для популярної белетристики – цілком прийнятне явище, вони допомагають закріпити і примножити успіх творця масових текстів. Раніше ми означили цей твір як гендерний експеримент, пов'язаний із зображенням жінки в ролі слідчого. Можливо, А. Кокотюха піддався загальній тенденції бурхливого розвитку жіночого детективу, де відповідно до жанру головна героїня – це жінка, яка може бути й міліціонером (Настя Каменська), й аматоркою приватного розшуку (Даша Васильєва чи Євлампія Романова). У будь-якому разі жінка-детектив – тип маргінальний, адже її діяльність погано співвідноситься із законами патріархального суспільства: вона наче й не жінка, і не повноцінний слідчий у сприйнятті чоловіків.

Як і в попередньому тексті, героїня "Легенди про Безголового" Лариса Гайдук має подвійний статус. Вона – сищиця-аматорка, яка втягнулась у розслідування серійного злочину лише з цікавості, щоб розбавити рутину, розважитися після нудного життя й нудного розлучення з чоловіком. Водночас за фахом вона юрист, адвокат, має досвід роботи у правоохоронних органах; вона володіє інсайдерською інформацією, оскільки гостює в куми – слідчого прокуратури Тетяни Комарової, котрій доручено справу. Також як адвокат Лариса береться захищати підозрюваного у вбивствах рецидивіста Васю Хмару, тобто набуває офіційного статусу у процесі. Героїня нагадує протагоністок жіночих детективів своєю допитливістю, сміливістю, одчайдушністю, самостійним характером, маргінальним сімейним статусом – розлученої жінки без дітей, яка сама собі господиня.

Якщо в "Темній воді" Віталій Мельник, ведучи приватне розслідування, був спеціально найнятий для цієї мети, сприймався як центральна ланка слідства, то столична адвокатеса для міліції провінційного Подольська – зайва, випадкова людина, "темна конячка" [7, 53], "київська профура" [7, 129]. Лариса Гайдук і сама усвідомлює, що мимоволі втяглася не у свою справу просто з цікавості: "Причому я навіть не палаю бажанням бути якимось боком причетною до такої страшної історії. Тільки це все одно сталося, і я вже точно нікуди не поїду. Принаймні, кілька найближчих днів" [7, 23-24]; навіть сердиться сама на себе: "Ні, правда, тільки я можу в таке влізти. Ну хто б міг подумати, що замість того, аби спокійно відсипатися подалі від столиці і колишнього чоловіка, я буду адвокатом п'яного рецидивіста?.." [7, 52].

Через ці обставини героїня позбавлена кредиту довіри в офіційних слідчих, які вбачають у її інтересі до резонансної серії злочинів лише бажання попіаритися на сенсації, дати поживу для телевізійників. Місцеві міліціонери намагаються раз у раз спекатися настирної адвокатеси, закликають її не пхати носа в чужу справу. Для них вона – "повна ідіотка" [7, 38-39], "клінічна дура" [7, 205]. Однак зневажливе ставлення чимдужче розпалює уяву героїні та загострює її прагнення довести свою фаховість чоловікам-слідчим.

Подібно до "Темної води", раціональність детектива перевіряється містикою. Кількаразово героїня бачить на власні очі безголового привида на руїнах палацу Ржеутського й мусить пояснювати собі це видіння: "…Мої думки більше займало побачене вночі на руїнах. Безголовий привид існує або я повністю з'їхала з глузду" [7, 124]. Однак психологічний конфлікт ускладнюється в цьому романі тим, що Лариса не може розповісти про власний ірраціональний досвід навіть близьким людям: вона боїться, що її висміють, сприймуть історію, як "казочки діда Панаса", а кума "покрутить біля скроні": "…Мої аргументи не приймуть навіть ті, хто мені довіряє" [7, 128-129]. З одного боку, героїню розпирає бажання розплутати загадку самотужки і втерти носа всім місцевим слідчим, із другого – знову побачивши Безголового, Лариса усвідомлює, що не здатна сама дати раду з фактами: "Це справді дуже важливо, а сама я з цим не впораюсь" [7, 155].

Справжнім помічником детектива виступає місцевий опер Стасик Жихар. Він якраз утілює типового героя-чоловіка з романів А. Кокотюхи: "розхристаний" [7, 27], "типовий роздовбай" [7, 74], але "ментом народився" [7, 28], має добру репутацію: "Всі знають: один Жихар двох вартий" [7, 31]. Опер любить свій фах і не погоджується перейти на комерційну роботу навіть за великі гроші. Легковажний, неприкаяний, нечупарний у звичайному житті, він серйозний у справі, нагадує "хорта, що взяв слід" [7, 113]. Як тип Жихар має максимально маскулінні риси: він здається велетнем, любить попоїсти й випити (самогонку він, за дотепним спостереженням Лариси, "хлобиснув" [7, 31]), колишній

десантник із загрозливою зовнішністю та дитячою посмішкою: “Правда, оця добродушна посмішка спростила його, зробила якимось ніби іграшковим. Тобто, все оце – голена голова, фікса, щетина, наколка, богатирський зріст та загальна неохайність, – у комплексі виглядали маскарадом, карнавалом, різдвяним вертепом. І все воно, за винятком посмішки, було елементом такої собі ролі, машкарою, відвертим лицедійством” [7, 29]. Методи, якими діє Стасик, його безцеремонна поведінка нагадують “манери кавалериста-чапаєвця” [7, 79]. Навіть дізнавшись про привида, хлопець прагне стріляти в нього, влаштувати облаву зі спецназом, викурити з підземелля.

Якщо вже в детективі присутній улюблений тип письменника – “крутий парубок”, то логічно передбачити, що він якщо не стане в романі головним героєм, то буде суттєво “перетягувати ковдру” на себе від героїні. Фактично справжнє слідство герої ведуть удвох: Жихар забезпечує, так би мовити, “акційну” його складову: стрілянину, затримання підозрюваного, допити, огляд місця злочину, а Лариса – психологічну: вона шукає глибинні мотиви злочинів, не боїться пов’язати давні легенди з теперішнім криміналом, намагається знайти правильні підходи до свідків. Недаремно самій слідчій їхня пара нагадує відмінницю й хулігана, прикріпленого до неї для перевиховання. Однак без допомоги чоловіка-партнера адвокатеса як детектив безпорадна. У “Темній воді” Мельник діє абсолютно самостійно, не бажає ділитися ні з ким інформацією, “перетравлює” сам усі містичні візії. У другому романі Лариса звертається саме до Стасика, щоб він пояснив їй суть побаченого видива. Відчувається, що матеріалістичні переконання героїні похитнулися під впливом страхіття: “Хто – він? Ми бачили людину? – Не знаю, – чесно зізналася я. – Якщо це справді щось потойбічне, то воно… Навіть боюся щось неправильно сказати… – Ти віриш у те, що ця примара з того світу? Тільки чесно? – я промовчала, і Жихар розцінив моє бажання щось коментувати абсолютно правильно. – Варіант перший: оптичний ефект, ніким не вивчений та не досліджений. Такого теж не буває. Значить, з нами тут хтось грається…”; “…Я ще не зібралася з думками. Можливо, доведеться переглядати деякі свої погляди” [7, 161].

Інтертекстом роману “Легенда про Безголового” виступає твір Майн Ріда “Вершник без голови”. До нього апелює Тетяна Комарова, обговорючи з Ларисою побаченого привида. Працівниця прокуратури нагадує збентеженій гості про те, що таємниця вершника у класичному романі дістала реалістичне пояснення без жодної містики. Ця аналогія допомагає героїні позбутися ірраціонального жаху і проаналізувати ситуацію тверезо.

Лариса болісно сприймає спроби міліції відсторонити її від захопливого слідства, переживає самотність і “непотрібність” [7, 183], тому схильна до необачності, бездумного ризику, щоб довести свою правоту й незалежність. Героїні здається, що її недооцінюють саме як жінку: “Чому всі мені чогось не радять робити? Світ належить чоловікам, а ви, баби, не рипайтеся? Діти, кухня, церква – чи як там? Перетопчуться!” [7, 187]. Уночі, під час лютої негоди, вона сама йде на руїни замку, щоб іще раз побачити Безголового, але стає об’єктом нападу психічно хворого злочинця. Із детектива героїня вмить перетворюється на жертву, утілюючи в цьому епізоді тип “діви в біді”, прикметний для готичного роману. У критичній ситуації Лариса благає про допомогу чоловіка-опера.

Водночас саме героїня доводить розслідування до логічного завершення, тому що шукає психологічно точні мотивації злочину. Вона спроможна, “як жінка жінку”, зрозуміти Лізу, колишню дружину й теперішню кохану Бондаря, організатора злочинів: “…Є одна обставина, яку чоловіки не зрозуміють ніколи: навіть найбільш товстошкірим, розчарованим у всьому цинічним жінкам у

певний момент перестає вистачати лише безбідного існування біля людини, до якої не відчуваєш нічого. Будь-якій жінці потрібне Велике Кохання" [7, 246]. Так само вона за давнім учинком Лізи, яка залишила темношкіре немовля в пологовому будинку, здатна побачити безсердечну натуру: мати, яка може відмовитися від своєї дитини, зважиться на все, навіть замовити вбивство чоловіка. Лариса, хіба що доволі пізно, але все ж таки проникає у психологію Бондаря, директора подільского музею, угадавши в чоловікові фанатика, ображеного на все людство, яке, мовляв, краде його славу. Залучивши й логіку, і суто жіночу інтуїцію, героїня доходить слушних висновків. Прикметно, що саме їй злочинець уже після арешту із власної ініціативи відкриває всі нюанси своїх дій, визнаючи жінку за рівного суперника, ба навіть вибачаючись за заподіяну шкоду. Але Лариса через власний авантюризм, брак досвіду оперативної роботи легко потрапляє в пастки злочинців, не може захистити сама себе, потребуючи допомоги чоловіка.

На сучасний детектив накладається гендерна схема готичного роману: демонічний злочинець (фанатик-краєзнавець), допитлива й беззахисна дівчина, якій загрожує небезпека (Лариса), лицар-рятівник (Жихар). А. Кокотюха віртуозно вплітає в оповідь готичні топоси: руїни стародавнього замку, оповиті моторошними легендами ("будинок-привид"), Безголовий, який шукає голову й відтинає її шаблюкою випадковим подорожнім, підземелля-лабіринт, що асоціюється із пащею чудовиська та лабіринтом Мінотавра. Як і в "Темній воді", готичні мотиви пересновують давні легенди, де роповідається про вельможного пана Вітольда Ржеутського, котрий викрадав місцевих дівчат-кріпачок: "Спочатку той забавлявся з полонянкою, а потім так само кидав у лабіринт, де бранка кілька діб лишалася сам на сам із щурами, голодна, зґвалтована, побита, в подертому одязі. Потім її знову приводили в панські покої, годували і гра починалася спочатку. Коли чергова полонянка набридала, її так само тихцем убивали" [7, 89]. Видіння замордованих дівчат у довгих сорочках із розпущеним волоссям являється Ларисі в підземеллі, під час сну-забуття. Отже, вимальовується паралель між нещасними кріпачками зі старовинної легенди і самою жінкою-слідчим із теперішнього часу. Хоча героїня не здається, бореться із непритомністю, уперто шукає вихід із лабіринту і проколупує отвір у стелі ще до того, як її знаходять. Як на героїню готики, Лариса все ж таки надто сучасна, активна, незалежна.

У романі, де оповідачкою й головною героїнею є жінка, А. Кокотюха дозволив собі любовно-романтичну лінію, яка теж дещо наближає твір до модних рожево-чорних опусів у стилі Тетяни Устінової. Паралельно центральній сюжетній лінії накреслюється історія стосунків Лариси і Стаса, яка навіть завершується хепі-ендом: із лікарні Жихар перевозить Ларису до свого будинку під нагляд матері. У романі наявні жіночі рефлексії героїні над невдалим заміжжям, час від часу вона прохоплюється, чим саме приваблює її "розхристаний" опер (йому цікавий сам процес слідства, а не тільки результат). Однак любовна лінія в жодному разі не витісняє детективну, а радше робить психологічно опуклішими характери героїв.

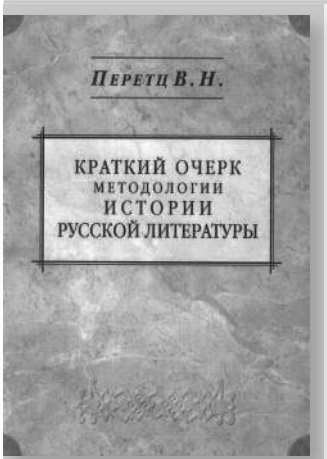
Таким чином, зіставлення обох текстів із погляду репрезентації гендеру дає змогу дійти певних висновків. У романі "Темна вода" чоловік-слідчий доводить своє вміння мислити раціонально, не піддаючись містичним спокусам, діяти рішучо і йти в розслідуванні до кінця, не приймаючи нав'язаної "правди". Він викриває злочинців – організаторів і виконавців, засуджує причетних осіб, висловлює їм соціальний вирок. Готична таємниця поступається перед світлом чоловічого розуму. У "жіночій" версії готичного детективу – "Легенді про Безголового" – провідну колізію визначає прагнення жінки перебрати на себе

функції слідства, що негативно сприймається чоловіками, і неспроможність героїні впоратися з викриттям і переслідуванням зловмисників, її стрімка віктимізація. Благополучну розв'язку в детективі все ж таки забезпечують чоловіки. Успіху в розслідуванні досягає "андрогінна" пара детективів: Лариса Гайдук і Стас Жихар, їхні найкращі професійні та людські чесноти взаємодоповнюються. Хоча другий готичний детектив надто далекий від жіночої, а тим паче феміністичної версії цього жанру, усе ж гендерне експериментування Андрія Кокотюхи, вочевидь, навіяне духом часу й тенденцією до оновлення детективної прози.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Андрій Кокотюха:* "Читач та його потреби – понад усе" / Володимир Коскін // *Українська* літературна газета. – 2010. – № 10 (16) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.litgazeta.com.ua/node/691.
2. *Анцибор Д.* Андрій Кокотюха, "Легенда про Безголового": про вплив казок і жіночу логіку [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://sumno.com/article/andrij-kokotyuha-legenda-pro-bezgolovogo-pro-vplyv.
3. *Веремко-Бережний О.* Хто у світі найстрашніший // *Дзеркало* тижня. – 2009. – № 40 (768) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.dt.ua/3000/3680/67470.
4. *Відгуки* про творчість Андрія Кокотюхи // *Литературная* студия Сергея Чернецкого [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://literary-studio.profiforum.ru/forum-f11/tema-t491.htm.
5. *Вулис А.* Поэтика детектива [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://literra.websib.ru/volsky/text.htm?236.
6. *Клугер Д.* Баскервильская мистерия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://ukamina.com/books/baskervil.html.
7. *Кокотюха А.* Легенда про Безголового: Роман. – К.: Нора-Друк, 2007. – 284 с.
8. *Кокотюха А.* Темна вода: Роман. – К.: Нора-друк, 2006. – 260 с.
9. *Пострадянський* детектив: Андрій Кокотюха, Легенда про Безголового // Блог "Чтиво" [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://reading.blox.ua/2008/05/Postradyanskij-detektiv-Andrij-Kokotyuha-Legenda.html.
10. *Скалицки М.* Феномен детектива (К вопросу о своеобразии детективного повествования) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://literra.websib.ru/volsky/text.htm?505.
11. *Cawelti, John G.* Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture. – Chicago: Chicago University Press, 1977. – 344 p.

Отримано 5 жовтня 2010 р. *м. Бердянськ*



Наші презентації

Перетц В. Н. Краткий очерк методологии истории русской литературы: Пособие и справочник для преподавателей, студентов и для самообразования / Предисловия С. К. Росовецкого, А. Н. Дмитриева. – М.: Гос. публ. ист. б-ка России, 1910. – 246 с.

До нас нарешті повернулася книжка дійсного члена ВУАН В. М. Перетца (1870–1935), перше повніше видання якої з'явилося в Києві 1914 року.

Надрукований у голодному Петрограді малим накладом і на крихкому жовтому папері, "Краткий очерк…" обґрунтовував висунуту В. М. Перетцом іще 1905 р. в Україні ідею формалізму й викладав засади справді наукового "філологічного методу". Академік В. М. Перетц був репресований за спротив реформуванню комуністами ВУАН і АН СРСР, а його книжка, спаплюжена та обікрадена корифеями марксистсько-ленінського літературознавства, зберігає й дотепер своє теоретико-методологічне значення.

С.Р.

Ганна Улюра

УДК 821.161.1-3.09 – 055. 2 „199”: 111. 852

АНТИЕСТЕТИКА ЯК ЕСТЕТИЧНА НОРМА В РОСІЙСЬКІЙ ЖІНОЧІЙ ПРОЗІ 1990-Х РОКІВ

На матеріалі оповідання Олени Тарасової “Та, що не пам’ятає зла” й роману Ніни Садур “Вічна мерзлота” проаналізовано свідоме порушення естетичної норми російськими жінками-прозаїками 1990-х років. “Чорнуха”, починаючи від наголошення тем потворності та насильства й закінчуючи приматом категорії “жахливе” в естетичній оцінці тексту, репрезентується авторками як нарочитий художній прийом, обмежений загальною депресивною тональністю твору й цілеспрямованим шоком від зображення “сутого фізіологізму”. Своєю гіпернатуралістичною манерою “чорнушні” тексти жінок-прозаїків створюють ефект дереалізації. Принципова невимовність відразливого/болю перетворюється в цьому випадку на нерозмеження кордонів внутрішнього і зовнішнього досвідів.

Ключові слова: пострадянська російська література, жіноча проза, жахливе, гіпернатуралізм, тіло.

Hanna Uliura. Anti-Aesthetics as an aesthetic norm in Russian women’s prose of the 1990s

Based on Yelena Tarasova’s short novel “She, Who Remembers No Evil” and Nina Sadur’s novel “Permafrost”, the paper investigates a deliberate violation of the aesthetic norms by the Russian prose authoresses of the 1990s. The “seamy side of life” which encompasses a wide range of issues, from the thematizations of disgustingness and violence to the primacy of “horrible” in the esthetic evaluation of the text, is represented by the authoresses as a deliberate artistic device, limited by altogether depressive overtones of the work and an intentional shock resulting from descriptions of “naked physiologism”. Through their hypernaturalistic manner of writing, the “seamy side” texts by prose authoresses create the effect of derealization. In this case, the principal inexpressibility of disgustingness/pain transforms into the indivisibility of inner and outer experiences.

Key words: post-Soviet Russian literature, women’s prose, horrible, hypernaturalism, body.

“Часто, коли я бачу твір жінки, мені стає сумно від тої туги, яка в ньому відбивається, туги, що сягає жаху. Мені б хотілося бачити красу, створену жінками, а бачу скорботу, страждання, надрив, інколи – потворність. Мистецтво, що воно, як на мене, є хвилиною щастя, відпочинку, спроможністю відволіктися від повсякденного життя, відчуттям єдності та зв’язку з подібними до себе, причетності, викликає лише новий біль, накладає додатковий тягар” [10, 417-418]. Так починає свої міркування про естетику жіночого тексту (точніше – про естетичне в жіночому тексті) французький філософ Люс Ірігарей, яка замислюється про джерела того, чому опис страждань і жахів посідає таке відчутне місце в жіночих художніх практиках, і знаходить пояснення цьому явищу в поєднанні чотирьох чинників. Насамперед картини патології оцінюються авторками як жест необхідної відвертості, що має привести до набуття особистісної та групової ідентичності: “Факт висловлювання вголос своїх страждань є моментом істини; він пов’язаний із катарсисом, індивідуальним і колективним” [10, 418]. Другий компонент “антиестетики” (поки остаточно не визначимося з дефініцією – у лапках) жіночого твору Ірігарей пов’язує із правом на нову культурну роль жінки, поясненням котрої стає метафора дітонародження: найцнотливіший та найчистіший акт творення, доступний жінці, виявляється в патріархальному порядку “продовження роду” конгеніальним сорому й болю. По-третє, акцентуація страждань і каліцтва дозволяє мисткині руйнувати чужі для неї, нав’язувані та привнесені естетичні форми, а отже, і переглядати норми. Наслідками такого підходу можуть бути саморуйнації, як і естетизація досвіду переживання статі, а також поява нових естетичних форм, динамічних і відкритих. Нарешті, значущим компонентом, котрий вирізняє “чорнушний” підхід до репрезентації жіночого досвіду, на думку Ірігарей, виявляється повернення до предвічних образів “жіночого начала”, образів конкретних і не-довільних, які можуть і мусять стати

особливим жіночим засобом уявлення й комунікації: “Для нас, жінок, смисл завжди конкретний, близький, пов’язаний із природністю, з відчутними на дотик формами <…>. У цьому сенсі краса наших творів, залишаючися природною, допоможе переходу від природи до духу” [8, 421].

Очевидно, що порушення норми (починаючи від наголошення тем потворності та насильства й закінчуючи приматом категорії “жахливе” в естетичній оцінці тексту) у такому контексті відчувається та репрезентується як навмисний/нарочитий засіб, зокрема – художній, обмежений загальною депресивною тональністю твору й цілеспрямованим шоком від зображення “сутого фізіологізму”. (У жіночій прозі останнє часто “об’єднує” сцени сексуального насильства та репресивні практики жіночого тіла, зосібна, звернуті на саму себе). “Антиестетика” жіночого тексту, що агресивно й дидактично суперечить формулам переживання прекрасного, водночас указує на розрив (частіше – на можливість розриву) між “ритуалами” насильства і виробництвом сакральних значень, та виробляє ці самі сакральні значення як гендерно опозиційні, передусім завдяки тому, що наочно відбиває прямий зв’язок між актами насильства і процесами творення оцінки. Риторика насильства за таких умов не підміняє собою об’єкти значення (ідентичність, у першу чергу), а протистоїть їм. За “антиестетикою” жіночої прози стоїть гіперреалізм (як його визначав Славой Жижек, виводячи з характеристики творчої манери художника Едварда Хопера [7, 31]): своєю гіпернатуралістичною манерою “чорнушні” тексти жінок-прозаїків створюють ефект дереалізації. Це до того ж відрізняє “чорнуху” російської жіночої прози 1990-х од, скажімо, “чорнухи” пострадянського кримінального роману чи від концептуальної прози на кшталт Володимира Сорокіна та Дмитра Ліпскерова, про актуальне естетичне мотивування яких, а саме руйнацію ідеологічного монологічного радянського міфу, упевнено міркує Марк Липовецький: “Чорнуха” була продуктом розпаду ідеологізованої свідомості, і тому її автори, коли можливо, уникали будь-якої ідеології, будь-якої раціоналізації досвіду: правда ідей однозначно поступалася правді тіла, вираженій мовою фізіологічних відправлень. От чому “чорнуха” так неприкрито натуралістична” [11, 195]. Натомість одна з героїнь Марії Арбатової на початку 1990-х адресує особисті претензії прозі Людмили Петрушевської: “Лариса ненавидела тексты Петрушевской, говорила: “Какие там художественные открытия? Я это каждый день дома вижу” [1, 209], – окреслюючи цим зізнанням специфіку й мотивацію “антиестетики” жіночого твору. Голос автора в ній активізує поле читацьких очікувань, пов’язаних зі спільністю гендерного досвіду, та формує простір, у якому “виявляється” над-компетентність читача. Риторика відразливого при такому підході стає співзвучною переживанню травми як чогось такого, що перебуває за межами людського досвіду (тобто осмислюється водночас у двох аспектах – як відразливе в дійсності та відразливе в мистецтві). Досвід травми (а на тематичному рівні жіночої прози це не тільки біль і смерть, а й часто сексуальне бажання) виявляється в цілому надзвичайно важким для адекватного мовного вираження та “змушує” авторку до додаткової символізації. “Відмова від краси стає добровільною відмовою жінки від того місця, яке їй зрештою залишається. Тому в нас виникає відчуття, що вона водночас позбавляє себе своєї особистості, і душі, і щасливої долі” [22, 237], – слушно зазначає російський філолог Ірина Сандомирська, переносячи ситуацію “протокольної” деконструкції міфу про красу у простір реальних текстуальних практик новітньої Росії. Водночас у такому підході проблематизується й сама ідея норми: під сумнів потрапляє схематичність “загальнолюдського” андроцентричного визначення того, що вважається за нормальне. На рівні поетики це приводить до змін полів

взаємодії категорій “прекрасне – потворне”, “піднесене – жахливе”. Оскільки “прекрасне” розглядається як чинник абсолютного збігу тексту з наявною естетичною нормою [див.: 13], то наголос на “потворному” й посилює художній вплив прийому, і постає актом протестним.

Частотність сцен насильства й болю в жіночій прозі (одна з російських дослідниць назвала свою працю про сучасних письменниць “Жіночий текст як історія хвороби” [див.: 23]) зумовила появу двох інтерпретаційних моделей, що співвідносяться з формальними і змістовими структурами жіночого тексту – з одного боку, та специфікою жіночого внутрішнього досвіду в переживанні статі – з другого. Умовно кажучи, компенсаторної та ідентифікаційної (у підсумку подібність їх стає більш очевидною, ніж розбіжність).

У першому випадку слід говорити про сублімацію жаху. Американський феміністський критик Молі Хескел наприкінці 1970-х років оприлюднила есей (популярний і актуальний досі), у якому доводила, що звернення авторок до тем болю й насильства за природою своєю унаочнює страх перед цією ситуацією й виявляється спробою знайти вихід із неї. “Для жінок, – пише Хескел, – зґвалтування не “результат і відповідь”, а “початок і вихідні дані” [цит. за: 17, 191]. Описаний таким робом підхід до “чорнухи” стає одним із механізмів становлення естетичного. Пошук засобів вираження для презентації пережитої чи такої, що триває, травми дозволяє “пригадати” жах пережитого не як щось об’єктивоване, а либонь, як межу двозначності, отримавши при цьому насолоду від зникнення меж між означником і жахом. Маємо в міркуваннях Хескел не так концепцію своєрідної естетичної терапії, як проект естетичного бунту, у якому відраза й екстаз – це повноцінні елементи творчого процесу. У жіночому тексті зображення болю описуються в категоріях спроби оприявнити (а отже, й означити) повсякденні характеристики насильства, у намірах десакралізувати “поетичну мову”, пов’язану з темою жіночності, а водночас і протистояти деперсоналізації як константі реального, візуального насильства й насильства мови.

Російський фемінолог Тетяна Ровенська, розглядаючи типологію жіночої прози початку 1990-х, дійшла висновку, що мотиви й теми, пов’язані з насильницьким визначенням/присвоєнням, а саме: прямий оцінювальний погляд, “чуже” слово, несанкціонований дотик, фізичне насильство, “жіночий” біль тощо – практики суто тілесної ініціації. Сама відбувши всі ці етапи, героїня жіночої прози “дістає право” на говоріння: у такий спосіб вона ретранслює не так свій травматичний досвід, як досвід гендеру. І такий підхід є ідентифікаційною моделлю антиестетики жіночого твору: “Жіноча тілесність формується внаслідок суворо регламентованих <…> символічних практик, і пролунавши в жіночій літературі, вона шукає свою мову і поняттєвий код для побудови власної суб’єктивності” [16, 46]. Т. Ровенська, вочевидь, наслідує концепції особистості, згідно з якими формування самості відбувається через систематичне застосування насилля – до природи, до інших, до себе. В останньому випадку говорять про відчуження тіла. Соціально значущий “тілесний” жест набуває статусу естетичного акту. Кореляція “відкриття тіла” (тобто промовляння “насильницьких” тілесних практик; адже артикуляція травми в жіночій прозі кінець кінцем стає одною з них) зі своєрідними ініціаційними жіночими ритуалами дає змогу пов’язати “суб’єкта мовлення” з надсвідомим, а отже, розв’язати проблему ідентифікації із символічним порядком сучасного суспільства. У такому сенсі опис жіночих ініціацій у категоріях огидного/жахливого виконує також компенсаторну роль, соціально-терапевтичну й естетично-терапевтичну. Одначе з погляду власне текстуальності різниця між оцінкою сцен насильства в жіночому тексті як спроби ескапізму і як спроби суб’єктивації виявляється різницею буквальною. У другому випадку конче необхідною постає не тільки “спільність травми”

ідеального автора та ідеального читача, а й відсторонення читача на критичну дистанцію: від нього вимагають не лише розділити з героїнею її емоційне переживання, а й інтелектуально подолати його.

Нині в підходах критиків-фемінологів стають очевидними дві суперечності репрезентації феномену жіночої прози (вони обидва виявилися в російських жіночих текстах 1990-х). По-перше, відсилка до тем гніву, експропріації тіла, "відкриття" тіла, що їх осмислює авторка, не гарантує за замовчуванням різноманіття виражальних засобів. По-друге, формальна солідарність у стражданнях, котру "обирають" за основу для презентацій жіночих культурних практик як специфічного жіночого досвіду, занадто не віддаляється від тих форм солідарності, які споконвічною традицією повідомляються жінкам іззовні. Маю на увазі насамперед демонстрацію жіночого говоріння як каяття та появу жінки у відповідній соціокультурній ролі.

Два приклади з російської жіночої прози кінця минулого століття – початку теперішнього підтвердять ці міркування.

Публікація 1991 року гіпернатуралістичної повісті Олени Тарасової "Та, що не пам'ятає зла" спровокувала розмови про чорнушність і бездуховність нової жіночої прози. Думки відразливої героїні про ізоморфність потворності душі та тіла запропонували російському критикові Павлу Басинському вдалий ілюстративний матеріал для обґрунтування "чорнушності" (агресивного натуралізму) нової жіночої прози як такої, "що сягає коренем природи жіночої душі", адже "душа завше фізіологічніша за дух" [3, 10]. У цій заяві критик, зокрема, озвучує й загострює означене Тарасовою в ролі травестії повернення до модерної візії краси, що апелює лише до себе й не має іншої цінності, окрім естетичної, до краси-благодаті традиційних культур, інтерпретація якої невід'ємна від ідеї тотожності добра і вроди. З погляду психоаналітичної антропології інтерпретує образ жінки-інваліда фінський славіст Ірина Савкіна, формулюючи висновок про специфічне ідеологічне наповнення пострадянської жіночої прози (в авторський концепції дослідниці цей атрибут жіночої прози дістає назву "жест подолання"): "Історію жертовності зображено як рідкісну за непроглядністю фізіологічну й душевну патологію. Героїня переживає якесь солодійство, такий собі оргазм самопоїдання, самознищення, описуючи свою тілесну потворність і соціальну маргінальність, виключеність зі світу нормальних людей" [18, 64]. При аналітичних різночитаннях повісті Тарасової цілеспрямований і прагматичний шокінг, пов'язаний із цим твором, дозволяє сформулювати припущення: подаючи історію жіночого тіла як історію патології, годі уникнути ототожнення метафори "тіло душі" й мотивів рівноцінної потворності тіла й душі. Абсолютне потворне, акцентоване Тарасовою, у такому контексті постає як небуття, тіло й душа деформовані, а отже, вони "формально" не існують.

Портрет героїні – а він щодо оповідних стратегій монологічний і моноцентричний – авторка будує послідовно й поступово: "Сидит на табурете, дикое тяжелое мясо повисло по краям, и ужасно болят ноги <…>. Толстые фиолетовые ляжки так скоро не огладишь; к икрам надо перегибаться через живот: стеклистые червячки и розовый туман в глазах, шумит в ушах <…>. Нет пальца на правой руке – отбило дверцей их старого "Запорожца". Длинный кровоточащий шов на шее: вырезан зоб; вздувшиеся узлы на ногах – варикозное расширение вен, из тридцати двух зубов четыре только целы, над остальными изрядно потрудился кариес. <…> Не улыбается своим деформированным красным шишковатым лицом: гранулемы, воспаления, вспухшие лимфоузлы… <…> Ее собственные глаза нынешними выпученными, всегда красными "буркалами" с негладкими белками. <…> Обожгла руку, а у нее ведь все порезы, все повреждения

переходят в незаживающие месяцами язвы" [15, 189-195]. Поступове оголення фізичних вад героїні, чиє тіло структуроване раною, й остання виступає в ролі знака, з одного боку, демонструє надлишок, а тому й безформність тілесності. Водночас фігурація зливається тут із семіотичною помилковістю: тіло, поєднане з болем, починає означати лише хворобу, котра "в ідеалі" є чимось, що перебуває поза тілом. З другого боку, упродовж поступового "само-викриття" оповідачка дедалі більше відчужує огидне, переміщуючи його не просто назовні (ізолювати потворність від носія тут неможливо), а поза правила єдності. Хвороба Тієї-що-не-пам'ятає-зла не знищує природність її (тілесних) відчуттів, а змінює її, скажімо так, урізує. "Нормальне" тіло цілком підпорядковане суб'єктові й усвідомлюється лишень на рівні меж, стражденне тіло героїні Тарасової раз за разом осмислюється як стороннє, границі котрого потребують додаткових тлумачень у відповідній картині світу. При цьому в ролі об'єкта постає сам перехід/межа між потворністю і не-потворністю ("забруднення" кордонів, ясна річ, не уникнути), огидне натомість набуває рис чужорідності – і уявленої, і ворожої.

Свого часу антрополог Мері Дуглас резюмувала консолідаційне ставлення соціокультурної групи до відразливого в афоризмі "бруд – це речовина не на своєму місці" [див.: 6]. Тобто чим чіткіше визначені кордони (зокрема, і межі тіла), тим відчутніше в культурі місце деформованого. "Утримання" кордонів дає змогу суб'єктові ствердитися у власній категоріальній системі. В оповіданні Тарасової цей процес відбувається у двох площинах: а) люди бачать на вулиці відразливу зовнішність героїні та б) під їхніми поглядами вона стає потворною. Деформація стражденного тіла Тієї-що-не-пам'ятає-зла викривляє й довколишній світ: люди, що дивляться на неї, стають потворними. Про психоаналітичні умови такої ідентифікації пише Юлія Кристева: "Я відчуваю відразу тільки в тому випадку, якщо Інший перебуває замість і на місці того, хто буде "я". Це не той інший, із котрим я себе ідентифікую чи який злився з моїм тілесним, а Інший, який випереджає мене й володіє мною і в такий спосіб здійснює мене" [10, 46]. Героїня йде вулицею (точніше, уявляє, як ітиме вулицею, згадуючи свій попередній досвід), їй потрібно встигнути в лікарню до матері й до знайомого, котрий розв'язує контрольні задачки для небожа: "Ревниво и быстро ловит на своем бесформенном, колышущемся теле взгляды, жадно вглядывается в глаза, останавливающиеся на ее тонких запястьях и голенях, на блестящем, потном лбу. Иногда она чувствует спиной <…>. Студенисто всколыхнувшись, она резко поворачивается в их сторону всем телом, чтобы успеть понять смысл ужимок" [15, 203]. Подібні сцени повторюються знову і знову – від "тактовного" співчутливого мовчання до відкритого глуму й погорди, – вони постають спробою сформувати колективну ідентичність на основі "нормальності" й автоматично виключити з неї героїню. Ідентичність тих, хто дивиться, формується за допомогою передбачуваної біологічної "подібності" тіл, котра призводить до суворої елімінації іншого. Скерований на Ту-що-не-пам'ятає-зла погляд завжди виявляється формувальним, насильницьким поглядом. Погляд, який так важливо перехопити героїні (ми пам'ятаємо: в оповіданні Тарасової маємо справу з реальністю, пов'язаною виключно з монологічністю героїні, право на оцінку тут – її прерогатива). Її дії кладуть край намаганням зовнішнього визначення потворності, так само як і зовнішній її естетизації за допомогою, скажімо так, ревного інтересу. Зрозуміло, що за таких умов образ "мого" тіла завжди уявний, він виходить з образу тіла іншого й набуває своєї "матеріальності", відчужуючись від нього. Віддзеркалювання чужого погляду усвідомлюється жінкою-калікою як акт протестний та ідентифікаційний водночас. Стражденне тіло героїні дозволяє їй увійти до

соціального й культурного досвіду завдяки хворобі й через концептуалізацію останньої. Процес її суб'єктивації "запускається" усвідомленням нової екзистенції, пов'язаної із хворобою, котра набуває функції чужорідної некерованої активності. Уявлення себе за таких умов переходить у Тієї-що-не-пам'ятає-зла в почуття провини. Але й ті, хто дивляться на неї, посилюють її провину – а вони тут "глядачі" акту істерії – стають реальними співучасниками гріха і спокуси (так, саме в категоріях гріха на цьому етапі йде розмова!). Погляд на себе не тільки підтримує тут погляд інших. Та-що-не-пам'ятає-зла дивиться у дзеркало не для того, аби зробити реальним очікуваний образ, а для того, щоб роздивитися прикмети ненависного їй, відворотного Я. У дзеркалі відбивається істина, надто брутальна для самодемонстрації і недостатня для прийняття себе. Прямий погляд у художньому світі Тарасової, хоч би кому він належав і хоч би на кого був скерований, – це ознака гордині: чи дивляться "здорові" на "хвору" (сцени з перехожими на вулиці), "нормальна" на "ненормальних" (героїня вивчає сусідок на лікарняній палаті в божевільні), "потворна" на "огидне" (сцена, в якій хвора жінка детально вивчає у дзеркалі своє відображення). Цей погляд демонструє різницю між чимось усвідомленим як "людське" і власним тілом, відчуженим і матеріальним. Інтенція "Тієї-що-не-пам'ятає-зла" не суперечить у цьому сенсі й догмам християнства, і виявам міфічної свідомості, у котрих мотив широко відкритих очей від початку був пов'язаний із демонічною тематикою. Прямим поглядом у художньому світі Тарасової маркована не просто спроба пізнання, але у прямому сенсі проба бажання: гординя, у якій Та-що-не-пам'ятає-зла стає рівнею Першопричині, адже саме вона "продукує" бажання, що не спокушається (з раніше процитованого спостереження Кристевої). Свою фізичну ваду героїня, сповідаючись, оцінює як порок, але вона ж виявляється за суттю не формою втілення зла, а чистим, абсолютним стражданням, що приводить жінку до переживання власної потворності як вершинного естетичного задоволення. Біль стає затриманою насолодою. Огида в такому контексті постає як певний відступ від Іншого, декларація самодостатності і, отже, попереджає тут нарцисизм.

Навколо жахливого й відразного групується також проблематика й наративна техніка повісті "Вічна мерзлота" (2001) Ніни Садур. Цьому твору передувало аналогічне за тематикою оповідання 1993 року "Старий і шапка" (1993), а 2008 року на основі "Вічної мерзлоти" авторка створила п'єсу "Льотчик" (до п'єси й оповідання звертатимуся "за поясненнями" в разі потреби).

Петя Лазуткін і Лена Зацепіна – однокласники, учні дев'ятого класу. Вони й мешкають по сусідству: Петі належить цілий під'їзд в елітному будинку – власності його батьків, що чинять афери з нерухомістю; Лена мешкає в домі навпроти з батьками, котрі нині жебрують, а вві сні повертають собі попереднє життя "середнього радянського класу", тому вони обирають сон і на певному етапі сюжету засинають до смерті. Поєднує Петю й Лену ще один чинник: любов і ненависть учительки хімії, старої одноокої злобної Мар'ї Петрівни – вона коханка Петі й мати дитини, що буде Лені за дочку. Дія в повісті починається з медогляду вчителів, під час якого Лазуткін підглядає за гінекологічним обстеженням Мар'ї Петрівни, закохується в неї, краде її труси, довгий час задовольняється цим фетишем, але згодом повідомляє вчительці про своє захоплення (вирізує дірку в чужій білизні, надягає ці труси як майку й постає в такому вигляді перед об'єктом своїх бажань) і стає її коханцем. Під час першого статевого акту їх бачить Зацепіна, котра бореться з нездоланним почуттям голоду, полюючи вночі на дворових котів і п'ючи їхню кров. В одну з таких ночей дівчина знаходить у сміттярці сумку з немовлям: Лена вигодовує знайдену дівчинку своєю кров'ю. Петя тим часом розкрив афери батьків, починає бридитися коханкою

і звільняється від усіх трьох, нацькувавши їх одне на одного: мати Лазуткіна вбиває Мар'ю Петрівну, батько Лазуткін помирає від жаху (інспірованого Петею), спільник по бізнесу вбиває матір. Молодший Лазуткін скопить себе і приєднується до родини на цей час уже осиротілої Лени з дитиною: "Вони стали жити разом: незаймана мати з немовлям і кастрат" [19, 93].

З одного боку, сюжет повісті Садур гіпернатуралістичний, почасти соціальний, із другого – "керує" ним акцентований фантастичний мотив із чіткими рисами містичного гротеску. Відразливе у "Вічній мерзлоті" виявляється у сполученні максимальної абстрактності й фізіологічної конкретності. Божевільні паршиві голодні старі, які за примхою школяра танцюють у костюмах дівчаток-сніжинок (саме ця сцена викликає смерть старшого Лазуткіна), хлопчина пестить покриті коростою нечистот труси літньої вчительки, дівчина спостерігає за черв'яками, що поселилися в тілах її поснулих батьків, кров із тіла утопленици, яка була ще не одужала після пологів, зафарбовує підсвічену воду басейну, підліток, урізавши собі прутня материнськими манікюрними ножицями, стікає кров'ю на очах друга родини, котрий прийшов його вбити, – огидне в повісті Садур не відділяє суб'єкт від того, що йому загрожує. Але сама присутність огидного унаочнює тут неподоланний і незворотній характер небезпеки. При цьому "зла в чистому вигляді" у "Вічній мерзлоті" не існує за визначенням, його роль на себе перебирає боротьба однієї спільноти проти другої (тема "класової ненависті" в романі Садур – одна з провідних). Ненависть (незмінний чинник зла), як і любов, має скеровуватися на індивіда. Агресія, що на ній будується світ героїв Садур, конкретного адресата не потребує. Біологічне життя, а отже, і його цінність, за таких умов виявляється меншим за буття чи навіть не буттям узагалі, хоча й має з ним певні спільні структури.

Ця пустота не-життя суголосна в повісті послідовній утраті батьківської функції. Заснула родина Зацепіних, полонені родинним бізнесом Лазуткіни, садомазохістський союз Петі й Мар'ї Петрівни демонструють один і той самий сценарій, який завершується появою родини кастрата і цнотливої матері, а отже – повною неможливістю метафоризації. Уже не рівні номінації героїв Садур оголює, скажімо так, іронію символу. Батька Лазуткіна кличуть Зіновієм, дружина звертається до нього не інакше як до Зіни, уже в ці моменти "передвіщаючи" інцестуальний зв'язок Петі з матір'ю, а також кастрацію Петі. Жахлива гнобителька, "кастраторша" Мар'я Петрівна носить ім'я Петі як ім'я батька – у такий спосіб від початку закладаються акценти їхнього карнавалізованого зв'язку. Те, що здається нормою, культурною та історичною, може стати (а за логікою "Вічної мерзлоти", мусить бути) джерелом патології.

Дім, у якому живуть Лазуткіни, – це відомий московський Будинок полярників, побудований спеціально для потреб людей цієї професії. Окрім суто біографічного обґрунтування (Ніна Садур довший час мешкала в Москві навпроти цього будинку, поруч із пам'ятником М. Гоголеві роботи М. Андреєва – обидві топограми входять у її тексти "на правах автобіографії"), цей топонім набуває в повісті російської письменниці значення втраченої функції батька. Показова в такому сенсі сцена з повісті, у котрій Зиновій Лазуткін видряпує цвяхом очі персонажеві з меморіальної таблички, поміщеної на Будинку полярників, так само як і репліка, що нею Садур доповнює цю сцену в п'єсі: "Знай, сына, верь отцу, дитёнок, полярных лётчиков не бывает" [див.: 20]. З одного боку, ця сцена й цей жарт чітко співвідносяться з радянською "фольклорною" традицією називати "зниклого" батька в неповній материнській родині героїчно загиблим полярним льотчиком і прямо орієнтують на підміну метафори символом. Із другого – указують на своєрідну безкінечну ностальгію за тим, що у класичному психоаналізі називається метонімічним сковзанням: "Голос

у отца был необыкновенный: такой низкий и гулкий будто шел из незримых, подземных глубин, а отец лишь стоял на его пути. Голос отца каким-то образом сплетался с тем запретным и загадочным местом, на котором стоял Дом Полярников" [19, 44]. У ранньому оповіданні Садур "Старий і шапка" головний герой мешкає в цьому ж будинку, він живе відлюдником, спілкується лише зі своїми собаками й кішками, не зауважуючи навіть, що в його оселю ввірвалися аматори неприватизованої житлоплощі московських пенсіонерів (згодом, у п'єсі "Льотчик", цей старий перетвориться на Поло з Будинку полярників, а у "Вічній мерзлоті" він чітко співвідноситься з образом діда Лени Зацепіної, який проміняв родину й онучку на дику свободу лісу і знову з'явився в дії як жертва махінацій Лазуткіних). "Реальне" життя приходить до старого (персонажа оповідання) уві сні: йому сниться льотчик, що замерзає у кризі й тільки тоді йому відкривається "сияние безбрежного мира" [21, 280]. За логікою твору, пілот – батько старого (попри біографічну логіку; але в художньому світі Садур, якщо персонаж мешкає в Будинку полярника й бачить сни про полярника, то, очевидно, він – син полярника). Загиблий пілот становить єдиний зміст життя старого: "Это был полярный летчик, советский первооткрыватель. Он первый в мире открыл этот нестерпимый снег, эту окраину мира, этот полярный круг и остался в нем навеки. А старик пьяница был его сын. Поэтому каждую ночь ему снились маленькие люди окраины мира и непостижимый лед этого мира. Поэтому старик не просыпался до утра. Никогда" [21, 280]. Та сама схема батьківської влади "за суміжністю" повторюється й у "Вічній мерзлоті". Це дозволяє імені батька стати тут заміною бажання. А якщо придивитися до "сценарію" Едіпа, що його розігрує Петя, то насамперед заміною бажання матері.

Російський критик, аналізуючи прозу Садур, доходить висновку про "позитивну програму" авторки: "Добро і зло <…> для героїв Садур поняття фігуральні. Тут щось інше, тому що злі всі. Тільки в когось є внутрішнє почуття правди, а комусь на нього начхати" [9, 218]. Внутрішнє почуття правди, про яке йдеться Артемові Каратєєву, – це фактично одномиттєвість відкриття тривіальної смерті й логіки буття. Очевидно, що не соціальні, а суто метафізичні причини приводять героїв повісті до того, що звичне, котре завше сприймалося як ілюзорне, усвідомлюється як жахливе. Пристосовувати натомість чуттєво-інтелектуальний інструментарій реального світу (говорю про позірно соціальну, класову тематику повісті) для сприйняття й розуміння інфернального світу Садур немає ніякої можливості. Саме тому Римма обертається на Маргариту, що закликає до себе Месіра, спілкуються одне з одним заснулі Зацепіни, опиняється в московському підвалі дід Лени, що його багато років тому зачарував і викрав ліс. Жахливе в повісті Садур "утілюється" у формах не так надприродного, як недоцільного. Важливим постає акцент на тривіальності фантастичного: як засіб певної структуризації дійсності воно виявляється нарочито штучним моментом – так увиразнюється "включеність" (не-нейтральність) оповідних стратегій, зокрема, щодо функцій оповідача. Про подібний тип оповіді говорить британська письменниця й філолог Крістін Брук-Роуз, визначаючи джерела притаманної йому нереалістичності: "Основу таких експериментів становить те, що реальність настільки незвична, страшна й абсурдна, що методи конвенціального реалістичного наслідування їй більше не відповідають" [24, 3].

Підґрунтям неміметичного оповідування "Вічної мерзлоти" стає елемент карнавалізації й пов'язане з ним "нанизування" рядів смерті [див.: 4, 234-407]. Кількість трупів, зростаючи в алгебраїчній прогресії, виявляється згаданим раніше "сміттям не на своєму місці". Зіткнення зі смертю призводить героїв до того, що об'єктом робиться межа між живим і неживим (як це було в повісті

Тарасової з межею між деформованим і гармонійним): тут не “Я відкидаю”, а “Я відкинутий”. Уже карнавальний початок повісті – школярі збудженні медоглядом, але об’єктом (медичного) дослідження на цей раз виявляються вчителі: маємо чітку схему передачі влади й переміщення низу і верху – постає тим елементом, який пов’яже в одне ціле бажання, відразу і смерть, зображені тут у гротескному, почасти блюзнірському світлі. Смерть у “Вічній мерзлоті” завжди постає нібито в безособовому анатомічно-фізіологічному ряді людського тіла: це й поснулі Зацепіни, які дають притулок черв’якам, і тіло вчительки-потопельниці, що погойдується на дрібних хвилях басейну. Часто письменниця увиразнює комічну деталь смерті, смерть у її світі не природна, а завжди недоречна: такою постає ошукана стара в підвалі з недоречно яскравою брошкою на грудях і розірваним (буквально) криком ротом за мить до того, як її вб’є помічник Зиновія; такий же в цьому ж контексті дід Зацепіної, що помирає з молитвами, зверненими до Бога милосердного, роль котрого виконує хлопчина Петя, який зручно влаштувався поверхом вище. Сміх (він у Садур пов’язаний із фантастичним припущенням і гротеском) окреслює простір, у якому спроба уникнути смерті завжди дорівнює утопічній спробі зберегти життя, не більше. Життя і смерть не сприймаються тут у межах замкненої індивідуальної екзистенції (де смерті не уникнути), але тільки повне входження в царину смерті означає у світі “Вічної мерзлоти” життя як завершений факт. Онтологічною цінністю за таких умов стає описаний Морісом Бланшо парадокс (“Ми, помираючи, водночас покидаємо і світ, і смерть” [5, 47]), завдяки “реалізації” котрого смерть зводить існування до буття й виявляється найлюднішим із того, чим є людина: “Допоки я живу – я смертний, але варто мені померти і, припинивши буття людиною, я припиняю також бути смертним, облишаю здатність померти, та смерть, що наближається, жахає мене, адже я бачу її такою, якою вона є: уже не смерть, а нездатність померти” [5, 47]. Так само в повісті знімається життєтворча суперечність між народженням нового і відмиранням старого. Смерть пов’язана тут із думкою про помсту: кожний новий труп “Вічної мерзлоти” – це наслідок злочину людини, держави або “провини” універсуму перед індивідом. У такому сенсі вона, смерть, стає викликом будь-якій метафізичній системі, котрий необхідно прийняти, хоч як це парадоксально, заради існування самої системи. Тому сенсотворчим центром повісті виявляється буквалізована метафора незайманої матері. Ідея про те, що невинність несе в собі особливу позитивну цінність, стає тут суголосною ідеї про те, що смертне тіло може сягнути досконалості лише тоді, коли стане непроникним, свого кшталту константним. У контексті непроникного тіла, тіла, що творить замкнену систему, Лена Зацепіна, яка харчується й годує кров’ю, – очевидний образ-резонер.

Німецький філософ Ганна Арендт говорить про найбільш екстраординарне відчуття, доступне людині і здатне нівелювати всі інші її, людини, досвіди. При цьому адекватно перевести його з режиму “приватного” в “публічний” наратив немає ані культурної, ані лінгвістичної можливості. Воно, так би мовити, абсолютно некомунікабельне, позбавлене зв’язку між найрадикальнішою суб’єктністю й зовнішньою картиною світу. Це сильний (передусім тілесний) біль [2, 55-56]. Її французький колега Жан-Люк Нансі пише: “Межа болю надає посилену очевидність, коли, аж ніяк не стаючи “об’єктом”, стражденне тіло переконливо виказує себе як “суб’єкт”. Той, хто калічить тіло, спотворює очевидність, не може й не хоче знати, що з кожним ударом він робить цей “суб’єкт” ще більш явним, невблаганно явним” [14, 76]. Ці дві на перший погляд різні думки продукують одне твердження: біль – (по)граничний досвід соціального буття (буквально: серед людей) і смерті; а в цьому сенсі він протиставлений спробам опису й наративізації,

але водночас безпосередньо передує їм. Біль у спробах його опису постає в одному ряді із жахливим, відразливим, шоковим – тими елементами, концентрація яких на рівні поетики призводить до порушення естетичної норми, а на рівні психології свідчить про потрясіння суб'єктного устрою. Прислухаючись до болю, намагаючися знову і знову перевести його в текст, можна наблизитися до краху бажань, віддалитися від власного буття, від будь-якої можливості задоволення. Це знак кризи суб'єктивності. Саме в такому вигляді біль і страждання "цікавлять" авторок жіночої прози. У класичному психоаналізі спогади, пов'язані з досвідом, який викликає страждання, називають неприборкуваними: зіткнення з таким неприборкуваним образом пам'яті призводить до появи чуттєвої реакції, що сягає розрядки в афекті (наголошеними категоріями тут виявляються "досвід" і "афект"). Ланцюг "зовнішніх" подій у розглянутих текстах (а вони показові щодо антиестетики жіночої прози 1990-х) постає своєрідним неприборкним спогадом: він завше формується за допомогою певної проекції внутрішнього суб'єкт-об'єктного переживання, котра завжди – біль (тут: практики жіночої травми). Принципова невимовність відразливого/болю перетворюється в цьому випадку на нерозмежування кордонів внутрішнього і зовнішнього досвідів (так само як досвіду індивідуального і досвіду групи). Тому соціальний елемент у цих оповідях вторинний (попри те, що соціально гостра тематика в них наявна). У жіночих "практиках болю" соціальне завжди визначається суб'єктним. Окрім іншого, саме цей факт дає змогу (продуктивно) аналізувати образ жінки в російський прозі як репрезентацію й деконструкцію ролі жертви і – щодо антиестетики – пов'язане із цією роллю а-нормальне ставлення до тіла [див.: 25], не вичерпуючи, однак, проблематику "патологічного тіла" жіночої прози. Безумовно, жінки-прозаїки – і це стосується так само "чорнухи" 1990-х, як і "гротеску нон-статі" 2000-х – далекі від використання тіла у процесах утечі від реальності; радше цей шар проблем "пристосовується" як тілесна метафора (і ширше – тілесна символіка, необхідна для переживання досвіду статі, що супроводжується обов'язковим (по)граничним болем. Тіло слугує тут, скажімо так, моделлю потенційно обмежувальної системи: його межі тотожні будь-яким іншим, що можуть чи мають бути порушені. Досвід у таких умовах править за травму.

Антиестетика пострадянської жіночої прози – це спроба "схопити" афект як край можливого переведення досвіду в символ. Очевидно, спроба ця потребує особливого типу оповідування (зокрема, особливого з погляду пафосно-стильових ознак, акцент на котрих і дає змогу говорити про "чорнушність"). Сцени болю, страждань, наголос на відразливому й жахливому стають у системі антиестетики жіночої прози, окрім іншого, джерелом компенсаторно-шокової реакції; остання, з одного боку, провокує віктимізоване світосприйняття, а з другого – активує ті сподівання, які дозволяють відбутися фемінній альтернативі як спільноті. Уникнення "бруду" жінки-прозаїки не оцінюють як творчий акт; на їхній погляд, єдність внутрішнього жіночого досвіду (тобто спроба співвіднести його форму і функції) має забезпечуватися відчуженням відразливого через його опис. Тобто йдеться про щось на кшталт арістотелівського катарсису, але "задіяного" на над-фізіологічному рівні. Культуролог М. Уоліс, аналізуючи естетичні категорії щодо постмодерністської культури, запропонував розмежувати м'які і жорсткі естетичні цінності й зарахував до другої групи шокове, відразливе, зауваживши систематичну підміну "м'яких" естетичних цінностей (таких як прекрасне, піднесене тощо) жорсткими. Це провокує рух сучасної естетики в бік гротеску [12, 209]. Щодо пострадянської жіночої прози важливим виявляється культурний контекст цього руху. А в такому контексті відразливе не потребує оцінювання, завдання жінки, що пише, – "схвалити" огидне. "Ефективність" такого підходу полягає й у самій дії переживання травми статі, й у тому інтегрувальному досвіді,

котрий несе на собі відбиток цієї дії. Художня й естетична цінність не корелюють тут з естетичним досвідом чи естетичним задоволенням. Це спроба подолати зону мовчання, пов'язану з фемінною альтернативою, у якій заборони (зокрема й естетичні) уже не так нав'язуються, як сприймаються. Зрештою, варто пам'ятати, що специфіка естетичної норми в тому й полягає, що саме порушення її, а не слідування їй творить більш сильний рецептивним ефект.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Арбатова М.* Мне сорок лет...: Автобиографический роман. – М.: Захаров, Аст, 2000.
2. *Арендт Г.* Становище людини. – Львів: Літопис, 1999.
3. *Басинский П.* Позабывшие добро. Заметки на полях "новой женской прозы" // *Литературная* газета. – 1991. – № 7. – 20 марта. – С. 10.
4. *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. – М.: Художественная литература, 1975.
5. *Бланшо М.* От Кафки к Кафке. – М.: Логос, 1998.
6. *Дуглас М.* Чистота и опасность: Анализ представлений об осквернении и табу. – М.: КАНОН-пресс-Ц, Кучково поле, 2000.
7. *Жижек С.* Хрупкий абсолют, или Почему стоит бороться за христианское наследие. – М.: Художественный журнал, 2003.
8. *Иригарэ Л.* Как нам создавать свою красоту? // *Гендерная* теория и искусство: Антология, 1970 – 2000.– М.: РОССПЭН, 2005. – С. 417-422.
9. *Каратеев А.* Знаки спасения (Садур Н. Злые девушки. М., 2003) // *Знамя.* – 2004. – № 11. – С. 217-218.
10. *Кристева Ю.* Силы ужаса. Эссе об отвращении. – Харьков–СПб.: Ф-Пресс, ХЦГИ, Алетейя, 2003.
11. *Липовецкий М.* Растратные стратегии, или Метаформозы "чернухи" // *Новый* мир. – 1999. – № 11. – С. 191-210.
12. *Маньковская Н.* "Париж со змеями" (Введение в эстетику постмодернизма). – М.: ИФРАН, 1995.
13. *Мукаржовский Я.* Эстетическая норма // *Мукаржовский Я.* Исследования по эстетике и теории искусства. – М.: Искусство, 1994. – С. 162-171.
14. *Нанси Ж.-Л.* Corpus. – М.: Ad Marginem, 1999.
15. *Не помнящая* зла: Новая женская проза. – М.: Московский рабочий, 1990.
16. *Ровенская Т.* Как стать "настоящей женщиной", или практики телесной женской инициации глазами современной женской прозы // *Гендерные* исследования. – 2003. – № 9. – С. 24-46.
17. *Рэдуэй Д.*Читая любовные романы. Женщины, патриархат и популярное чтение. – М.: Прогресс-Традиция, 2004.
18. *Савкина И.* Говори, Мария! (Заметки о современной женской прозе) // *Преображение.* Русский феминистский журнал. – 1996. – № 4. – С. 62-67.
19. *Садур Н.* Вечная мерзлота. – М.: Зебра Е, Эксмо, 2002.
20. *Садур Н.* Летчик. – Библиотека театра-студии "У паровоза": http://www.theatre-studio.ru/library/catalog.php?author=sadur_n (на правах рукопису).
21. *Садур Н.* Чудесные знаки спасения. – М.: Вагриус, 2000.
22. *Сандомирская И., Кузьминский Б.* Пауза и слово, или Есть ли имя у боли // *Иностранная* литература. – 1993. – № 3. – С. 236-244.
23. *Фатеева Н.* Женский текст как "история болезни" (на материале современной женской русской прозы) // *Русская* литература и медицина: Тело, предписания, социальная практика. – М.: Новое издательство, 2006.
24. *Brooke-Rose Ch.* A Rhetoric of the Unreal: Studies in Narrative and Structure, Especially of the Fantastic. – Cambridge, 1981.
25. *Goscilo H.* Body Talk in Current Fiction: Speaking Parts and (W)holes // *Stanford* Slavic Studies. – 1993. – Vol. 7 . – P. 145-177.

Отримано 4 листопада 2010 року *м. Київ*

Питання теоретичні

Фелікс Штейнбук

УДК 82.0

ТІЛЕСНО-МІМЕТИЧНИЙ МЕТОД АНАЛІЗУ ТЕКСТОВИХ СТРАТЕГІЙ МОДЕРНІСТСЬКОГО ДИСКУРСУ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ Г. КОСИНКИ)

У статті на матеріалі творчості Г. Косинки репрезентовано обґрунтування та можливості застосування так званого тілесно-міметичного методу аналізу художніх творів. Подано оригінальну систему аргументації та висновок щодо модерністського характеру літературної спадщини українського письменника, а також щодо ефективності пропонованого методу.

Ключові слова: тілесно-міметичний метод, аналіз художніх творів, модернізм.

Felix Shteinbuk. Corporeal-mimetic method for analyzing the textual strategies of modernist discourse (Based on H. Kosynka's oeuvre)

The article offers theoretic arguments and reflections on possible usage of the so called corporeal-mimetic method for literary analysis. Employing this approach, the author regards Hryhoriy Kosynka's texts as an integral part of modernist discourse.

Key words: corporeal-mimetic method, literary analysis, modernism.

Соломія Павличко у своїй фундаментальній праці "Дискурс модернізму в українській літературі" категорично стверджувала, що мистецтво модернізму "було засадничо неміметичним" [2, 30]. Однак у сучасному літературознавстві можна легко знайти приклади й іншої позиції. Так, Д. Голинко-Вольфсон до назви своєї статті "Фаворити відчаю", присвяченій творчості В. Набокова, додає більш ніж прикметний підзаголовок – "Відчай" Володимира Набокова: подолання модернізму", що в концентрованому вигляді містить основну ідею статті. А ця ідея полягає, власне, у тому, що її автор розглядає модернізм як "дискурс про істинність", яка й детермінується саме "міметичною традицією" [див.: 12], що долається, на його думку, уже за допомогою елементів постмодерністської поетики – елементів, зрозуміло, також неміметичних.

Не погоджуючись із жодним зі згаданих авторів, ставимо собі за мету спробувати обґрунтувати власну позицію, спираючись на запропоновані нами засади т. зв. тілесного міметизму [див.: 9] і тілесно-міметичного методу аналізу художніх творів [див.: 10] та намагаючись поширити дію цих засад на модерністський дискурс. Окрім цього, для чистоти, сказати б, експерименту об'єктом нашого аналізу ми вирішили обрати новели Г. Косинки, місце якого в цьому дискурсі щонайменше доволі суперечливе хоча б тому, що у книжці С. Павличко якщо це прізвище і згадується, то лише двічі. До того ж ці згадки стосуються не аналізу доробку українського письменника, а мають характер контекстуальних посилань на списки імен тих митців, творчі здобутки яких так чи так виявилися причетними до формування шуканого модерністського дискурсу в українській літературі [див.: 2, 304, 342]. Цілком очевидно, що як поняття "мімезис", так і похідні від нього терміни трактуються згаданими літературознавцями… однаково,

тобто йдеться про реалістичне відтворення художніми засобами дійсності. Відмінність, натомість, у їхніх поглядах полягає в тому, що в першому випадку неміметичною позначається модерністська естетика, у другому – постмодерністська.

Звичайно, якщо розуміти феномен мімезису у платонівсько-арістотелівському значенні, то з такою інтерпретацією важко, певно, було б не погодитися, оскільки за цими традиційними переконаннями мімезис описує кореляцію між екстралінгвістичною реальністю та художніми засобами репрезентації цієї реальності. Утім центральною постаттю у процесі мімезису є людина, однак не людина взагалі й тим більше не людина як певне абстрактне поняття – ідеться про людину тілесну, а надто – про тілесність як спосіб існування та функціонування людини як у матеріальній, так і в духовній сферах. Натомість, аби позбутися традиційної бінарної опозиції, сформулюємо цю думку ще інакше: тілесність мислиться нами як певний цілісний феномен, який, власне, не поділяється на матеріальне та духовне, а лише, унаслідок своєї універсальної та специфічної природи, здатен з успіхом продукувати як перше, так і друге.

За такої перспективи будь-який дискурс, у принципі, не може бути неміметичним, адже сформульована нами "тілесна" настанова передбачає, як пише про це І. Чубаров [див.: 13], аналізуючи монографію "Мімезис" В. Подороги, одного з фундаторів аналітичної антропології, початкову присутність людського тіла в тілі предметного світу при тому, що цей світ характеризується безкінечним становленням. Однак згадана присутність реалізується не як об'єкт серед інших об'єктів, а як рефлексивний поріг, "або, точніше, орган, що за його посередництвом потік становлення намагається сприйняти себе на різних рівнях свого виявлення, себто в той момент, коли він наштовхується на перешкоду" [4, 20].

Погоджуємося ми з В. Подорогою і в тому, що він визначає літературу, за його словами, "не як літературу "взагалі", красне письменство як певну умовну, фікціонально дієву вигадку, орієнтовану, попри це, на відображення Реальності, що перебуває ззовні стосовно неї, а як реальність Твору – область формування різноманітних міметичних практик, утім, таких, що розуміються радше як обмеження можливостей повної реалізації такого "відображення". Література, як стверджує В. Подорога, це не відображення Реальності, а сама Реальність у тих своїх моментах, коли вона стає чуттєво досяжною за посередництвом різноманітних комунікативних стратегій Твору [див.: 13].

Відповідно до такого розуміння сутності літератури російський дослідник формулює свою, безперечно, оригінальну концепцію мімезису. На думку В. Подороги, необхідно розрізняти два типи мімезису, що співіснують у нерозривному зв'язку, однак функціонують на принципово різних рівнях, оскільки йдеться про т. зв. подвійний, або зворотний, мімезис. Перший тип мімезису – це, по суті, мімезис зовнішній, за допомогою якого мистецтво застосовує стратегію відображення та репрезентації реальності в мові, а також відтворення цієї реальності та її інсценування. Арсенал цього мімезису складається з таких художніх засобів, як фабула, історія, ідея, план, герої, персонажі, фікціональна наративна конструкція та весь перелік риторичних прийомів і тропів. Але всієї цієї машинерії тексту аж ніяк не достатньо для створення художнього твору. "Твір будується на умовах хоч й іманентної йому та розгалуженої міметичної практики, але практики, що реалізується всередині твору вже через опозицію до зовнішнього наслідування" [3, 154].

Інакше кажучи, художня форма виникає зовсім не внаслідок дії платонівсько-арістотелівського мімезису як механізму, що дозволяє наслідувати буцімто

реальність, а швидше всупереч цій, зрештою, цілком свідомій авторській стратегії. Натомість ситуація розгортається так: автор намагається трансформувати свої враження на зрозумілу для сприйняття іншого мову, але через те, що митець закономірно натрапляє на перешкоди у формі чи то власної чуттєвості, чи то антропологічних обмежень або, навпаки, надмірностей, на цій межі починають формуватися образи вже його власної уявної тілесності – образи, яким він, урешті-решт, власне, і наслідує як собі-іншому.

Отже, внутрішній, або зворотний, мімезис можна інтерпретувати як ледь не вимушену реакцію автора, що покликана захистити його від того розриву на власному тілі, який водночас сприймається митцем і як частина безкінечного світу хаосу та абсурду, і як присвоєна "я-почуттям" тілесна власність. При цьому функція розв'язання відповідного міметичного конфлікту покладається на мову, якій притаманний власний міметизм та до експериментування з якою тільки і може вдатися автор. А тому головною характеристикою цього типу мімезису є, на думку В. Подороги, практика "позачуттєвого уподібнення" як символічного відновлення через особливо організовану мову назавжди втраченої автором як людиною чуттєвої єдності, що тільки й здатна забезпечити дієву кореспонденцію між частинами його тіла, розірваного від народження.

Запропоноване розуміння мімезису і справді може зазіхати на, сказати б, пантеоретичний статус остільки, оскільки мімезис мислиться через такий універсальний та незаперечний корелят, як феномен тілесності, хоч би як ми ставилися до останнього. Принаймні в нас таке розуміння сумнівів не викликає. Водночас так ми знімаємо лише питання про те, міметичні за своєю природою чи неміметичні модерністське мистецтво та мистецтво постмодернізму. Але залишаються актуальними ще дві дотичні до теми нашої статті проблеми, а саме: 1) чим в окресленому контексті відрізняються ці два напрямки мистецтва і 2) чи був Григорій Косинка модерністом? Логічно було би почати з відповіді на перше питання, та ми, усупереч цій логіці, почнемо з відповіді на друге, бо сподіваємося на те, що в підсумку це виявиться продуктивнішим.

Із тих чисельних хрестоматійних та інформаційних джерел, де так чи так характеризується творчість Г. Косинки, визначити приналежність письменника до якогось певного художнього напрямку доволі важко. Якщо в одному місці читаємо про те, що Косинка був "неперевершеним майстром імпресіоністичної новели 20-х років XX ст." [5, 142], то, за версією іншого джерела, той самий Косинка, "віддавши" на початку творчості данину імпресіоністичним, символістським та романтичним барвам <…> уже в другій новелі "В житах" поставав перед читачем як прихильник реалістичного письма стефаниківського типу, в якому поєднались найрізноманітніші форми художнього мислення" [7, 132]. Ми цілком свідомо вдалися до цитування останньої думки, попри наявність у ній не тільки граматичної незрозумілості, а й фактичної помилки, оскільки це вторинний текст, який, вочевидь, запозичено упорядницями довідника "Усі українські письменники" з інших видань.

Більш того, ця фраза, на наш погляд, надзвичайно симптоматична з багатьох поглядів. По-перше, у ній відтворюється традиційно зверхнє ставлення до будь-яких інших естетичних програм, окрім реалізму. І, навпаки, зроблено уклін у бік сакраментального в наших умовах реалістичного напрямку. По-друге, укотре засвідчено зв'язок і подібність між стилями В. Стефаника та Г. Косинки. По-третє, безапеляційно зараховано В. Стефаника до "прихильників реалістичного письма", хоч це питання продовжує залишатися в українському літературознавстві дискусійним і, попри чималий авторитет С. Павличко [див.: 2, 96-97], до останнього часу тривають спроби інтерпретувати творчість цього письменника, наприклад, у категоріях експресіонізму [8, 15-16, а також: 6,

89]. І, нарешті, по-четверте, наприкінці всі ці постулати взагалі перекреслено твердженням, відповідно до якого у стилях – не дуже зрозуміло, чи то В. Стефаника, чи то Г. Косинки, а може, і їх обох – "поєднались найрізноманітніші форми художнього мислення".

Певно, до прикмет цього пасажу слід зарахувати те, що новелу "В житах" позначено як другу написану Г. Косинкою новелу, хоч це, зрозуміло, і не відповідає дійсності. Але найважливіше, що саме цей твір чомусь уважається таким, з написання якого починається впевнена і тріумфальна – бо ж реалістична! – хода Г. Косинки українським літературним шляхом. Отож звернімося до розгляду саме цього твору хоча б тому, що новела "В житах", поза всілякими сумнівами, одна з найкращих у спадщині письменника.

Замислимося на початок над цілком простим питанням: про що ця новела? Що є темою цього твору? Це розповідь про епізод із життя дезертира? Так, безперечно, адже щось ми дізнаємося все ж таки про певні реалії, пов'язані й зі складною суспільно-політичною обстановкою, і з прикметами жорстокої доби, і з намаганнями героя заховатися від численних та повсюдних небезпек, які чатують на нього та на таких, як він. Утім історичні реалії репрезентовано в новелі так невиразно, що без забезпечення відповідного контекстного тла зрозуміти, про які, власне, обставини йдеться в цьому творі, на нашу думку, доволі важко.

Натомість очевидний зміст новели складає опис того стану та особливо тих відчуттів, які переживає її головний герой, бо "це все було просто до дрібниць: і я [Корній], і заспаний ранок, і сивий степ" [5, 145]. Справді, ідеться передусім про "ранок: заплаканий у росах, молодий і трохи засоромлений сонцем", про сонце, "що смутне купалося у стрижні", що "цілуватися лізе" та "безцеремонно грається волосинками на <…> нозі, любовно оглядає забрьохану колошу на штанях і сміється з [Корнія] крильцями бджіл" [5, 145], про степ, що "хвилюється ранками, дзвонить хвилями в обіди, а вечорами, коли догоряють жита, лягає спать" [5, 146], про вітер, що "проходить полями – теплий, ніжний, смикає за вуса горду пшеницю, моргає до вівса й довго, довго цілує кучеряві голови гречок – п'є меди степові" [5, 147]. А надто – ще йдеться про несподівану зустріч Корнія з його коханою дівчиною – Уляною. Щоправда, він "сп'янів… [і] не зна[є], що питав у неї і що казала вона [йому], а тільки пам'ята[є], як буйно захвилювались жита, затремтів від радості льон і гарячий вітер припав грудьми до землі" [5, 148]. А тому й не дивно, що Корнію "плювать на смерть Гострого" [5, 149], бо Корній "співать хоч[е], чуєш, степе?" [5, 149]. І навіть про загибель Матвія Киянчука Корній не хоче розповідати в цю хвилину, "бо в житах загубилася [його – Корнієва] доля <…> а [він] ще хоч[е] співати!" [5, 149].

Безумовно, зміст новели постає на ґрунті певних історичних реалій, але в нас не має сумнівів у тому, що не вони визначають поетикальний, сказати б, всесвіт твору. Урешті-решт, і в новелі Ф. Кафки "Перевтілення" таких історичних, суспільних, культурних та – відповідно – інших реалій не менше, а навіть більше, ніж у новелі Г. Косинки, але чомусь ніхто не наважується заперечувати причетність австрійського письменника до формування естетики модернізму. Ще показовіша в цьому контексті, наприклад, новела Т. Манна "Маріо та чарівник", проте й у випадку з новелою німецького письменника нікому навіть на думку не спадає розглядати цей твір у категоріях такого напрямку, як реалізм.

Це зовсім не означає, що між усіма цими трьома новелами не має відмінностей. Однак уважати останні дві з них модерністськими, а першу – реалістичною видається нам якимось чи не фатальним непорозумінням. І справа не тільки в тому, що в аналізованому творі легко знайти прикмети модерністської

естетики, як-от, наприклад, яскраво репрезентована в новелі Г. Косинки солярна образність, що, вочевидь, корелює не лише з імпресіоністичними "витівками" М. Коцюбинського, а й з поетичними вподобаннями російських символістів [див.: 1, 277]. Або – притаманна новелі "домінація зображення щодо дії" [1, 276]. Або – побудова образів, властива модернізму, естетику якого визначає, зокрема, "пильне спостереження за реальністю та диференціація найдрібніших деталей, що набувають самостійного змісту" [1, 275], – порівняйте ці твердження з наведеними вище образами ранку, сонця та вітру з новели Г. Косинки! Справа ще й у тому, що з погляду звичайного здорового глузду цей літературно насичений та поетично розгорнутий монолог від першої особи так само може належати реальному дезертирові, який лякається навіть власної тіні, як і, скажімо, повість "Микола Джеря" самому Миколі Джері, чи не так?!

Ще раз процитуємо С. Павличко, бо наступні положення якнайбільше на часі та імпонують нам своєю глибиною і вірогідністю. Отже, ми теж переконані в тому, що "внаслідок багатьох причин модернізм неможливо поставити в рамки певної школи або навіть естетики" [2, 32]. І ми також уважаємо, що "модернізм містить чи не найбільше парадоксів, чи не найважче піддається дефініціям, а крім того, має фундаментальні національні відмінності" [2, 32]. Щоправда, до цього ми ще додали б і тезу про відмінності суспільно-історичні, тому що важко стверджувати цілковиту ідентичність не тільки модернізму таких сучасників, як Ф. Кафка, М. Пруст та Д. Джойс, а й модернізму М. Булгаков та В. Фолкнер, не говорячи вже про модернізм В. Маяковського-драматурга та С. Беккета чи Е. Йонеско.

Утім, попри всі ці відмінності та складності, підстав для ґрунтовної розмови про модернізм та його естетичну програму, чи, за Ю. Габермасом, про "модерністський проект", не менше, а, здається, більше, ніж буцімто перешкод. До окресленої позиції ми, будучи у згоді з багатьма дослідниками модерністського дискурсу, схиляємося з однієї простої, очевидної і навіть банальної причини, відповідно до якої "у XX столітті світ став іншим" [див.: 11]. А тому й мистецтво не могло залишатися тим, яким воно було до цього часу.

І ось яка дивина впадає в очі чи не всім дослідникам, а особливо критикам Г. Косинки: попри начебто численні наявні в його творах традиційні поетикальні елементи, ці художні шкіци позбавлені того найголовнішого, що суттєво відрізняє їх не тільки від реалістичної, а й навіть від романтичної естетики, – вони позбавлені суспільної, а отже, і національної детермінації. Інакше кажучи, зміст цих творів Г. Косинки і справді, як у цьому його звинувачувала "голобельна" критика, амбівалентний, бо в них цілковито відсутній навіть натяк на заклик до помсти, до наступного кровопролиття, до нових бодай переможних боїв.

Показова в цьому сенсі й колізія з незавершеного оповідання Г. Косинки "Фавст", адже більшість дослідників переконана, що в цьому творі "знайшли найяскравіший вияв" "стихійні національні почування Косинки" [5, 169]. І в цьому є, безперечно, певна рація, оскільки на початку оповідання ми чуємо "пророчі Франкові слова" [5, 159], до того ж автор присвячує цей твір його головному герою, і події оповідання розгортаються у в'язниці, і Прокіп Конюшина, себто Фавст, опиняється в буцегарні через свою участь у національно-визвольних змаганнях на боці національно-патріотичних сил, і навіть гасла Фавст виголошує відповідні, висловлюючи переконання в тому, що такі, як він, "вмира[ють] в ім'я наступних поколінь" [5, 166] тощо. Але є в цьому оповіданні й дещо інше, що можна не помітити лише через зрозуміле, зрештою, бажання бачити тільки те, що хочеш, а не те, що є в об'єкті аналізу насправді. Так, чомусь ніхто не звертає уваги на очевидне – останні слова, з якими Конюшина звертається

до світу: “Кіннота, на коні! Рівняйся, до бою ладнайсь!”– промовляються божевільним.

Необхідно, на наш погляд, зважити й на назву оповідання, бо вона свідчить про те, що хай там як, а йдеться у творі не тільки, а може, і не стільки про Прокопа Конюшину, скільки про збожеволілого Фауста, хай навіть і з Поділля. А це означає – не може не означати! – що зміст оповідання щонайменше дотичний до глобальної літературно-філософської проблематики, пов’язаної передусім з індивідуальними пошуками сенсу буття!

Інша річ, що тло, на якому тривають ці пошуки у Й. В. Гете та у Г. Косинки, безперечно, різне. Але чи це вже таке принципове? На нашу думку, якби це було так, то й Конюшина не був би Фавстом, і оповідання, відповідно, мало б іншу назву. Та чи не найголовніший у всьому цьому ще один аспект, який також чомусь уперто не помічають: маємо на увазі еволюцію образу головного героя в самому творі. Адже коли Конюшина вперше з’являється в камері, то автор бачить у ньому “махлаюватого селюка” [5, 159]. Однак дещо пізніше в письменника народжується “великий сумнів, що Фавст – незрячий гречкосій…” [5, 162]. А ще трішки згодом ми дізнаємося про те, що в оповідача “більше ніяких сумнівів, що це не такий уже звичайний собі дядько з далекого Поділля” [5, 163].

Цей висновок дуже скоро підтверджується тим, як говорить Фавст: це вже не мова “незрячого гречкосія”, він, наприклад, виявляє обізнаність із історією Гетевського Фауста [5, 163]. А потім і зовсім починає висловлюватися поетичними метафорами, як-от: “вони співають цієї пісні так, як смуток власний п’ють...” [5, 166] або “у гривах кінських пісні цвіли, зелені бори дороги нам стелили…” [5, 166], – тобто метафорами, що нагадують дуже знайому стилістику, про авторство якої легко здогадатися. Та й філософія, яку сповідує буцімто Фавст, теж не становить жодної таємниці, адже переконання, що “нема чого сумувати” [5, 166], а надто фінал оповідання, у якому через те, що збожеволілого Фавста повели на страту, “камера заніміла з жаху” [5, 168], але, попри цю трагедію, “у сусідній камері, “етапній”, співали студенти – новаки ще нашої тюрми:

Ой, радуйся, земле,
Син Божий народився...

А Конончук держав у руках шматок хліба, що його дав йому Фавст з Поділля, і ридав...” [5, 168], – отже, усе це, та ще й порівняно з іншими новелами Г. Косинки, недвозначно засвідчує: філософія, висловлена в подібний художній спосіб, може належати тільки одній особі – автору.

Звичайно, текст “Фавсту”, на жаль, незавершений, – це, радше, документ, за допомогою якого ми можемо зазирнути до письменницької лабораторії. Утім, власне, така специфічна форма та зміст цього твору дають нам змогу переконатися не тільки у “стихійних національних почуваннях Косинки”, а й у тому, що це був справжній талант – талант, безперечно, національний, але й талант, для якого художня цінність створюваного ним визначалася аж ніяк не позамистецькими вподобаннями та позаестетичними критеріями.

Ба більше, уведення Г. Косинкою до тривіальної, як на 1920-ті роки, коли постав рукопис “Фавста”, історії про часи громадянської війни окресленої вище філософської, а з погляду на промовисту колядку у фіналі оповідання, онтологічної проблематики, змушує нас і на цьому етапі аналізу новел письменника дійти висновку про модерністський кшталт його творчого доробку.

Але й це ще не все. Більшість дослідників висловлюють припущення, відповідно до якого Г. Косинка не завершив оповідання “Фавст” тому, що “не ма[в] надії

опублікувати" [5, 171] цей твір. З такою версією можна, певно, погодитися. Утім маємо і власне припущення: Г. Косинка в цьому оповіданні спробував поєднати речі, які для його творчої свідомості виявилися непоєднуваними. Розпочавши з величних Франкових слів та відповідного їм пафосу присвя́ти свого твору "Фавсту з Поділля", письменник не зміг подолати самого себе, а отже, і власного мистецького хисту, який мав виразний модерністський вимір. Адже якби це оповідання було присвячено одному з героїв національно-визвольних змагань, то цей герой уже за самим своїм визначенням не міг би бути Фавстом – навіть і з Поділля! А якщо це мав бути твір про "Фавста з Поділля", то тоді зміст оповідання, в засаді, не могла б становити історія про героя України хоча б тому, що Фауст – це не герой Німеччини, а той несамовитий гордівник, який продав душу дияволу!

Крім цього, історія про героя України мала б закінчуватися так само велично та патетично, як велично вона заповідалася спочатку. Проте герой божеволіє, серця його співкамерників стискаються від жаху, поряд лунає одвічна радісна звістка про те, що "Син Божий народився…", "а Конончук держ[ить] у руках шматок хліба, що його дав йому Фавст з Поділля, і рида[є]..." Чи треба це розуміти, як метафоричну трансформацію образу Фауста в образ Сина Божого? Навряд чи, бо це було б уже й зовсім недоречно! Радше, і на рівні цього зіставлення дається взнаки ще одна, притаманна модерністській естетиці онтологічна риса, яка виявилася, фактично, у момент зародження цього нового мистецтва XX століття.

Ідеться, зокрема, про те, що пафос не тільки "Фавста", а й інших новел Г. Косинки полягає в тому ж, у чому вбачається "пафос "Улісса" – у звільненні від соціальних, національних та релігійних химер. Він промовляє за те, аби будувати життя, що було б домірним не державі, не ідеї, не народу, а конкретній людині, яку колись називали "вінцем творіння" [див.: 11]. Невідповідність натомість згаданому щойно пафосу "Улісса" як певному модерністському взірцю зумовлена тим, що в українських реаліях для цього потрібно було, аби спочатку виникла держава, у якій об'єднався б нарешті народ, що ідентифікував би себе, зокрема, і через відповідну національну ідею.

Отже, творчість Г. Косинки постає на перетині та зазнає глибокого впливу двох стрижневих чинників, перший з яких пов'язаний із боротьбою України за незалежність та свободу, а другий – зі світовими мистецькими тенденціями. Відтак остаточною відповіддю на питання про приналежність Г. Косинки до певного естетичного проекту буде така теза: Г. Косинка – український модерніст. Що ж до відмінностей українського модернізму – у творчості, зокрема, Г. Косинки – від постмодернізму, то насамперед слід зазначити, що всі наші попередні аналітичні студії здійснювалися в контексті тілесно-міметичного методу. За короткою формулою зміст цього методу полягає в тому, що художній текст розуміється як відображення в реальності твору за посередництвом механізму мімезису – відображення реальності тілесного досвіду.

Інакше кажучи, модернізм Г. Косинки з урахуванням національних особливостей щодо реалізації естетичних засад цього мистецького напрямку був зумовлений відповідним тілесним досвідом. Водночас той тілесний досвід, який розуміється нами специфічно – через міметичні, а також автоміметичні практики – виявляє, попри спільність тілесних концептів, визначальні відмінності, які й стають причиною формування різноманітних індивідуальних та естетичних наслідків.

Звернімося ще раз до оповідання "Фавст", дія якого формально розгортається в обмеженому та закритому просторі в'язничної камери. Проте погляд у минуле – до того ж погляд подвійний, бо оповідач згадує про Фавста, а той,

своєю чергою, про власні нещодавні "пригоди", – отже, цей погляд у минуле в результаті починає претендувати на статус майбутнього і в такий спосіб дозволяє автору досягти мети, задекларованої ним на початку твору.

Не менш цікаві в такому контексті й новели "В житах" і "На золотих богів". Так, перша з них узагалі може бути певним взірцем модерністської естетики – взірцем, у якому домінує проблематика погляду, оскільки головний герой-оповідач через об'єктивні умови мав перетворитися, сказати б, на зір та слух. І щось подібне, далебі, діється, але не можна не зважити на те, що Корній – той, хто має дуже пильно роздивлятися навколо, аби вчасно запобігти небезпеці, поводить себе, м'яко кажучи, дещо незрозуміло. Зокрема, він бачить і відчуває те, що за таких екстремальних обставин навряд чи взагалі можна побачити та відчути, себто ранок, сонце, степ, вітер тощо. Ба більше, несподівано зустрівшись з Уляною, Корній "не зна[є], що питав у неї і що казала вона [йому], а тільки пам'ята[є], як буйно захвилювались жита, затремтів від радості льон і гарячий вітер припав грудьми до землі" [5, 148]. А коли Уляна пішла, то герой зізнається, що він "довго леж[ав] і слуха[в], як дзвонить у такт дзвонів степу [його] серце" [5, 149].

Чи йдеться в усіх цих образних вишуканостях про реальність? – питання, на наш погляд, риторичне. А тому якщо тут і можна згадувати бодай про якусь реальність, то тільки про реальність тілесного досвіду, який репрезентовано у відповідній тілесно-міметичній реальності художнього тексту. Зрештою, подібна стратегія, вочевидь, використовується й у новелі "На золотих богів", починаючи вже із самої назви твору, дивина якої не може не впадати в око хоча б тому, що отими "богами", та ще й неабиякими, а "золотими", пойменовано, власне кажучи, ворогів. Крім цього, попри таку своєрідну назву, у центрі авторської уваги перебуває не військо "золотих богів", а ті, хто боронить від них свою землю. Однак зображення бою, а також такі його трагічні наслідки, як загибель Чубатенька й Сеньки-кулеметника та спалене майже дощенту село, подаються в більш ніж своєрідній перспективі: "озолотило сонце похмурі хмари на заході і втопило червону багряницю, як той сум, у ставу та й прослало над пожарищем... Дивіться..." [5, 144] і прислухайтеся, як це робить вітер, пропонує автор. Пропонує собі чи нам, читачам? Здається, що передусім – собі, бо у фіналі новели це "вітер <…> послухав горе-журбу матері і, здавалось, сам заплакав над потолоченою кіньми пшеницею..." [5, 145]. Але, звісна річ, і нам! Аби і в нас проросло оте зерно з "потолоченої кіньми пшениці...".

За такої перспективи та на цьому рівні стає зрозумілим й інше – сутнісна відмінність модерністської поетики від постмодерністської. Ця відмінність полягає в тому, що, наприклад, Г. Косинка, керуючись модерністською, в засаді, поетикальною стратегією, вдивляється в актуальне теперішнє через свій досвід, який ґрунтується, зокрема, на попередніх образних моделях, однак його мета при цьому – прорив у майбутнє. Так, аналізовані художні тексти як результат міметично експлікованого тілесного досвіду свідчать про те, що окреслена стратегія, вочевидь, відрізняється як від попередніх стратегій, так і від прийдешньої, тобто постмодерністської. З першими вона не збігається через те, що твір у їхніх рамках мислився не тільки способом відтворення реальної (у реалізмі) або уявної (у романтизмі) дійсності, а й дієвим засобом на її перетворення "тут і зараз". Натомість модернізм уже позбавлений цих ілюзій, але він – принаймні український модернізм – продовжує ще сподіватися на те, що це можливо в майбутньому.

Своєю чергою, постмодернізм остаточно відкидає і цю химеру, перетворюючись на своєрідну "річ у собі", оскільки вже не йме віри нічому й нікому, а навіть тому, що продукує він сам. Хоча й у цьому випадку український постмодернізм

залишається українським постмодернізмом, тобто тією, в засаді, національною мистецькою стратегією, яка, попри притаманні їй тотальну іронію та частковий епатаж, і на цьому етапі намагається ніби задовольнити недостатньо та не до кінця зреалізовані попередні естетичні, зокрема й модерністську, програми. Утім щодо мистецьких стратегій постмодернізму, то це вже тема іншої статті.

Отже, можемо дійти висновків, відповідно до яких, по-перше, модерністська естетика, залишаючись завжди модерністською естетикою, на конкретному національному ґрунті набуває своєрідних рис. По-друге, Г. Косинка за тими мистецькими стратегіями, які він застосовує у своїй творчості, безперечно, модерніст. Але, як виявляється, поетикальна стратегія письменника, що закономірно ґрунтується на відповідних, тобто модерністських, принципах, спрямовується на ствердження найістотніших, зокрема національних, ідеалів. По-третє, жодне мистецтво не може бути неміметичним, якщо, звісно, розуміти мімезис крізь призму тілесного міметизму. І, нарешті, по-четверте, тілесно-міметичний метод аналізу художніх творів, який ми застосували в цій статті, доводить, попри специфічний кшталт об'єкта дослідження, свою ефективну спроможність та здатність слугувати здобуванню вірогідних результатів, що свідчить на користь як універсального характеру цього методу, так і перспективи його застосування в майбутніх літературознавчих студіях.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Голубкова А.* Медленное изучение натуры (Рец. на кн.: Иличевский А. Матисс: Роман. – М., 2007) // *Новое* литературное обозрение. – 2008. – № 1(89). – С. 273-277.
2. *Павличко С.* Теорія літератури / Передм. М. Зубрицької. – К.: Вид-во Соломії Павличко "Основи", 2002. – 679 с.
3. *Подорога В.* Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы. Т. І. Н. Гоголь, Ф. Достоевский. – М.: Культурная революция; Логос; Logos-altera, 2006. – 688 с.
4. *Подорога В.* Феноменология тела. – М.: Ad Marginem, 1995. – 301 с.
5. *Хрестоматія* з української літератури для 11 кл. загальноосвіт. навч. закл. – Част. І / Упоряд. Г. Семенюк, М. Ткачук, А. Гуляк. – К.: Освіта, 2004. – 512 с.
6. *Українська* література. 11 кл.: Підруч. для загальноосвіт. навч. закл. / Р. Мовчан, Ю. Ковалів, В. Погребенник, В. Панченко; За загал. ред. Р. Мовчан. – К.; Ірпінь: ВТФ "Перун", 2005. – 496 с.
7. *Усі* українські письменники / Упорядники Ю. Хізова, В. Щоголева. – Харків: ТОРСІНГ ПЛЮС, 2007. – 384 с.
8. *Чопик Р.* Крик оголеної душі: Штрихи до творчої сильветки В. Стефаника // *Усе* для школи: Українська література. 10 клас. – К.: АртЕк, 2001. – С. 12-16.
9. *Штейнбук Ф.* Засади тілесного міметизму у текстових стратегіях постмодерністської літератури кінця XX – початку XXI століття: Монографія. – К.: Педагогічна преса, 2007. – 292 с.
10. *Штейнбук Ф.* Тілесність – мімезис – аналіз (Тілесно-міметичний метод аналізу художніх творів): Монографія. – К.: Знання України, 2009. – 215 с.
11. *Генис А.* Модернизм как стиль XX века // Режим доступу: http://magazines.russ.ru/zvezda/2000/11/genis.html.
12. *Голынко-Вольфсон Д.* Фавориты отчаяния ("Отчаяние" Владимира Набокова: преодоление модернизма) // Режим доступу: http://litpromzona.narod.ru/reflections/golinko9.html.
13. *Чубаров И.* Валерий Подорога. Мимесис // *Критическая* Масса. – 2006. – № 3 // Режим доступу до журн: http://magazines.russ.ru/km/2006/3/chu24.html.

Отримано 24 квітня 2009 р. *м. Ялта*

Надія Гаврилюк

УДК 82-91.09:316.473

МАСИ VS ОСОБИСТОСТІ, АБО КОМУ ПОТРІБНА ІЄРАРХІЯ?[1]

У статті розглянуто проблему співвідношення категорій “маси” і “особистість” у процесі створення й рецепції поезій. Анкетування вказує на неприйняття “масовості” та прагнення до індивідуалізації авторської поетики. У цьому зв’язку спостерігається неоднозначне ставлення до будь-яких ієрархічних побудов.

Ключові слова: маси, особистість, рецепція, ієрархія.

Nadiya Gavryliuk. The masses vs. personalities or Who needs hierarchy?

The article examines the correlation of “mass” and “personality” categories in the process of creation and reception of poetry. A questionnaire poll speaks in favor of rejection of mass culture and verifies the trend towards the individualization of literary styles. It is thus indicative of mixed attitude to every sort of hierarchy.

Key words: masses, personality, reception, hierarchy.

“…Кожен вважає себе обраним, єдиним в своєму роді. Чому в результаті з таких “обраних” отримується сіра “маса” (а воно так і є) – зовсім незрозуміло. До того ж, про “масу” найчастіше говорять саме такі “обрані”. Так, люди не однакові за своїм розумінням поезії і своїм розвитком, проте скромність ще нікому не заважала”.

(З анкети випускниці Кіровоградського нац. педагог. ун-ту ім. В.К. Винниченка)

“Багато сучасних поетів, бажаючи пробити стіну нерозуміння, спробували знайти втраченого слухача і пішли в народ. Тільки ось народу більше нема. А є організовані маси. І “піти в народ” – значить посісти місце серед “організаторів” цих мас. Так поет стає функціонером. Це перевтілення завжди вражає. Поети минулого бували жерцями та пророками, панами та бунтарями, блазнями та святими, слугами та злидарями. Але тільки бюрократична держава зуміла перетворити поета на високопоставленого чиновника “культурного фронту”. Поетові підшукали “місце” в суспільстві. А поезії?” [6, 84], – запитував свого часу Октавіо Пас.

У постколоніальний період поет позбавляється вимушеного статусу “гвинтика та коліщатка” суспільства. Та це зовсім не знімає його потребу орієнтуватися на читача. І тут перед автором відкривається два шляхи – орієнтація на вибраних або на якомога ширшу аудиторію.

Якщо стосовно елітної поезії як теоретики літератури, так і звичайні читачі дійшли цілковитої згоди, то щодо масової спостерігаються значні різночитання. Масова література у свідомості читача – література, яка має розважальний характер, над якою не потрібно міркувати, урешті-решт, вона підлягає сучасному надшвидкому темпові життя, коли більшість має час на читання хіба в метро чи маршрутці. З огляду на це, дедалі частіше масова література стає синонімом прози (роману, детективу, фантастики), хоч і тут у теоретиків виникають сумніви: у яких координатах доречно говорити про масову літературу.

Розглядаючи масову літературу як історико-культурну проблему, Ю. Лотман зазначав: “Зацікавлення масовою літературою виникло в російському класичному літературознавстві як протидія романтичній традиції вивчення “великих” письменників, ізольованих від епохи, що їх оточує, протиставлених

[1] Основні тези цієї статті було виголошено на П’ятому теоретичному симпозіумі “Зони контакту: література і масова культура” (28-29 жовт. 2010 р., Київ).

їй. Оновлення інтересу до масової літератури пов'язане із працями радянських літературознавців 1920-х рр., передусім В.Б Шкловського, Б.М. Ейхенбаума, Ю.М. Тинянова. З одного боку, масова література цікавила цих дослідників, оскільки саме в ній найповніше виявляються середні літературні норми епохи. Із другого боку – на цьому наполягав Ю.М. Тинянов – у неканонізованих творах, що перебувають поза межами узаконеної літературними нормами епохи, література відгукує резервні засоби для новаторських рішень майбутніх епох" [див.: 5]. Погляд на середні літературні норми епохи зі спрямуванням на пошук творчої перспективи – завдання завжди цікаве й актуальне, тим паче нині, коли вектор руху української літератури позбавлено колишньої однозначності трактування. Очевидно, ця обставина провокує нову хвилю теоретичних і критичних осмислень проблеми під назвою "масова література". Узагальнюючи погляди українських і зарубіжних теоретиків, Анна Таранова показує, що "спроби розділення масової та високої літератур за сучасними естетичними принципами неминуче відбувалися з урахуванням політичних та ідеологічних факторів, присутніх у певному суспільстві. Наявність кардинальної різниці між цими типами літератури останнім часом ставиться під сумнів, особливо в постмодерній літературній ситуації" [9, 55], унаслідок чого виникає можливість глянути на масову літературу з її власних позицій, не беручи точкою відліку "елітну літературу".

Поділ літератури на "елітну" та "масову", як і сама ця антитеза, вичерпала себе ще в першій половині XX ст. Поняття "масова" в наш час, на думку російського дослідника І. Саморукова, асоціюється радше з типом виробництва, ніж із негативними оціночними характеристиками, як те було в період модернізму [8, 103], тоді як за "елітною" літературою зберігаються позитивні коннотації. Але насправді не все так однозначно: масовість (у ринковому сенсі) сприймається як позитив, адже більша аудиторія – більша відомість (а іноді й популярність), частіше відвідування сторінки в Інтернеті, поетичних вечорів за участю автора, більший шанс на розповсюдження книжок через торговельну мережу. Крім того, в умовах зникнення монополії на літературну продукцію членами Спілки письменників України та інституту цензури, зростання економічного чинника (якщо автор має достатньо коштів, може видрукувати книжку) збільшує кількість авторів, а отже, загострюється конкуренція між ними в боротьбі за читацькі симпатії. Водночас у цій ситуації важко не втратити індивідуальності, потрапляючи в "загальний потік", підпорядковуючи власну творчість сукупності читацьких запитів. А це може викликати протилежний ефект.

Суперечливість взаємин творця і читацького загалу – явище не нове, проте нині воно активно обговорюється в контексті теоретичної дискусії довкола "масової літератури". Тут доречно змінити ракурс і поглянути на предмет дискусії очима читача.

Анкетування засвідчує неоднозначність змісту, який вкладає професійний читач (майбутній філолог) у це поняття; більше того, часто спостерігається явище, яке можна назвати "повстанням проти мас".

Деякі респонденти вважають недоліком для поезії економічний фактор, стверджуючи, що *"поряд із визначними поетами творять "писаки", "масові автори" для "комерції"* (студентка 1 курсу філ. фак-ту Харків. нац. ун-ту ім. В.Н.Каразіна). Отже, масовий автор – це автор ринковий, твори якого розкуповують (хоча комерція в більшості випадків не зовсім відповідне слово), але при цьому він постає як творець низькопробного чтива. Однак саме "автор для мас", а не, скажімо, "популярний автор" може вважатися емблемою сучасності. Популярність і масовий захват виразно розмежовуються студентами: "Про популярного автора можна говорити, коли його твори

несуть щось надзвичайне або повчальне, а не тоді, коли безглуздим[1] твором захоплюються маси", – зазначає однокурсниця анкетованої. Звідси можна дійти висновку 1) про не надто високий рівень естетичної культури масового читача; 2) про тугу читача за *авторською індивідуальністю*; 3) про потребу повчання, тобто певної системи ціннісних координат й орієнтирів. Як стверджує ще одна першокурсниця філфаку ХНУ ім. В.Н.Каразіна*: "Кожен автор творить свою ідеологію, та раніше популярним був той, хто захоплював ідеологією більшу масу, нині – той, хто провів кращу рекламну компанію".* Маси тут постають як пасивна сукупність, що піддається авторському впливові, однак якщо раніше цей вплив відбувався в річищі релігійної, національної, політичної ідеології, то нині це ідеологія піару, продиктована бажанням швидкої слави й умовами книжкового ринку, спрямованого на "завоювання" читача. Навіть із цих нечисленних цитат помітно, що "маси" в читацькій свідомості сприймаються негативно, так само як і автор, що на них орієнтується: *"Автор не повинен підлаштовуватися під більшість, поет не мусить опускати свою планку, навпаки – сприяти підняттю планки читацького сприйняття"* (студентка 4 курсу філфаку ХНУ ім. В.Н.Каразіна). Вочевидь, такий спротив продиктований кількома чинниками: 1) ототожненням маси із сукупністю людей, які не хочуть (не можуть[2] або не вміють) самостійно мислити, задовольняючись низькими стандартами; 2) бажанням/потребою "виховати" думаючого *читача*, який би був *особистістю*; 3) актуалізацією неоромантичного світогляду, за якого *особистість автора*, вокремлюючись у натовпі ("масі"), здатна провадити її за собою. Звідси й таке, на нашу думку, дещо перебільшене твердження: що *"кожен автор – особистість", а тому "про будь-яку ієрархію письменницьких постатей говорити недоречно"* (студентка іноземної філології вказаного ВНЗ). Переконання, що наявність ієрархії – крок до одноманітності, можна знайти й серед філологів-україністів: *"Ієрархія непотрібна, бо це призведе до уніфікації, масової культури[3], що негативно вплине на розвиток мистецтва"*, – зазначає першокурсниця.

Спротив ієрархії можна пояснити вірою в особистість, яка заторкує як автора, так і читача. Саме тому останній виходить із позиції суб'єктивності сприняття, із неповторності рецептивного досвіду та враження: *"Можна виокремити "автора для себе", а не "автора для мас"* (студентка відділення класичної філології ХНУ ім. В.Н.Каразіна). Хоча на колір і смак товариш не всяк і кожен має улюбленого автора, та неодноразово доводиться чути про брак таланту: *"Поетів зі справжнім талантом мало, більшість сучасних поетів – "автори для мас",* або ж іще категоричніше: *"Зараз усі, здається, "автори для мас", а деякі (наприклад, Жадан) починали з "популярного", бо розкручували свій твір"* (випускники філ. фак-ту ХНУ ім. В.Н.Каразіна). В останньому висловлюванні зауважуємо показовий момент: те, що "усі автори для мас", свідчить, що вони використовують однаковий чи майже тотожний набір засобів і прийомів ведення оповіді. У свідомості читачів ці автори не наділені індивідуальними рисами. Студентка 3 курсу філ. фак-ту Кіровоград. нац. пед. ун-ту ім. В.К. Винниченка

---

[1] У російській мові поняття "безглузде" ("нелепое") етимологічно пов'язане зі старослов'янським **"не лѣпо"** (некрасиво), тобто виходить безпосередньо в площину естетики.

[2] Будь-яка можливість самостійно мислити свідомо придушувалася різними імперськими владами, оголошуючись вільнодумством, злочином і тощо. Кожна держава-колонізатор намагалася знищити особистість, індивідуальність, розчинити її у безликій "масі". Можливо, недавнє колоніальне минуле – один із чинників категоричного несприйняття "мас" і вельми активного наголосу на "індивідуальності", "особистості".

[3] Отже, масова культура стає контекстуальним синонімом знеосіблення, що сприймається як однозначний недолік літературного процесу. Знеосіблення породжує чималу кількість літературних творів, але не завжди переходить у якість. І все ж гонитва за новизною навряд чи може тлумачитися як однозначний позитив.

зауважує: *"На даний момент важко виокремити особливості кожного поета, адже вони дуже схожі між собою за філософічністю. Через це виокремлювати популярного автора недоречно"*. Отож, можливо, ідеться не так про брак таланту, як про брак індивідуальності: *"Автори чимось подібні один до одного, інколи повторюються сюжети. Розподіл на "популярного автора" й "автора для мас" існує й породжено його проблемою читачів, зокрема їх деградацією. Це прозу якось можуть читати "пересічні" панове (там сюжет може захопити). А поезія – це щось таке концентроване, що вимагає не лише думати, а й відчувати. Одним словом, важкувато для покоління ТБ. Звідси штамп: поезія не зрозуміла, а як наслідок – погана".* Важко не погодитися з тим фактом, що відбулося певне спрощення літератури під впливом настанови на розважальність. І хоча така література має бути наявна в корпусі текстів, але їй (як і будь-якому іншому різновиду літератури) не належить право на монополію. Бо інакше можна справді стати механічним споживачем без власної думки й чуття, відкидаючи все, що виходить за розважальні рамки, які стали своєрідним кліше постмодернізму[1].

Подібність авторів загострює не лише проблему співвідношення загального та індивідуального, а й дотичну до неї "теоретичну" проблему градації літературних постатей, доцільності або недоцільності подібних ієрархічних побудов. Адже, якщо всі автори "на одне обличчя", потреба в ієрархії стає вельми сумнівною. Можна почути твердження: *"Ієрархія не потрібна, та, на жаль, існує. Це штампи, які існують, на щастя, для "популярних авторів", "авторів для мас"* (студентка 3 курсу філ. фак-ту Кіровоград. нац. пед. ун-ту ім. В.К. Винниченка); або: *"Читачеві за великим рахунком непотрібна, авторам, навпаки, бажана – це їх рейтинг, популярність, гроші"* (студент 5 курсу Нац. ун-ту "Острозька академія"). Ієрархія нині часто стає синонімом до слів "піар" і "просування" (*"Ієрархія не потрібна, популярність визначає реклама"*, – стверджує студентка 4 курсу укр. філології Ягеллонського ун-ту[2]), а тому цільовою аудиторією подібних класифікацій стають самі автори, *"яким приємно було б знати, що вони найкращі, що про них говорять сучасники"*. У трактуванні студентів Кіровоград. нац. пед. ун-ту ім. В.К. Винниченка ієрархічні щаблі залежать від продуктивності автора, індивідуальих смаків читача та достатнього розголосу. Перелічені моменти формують образ автора, народ ("читаюча публіка") робить йому ім'я. Та оскільки індивідуальні смаки читачів різняться, то *"в сучасному суспільстві можна на короткий час бути цікавим широкому колу читачів, а "культом" бути дуже важко"* (студентка 4 курсу Нац. ун-ту "Острозька академія"). Звернімо увагу на ту обставину, що й поетом після 25 років, на думку анкетованих, у наш час бути складно (випускниця філ. фак-ту ХНУ ім. В.Н.Каразіна). Швидкоплинність популярності, обмеженість "масового автора" віковим чи освітнім цензом читача (Ірена Карпа – 17-19-літніми, "Лесь Подерв'янський – людьми, які не знають літературної мови") – аргументи філологів Кіровоградщини на користь відмови від ієрархічних

[1] Кожна епоха, щойно вона сходить на кліше, збіднює себе: наприклад, ідеологічні кліше соцреалізму, найменший вихід за котрі трактувався як ворожий, можуть розглядатися як певний аналог постмодерного часу, коли все, що поза розвагою, – погано. Естетика літератури в часі крайньої риторики обов'язково бідніє та, щоб подолати власну вичерпаність, формується на спротиві догмам. І нині "автор для мас" дедалі частіше розглядається читачами як небажане явище: "*на жаль, існує "автор для мас", який пише те, що зрозуміло будь-кому*" (студентка 4 курсу Кіровоград. нац. пед. ун-ту ім. В.К. Винниченка).

[2] Із восьми анкетованих студентів цього курсу троє не визначилися з відповіддю про доцільність ієрархії; двоє висловилися негативно (бо справді важлива читабельність книжки й читацьке зацікавлення, що провокується рекламою); двоє – позитивно (ієрархія збільшить шанси на існування України на європейській та світовій арені, бо "*культ автора означає можливість, щоб видавалися бестселери, а ті будуть мати велику популярність всюди*"); один голос на користь постійного існування ієрархії незалежно від ставлення до неї (ієрархію формують читачі).

побудов. *“Сучасна українська література – це реальна анархія. Поетичний SLEM – найкращий тому приклад. Ієрархія постатей в цьому випадку – тупо і застаріло. Поети виринають з лайна, годують нас ним і туди ж зникають. Сучасна українська література – література моменту”,* **–** доволі категорично висловлюється й випускниця укр. філології ХНУ ім. В.Н.Каразіна.

Однією із причин відсутності градації студенти вважають постмодерний дискурс із його зміщенням понять “популярний автор”[1], “масовий автор”, “культ автора”: *“Популярний автор – автор для мас, коли мотиви та проблеми його лірики*[2] *актуальні”, “Автор для мас – автор для загалу, а той, який пише художньо більш вартісні твори, не завжди буде “популярним”, бо його не всі можуть зрозуміти”; “Популярний автор – молодий поет, а автор для мас – класик, наприклад, Ліна Костенко”.* Отож “автор для мас” виступає 1) синонімом популярного автора, який пише твори для загалу (художньо менш якісні, ніж “елітна література”); 2) синонімом класика, якого читають усі (“якісної літератури”); 3) синонімом “розкрутки” та “комерційного успіху” (ринковий аспект).

Схожі різночитання спостерігаємо й у проекції на питання про “культ автора”: *“На даному етапі існує багато неякісної, масової поезії, що будується на культі автора, але це неприйнятно”; “Поети високої якості мають складати певну ієрархію і їм слід надати культ автора, адже поети набувають певної популярності”; “популярний автор – це не означає культовий чи світовий. Є класика, яку читають і читатимуть, а є “популярний автор” чи “автор для мас”, якого сьогодні читають всі, а завтра ніхто не згадає”.* Бачимо, що культ особистості сприймається 1) негативно[3] (бо критерій оцінки твору – його якість); 2) позитивно (як синонім класики і світового рівня); 3) як засіб організації літературного процесу та зростання його естетичної вартості[4] (на думку викладача Кіровоград. нац. пед. ун-ту ім. В.К. Винниченка, про “культ автора” варто говорити, *“якщо його творчість осмислює самобутність етносу, “нації”)”.*

Розбіжність тлумачення названих понять порушує питання про доцільність їх використання, спроби чіткішого теоретичного окреслення або ж пошуків альтернативної парадигми. Студенти запропонували говорити не про ієрархію (як певну вертикаль), а про позиціювання різних творчих площин зі своїми особливостями, серед них і групи “популярних авторів”, до якої активно емігрують російські. Художню майстерність подібних творів варто обґрунтовано доводити (Кіровоград). Надійшла і пропозиція будувати ієрархію залежно від сфери, в якій твори популярні, наприклад: “поезія вартісна/попса”, “піар/антипіар” (Острiг).

Якщо поглянути на кількісні співвідношення тих, хто вважає ієрархію потрібною, і тих, хто вважає її пережитком минулого, отримаємо таке:

---

[1] “Розмежування “народної” та “інтелігентної” літератур насправді апелює до понять високої та низької культури, а їхній синтез породжує новий культурний проект *популярного,* або “загальнонародного” письменства. Фактично йдеться про особливий різновид масової української літератури”, – зауважує Т. Гундорова [2, 60].

[2] Саме з лірикою як літературним родом у читачів асоціюється українська поезія як така. Ліризм визначається її суттю, хоч його наявність чи відсутність на сучасному етапі розцінено по-різному.

[3] Вочевидь, культ у свідомості читаючої публіки проектується на минулий імперський досвід і трактується як абсолютне зло. Крім того, культ як створення певних ідолів – гріх із погляду християнської моралі.

[4] У випадку позитивного ставлення до культу, гадаємо, варто говорити про його спорідненість із культурою та культивуванням цієї культури, бо ж етимологічна спорідненість цих понять доволі виразна. Але *“про “культ автора” говорити рано, якщо йдеться про сучасних авторів”* (студенка 2 курсу Нац. ун-ту “Острозька академія”).

Ієрархія постатей у сучасній українській літературі з погляду фахового читача

Потрібна	Непотрібна	Суперечлива	Існує	Важко сказати
114	113	3	23	37

Залучивши до анкетування людей різного фаху (філологи, журналісти, перекладачі, фізики, вірусолог), віку та місця проживання, отримаємо приблизно такі ж загальні тенденції оцінки потреби ієрархії. До таблиці, що подається далі, залучено 22 анкети, із них 13 – киян, 4 – мелітопольці, 2 – одеситки, 1 – чернівчанка, 2 – представників діаспори. Скажімо, останні схиляються до позиції, що ієрархія – річ неминуча: *"Навіть якщо це і не доречно, цього не уникнути: все одно критики, читачі чи випадкові люди, завжди мають етикетки, про що не йшла б мова"* (журналіст і перекладач, Чилі). Цю ж позицію знаходимо й в українських анкетованих: *"Ієрархія створюється сама собою, хочемо ми цього чи ні"* (фізик, Київ). Часом наголошується при цьому на шкідливості ієрархічних побудов (літературознавець, Німеччина).

Думки українських анкетованих розділилися:

1) непотрібна, бо а) *"читач сам обере собі автора"* (журналіст, Чернівці); б) *"слова "сучасна" та "ієрархія" є абсолютними антонімічними"*[1] (журналіст, Одеса); в) "*сучасні українські поети досить самобутні, оригінальні, незалежні. Їх, на мою думку, не хвилює думка читача, у їхніх поезіях не йдеться про визначні події"* (філолог, Мелітополь); г) *"поезії взагалі не потрібні жодні визначення й класифікації, бо вона орієнтована на почуття"* (філолог, Мелітополь);

2) потрібна, а) *у кожного покоління вона своя* (філолог, Мелітополь); б) *"саме зараз це недоречно"* (філолог, Одеса); в) *"необхідно мати і знати сучасних Шевченків, Франків та ін., які будуть представляти літературні вподобання нашої сучасності, теми та всі літературні процеси, які зафіксує історія української літератури*" (філолог, Мелітополь).

3) суперечлива*: "Про неї говорити зарано. Чи запізно"* (літературознавець і журналіст, Київ).

Ієрархія постатей у сучасній українській літературі (різнофахова вибірка)

Потрібна	Непотрібна	Суперечлива	Існує	Важко сказати
7	6	2	4	3

Ієрархія постатей у сучасній українській літературі (попередні підсумки)

Потрібна	Непотрібна	Суперечлива	Існує	Важко сказати
121	119	5	27	40

Зі статистичних даних бачимо, що кількість тих, хто вважає ієрархію потрібною (38,78%), та тих, із чийого погляду вона недоречна (38,14%), приблизно однакова (різниця становить усього 0,64%). Незначний відсоток (1,6%) вважає потребу ієрархії суперечливим питанням, дещо більша кількість респондентів (8,65%) зазначає, що, незалежно від нашого ставлення до ієрархії, вона існує як даність або ж як перспектива, її годі уникнути. Частина анкетовних (12,82%) не змогла визначитися з відповіддю на це питання.

Ті, хто вважає наявність якоїсь градації позитивною ознакою літературного процесу, роблять акцент саме на *читачів* як головних "споживачів" подібних

[1] Водночас визнається доречність розмови про "популярного автора", але відповісти на питання, хто із сучасних поетів підпадає під це визначення, складно.

класифікацій. Мовляв, це допомагає орієнтуватися в чималому масиві авторів, зіставляти їх та визначатися із власними вподобаннями, формувати свій естетичний смак, відрізняти літературу вартісну від невартісної. Виходить, ієрархія слугує своєрідним маяком у прямуванні літературним морем. Але ж і критика (звісно, за умови належної якості) виконує такі функції орієнтування в "літературі моменту", хоча уникає при цьому будь-яких ієрархій. До речі, серед студентів Національного університету "Острозька академія" трапляються голоси на користь того, щоб замінити літературні щаблі якісною критикою та професійними відгуками. Щодо *автора*, то йому ієрархія може бути корисна на етапі учнівства, коли поет іще орієнтується на взірці. В іншому випадку вона може прислужитися хіба в аспекті ринкових взаємин і потішити марнославство. Для *поезії* градація допомагає визначити шар авторів, базових на сучасному етапі (тобто тих, які презентують сучасне суспільство), і є ознакою розвитку поезії. Хоча, як на нашу думку, слово "розвиток" щодо поезії недоцільне, у цьому випадку може йти мова про різну якісну наповненість і стильову належність, але аж ніяк не про прогрес чи регрес. Останні поняття доречно застосовувати щодо суспільства та його рівнів (політичного, економічного, культурного тощо). До того ж визначення базових авторів – завдання теоретиків літератури. Радикально налаштовані респонденти вважають, що нікому, окрім *теоретиків літератури*, класифікації і типології не потрібні.

Кому потрібна ієрархія? Чому потрібна ієрархія?

Авторові	Рейтинг, популярність, гроші, задоволення самолюбства, розповсюдження книжки, вплив на читачів; щоб талановиті автори, які не вміють піаритися, не були в тіні грошовитої бездарності; щоби був взірець поетам-початківцям
Читачеві	Щоб відрізнити таланти від графоманів; читати якісну поезію; знати, які є автори, що про них пишуть; отримати змогу побачити розвиток творчого шляху автора; щоб легше було зіставляти, аналізувати та розподіляти твори на класичні та новинки; щоб формувати естетичний смак
Теоретикові літератури	Через професійну настанову все класифікувати
Поезії	Ознака її розвитку; визначення шару авторів, на яких базується сучасна поезія

Таке переконання базується на тому, що **поезія** ієрархії не потребує, або з тієї причини, що її мало хто читає[1], або з тієї, що справжня поезія читатиметься незалежно від місця в рейтингу. *Авторам* ієрархія не потрібна, бо це породжує наслідування тих, хто посідає чільні позиції ієрархії, зводить саморозкриття автора й оригінальність поезії до мінімуму[2]. Крім того, талановиті автори можуть залишитися поза увагою (суб'єктивізм будь-якої класифікації) і, що найсуттєвіше, автори не надто цікавляться думкою інших про їхню творчість.

Остання обставина засвідчує крайній індивідуалізм автора нашого часу, хоча не можна твердити, що всім авторам байдуже, чи має якийсь відгук їхня

[1] Окремі респонденти вважають: щодо сучасної прози, на відміну від поезії, ієрархія була б доречною, інші ж категорично твердять: "*Сучасна українська література не вважається потрібною*" (фак. іноземної філології Харків. нац. ун-ту ім. В.Н. Каразіна).

[2] Наслідування взірців – закономірне явище в період учнівства, що виховує культуру автора (обізнаність із різними культурами, їх міфологією, літературою, образною системою) та культуру вірша (технічну вправність і належне володіння мовним багатством без використання нецензурщини). Ця школа, на нашу думку, аж ніяк не недолік, бо талановитий автор виростає над традицією, переосмислюючи її, а в окремих випадках – започатковує власну. Не маючи ж такої школи, автор ризикує винаходити велосипед.

творчість із боку читачів. Іноді *читачам* ієрархія заважає читати, бо формує у свідомості наперед задане бачення того чи того автора, тоді як рівень автора слід визначати за якістю його творів, котра ніколи не буде однорідна. Але найбільше нарікань ієрархія викликає з погляду гуманності *("Ми всі рівні, ніхто немає права бути вище, ніж інші", "це негуманно – заздалегідь поділяти читачів на інтелектуальні класи",* **–** зазначають першокурсниці укр. від. Харківського нац. ун-ту ім. В.Н. Каразіна. За подібними твердженнями стоять прагнення нікого не принижувати та юнацький максималізм. І хоч би як схвально ми ставилися до тези, що вивищуватися над іншими не маємо права[1], усе-таки доведеться визнати, що за ідеєю рівності ховається привид безликої "маси", з якої ніхто не виокремлюється, за нею не видно особистостості. А саме особистісний підхід, на думку анкетованих, стає на заваді ієрархії, бо читач – особистість з індивідуальними смаками, а *"кожен поет індивідуальний. Не маємо права говорити, що той чи інший автор нецікавий, це можна на рівні підсвідомості"*[2] (студентка 5 курсу Кіровоградського нац. пед. ун-ту ім. В.К. Винниченка).

Кому не потрібна ієрархія? Чому не потрібна ієрархія?

Автору	Талановиті автори можуть опинитися поза увагою; бо він не надто зважає на сторонню думку; бо це сприяє потягу до "влади"; бо заганяє автора в рамки, зумовлює наслідування замість поезії від душі
Читачеві	Бо смаки читачів різняться; бо кожен автор – особистість; бо вона породжує штампи сприйняття й іноді відбиває бажання читати; бо рівень автора – рівень майстерності творів, до того ж у кожного автора є вірші хороші й не дуже; ієрархія принижує жінку
Поезії	Недоречно, бо нею мало хто цікавиться, на відміну від прози

Як узгодити авторську індивідуальність зі значними складнощами у виокремленні постаті з літературного потоку? Чи не стають сучасні поети значною мірою заручниками нової актуальної моделі творчості, орієнтованої на ринок і попит? У такому випадку автор свідомо використовує певний набір параметрів: відповідний стиль (лексика, синтаксис, пунктуація), настанова на розважальність і доступність сприйняття, претензія на оригінальність. Але те, що на початках 90-х років минулого століття сприймалося як фактор новизни (епатаж, ламання мовних та інших табу), нині, перетворившись на ринковий продукт, набуло ознак серійного "виробництва", масовості. Звідси, як видається, і виростає позірний парадокс, окреслений в епіграфі до цієї студії.

Превалюючи в суспільстві тривалий час, будь-яка модель починає сприйматися як нав'язана й викликає відчуття загрози та чималий спротив. І наслідком цього стає парадокс: бажання повернутися до традиційної класичної парадигми й водночас застереження від її стереотипів у царині ідей і художньої тропіки, "чекання на ієрархію" (Галина Меньок) та уникання її.

---

[1] "Що ти маєш, чого б ти не взяв? – питає Св. Апостол Павло у Першому посланні до Коринтян. – А коли ж бо ти взяв, чого чванишся, ніби не взяв?" (1Кор. 4:7) [1, 197]. Оті слова – то нагадування супроти невдячності щодо Бога й людей, запобіжник гордості та вивищуванню над іншими. Вивищуватися варто лише над собою.

[2] Гадаю, що твердження не зовсім слушне: *читач як критик має право говорити, що твір не цікавий, уголос*, але йому слід аргументувати свою позицію доказами, пояснити *чому* (тематика застаріла, непрописані характери, затерті тропи тощо) і при цьому *в жодному разі не переходити на особу автора*. Імовірно, саме ототожнення твору й автора призводить до думки про критику на рівні підсвідомості (мало не за Фрейдом), щоб не образити й не принизити творця. Але ж критика, якщо це справді критика, завжди усвідомлена.

Наслідки цієї двоїстості спостерігаються й на рівні теоретичних міркувань про канон[1]. З одного боку, стверджується, що деконструкція літературного канону – річ неминуча, із другого – маємо розуміння того, що поза каноном неможлива жодна історіографія, тож важливо шукати засади творення нового канону. Зокрема, розглядаючи проблему літературного канону на американському матеріалі, Т. Денисова пропонує спиратися на принцип діалогічності: "Визнання діалогу як основи комунікативності суттєво змінює і ставлення до канону – як до його формування, так і до виконуваних ним функцій, створює інший фрейм для конструювання канону: не через руйнацію попереднього, а через відбір і варіативність поєднання різних моделей. <…> Не канонічні війни, а природне "прирощення", не за принципом доповнення до класичного взірця, <…>, а за розробленою в наш час системою різного типу художньої свідомості" [3, 44].

Прикладом подібного співіснування можна вважати концепцію сучасного російського літпроцесу авторства Марії Бондаренко, що її наводить у своїй розвідці І. Саморуков [8, 104]. Схематично її можна подати так:

Професійна словесність	Дилетантська словесність
професійна "масова" література	примітив = наїв
актуальна, спрямована на інновацію	"дитяча творчість"
неактуальна, орієнтована на відпрацьовані канони	"секундарна (медіальна)", орієнтована на відтворення профанованих канонів

За такого підходу до оновленого літературного канону потраплять ті тексти, що сприймаються (чи сприймалися свого часу) як інновація. Міра інноваційності дедалі частіше стає критерієм належності тексту до того чи того різновиду художньої літератури. "Чим послідовніше виявлено у творі дух винахідництва, тим більше підстав зарахувати його до високої культури, далі – у спадній прогресії – Р. Браун вирізняє культуру фольклорну, популярну та масову" [4, 26].

Інноваційність і з погляду читача – надзвичайно вагомий критерій, бо ж постає в його свідомості синонімом індивідуальності, особистості, справжньої творчості. Показово, що за чималого побутування текстів, кваліфікованих читачами як масові, зростає опірність читача щодо них. "Схоже, що нинішня ситуація більше схиляє наших письменників до елітаризму, до концентрації творчого обдарування", – зауважує Я. Поліщук [7, 185]. Хоча аж ніяк не випадає твердити, що "елітарна література" потісняє "масову", що йдеться про цілковиту "зміну парадигми" (Микола Ільницький), але таки можна помітити активізацію парадигми "елітарної" (читай: класичної) літератури, внутрішня налаштованість на елітаризм.

До того ж поміж анкетованих раз у раз звучать голоси, що саме оновлена (знову елемент інновації!) класична літературна парадигма може стати каталізатором літературного процесу на Україні й фактором виходу нашої поезії на широку світову арену. Утім це тема наступної розмови.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Біблія* або Книги Святого Письма Старого й Нового Завіту із мови давньоєврейської та грецької на українську наново перекладена. – М., 1988. – 1255, [7] с.
2. *Гундорова Т.* Висока культура і популярна культура: слов'янський контекст // *Слово* і Час. – 2008. – № 9.

[1] "Зібрання текстів, збережених і переданих в усній (приміром, міфи) або письмовій формі, тобто корпус творів та їх авторів, які вважаються особливо цінними й гідними передачі від покоління до покоління, визначаються як канон. Найважливіші функції канону: узаконення цінностей, створення ідентичності й визначення орієнтирів для дії" [10, 44].

3. *Денисова Т.* Роздуми про літературний канон (на американському матеріалі) // *Слово* і Час. – 2009. – № 8.
4. *Зверев А.* Что такое "массовая литература"? // *Лики* массовой литературы США / Ващенко А.В., Ерофеев В.В., Зверев А. М.; Отв.ред. Зверев А.М.; АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – М.: Наука, 1991. – 336 с.
5. *Лотман Ю.* Массовая литература как историко-культурная проблема [Электронный ресурс]// *О русской* литературе. – С.-Петербург: "Искусство-СПБ", 1997. – 848 с. – С. 817-827 // Режим доступа: http://www.aptechka.agava.ru/statyi/teoriya/lotman/lotman29.html
6. *Пас О.* Язык // *Пас О.* Избранное: В поисках настоящего времени: Нобелевская лекция 1990г.; Поэзия; Эссе; Проза / Пер. с исп.; Вступ. ст. В. Резник; Коммент. Б. Дубина. – М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2001. – 352 с. – (Сокровища мировой литературы).
7. *Поліщук Я.* Література як геокультурний проект: Монографія. – К.: Академвидав, 2008. – 304 с.
8. *Саморуков И.* К проблеме разграничения "массовой" и "высокой" литературы. Знаки канона в российской массовой литературе [Электронный ресурс]. – Вестник Самарского гос. ун–та. – 2006. – №1 (41) – С. 103-104// Режим доступа: http://www.ebiblioteka.lt/resursai/Uzsienio%20leidiniai/SGU/Vestnik_HumN/2006-01/hum0601_10.pdf
9. *Таранова А.* "Велике нечитоме" і академічний канон літературознавства: проникнення масової літератури до парадигми літературознавства // *Слово* і Час. – 2008. – № 11.
10. *Хайдебранд фон Р., Винко С.* Работа с литературным каноном: Проблема гендерной дифференциации при восприятии и оценке литературного произведения // Пол. Гендер. Культура: Немецкие и русские исследования / Под ред. Э. Шоре и К. Хайдер. – М.: РГГУ, 2000. – Вып. 2. – 261 с.

Отримано 28 жовтня 2010 р. *м. Київ*

ЛП

ВРУЧЕННЯ ПРЕМІЇ ІМЕНІ О.І. БІЛЕЦЬКОГО В ГАЛУЗІ ЛІТЕРАТУРНОЇ КРИТИКИ

30 листопада 2010 р. в Інституті літератури імені Т.Г.Шевченка НАН України відбулося вручення Премії імені академіка О.І. Білецького в галузі літературної критики. Згідно з оновленим положенням кандидатів на премію висувають редакції літературних газет і часописів. Критика за останній час, хоч і переживає певне пожвавлення, ще не виконує своє призначення на повну силу. Фактично зникли літературні огляди, чимало художніх явищ залишаються поза розглядом на сторінках преси. Рецензія незрідка стає своєрідною PR-акцією для авторів. Мета Премії імені О.І.Білецького – активізувати літературний процес в Україні, сприяти розвитку літературної критики, пожвавити саму критичну думку.

Лауреатом 2010 року за результатами таємного голосування журі назвало Дмитра Дроздовського – заступника головного редактора, редактора відділу критики, публіцистики та мистецтвознавства журналу "Всесвіт". Премія присуджена за літературно-критичні публікації 2009–2010 рр. Вручення Премії імені О.І. Білецького в галузі літературної критики "Всесвіті" й газеті "Слово Просвіти", які висунули кандидатуру Д. Дроздовського. Від жовтня 2009 по жовтень 2010 року він має понад 20 публікацій.

Процедура вручення премії відбулася під головуванням директора Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України академіка *М. Жулинського,* котрий стисло проаналізував значний доробок ще молодого, але досвідченого критика. У виступах *Л. Копань,* директора видавництва "Пульсари", письменника *Г. Фальковича,* старших наукових співробітників Інституту літератури *І. Павлюка* та *А. Шпиталя* йшлося про різні аспекти критичної діяльності Д. Дроздовського. Про працю лауреата в журналі "Всесвіт" говорила *Н. Харчук,* а про співпрацю із журналом "Слово і Час" – його головний редактор *Л. Скупейко.*

Д. Дроздовський також співпрацює з Міністерством освіти і науки, про що розповіли начальник департаменту МОНУ *Ю. Сафонов* і завідувач сектору Інституту інноваційних технологій і змісту освіти МОНУ *Л. Плясецька*. Від Національної Спілки письменників України Д. Дроздовського привітала *Ю. Богданова.*

Голова журі Премії імені О.І. Білецького академік *В. Дончик,* підсумувавши виступи, зауважив, що цьогорічний лауреат гідний цієї престижної премії. Наостанок Д. Дроздовський виступив із доповіддю про літературно-критичну діяльність академіка О.І.Білецького в 1920–1950-і роки.

Анатолій Шпиталь,
секретар журі Премії імені О.І. Білецького

Рецензії

ІНҐАРДЕНІВСЬКІ ЧИТАННЯ: ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ

Studia Ingardeniana. – T. 1: Interpretacja tekstu literackiego / Red. I. Nabytowycz, T. Hundorowa, M. Ołdakowska-Kuflowa. – Lublin, 2009. – 214 s. – [Teka Komisji Polsko-Ukraińskich Związków Kulturowych. Oddział PAN w Lublinie. – Vol. IV].

Двомовний українсько-польський збірник досліджень з теорії літератури "Studia Ingardeniana" (підтитул "Інтерпретація художнього тексту"), який вийшов під редакцією професорів І. Набитовича (Університет ім. Марії Кюрі-Склодовської), Т. Гундорової (Інститут літератури ім Т.Г. Шевченка НАН України) та М. Олдаковської-Куфльової (Католицький університет у Любліні) у серії "Тека" Комісії польсько-українських культурних зв'язків Польської Академії Наук (Люблінське відділення), став підсумком наукової співпраці трьох інституцій: власне Комісії польсько-українських культурних зв'язків ПАН, Закладу української філології Університету ім. Марії Кюрі-Склодовської в Любліні (UMCS) та відділу теорії літератури Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України.

"Studia Ingardeniana" складається з двох частин. Перша з них – "Інґарденівські проєкції у студіях художньої літератури". Тут розглянуто різні аспекти застосування ідей феноменології Романа Інґардена для досліджень художньої літератури. Друга частина "Інтерпретаційні стратеґії у студіях художнього тексту" має теоретико-прикладний характер і демонструє окремі аспекти й теоретико-методологічні підходи до інтерпретацій художнього тексту.

Галина Корбич (Познань) у статті "Тенденції зближення естетичного та історико-соціологічного видів пізнання у феноменологічних теоріях XX віку", яка відкриває перший розділ, намагається простежити релятивність наукових категорій від початків виникнення феноменологічних і рецептивних теорій, їх концепційного коріння – до розгортання в літературознавчих практиках і створення на їх основі методологічних підходів. Вона наголошує, що, "попри радикальність рецептивних настанов, історичне і культурно-соціологічне пізнання проникає в їхню герменевтичну замкненість, намічуючи нові перспективи розуміння співвідношень між естетичним і історичним, об'єктивним і суб'єктивним, внутрішнім і зовнішнім" (7), і доходить висновку, що "минуле XX сторіччя залишило у спадок гуманітаристиці справжнє розмаїття теоретичних концепцій. Як правило, більшість з них з'ясовує якусь одну грань культурного чи літературного життя. Але усі разом, перебуваючи на загальному науковому ґрунті, ці концепції взаємодоповнюються і взаємопроникаються, хоча нерідко й відмежовуються одна від одної" (16). Маженна Цизман із Торуня ("Про (не)можливість застосування Інґарденівської концепції складових елементів значення назви до досліджень персонажа") зупиняється на проблемі: чи теорія складових елементів значення назовництва, сформульована Інґарденом, і надалі актуальна й чи може вона служити моделлю опису образу героя твору. Авторка статті намагається довести, що інґарденівську концепцію

як суто онтологічну не можна напряму застосувати до дослідження образу персонажа, оскільки в художньому творі спосіб його зображення регулюється літературними конвенціями та функціями, які виконуються під оглядом семантики художнього твору.

Ігор Набитович (Люблін) у публікації "Дослідження фрактальної природи *sacrum* у художньому тексті (Інґарденівська перспектива)" розвиває свою гіпотезу про те, що категорія *sacrum* (*сакрального*) – це фрактальна структура (тобто складається з подібних до себе підструктур), і, накладаючи на неї інґарденівські ідеї багатошарової будови художнього твору, зокрема, доходить висновку, що "гіпотеза фрактальної природи *sacrum*'у та ідей Р. Інґардена дає важливі перспективи використання й поєднання в літературознавчих дослідженнях, здавалося б, дещо відмінних концепцій герменевтичного кола Ф. Шляєрмахера та М. Гайдеґґера. За першою – неможливо зрозуміти частини тексту без розуміння цілісності, й навпаки, цілісність буде затемнена, якщо не звертатись до окремих частин. За другою – розуміння можливе через *перед*-розуміння, певний досвід, необхідний для інтерпретації. Тобто й у першому, й у другому випадку така фігура герменевтичного кола передбачає, що розуміння починається не з рівня *tabula rasa*. Ідея фрактальної природи *sacrum*'у гармонійно поєднує у собі й Шляєрмахерівське, і Гайдеґґерівське бачення герменевтичного кола, робить їх своєрідними двома взаємозв'язаними осями координатнат інтерпретації й розуміння виявів сакрального у художньому творі". Ці ж теорії фрактальної природи сакрального "у поєднанні з Інґарденівською перспективою дослідження художнього твору як багатошарової системи, дають можливість побачити дуже широку перспективу дослідження категорії сакрального в художньому творі" (41).

Лукаш Врубель (Варшава) у статті "Інтенційність та референція. До феноменології жанрових форм" вивчає реляції між літературними творами та науковими дослідженнями у феноменології літератури Р. Інґардена. Людмила Тарнашинська з Києва ("Текст як спроба виходу за межі самотності: модуси авторового оприявнення в креативному просторі феноменології Романа Інґардена") намагається (за допомогою системи поглядів на літературу та специфіку пізнавальної стратегії Р. Інґардена) знайти "ключ" до трактування теми самотності/спілкування автора/читача, що оприявнюється через модуси темпоральності. Такий темпоральний зріз проблеми, на її переконання, дає можливість означити її як своєрідний комунікативний простір розгортання семантичних кодів, які конструюють пролонговане *квазі*-спілкування через текст. Перебуваючи в силовому полі феноменологічних інтенцій Р. Інґардена, дослідниця актуалізує й окреслює проблему екзистенційної самотності мистця і, відповідно, пропонує власну інтерпретаційну модель текстової комунікації. Згідно з цією версією, таке *квазі*-спілкування в символічному знаковому просторі, замінюючи авторові реальне спілкування із соціумом, приводить лише до бажаної ілюзії, що, своєю чергою, роздмухує жадання слави, яка зрештою обертається екзистенційною самотністю та втратою відчуття власної ідентичності.

У "Ґенологічній природі роману й інтерпретації творів цього жанру" Микола Васьків (Кам'янець-Подільський) розглядає проблему визначення критеріїв, особливостей груп літературних творів, ключових для характеристики жанрів, і роману зокрема. Варіативність інтерпретацій романів порівняно із творами інших жанрів суттєво зростає, на думку автора, за рахунок таких романних іманентних рис, як поліфонізм, "щільність письма", постійне корелювання романної проблематики з проблематикою сучасності. При інтерпретації романних текстів також дуже важливо враховувати, наголошує автор, такі особливості цього жанру, як новизна сюжетних мотивів і проблематики, герметичність витвореного романного світу, яка породжує реалістичність (але не обов'язково реалізм) зображення, романічність сюжету (існування любовних колізій), зосередженість на індивідуальності досвіду персонажів, на їхньому приватному житті, але взаємопереплетення цих приватних

доль дає панорамну картину суспільного життя й актуальної проблематики. У студії "Літературні умови для евокації метафізичної якості "граційності й легкості дівочого кружляння" на прикладі "Пана Тадеуша" Адама Міцкевича" Беата Романовська з Торуня здійснює формальний аналіз поеми, завдяки якому, на думку дослідниці, стає можливою художня декларація певного типу метафізичних якостей у цьому творі. Валентина Соболь ("Історична проза про Гадяцьку унію: спроба осмислення у світлі Інґарденівських ідей") та Марта Замбжицька ("Повість Валерія Шевчука "У пащу дракона" в контексті Інґарденівської концепції часопростору літературного твору") з Варшави демонструють можливості методологічних застосувань феноменологічних ідей до досліджень сучасної української прози.

Друга частина першого тому "Studia Ingardeniana" відкривається статтею Вікторії Дуркалевич (Люблін), у якій аналізуються деякі типи актуалізації тартуського тексту в межах польського дискурсу теорії літератури. Актуалізація тартуської моделі літературознавства аналізується тут на основі категорій первісної (до якої належать, між іншими, переклад, реферування, рецензування) та вторинної рецепції (що безпосередньо пов'язана з формулюванням окремих моделей семіотичної інтерпретації).

У дослідженні Тетяни Рязанцевої "Chicotus caetera explicabit[1]… (Людина доби Відродження в інтерпретації Александра Дюма)" розглянуто особливості інтерпретації образу "людини Відродження" в романах А. Дюма-батька "Пані де Монсоро" й "Сорок п'ять". Увагу зосереджено на одному з головних героїв обох творів – "незвичайному блазневі" Шіко. Окреслюються шляхи та методи авторського "перетворення" реальної історичної особи на героя історичного роману. Дослідниця визначає підґрунтя психологічної вмотивованості дій персонажа й наголошує на правдивості у відтворенні мотивів і моделей поведінки, узагалі – емоційного світу людини XVI ст. у романах французького письменника. Розглядаються також особливості поєднання в образі Шіко рис персонажів французької народно-карнавальної традиції ("блазня" й "чорта") з типовими рисами героя романтичної прози. Спеціальну увагу приділено постаті блазня як фігурі "середньої тривалості" (Ф. Бродель), котра виступає своєрідним "поясненням" своєї доби (XVI ст.).

Ірина Барна-Шалата й Олег Шалата (Дрогобич) у своїй студії "Самобутність традиційного образу Макбета у перекладній інтерпретації Тодося Осьмачки" подають як лінгвістичний, так і літературознавчий моменти інтерпретації трагедії Шекспіра, характеризують цей твір на різних рівнях композиційної логіки, пропонують особливий погляд на дуалістичність образу Макбета в оригіналі та в перекладі Тодося Осьмачки. Як твердять автори статті, Т. Осьмачці вдалося достовірно перекласти всю багатогранність вокабуляру і значень славнозвісної "політичної" трагедії Шекспіра, її красномовний стиль та образність. Осьмаччин переклад, стверджують вони, який засвідчує самобутнє сприйняття, проникнення у творчі глибини автора і трагізм головного героя, чарує колоритом українських фольклоризмів та архаїзмів, адекватно віддзеркалює тонкощі діалогів і роздумів, інтерпретація яких семантично ємка й багатозначна. Тетяна Монолатій (Івано-Франківськ) у статті "Інтертекстуальна основа роману Йозефа Рота "Йов" досліджує парадигматику художнього показу єврейського життя у творі класика австрійської літератури. Авторка наголошує, що дискурсивна стратегія твору концентрується на кризі ідентичності східноєвропейського єврейства. Інтертекстуальні паралелі твору, зазначає літературознавець, відображають не лише авторську картину світу, а й відтворюють своєрідність єврейської культури, мислення, мітологій, демонструють художнє бачення єврейської картини світу періоду між двома світовими війнами.

Наталія Левченко (Харків) в "Екстраполяційних тенденціях Старого та Нового Заповітів у прозі Іоанникія Ґалятовського" інтерпретує екстраполяцію Старого Заповіту на Новий Заповіт на рівні фігур і образів як одного з елементів чотирисенсової біблійної герменевтики, яка структурувала поетику

[1] *Chicotus caetera explicabit* (лат.) – *Шіко пояснить усе інше.*

української барокової прози. Дослідження детально ілюструється прикладами із творів української барокової гомілетики Галятовського. Лєшек Мікрут (Люблін) у розвідці "Українські біси над Любліном" демонструє (на прикладі відомої люблінської легенди про Чортячу Лапу, яка виникла на польсько-українському пограниччі), як народна демонологія знаходить своє відображення в художній літературі. Інтердисциплінарне дослідження Івана Монолатія (Івано-Франківськ) "Проблематика міжетнічних стосунків у Галичині межі XIX–XX століть (на прикладі Франкових "Перехресних стежок" та Ґольдеманових "Листів жидівського соціал-демократа про Україну")" вивчає особливості юдео-християнської амбівалентності в "пізньоавстрійській" Галичині, для вивчення якої принциповими є ідеї українця Івана Франка, викладені в романі "Перехресні стежки" (1900), і мемуари єврейського політичного і громадського діяча Соломона Ґольдельмана "Листи жидівського соціял-демократа про Україну" (1920-ті рр.). Автор доводить, що інтертекстуальність Франко / Ґольдельман засвідчує важливий розрив із попередніми текстами про міжетнічні відносини в Галичині як автономної сутності, відокремленої від ідеології та історії. Інтертекстуальне читання І. Франка й С. Ґольдельмана перетинає міждисциплінарні кордони й кидає виклик уявній самості жанру, показуючи, що ці два тексти та ідеї черпалися зі схожих ідеологічних джерел, незважаючи на чітке конфесійне розмежування на лінії християнин/юдей або на етнічних засадах українець/єврей. Марія Шимчишин (Тернопіль) у "Діалозі ідентичностей в оповіданні Марії Матіос "Апокаліпсис" здійснює деконструктивне прочитання твору, показуючи, як у цьому тексті дестабілізуються бінарності логоцентричної практики: єврейка/українець, удова/чужий чоловік, перелюб/природне бажання, карнавал/буденність. Дослідниця наголошує, що процес центрування маргінального не означає його обов'язкової опозиції до децентралізованого. Суть в алтерних, відмінних аспектах, які розкриваються при пильній увазі до того, що нехтувалося. Така перспектива превалює в багатьох творах М. Матіос, і саме таким шляхом відбувається її авторська перебудова стереотипів мислення, сприйняття світу.

Завершує збірник стаття Ірини Бетко (Ольштин) "Проблема інтепретації архетипальних мотивів персони і тіні в українській постмодерній прозі (на прикладі вибраних творів Євгенії Кононенко та Оксани Забужко)", у якій здійснено спробу проаналізувати окремі твори Є. Кононенко та О. Забужко в контексті юнґівської аналітичної (глибинної) психології. Особливу увагу дослідниця присвячує розгляду архетипних мотивів персони та тіні, які відіграють визначальну роль у процесі індивідуації, тобто її психічного та духовного розвитку.

Композиційно, отже, "Studia Ingardeniana" дає подвійну перспективу дослідження художнього тексту: з одного боку, накреслює теоретичні засади феноменологічного підходу до мистецького тексту, а з другого – демонструє на конкретних прикладах української, польської та інших європейських літератур, як такий феноменологічний підхід виправдовує себе в літературознавчих інтерпретаціях. Слід зауважити, що до кожної статті у збірнику додано анотації двома іншими мовами: до українських – польською та англійською, до польських – українською та англійською.

Проф. І. Набитович готує до друку другий том "Studia Ingardeniana", який матиме назву "Поетика художнього тексту". До цього компендіуму ввійдуть статті українською, польською та білоруською мовами, які було виголошено на спільній конференції "Studia Ingardeniana. Poetyka tekstu literackiego", проведеній Польською Академією Наук та Закладом української філології УМКС, що відбулася в листопаді 2010 року в Любліні.

Юрій Пелешенко
м. Київ

Отримано 9 грудня 2010 р.

КНИГА ПРО НЕБАЙДУЖИХ

Матвіюк К. І. І ми цей шлях пройшли (спогади, свідчення, оцінки подій). – Харків: Права людини, 2010. – 500 с.

Із кінця 1970-х років для істориків актуалізується такий вид джерел, як Ego-документ, коли людина висловлювалася від імені власного "Я": листи, щоденники, мемуари тощо [11, 234]. Символічно, що це відбулося майже водночас із появою того духовного явища в нашій історії, що його називають "шестидесятництвом", із його еволюцією в інші форми нонконформізму – інакомислення, політичне дисидентство, правозахисний рух тощо. І вказаний вид джерел дуже цінний саме при вивченні цього феномену. На сьогодні вже побачили світ книжки, які містять Ego-документи про Аллу Горську, Юрія Литвина, Валерія Марченка, Миколу Лукаша, Івана Світличного, Василя Симоненка, Євгена Сверстюка, Василя Стуса, Григора Тютюнника, Олексу Тихого, В'ячеслава Чорновола та ін. Оприлюднені також безцінні спогади Петра Григоренка, Івана Дзюби, Михайлини Коцюбинської, Левка Лук'яненка, Миколи Руденка, Василя Овсієнка, Василя Лісового, Раїси Мороз, Надії Світличної, Ірини Жиленко. Це знакові постаті й широко знані імена. Василь Стус у вірші, присвяченому пам'яті Алли Горської, писав: "…де горстка нас. Малесенька щопта / лише для молитов і сподівання". А проте в різних видах дисидентської діяльності, за деякими підрахунками, лише з 1960 по 1972 рр. брало участь понад 900 людей і вона охоплювала майже всю територію України [3, 292]. Тому так багато важать для повнішого відтворення цього явища й мемуари, так би мовити, другого плану – спогади учасників національного руху опору на місцях, тобто людей, дещо меншою мірою задіяних у ньому. До таких постатей належить і відомий на Хмельниччині громадський діяч, правозахисник, колишній політв'язень, інженер за фахом Кузьма Іванович Матвіюк. Напередодні власного 70-ліття він зробив гарний подарунок собі й людям, видавши, за підтримки різних доброчинців, книжку споминів та роздумів "І ми цей шлях пройшли (спогади, свідчення, оцінки подій)", лейтмотивом якої є зв'язок поколінь. Тому й розповідь у ній ведеться від почутого, побаченого й пережитого ще з дитячих літ до середини 90-х років минулого століття. А народився Кузьма Іванович наприкінці 1940 р. у с. Ілляшівці Старокостянтинівського району нинішньої Хмельницької області в селянській родині. Зростав переважно під опікою материних батьків, вдячний їм за перші ази життєвої науки [6, 12, 23]. І вкотре переконуєшся у благодатності спілкування покоління "збільшовиченої ери" з дореволюційним. Текст спогадів засвідчує, що автор уміє помічати суттєве, володіє літературним хистом. Власне, і сам признається, що в нього були літературні проби [6, 57]. Не даремно ж його побратим Василь Овсієнко зазначає, що Матвіюкові нариси про повоєнне дитинство, про юність можна порівняти хіба з новелами Григора Тютюнника [6, 493]. Тому цілком зайві авторські застереження у вступі, що спогади будуть переобтяжені багатьма неяскравими деталями, якими читач, мовляв, лише дратуватиметься. Крім того, саме деталі увиразнюють остаточно минуле й саме їх часто бракує історикам, щоб історію не конструювати, а реконструювати. Такі вартісні окрушини щедро розсіяні по всій книжці. Наприклад, свідчення сусідки про те, як їй шкода було під час війни молоденького німця, котрий після авіаційного нальоту відстав од своєї колони, сидів під телеграфним стовпом і плакав. "Вона присідає тут біля нього, дістає те, що купила в місті з харчів, підгодовує солдатика і на мигах вмовляє його доганяти своїх, бо ті (показує на схід) вб'ють тебе" [6,17], – переказує її розповідь автор. Або авторська згадка про просторікування викладача-русифікатора одного з уманських інститутів: "Ещё одна п'ятилетка – и с украинским языком будет покончено" [6, 58].

Із чого ж почався шлях автора в дисиденти? На цьому не наголошується, але із контексту зрозуміло – із підсвідомого почуття враженої людської й національної гідності при споглядданні дійсного стану речей. Тобто із природної реакції живої людини, яка не ігнорує проблеми власної ідентичності й переймається долею свого народу. Мабуть, ті природні пориви були посилені після знайомства з відомою українською діячкою ще з доби УНР, письменницею Надією Віталіївною Суровцовою, яка в 1927–1957 рр. перебувала в тюрмах, таборах і на засланнях. Це сталося в Умані, де К. Матвіюк працював викладачем у технікумі механізації сільського господарства після закінчення сільськогосподарської академії в Києві та військової служби. Думаю, що як представниця "розстріляного відродження" вона стала для нього й місцевої творчої молоді тією сполучною ланкою між поколіннями борців за українську культуру, якою був для киян Борис Антоненко-Давидович. Тим паче, що Н. Суровцову, як відтворено й у книжці, постійно відвідували відомі творчі особистості з Києва та Львова. У шестидесятництві бачимо не заперечення попередників, їх поборювання у творчому змаганні, як це було у 20-х роках, а благодатну співпрацю і своєрідну передачу естафети. Мужність, мудрість, тонкий гумор Н. Суровцової відтворені автором спогадів у кількох невеликих художніх замальовках [6, 64-74], які стали окрасою книжки. Вони – ніби часткове продовження її власних спогадів, доведених до часу звільнення з таборів і поселень у 1958 році [10].

В Умані К. Матвіюк долучається до поширення самвидавівської літератури, тиражує працю І. Дзюби "Інтернаціоналізм чи русифікація?". Спочатку потрапляє, як він сам висловлюється, "на гачок КДБ", а в рік "генерального погрому" (1972) його засуджуено за зберігання й розповсюдження "літератури антирадянського змісту" на 4 роки "позбавлення волі у виправно-трудовій колонії суворого режиму без заслання" [6, 143,147]. Повідомляє, що, за його підрахунками, тоді, у 1972–1973 рр., було репресовано близько 70 чоловік [6, 92]. Цікаві і його міркування про методи роботи КДБ, підготовку судового процесу, поведінку й показання свідків.

Цілий розділ книжки присвячено радянській каральній системі взагалі і, зокрема, розповіді про життя політв'язнів табору ЖХ-385/19 у Мордовії ("поселок Лесной"), де автор відбував покарання за свої погляди. І зовсім небагато в дисидентській мемуаристиці таких ретельно-точних описів тих табірних буднів, як у К. Матвіюка: від наведення графіку почасового режиму до поіменного списку тих в'язнів, з якими він зустрічався, вів розмови, жив в одному бараці або працював в одному цеху (усього – 137 осіб). Цікаві для дослідників і читачів і його лаконічні характеристики в'язнів за такою класифікацією: "бандерівці", євреї, росіяни, поліцаї і німецькі прислужники. Такі ж лапідарні і його портрети окремих політв'язнів: українців Зоряна Попадюка, Григорія Маковійчука, Василя Лісового, Петра Рубана, Миколи Кончаківського, Романа Семенюка, Івана Мирона, Івана Ільчука, Ігоря Кравціва, Василя Долішнього, Василя Овсієнка, Кузьми з Волині (прізвище не запам'яталося), росіян Олександра Петрова (Агатова), Калініна, узбека Бабура Шакірова. І, звичайно ж, не можуть не привернути уваги читачів рядки про Василя Стуса. Особливо один штрих до його принципової поведінки у стосунках із табірною адміністрацією: "Василь не вставав ні тоді, коли його начальник режиму проходив повз нього, ні тоді, коли той підходив до нього впритул. На запитання "Почему не встаете?" він відповідав: "Ви бандит. Вас слід судити міжнародним трибуналом, а не вставати перед вами" [6, 167]. За нескореність геніальний поет майже не виходив із карцеру і ПКТ ("помещение камерного типа") табору, хоч ув'язнення тоді відбував у ЖХ-385/17 (17-та зона), де не вистачало приміщень для додаткового покарання [6, 166]. У книжці експонується серед фотоілюстрацій і лист В. Стуса від 24 квітня 1977 р. до К. Матвіюка з Магаданської області, де поет відбував заслання після першого ув'язнення, із прикметним закінченням: "Про Україну

дещо знаю. Але дещо. Більше думаю про неї – і невесело думаю" [6, 140-141]. У найповнішому виданні творів В. Стуса поет в одному з листів просить дружину переслати Олександрові Болонкіну в Бурятію адресу К. І. Матвіюка [9, 253], але там у словнику імен, що зустрічаються в надрукованій епістолярії поета, прізвище "Матвіюк" відсутнє, а головне – немає листів до нього, про які дізнаємося із книжки спогадів. Тому конче необхідно, щоб Кузьма Іванович надрукував із відповідними супровідними коментарями ті дорогі для нього листи, як і листи від Надії Суровцової. Його щоденники теж можуть бути корисними для науковців.

Величезний вплив на К. Матвіюка в таборі мали воїни УПА, які закінчували відбувати свої астрономічні терміни, але не падали духом. "Повстанці залишалися лицарями і в умовах війни" [6, 162], – такого висновку він дійшов, слухаючи їхні розповіді. І мимоволі згадується хвальба одного енкаведиста, записана О. Довженком у своєму "Щоденнику", яка різко контрастує з описом такої поведінки [див.: 3, 274] . Або: "Найбільше, що мене вражало в бандерівцях – це їхня гідність у неволі" [6, 190]. Думаю, автор саме тоді відчував себе частиною єдиного великого потоку національно-визвольної боротьби.

Припускаю, що для багатьох дослідників українського руху опору 60–80-х років минулого століття ще не відомий факт підготовки й передачі на волю "Звернення українських політв'язнів табору ЖХ-385/19 до українського народу та народів світу" ("1000 слів"), про який повідомляється у книжці з поданням і самого тексту [6, 185-189]. Це фактично своєрідне продовження листа українських політв'язнів до ООН від 30 вересня 1955 р., бо в ньому теж повносило звучав антиасиміляційний протест, засуджувалася політика російщення українців.

Після виходу на волю колишній політв'язень К. Матвіюк одружується зі своєю вірною нареченою Софією, народжуються троє діток. Та починаються нові митарства, пов'язані із влаштуванням на роботу за спеціальністю. У таборі він втратив пальці лівої руки [6, 173]. Недремне око спецорганів не залишало родину у спокої. Про це розповідається в п'ятому розділі книжки під іронічною назвою "В умовах "развітого соціалізма". Така дискримінація громадянина за його переконання була, зокрема, відбита в листах п. Матвіюка до Левка Лук'яненка, і ці факти збиралася використати Українська Гельсінська Група: адже, як свідчить заява правозахисниці Оксани Мешко в березні 1978 р. до Президії Верховної Ради УРСР, під час кадебістського обшуку в неї було вилучено "проект листа до Голови Верховної ради УРСР про позасудове переслідування колишнього політв'язня К. Матвіюка" [7, 102].

Два останні розділи книжки присвячено спогадам про розгортання з 1985 року на Поділлі, зокрема в м. Хмельницькому, руху за національне відродження та політичне самовизначення. Важливо, що розповідь тут ведеться з урахуванням загальноукраїнського контексту. Культурологічне товариство "Спадщина", обласне відділення Товариства української мови ім. Тараса Шевченка, дискусійний клуб, Народний Рух і його крайова організація – такі віхи цього доленосного процесу на Хмельниччині автор описує "зсередини", бо був не лише його активним учасником, а й одним із промоторів. Зокрема, він головував у Хмельницькому міському осередку НРУ (1990–1992). Як сумлінний літописець, подає він хроніку розгортання подій з іменами, цифрами, фактами. Деякі з них зацікавлять не лише краєзнавців, а й дисертантів: молодіжний "Союз визволення народу" в Дунаєвцях (1987), "Подільський фронт за перебудову" (1988), акція голодування на знак протесту проти спорудження 2-го енергоблоку Хмельницької АЕС в обласному центрі (травень 1990), святкування річниці Пилявецької битви (вересень 1990), перепоховання у Хмельницькому жертв репресій (квітень 1990), звернення Хмельницької крайової організації НРУ до різних структур у зв'язку з ГКЧП (серпень 1991), спроби завадити дикій приватизації вже після набуття Україною незалежності.

Книжка К. Матвіюка вигідно

вирізняється з-поміж багатьох інших мемуарів, уже за своєю природою насичених суб'єктивізмом, тим, що в ній наведені так звані "підтверджувальні" щодо авторових повідомлень матеріали: офіційні документи, попередні актуальні публікації автора, звернення, листівки, фотодокументи. Ба більше – у додатку навіть наводяться спеціальні "свідчення" В. Овсієнка, В. Білоуса, Г. Маківчука, які підтверджують достовірність викладеного [6, 492-494]. І не випадково, що деякі факти, подані тут, допоможуть дослідникам в остаточному з'ясуванні певних питань. Так, здогад Ярослава Дашкевича про прослуховування уманської хати Н. Суровцової [4, 372-373] цілком підтверджується відомостями з аналізованої книжки [6, 62-63].

Але Кузьма Іванович не лише великий правдолюб, він також, як свідчать спогади, спостережлива й мудра людина. Його міркування про людську обачливість [6, 74-75], пристосуванство [6, 388], духовне рабство [6, 432-433] сягають філософського рівня й гарному вченому дають додатковий матеріал для світоглядного та морально-психологічного портрета українського дисидента. Дещо з висловленого вимагає доповнення, уточнення, розвитку. Це, приміром, інтригуюча згадка про те, що В. Стус і В. Чорновіл у таборі передбачали, що після здобуття Україною незалежності "спершу до влади прийдуть різні мерзотники і кримінальні злочинці – мафія" [6, 184]. Не точне, хай і побіжне, приписування Івану Дзюбі, крім каяття, обливання брудом своїх друзів і вихваляння КДБ [6, 249] – це суперечить наведеному в самій книжці документові – надрукованій 9 листопада 1973 р. у газ. "Літературна Україна" "Заяві" І. Дзюби [6, 130-131]. Про неї незламний Євген Сверстюк висловлювався так: "Навіть у своїй тюремній "Заяві" він зберіг повагу до ув'язнених друзів, що було помічено як своїми, так і чужими. Отже його випадок належить до жанру драми" [8, 570]. Вибачила йому й Оксана Мешко [7, 286]. Не зовсім точні й ті положення книжки, з яких можна дійти висновку про цілком антикомуністичну спрямованість світогляду Н. Суровцової [6, 73], бо ж її щирий приятель історик Я. Дашкевич згадував: "Вона вперто вважає себе українською націонал-комуністкою типу Миколи Хвильового <...>. До краху комуністичних ілюзій не могла признатися" [4, 371].

У передмові до чудової книжки спогадів мого земляка Івана Козуба "Доба і доля" доктор історії Г. Касьянов, автор чи не першої монографії про українських дисидентів "Незгодні: українська інтелігенція в русі опору 1960 – 80-х років" (К., 1995), між іншим, зазначив: "Спогади написані цілком відверто, іноді, може, на шкоду самому авторові (досить відзначити, скажімо, деякі русо- і юдофобські сентенції...)" [5, 8]. Припускаю, що упереджені недоброзичливці можуть указувати на подібні "сентенції" й у книжці К. Матвіюка [6, 87, 193]. Але такі закиди не матимуть жодних підстав: окремі різкі висловлювання її автора про поведінку представників інших народів не мають нічого спільного із виявами ксенофобії, як і певна словесна демонізація КДБ [6, 126] – лише наслідок поганьбленої честі та гідності, якщо послуговуватися висловом М. Шлемкевича, ще не "загубленої української людини". Про моральну висоту Кузьми Івановича свідчить, зокрема, й таке: він і сьогодні докоряє собі, що на судовому процесі 1972 р. у його думках мало місце хвильове "балансування між прагненням не втратити гідність і прагненням вижити" [6, 136].

Кузьма Матвіюк не лише гідно пройшов свій дисидентський шлях, а й розповів про нього. Об'ємність його спогадів, їх насиченість фактами й думками робить цю книжку цінним джерелом для тих, хто цікавиться історією України другої половини XX ст., вивчає або викладає її. Слід зазначити, що особа автора вже фігурує у працях науковців про дисидентство в Україні [1, 40; 2, 84], а рецензована книжка стане суттєвим доповненням до архівних матеріалів, уже використаних ними. Прикро лиш, що вона не має належних покажчиків і тираж обмежений. Так само доводиться шкодувати, що автор зовсім мало розповів читачам про свою матір Дарку Мусіївну та вірну дружину Софію –

жінок, якщо брати до уваги лише скупу інформацію про них [6, 98, 173], щедрої душі та християнської офірності. Хотілося б і розгортання актуальної й досі тези про причетних до громадського життя "амбітних хлопців", які хочуть посад, але не вміють чи не хочуть робити буденні справи [6, 370]. Очевидно, вроджена делікатність не дозволила авторові конкретизувати подібні положення. А може, й не треба: такі люди, по суті, самі себе обкрадають…

Читаючи книжку Кузьми Матвіюка, пригадуєш афоризм: "Не бійся ворогів – у гіршому випадку вони можуть тебе вбити, не бійся друзів – у гіршому випадку вони можуть тебе зрадити, а бійся байдужих – тільки з їхньої мовчазної згоди коїться на землі зради і вбивства". Можна продовжити: і зникають мови та національні культури, і міліють ріки та людські душі, і немає гармонії в суспільстві та в родинах тощо. Кузьма Матвіюк серед тих, хто живе не хлібом єдиним. І його книжка теж наближатиме, за словами назабутнього Василя Симоненка, отой "веселий похорон" байдужості, щоб "ніжнішали квіти" й "воскресала любов".

ЛІТЕРАТУРА

1. *Бажан О.* Посіяв бурю… // *Слово* і Час. – 1995. – № 11-12.
2. *Бажан О.* Інтелектуальний опір в Україні (кінець 50-х – 80-ті роки) // *Сучасність*. – 2006. – № 2.
3. *Грицак Я.* Нарис історії України: формування модерної української нації XIX–XX ст. – К.: Генеза, 1996.
4. *Дашкевич Я.* Надія Суровцова. Нотатки з нотаток // *Суровцова Н.* Спогади. – К.: Вид-во Олени Теліги, 1996.
5. *Козуб І.* Доба і доля. – К.; Торонто; Едмонтон, 1996.
6. *Матвіюк К.* І ми цей шлях пройшли (спогади, свідчення, оцінки подій) / Харківська правозахисна група. – Харків: Права людини, 2010.
7. *Не відступлюся!* До 100-річчя Оксани Яківни Мешко / Упоряд. В. В. Овсієнко, О. Ф. Сергієнко. – Харків: Фоліо, 2005.
8. *Сверстюк Є.* Іван Дзюба – талант і доля // *Сверстюк Є.* На святі надій: Вибране. – К.: Наша віра, 1999.
9. *Стус В.* Твори: У 4 т., 6 кн. – Т. 6 (дод.). – Кн. 1. – Львів: Просвіта, 1997.
10. *Суровцова Н.* Спогади. – К.: Вид-во Олени Теліги, 1996.
11. *Яковенко Н.* Вступ до історії. – К.: Критика, 2007.

Отримано 31 грудня 2010 р.

Василь Яременко
м. Хмельницький

БОЛІСНА ПАМ'ЯТЬ ЯК ДІАЛОГ КУЛЬТУР

Зимомря Іван. Австрійська література: моделі рецепції тексту. – Дрогобич – Тернопіль, 2009. – 216 с.
Зимомря Іван. Мала проза Томаса Бернгарда: контекст рецепції та генології. – Дрогобич – Тернопіль, 2010. – 164 с.

Мілан Кундера у своєму славнозвісному есеї "Трагедія Центральної Європи" наводить слова чеського політичного діяча XIX ст. Франтішека Палацького, який виправдовує існування Австро-Угорської імперії як єдиного можливого бастіону супроти Росії. Ф. Палацький попереджав про імперіалістичні амбіції Росії, яка намагалася стати світовою монархією, підминаючи під себе інші народи. "І справді, ніщо не могло бути таким чужим Центральній Європі та її пристрасті до різноманітності, – підсумовує М. Кундера, – як Росія, однорідна маса, що все уніфікує та централізує, сповнена рішучості перетворити всі народи своєї імперії (українців, білорусів, вірменів, латишів, литовців та інших) в єдиний російський народ…".

Письменник аналізує події в Центральній Європі у другій половині XX ст.: угорське повстання 1956 року та кривава різанина, що сталася після цього; Празька весна та окупація Чехо-Словаччини в 1968 р., польські заворушення 1956, 1968, 1970 та пізніших років. Усе, що сталося, вважає М. Кундера, "драма Заходу – того самого Заходу, який, обкрадений і переміщений, усе ж таки наполягає на тому, що він захищає свою ідентичність". Письменник пропонує перейти від риторики до справи й нагадує про історичну пам'ять європейських народів, про те, що ворожнеча, а тим паче війни, мають поступитися місцем діалогові культур. Європейський простір, який тривалий час підтримував лише комплекс пам'яті, пов'язаний із Німеччиною, поступово збагачується новими тенденціями: на авансцену повертаються народи, принесені в жертву "пактами" примирення, як жертви франкізму в Іспанії або жертви комуністичної політичної поліції в посткомуністичних країнах. До цього контексту слід долучити і спроби осуду комуністичних режимів, подібних до гітлерівського, хоча в більшості держав пострадянського штибу злочини сталінського тоталітарного режиму досі не засуджено, а його головного архітектора, скажімо, в сучасній Росії, називають уже не кривавим диктатором, а "ефективним менеджером", який заради перетворення СРСР на наддержаву пожертвував життями мільйонів людей. Європа стає театром повторюваності "рухів пам'яті" у всіх напрямках, де конче треба розробити граматику правил і норм для врегулювання багатьох "гарячих точок", чи то вихід зі збройних конфліктів (колишня Югославія, Північна Ірландія), чи то розпад авторитарних режимів (Південна й Центрально-Східна Європа), чи то двостороння конфліктна минувшина (Англія/Ірландія, Німеччина/Чехія, Німеччина/Польща, Росія/Україна, Польща/Україна, Італія/Словенія, Хорватія, Греція/Туреччина) тощо.

Тематика примирення як найвищої мети міждержавної співпраці є центральною в діяльності Європейського Союзу, який прагне зблизити між собою колишніх ворогів, узяти під захист національні меншини відповідно до Європейської конвенції про захист прав людини й основоположних свобод 1950 р., Рамкової конвенції Ради Європи про захист національних меншин 1954 р., Римського договору 1957 р., Декларації ООН 1992 р., Копенгагенського документа 1990 р., Паризької хартії ОБСЄ 1990 р. та інших керівних документів. Символом примирення став Музей Європи, відкритий у приміщенні Європейського Парламенту в Брюсселі 2007 р. На думку його Наукового комітету, таке оформлення колективної історії Європи має ілюструвати її культурну єдність на основі спільної духовної спадщини, хоч би якими розбратами і трагедіями вона відлунювала.

Проте, на думку М. Кундери, найкращий спосіб побудувати міцний мир і гарантувати відносно самостійне співіснування – це налагодити культурний діалог між державами й народами. Однак, щоб вступити в діалог з іншим типом свідомості, кожна національна культура має допустити всередині себе поліфонію різних голосів. У процесі духовної взаємодії легко усвідомити множинність культур, різноманіття світоглядів і можливість оцінити один і той самий факт з погляду носіїв різних культур і віросповідань. У антиномії своє/чуже сфера чужого розширюється, своє вже бачиться не таким масштабним, а радше крихітним стосовно чужого. Це призводить, в одному випадку, до бажання захистити свою культуру від загрозливої експансії чужого, а в другому – до прагнення зміцнити своє за рахунок привнесення в нього елементів чужого. В обох випадках треба розмежувати своє і чуже, а допомогти усунути ціннісну нестиковку може лише принцип толерантності.

Колишня Австро-Угорська імперія – один із регіонів, у якому дуже відчутні тенденції мультикультуралізму. Як відомо, до 1918 р. західноукраїнські землі були складовою частичною Австро-Угорської імперії. На Галичині, у Буковині спостерігалася етнокультурна різнорідність – явище, загальне для багатьох країн. Картину постійного етнорелігійного розмежування та соціальних конфліктів між українцями, поляками, німцями та євреями переконливо показано у книжці

"Галичина: багатокультурна територія" (Galicia: A Multicultured Land), що вийшла 2005 року в Торонто за редакцією Крістофера Гана та Пола Роберта Маґочия. Необхідність відновлення історичної пам'яті та національної свідомості зумовлює значний науковий інтерес до вивчення суперечливої минувшини австро-українського П'ємонту. Не дивно, що вчені пишуть про літературний трансфер української теми у творчості австрійських письменників. Насамперед це стосується творів тих поетів і прозаїків, які в середині XIX ст. мешкали на українській частині австрійської імперії, зокрема на Буковині, і під впливом німецького романтизму змальовували життя українських селян, його болісну минувшину, захоплювалися місцевим фольклором. Тут ідеться про поетів Л. Штауфе-Сімігоновича, автора збірки віршів "Вітання з Нижньої Австрії" (1885), він також зібрав і переклав німецькою мовою "Народні легенди з Буковини" (1885) та "Українські народні пісні" (1868); Е.Р. Нойбауера ("Пісні з Буковини", 1870), Й.Г. Обріста ("Георгінії", 1870), Р.М. Рільке, який відвідав Київ та інші міста України ("Книга годин", 1905), "Книга картин", 1906). Українська тематика віддзеркалена у прозі К.Е. Францоза (оповідання "Повстання у Воловцях", 1874, "Вийт із Білої", 1875, роман "За правду", 1881), романах Й. Рота ("Марш Радецького", 1932, "Фальшива вага", 1937, "Могила капуцинів", 1938), Е.Е. Кіша (зб. нарисів "Донецькі враження", 1926), Ф.К. Вайскопфа (оповідання "Втеча", 1923, "Смертельний випадок", 1928, "Далекий спів", 1937) та ін. Їхні твори переконливо показали, де той "поріг терпимості", за межами якого починається соціальна дестабілізація, і як його можна зберегти.

Одна з центральних у монографіях Івана Зимомрі – категорія "мультикультуралізму". Дослідник вважає мультикультуралізм важливою частиною процесу реставрації історичної пам'яті й перегляду культурного та літературного канону австрійської літератури, з яким неминуче пов'язане розширення канону, внесення в нього нових "рухів пам'яті", фігур, міфів, героїв. Дослідник, схоже, не розділяє тенденції американських учених Г. Адамса, В. Джеймса, Г. Альтшулера та ін., які ставлять під сумнів не лише поняття національної культури, а й національної літературної традиції. У німецькомовному просторі не виправдовує себе теорія "плавильного тигля", "салатної миски" тощо, тут мультикультуралізм не пов'язаний з особливим ставленням до питань регіональної та расової ідентифікації, як це спостерігається в США. Досвід австрійської літератури показує, що мультикультуралізм – це не соціокультурна мода та соціокультурна утопія, а художня практика, яка охоплює ресурси пам'яті, політику примирення і їх осмислення – від ідеології і соціології до культури та мистецтва. Розуміння художнього тексту, осягнення його символічного змісту – не просто прочитання, а його дослідження, здійснюване на стиках різних дисциплін: антропології, соціології, політології, економіки, історіографії, психології, педагогіки, семіотики, лінгвістики, літературознавства, мистецтвознавства, філософії.

Книжки І. Зимомрі засвідчують спробу проникливого аналізу малої прози австрійської літератури з проекцією на теоретичні аспекти рецепції та генології. Осмислені герменевтичні проблеми входять у площину загальної проблематики теорії й історії літератури. Вони містять елемент новизни і в річищі українського літературознавства. Маємо дослідження, де рецептивно-генологічний підступ аргументовано пов'язаний із завданнями літературознавчого аналізу тексту, використанням широкого комплексного підходу до реконструкції тексту, узгодження історичного контексту з контекстом твору, залученням нових праць з теорії та історії літератури, рецептивної естетики, інтертекстуальності, герменевтики, літературної критики тощо. Актуальність дослідження точно визначає "внутрішню реальність" твору, взаємозв'язок значень, серед яких особливої ваги набувають "проблема рецепції" та "генологічна парадигма". У їхніх рамках окреслено специфіку творчої манери цілої низки австрійських письменників, історичну дистанцію між автором і дослідником, смислові потенції тексту, історичну долю

творів та їхніх авторів. Власне, праця І. Зимомрі – одне з перших системних досліджень у цій галузі.

Теоретичний аспект осмислення порушених проблем дав змогу по-новому поглянути на текстовий корпус австрійської малої прози як певну цілісність у всій широті літературного та історичного контексту. Варто наголосити: у дослідженні І. Зимомрі теоретичний підхід та критичний аналіз існують не відокремлено, а органічно пов'язані між собою й активно взаємодіють. Поєднуючи складну проблематику з конкретним аналізом текстових структур, автор нерідко здійснює "перше прочитання" текстів з урахуванням спільності й відмінності між літературною традицією та історією, історією та знанням про неї. Монографії збудовані на глибоко і всебічно вивченій фактологічній основі, у них враховано досягнення світової та вітчизняної критичної думки, аргументація дослідника переконлива, продумана й науково вивірена. Акцент зміщено на ті смислові компоненти, які в попередніх інтерпретаціях не одержали належного вивчення чи були здеформовані. Дослідження сприймається у зрізі сучасного трактування міжкультурних взаємодій національних літературних систем XX століття й додає суттєві штрихи до характеристики австрійської літератури як вагомого складника німецькомовного простору (розділи "Модель візії простору: проза Інґеборґ Бахманн та Емми Андієвської", "Модель соціально-психологічної характеристики: образ жінки у малій прозі Марґіт Ган", "Модель лірично-метафоричного зображення: мала проза Еріха Фітцбауера" та ін.).

Узагальнення вченого підняли на вищий науковий рівень теоретичне осмислення актуальних проблем генології як парадигми, означили нові перспективи досліджень у сфері теорії й історії літератури. Це, зокрема, стосується діалогічності австрійської літератури, її відкритості щодо інших літератур. Автор наголошує, що у процесі літературних взаємин важливе місце належить австрійській темі. Вона звучить у багатих на болісну пам'ять творах І. Франка (поезії "Тюремні сонети", 1889, оповідання "Свинська конституція", 1896 та ін.), М. Павлика (повість "Пропащий чоловік", 1902), О. Маковея (оповідання "Вдячний виборець", 1912), О. Олеся (збірки поезій "Перезва" і "Чужиною", обидві – 1919).

Тут окремо можна сказати про антивоєнні мотиви та розкол між Сходом і Заходом у віршах С. Чарнецького (збірка "В годині задуми", 1917), "Сумні ідемо", 1920), новелах М. Яцківа ("Гермес Праксителя", 1923), романах Р. Андріяшика ("Люди зі страху", 1966; "Додому нема вороття", 1976). Українські письменники використовують сюжети й мотиви своїх австрійських друзів по перу. Наприклад, Ю. Федькович за оповіданням Е.Р. Нойбауера "Сестри із Шипота", 1857) пише балади "Юрій Гіндя" (1862) і "Шипітські берези" (1863), М. Старицький звертається до сюжету роману К.Е. Францоза "За правду" (1881) у драмі "Юрко Довбиш" (1889), а Микола Бажан за варіаціями творів Е.М. Рільке пише "Чотири оповідання про надію", 1966). Ясно, що у процесі такого міжкультурного діалогу модифікуються культурні паттерни, діалогізують національні ідентичності, міняються ролями культура-донор і культура-реципієнт.

І. Зимомря аналізує творчість І. Франка, яка засуджує криміногенний характер імперій і може розцінюватися як переконливий мультикультурний проект з наголосом на проблемі співвіднесеності єдності / різноманітності / відмінності австрійської культури, рухів пам'яті й суб'єктно-об'єктної сфери, питань релевантності художнього пізнання, полеміки з приводу маніпулювань історією та пам'яттю, переосмислення національної традиції й канону, кризи національної, культурної й особистісної ідентифікації в умовах розпаду Австро-Угорської імперії та виникнення нових держав. Дослідник порівнює художні світи К.Е. Францоза та І. Франка й доходить висновку, що інтегральним складником їхніх творів постає проблема пам'яті й життя людини в полікультурному середовищі на українських етнічних землях: "Самобутня атмосфера окраїни Австро-Угорської монархії, де, хоч і не завжди гармонійно, але природно

співіснували носії українського, польського, німецького, румунського, ромського та єврейського народів сформувала потужний заряд духовності, що став оригінальним джерелом генетичного фонду, образів у його творах" ("Австрійська література…", 42). Етнічна різноманітність і полілінгвізм – один із яскравих виявів полікультурності західного регіону, куди входять і елемент регіоналізму, і гендерна іншість, й окремі відхилення від загальноприйнятих норм осмислення історії, національних ідеалів, способів життя.

Взірцем мультикультурного дискурсу слугує творчість Райнера Марії Рільке й Василя Стуса. Дослідник наголошує на їхній конгеніальності, твори письменників переконливо засвідчують центробіжні тенденції в літературі XX ст., що протистоять стереотипам. Їхні тексти збагачені розбіжністю між пам'яттю офіційною і приватною, різними культурними впливами; автори не приймають поширених індивідуалістичних модусів й еталонів етноцентричної замкнутості людини, виступають проти стереотипізації та комерціалізації художнього слова. І. Зимомря аналізує ґенезу творчості обох поетів, що йде від найглибших пластів Святого письма, докладно зупиняється на лектурі В. Стуса: Інґеборґ Бахманн, Крістіан Гофман фон Гофмансвальдау, Крістіан Вайзе, Йоганн Крістіан Ґюнтер, Вільгельм Клемм, Альберт Еренштайн, Йоганнес Боровські, Еріх Кестнер, Ганс Магнус Енценсбергер, Бертольд Брехт та передусім Йоганн Вольфґанґ фон Ґете, Райнер Марія Рільке, Пауль Целан. Автор інтерпретує переклади В. Стуса з Рільке, зокрема такі з них, як "Осінь", "Сонети до Орфея", "Дуїнянські елегії", окремі твори зі збірок різних років – "Книги годин" та "Книги картин". На думку дослідника, В. Стус у своїх перекладах тяжів до синтезу, а почасти й переосмислення образності, її перетрактування, переформації перекладацького досвіду з метою досягнення художньої довершеності" ("Австрійська література…", 53). Обох письменників об'єднує усвідомлення болісної минувшини й естетично-релігійна традиція. Різнобіжність оригіналу та його художній версій сприймається як проблема людської єдності та гармонії, збереження національної традиції в контексті й постійному діалозі з центробіжними й гетерогенними тенденціями в розвитку сучасної культури.

Автор переконливо описує моделі розвитку австрійського письменства XX ст. та його проекції на німецьку літературу. У цьому "літературному трансфері" дослідник виокремлює проблеми семіотизації національних та універсальних цінностей, проекцій пам'яті про трагічні події, візуальні образи національних меншин і національної історії, етнічні ідентичності та загрозу політичної фрагментації суспільства, візії часопростору, образи жінок-страдниць тощо. Він доходить висновку про необхідність утвердження в публічному просторі діалогічності культур (етносів) як історичного, змінного, гетерогенного людського конструкта, що забезпечить суспільну толерантність та публічну артикуляцію прав меншин (розділи "Модель комунікативно-рецептивної орієнтації: мотив страждання у малій прозі Герберта Кунера", "Модель індивідуалізованого сприйняття дійсності: проза Томаса Бернгарда" та ін.). У післямові до книжки проф. Р. Гром'як зазначає: "Автор монографії аргументовано розкриває змістову конкретику австрійської малої прози… Тут мала місце плодотворна взаємодія різних літературних систем. Вона спричинила поступальний рух у розумінні національної ідентичності в умовах полікультурності, либонь, чи не найхарактернішої риси за доби Австро-Угорської монархії та її змінних можливостей і зрушень у XX столітті" ("Австрійська література…", 204).

У монографії "Мала проза Томаса Бернгарда: контекст рецепції та генології" розкрито специфіку малої прози австрійського письменника Т. Бернгарда, її біографічну маркованість, сюжетну сконцентрованість і майстерну структурованість, генологічні модифікації й типологічні зіставлення з творами письменників інших країн – Миколи Хвильового, Івана Багряного, Уласа Самчука, Емми Андієвської (Україна), В. Борхерта, Б. Брехта, Е. Вайнерта, А. Зеґерс, Ґ. Ґрасса (Німеччина), Макса

Фріша (Швейцарія), Міодраґа Булатовіча (Сербія), Ч. Мілоша, В. Ґомбровіча, С. Вінценза, Є. Єнджеєвіча (Польща), А. Платонова, Б. Пастернака, В. Набокова (Росія), В. Бикова, П. Панченка, І. Шамякіна (Білорусь) та ін. Рецензована книжка, на думку автора післямови Р. Гром'яка, "цінне джерело інформації для тих дослідників, наукові зацікавлення яких пов'язані передусім із німецьким культурним простором" ("Мала проза Томаса Бернгарда…", 146). Р. Гром'як доречно акцентує промовисту деталь: українська філологічна наука збагатилася на зламі XX – початку XXI ст. низкою вагомих публікацій про здобутки німецькомовних авторів. Вони належать перу І. Мегели, Б. Шалагінова, П. Рихла, М. Зимомрі, А. Науменка, Є. Волощук, Т. Гавриліва, Л. Цибенко, Б. Чуловського, В. Вишинського.

Можна сказати, що українська тема в австрійській літературі виступає в ролі координатора процесів взаємодії свого і чужого – реалізації суб'єктами своєї практичної, ціннісної, нормативної й когнітивної поведінки в загальному культурному просторі. Естетизація свого і чужого конструює єдине поле розуміння різних образів світу, де загальним є перехід від ідеї свого до ідеї чужого. Тут визначальне загальне осягнення письменниками тодішнього життєустрою людей, де проблематика свого змінюється проблематикою чужого, пошуки національної ідентичності, що не мають нічого спільного з екстремізмом і соціальною нетерпимістю.

Іван Зимомря – талановитий літературознавець і літературний критик. Його напрацювання в цій ділянці складають близько 200 бібліографічних позицій, де поважне місце, окрім уже рецензованих монографій, посідають книжки "Животворна змагальність освіти" (2000), "Краса життєвого дару: Ольга Рішаві" (2002), "Романи Емми Андієвської: психологічний дискурс" (2004), "Виміри духовних змагань" (2006), численні розвідки, огляди, статті.

Молодий учений, спираючись на вічні критерії художньої літератури, уміє оперативно реагувати на нові й видатні мистецькі явища, оцінити їх у контексті еволюції письменства, прочитати крізь призму "об'єктивності", без догматизму й нав'язування своїх смаків і переконань. Його рефлексії над подіями літературного процесу надзвичайно цікаві, новаторські, переконливі, він майстерно передає свої спостереження читачеві. Це помітно в його монографіях, літературних портретах, оглядах книжок та періодичних видань, статтях, есе, інтерв'ю, виступах. Дослідник вільно володіє німецькою, польською, англійською, російською і, звісно, українською мовами. З української на німецьку він переклав 60 творів Дмитра Павличка, що ввійшли до книжки "Княгиня Європи" ("Europas Fürstin", Dresden, 2010), Емми Андієвської, Ольги Рішаві та інших, із німецької на українську – Томаса Бернгарда, Петера Гандке, Герберта Кунера, Макса Фріша, з польської на українську – Кароля Войтили, Євстахія Ракочи, Адама Зєлінського. Він автор кількох монографій, підручників, навчальних посібників і німецько-, польсько-українських розмовників та практикумів.

В особі Івана Зимомрі маємо талановитого фахівця у сфері перекладацтва й перекладознавства, який підтримує зв'язки з багатьма відомими німецькими, австрійським, польськими діячами культури й мистецтва, є ініціатором цікавих наукових і видавничих проектів, гідно репрезентує Україну в Європі. Як перекладачеві йому притаманні вдумливий і аналітичний підхід до матеріалу, добрий естетичний смак, ерудиція, висока технічна майстерність, широкий діапазон інтелектуальних запитів. Його перекладацька діяльність відзначена міжнародною літературною премією імені Остапа Грицая.

Іван Зимомря зі своїм доробком літературознавчо-критичної та перекладацької діяльності належить до молодої когорти талановитих учених, налаштованих на добрі амбітні починання, розбудову української культури та її діалогічність із Європою.

Отримано 5 січня 2011 р.

Олександр Астаф'єв, *Олеся Ляшенко*
м.Київ

ДУХОВНЕ СУСІДСТВО: ГЕОГРАФІЯ ЖУРБИ Й РАДОСТІ

Яручик Ольга. Польсько-український міжкультурний діалог (на сторінках "Biuletynu polsko-ukraińskiego" 1932–1938 рр.). – Луцьк: ВНУ ім. Лесі Українки, 2009. – 224 с.

Монографія Ольги Яручик унікальна, адже присвячена вона "польсько-українському міжкультурному діалогу" на сторінках одного, окремо взятого, періодичного видання – "Biuletynu Polsko-Ukraińskiego", який впливав "на суспільну свідомість поляків й українців" у 1932–1938 рр.

Для мене як автора дослідження "Українська легальна преса Волині, Полісся, Холмщини та Підляшшя 1917–1939, 1941–1944 рр." (Львів, 2001) ця тема особливо близька й цікава, адже (цитати з указаної книжки): "Під польською окупацією західноукраїнських земель закрили "Діло". Подальше існування української преси було надзвичайно утруднене заборонами, конфіскатами, ув'язненнями редакторів. У особливо тяжких умовах перебувала преса на північно-західних землях, відмежованих польським урядом від галицько-великоукраїнських впливів так званим сокальським кордоном <…>. Останні вибори перед війною – 6 листопада 1938 року – було проведено під виразним терором адміністрації. Українська Парламентарна Репрезентація у сеймі й сенаті не мала вже того значення, що на виборах 1922 року. У 1939 році з 443 українських народних шкіл 1922–1933 років залишилося 8. Тоді як польських діяло 1459. Не існувало жодної середньої української школи (за винятком 3 приватних). На Волинь не допускали друкованого українського слова з Галичини. Волинські кооперативи було підпорядковано польській кооперації. Аналогічно із церквою, яку силоміць переводили на польське католицтво та унію" (3, 6).

Тобто тогочасна суспільно-політична ситуація була явно не ідеальною, а доволі напруженою, зважаючи насамперед на стосунки між українцями й поляками – як між окупованими й окупантами, про що, зокрема, у контексті сучасної геополітичної ситуації пише у "Вступі" й О. Яручик: "Обидва народи мають драматичний історичний досвід, позначений роками трагічних подій, непорозумінь, ненависті. Чи не найскладнішими були польсько-українські відносини в міжвоєнному 20-літті" (4); і далі: "Досвід національного життя західних українців у міжвоєнний період засвідчив ослаблення в їхньому політичному житті демократичних традицій і посилення тоталітарних течій, спочатку лівого (КПЗУ), а потім і правого (ОУН) напрямку" (49), – підкріплюючи цю констатацію посиланнями на численні праці польських та українських істориків, зокрема: *Motyka G.* Obraz Ukraińca w literaturze Polski Ludowey // *Polska – Ukraina*: spotkanie kultur. Materiały z sesji naukowej. – Gdańsk, 1997; *Кучерепа М.* Національна політика Другої Речі Посполитої щодо українців (1919–1939) // *Україна-Польща*: важкі питання. – Т. 1-2. – Варшава, 1998.

Наскільки асонансувала чи дисонансувала з "великою політикою" культурно-мистецька атмосфера співжиття народів-сусідів, сподіваємося зрозуміти-відчути, студіюючи рекомендовану до друку вченою радою Волинського національного університету імені Лесі Українки монографію, рецензенти якої – відомі вітчизняні вчені, доктори філологічних наук В. Давидюк, Р. Радишевський, М. Сулима, а науковий редактор – професор Люблінського католицького університету Йоана-Павла II С. Андрусів.

У трьох основних розділах цієї історико-філологічної праці ("Культурно-історичні та політичні передумови появи "Biuletynu Polsko-Ukraińskiego", "Польська періодика міжвоєнного 20-ліття з українською тематикою. Феномен "Biuletynu Polsko-Ukraińskiego", "Українська література

в “Biuletynie Polsko-Ukraińskim”), у “Вступі” та “Висновках” ґрунтовно систематизовано та висвітлено, як зазначено в анотації, “історико-культурні та суспільно-політичні передумови заснування часопису, охарактеризовано його в контексті польської літературної періодики (з українською тематикою) міжвоєнного 20-ліття. Проаналізовано головні тенденції формування програмних положень видання й докладно висвітлено процес становлення редакційного ядра та авторського колективу видання, а також розкрито суть полемічних виступів і дискусій навколо драматичних явищ доби, що велися на шпальтах журналу”.

Перший розділ книжки явно може претендувати на окрему монографію, тобто це своєрідне дослідження в дослідженні, адже йдеться тут не так про задекларований у назві монографії суб’єкт дослідження – “Biuletyn Polsko-Ukraiński”, як про його предтеч чи супутників: інші польськомовні періодичні видання, серед яких “Sygnały”, “Kamena”, “Bunt Młodych”, “Wschód-Orient”, які цікавилися українською літературою, пробували налагоджувати польсько-український міжкультурний діалог. “У мистецькому дискурсі 20–30-х рр. ці дискусії найчастіше відображалися в рецензіях на нові книжки, у передмовах до них. Твори української літератури, які друкувалися на сторінках польських літературних періодичних видань, не завжди мали однакову естетичну цінність, щоб бути належно розглянутими в контексті явищ високої художньої вартості, однак оминути їх – значило б викреслити з історії української філософсько-естетичної думки актуальні в міжвоєнному 20-літті ідеї, індикатором яких вони виступали” (53), – зазначає авторка, переходячи до скрупульозного аналізу “Biuletynu...”.

Симптоматичний (разом із очевидним історико-пресознавчим, бібліографічним) суто філологічний акцент монографії – аналіз художніх текстів українських письменників, надрукованих у досліджуваному періодичному виданні, в українсько-польському культурологічному, суто мовному, білінгвістичному (значна частина тексту книжки – польськомовні цитати й коментарі), та й суспільно-політичному аспектах, що дає право апріорі зарахувати цю монографію до корпусу досліджень “на стиках наук”. До того ж докторських досліджень компаративістського штибу, цікавих і потрібних не лише суб’єктам та об’єктам аналізу (адже дослідження виконане, як зазначено в кінці “Вступу”, “у рамках чотирирічної стипендії Європейського колегіуму польських і українських університетів та захищене 2008 р. на факультеті гуманітарних наук Люблінського католицького університету”), а й загалом гуманітарній світовій спільноті.

Формально-структурно часопис, як зазначає дослідниця, зводився до розділів: “Політика та конфесійні, суспільні й економічні справи”, “Рецензії і полеміки”, “Літературний відділ”, “Фейлетони”, “На маргінесі”, “Інформаційний відділ”, “Передруки та переклади статей і документів”, “Список ілюстрацій”, “Некрологи”, із чого можна дійти висновку, що це періодичне видання було цікаве репрезентантам усіх основних форм-сфер виявів суспільного буття: політичної, економічної, інформаційної та духовної. Останній, зокрема, приділено чи не найскрупульознішу увагу у третьому розділі монографії – “Українська література в “Biuletynie Polsko-Ukraińskim”, який складається з підрозділів, де проаналізовано українську літературу як культурно-історичну проблему, адже журнал “постійно також уміщував науково-публіцистичні розвідки про героїчні сторінки української історії, про національних діячів: І. Мазепу, П. Орлика, М. Грушевського <...> митрополита Шептицького”, літературну критику на сторінках часопису про тогочасний український літературний процес, репрезентацію творів українських (польських) письменників на його сторінках. Подано візію історії української літератури, позначену насамперед

іменами класиків (Григорій Сковорода, Микола Гоголь, Тарас Шевченко, Пантелеймон Куліш, Леся Українка, Іван Франко), тодішніх сучасників (Євген Маланюк, Василь Стефаник, Павло Тичина, Максим Рильський, Улас Самчук, Юрій Клен), менш відомих українських письменників, чия життєтворчість, переклади польською мовою, контакти та контексти зі світовою та, зокрема, польською літературою проаналізовані чи бодай означені, зафіксовані в дослідженні.

Чимало місця в монографії О. Яручик присвячено темі осмислення української літератури та її репрезентантів у контексті загальноєвропейської літератури ("Badźmy Ukraińcami by stać sie Europejczykami)", описові та аналізу перекладів українських, переважно поетичних творів, серед яких вірш "Полякам" Т. Шевченка та фрагмент "Смерть Демського" з його ж автобіографічної повісті "Художник", піддано критиці окремі моменти перекладу А. Баумгардтеном вірша П. Тичини "На майдані коло церкви": "...Не досить удалим видається заміна інтенсивно знакового в тексті Тичини "на майдані" на "na polanie", яке відсилає не до центру "світу" (міста чи містечка) – майдану, а до неструктурованої просторово, ексцентричної "поляни" (164).

Але, перманентно (червононитково) наголошує дослідниця, письменники (і публіцисти), які групувалися навколо видання "Biuletyn Polsko-Ukraiński", бачили український матеріал не тільки крізь естетичну й автобіографічну, навіть бібліографічну призми ("друкувалися поетичні твори українських класиків, які супроводжувалися стислими біобібліографічними нотатками про митців"), а й з певної ідеологічної та історичної перспективи, тобто пропагували українську національну ідею через загальний літературний контекстуальний дискурс, хоча "українська література на сторінках "Biuletynu Polsko-Ukraińskiego" представлена меншою мірою в літературознавчому й літературно-критичному осмисленні та більшою мірою в перекладах на польську мову".

Тобто академічна бібліграфічність – одна з важливих позитивних характеристик як самого "Biuletynu Polsko-Ukraińskiego", так і дослідження О. Яручик, укомплектованого цілим додатково-довідковим корпусом, куди належать "Джерела. Література. Словники. Енциклопедії. Посібники" (загалом 427 позицій), "Іменний покажчик", ксерокопії окремих сторінок часопису.

Добротно виконане монографічне дослідження як реструктуризація гуманітарного позитивного досвіду взаємоіснування, взаємопроникнення культур, ідеологій особливо актуальне в наш час – переформатування та зміцнення добросусідських стосунків із Польщею, інтеграцією України в європейський художньо-інформаційний простір. Тому воно знадобиться репрезентантам різних сфер суспільного буття: від філологів, політиків – до економістів.

Ігор Павлюк
м. Київ

Отримано 23 грудня 2010 р.

ПОЕТИЧНА МОНОГРАФІЯ ПРО ЖИТТЯ АНТОНИЧА

Калинець Ігор. Знане і незнане про Антонича: Матеріали до біографії Богдана Ігоря Антонича. – Львів: "Друкарські куншти", 2010. – 140 с. – Наклад 500 прим.

Від 1966 року, коли у Пряшеві вийшло перше посмертне видання зібраних творів Богдана-Ігоря Антонича й матеріалів про нього під назвою "Перстені молодості" (упоряд. Микола Неврлий), про одного з найвидатніших українських поетів міжвоєнного періоду з'явилося кілька солідних наукових праць і видань його творів. Особливо плідним був 2009 рік, коли українська громадськість відзначила сто років із дня народження поета. Із нагоди цього круглого ювілею у Львові вийшло "Повне зібрання творів" Б.-І. Антонича (упоряд. Данило Ільницький), а у Пряшеві – збірник "Б. І. Антонич і Словаччина" "Крилатий вітер" (упоряд. Мілан Бобак). Та й досі, хоч як це парадоксально, не було опубліковано солідної біографії Антонича.

Цю прогалину заповнила книжка поета, літературознавця і громадського діяча Ігоря Калинця "Знане і незнане про Антонича", видана Міжнародним інститутом освіти, культури та зв'язків із діаспорою Національного університету "Львівська політехніка". Слід сказати передусім, що це блискуча праця: авторові вдалося по дрібних зернятках зібрати, мабуть, усе досі написане про поета, поповнити зібране новими матеріалами з архівів і від приватних осіб та подати це у професіональній художній формі. І тут, як і в попередніх життєписах Антонича, основним джерелом інформацій про нього стали спогади його нареченої Ольги Олійник, уперше опубліковані у Пряшеві. Книжка читається як захопливий художній твір, побудований на реальних фактах.

У вступі "До читача з радістю і надією" (4, 8) І. Калинець уже в першому реченні називає вірші поета "геніальною поезією", а свою книжку характеризує "не як узагальнення чи підсумки пошуків, а скоріше як хроніку шукань" (5). Серед доволі об'ємного списку людей, які допомагали йому в пошуках і яким він висловлює щиру подяку, є і пряшівчани Іван Яцканин та Мілан Бобак (5). Автор розраховує на те, що, можливо, хтось відгукнеться й допоможе виповнити порожнечі: "Я також не ставлю остаточну крапку – і сподіваюся на маленькі чуда, а, можливо, й на повторне, *повніше* видання" (5; курсив наш)[1].

Описуючи дитинство поета (9-24), автор чимало уваги присвятив описові Лемківщини, де він народився (у с. Новиця Горлицького повіту) у сім'ї священика Василя Антонича (сина селянина Антона Кота і Євдокії Гуски), та сімейному оточенню, в якому він виростав, починаючи з діда, батьків, няні-пестунки й кінчаючи його вчителькою в початковій школі. І тут при опису короткочасного перебування сім'ї Антоничів у Михайлівцях та Меджилабірцях він посилається на дослідників біографії цього періоду І. Яцканина й М. Бобака.

Другий розділ присвячено навчанню Антонича в Сяноцькій польській гімназії (25-38), де його вчителем був відомий український художник і музейник Лев Ґець. Автор заперечує твердження польських дослідників життя і творчості Антонича, що перші його вірші написано польською мовою. Посилаючись на спогади псетових близьких, він доводить: перші вірші Антонич писав рідною лемківською говіркою. Не погоджується він і з твердженням літературознавця Ореста Зілинського, нібито у творчості Антонича немає "особистої сповіді", "реального світу, що оточував поета" (32). І. Калинець цитує численні рядки з віршів, які заперечують це твердження. Унікальним, на його думку, є й 30-сторінковий прозовий опис пережитої двома хлопчиками грози в лісі, який вважає "винятково талановитим, можливо, щонайкращим у нашій прозі зображенням шкільної прогулянки до лісу, де два хлопчики відбилися від

[1] Від часу, коли вийшла книжка І. Калинця, він продовжував досліджувати біографію Б.-І. Антонича і станом на кінець 2010 р. підготував сутєєво доповнений варіант своєї праці. Її обсяг утричі перевищує первісний текст. Окремі розділи написано іншими дослідниками життя і творчості українського письменника. – *Ред.*

гурту, заблудили, переживши жахливу грозу та перебувши ніч у лісі. Той уривок мав би стати хрестоматійним у нинішньому шкільному списку літератури чи то класного, чи позакласного читання. Вражаючий опис!" (35). Автор припускає, що тут Антонич описав те, що пережив сам.

Докладніше І. Калинець описав львівський період життя поета: участь у Гуртку україністів, перші публіковані вірші та збірки, членство в Асоціації Незалежних Українських Митців та Українському товаристві бібліотекарів.

Дальший розділ (53-59) присвячено участі Б.-І. Антонича в Товаристві "Просвіта" на Левандівці, у драмгуртку якого він грав на скрипці, малював декорації та брав участь у регулярних "вечорницях Просвіти", пов'язаних із піснями, танцями й музикою. Усе це заперечує твердження деяких авторів спогадів про Антонича (наприклад, Б. Романенчука), що він, будучи дуже старанним студентом, поза інтенсивним навчанням в університеті ігнорував усякі розваги: "В карти не грав, на забави не ходив, в каварнях часу не мантачив" (59).

Далі йдеться про працю Б.-І. Антонича над оперою "Довбуш" (разом із композитором Антоном Рудницьким), для якої він написав лібретто до двох перших дій. На жаль, хвороба й передчасна смерть не дозволили йому завершити розпочате: лібретто до третьої – завершальної – дії опери належить Святославові Гординському. Дуже цікаво описав І. Калинець подальшу долю цієї опери, повний рукопис якої досі не виявлено.

У розділі "Недуга" (69-77) детально проаналізовано останні місяці життя поета: операцію сліпої кишки, реконвалесценцію й несподівану смерть. Точну причину смерті й досі не встановлено.

Похорон Б.-І. Антонича на Янівському кладовищі у Львові (якому присвячено окремий розділ (78-84)) був урочистим і багатолюдним (на жаль, і досі не виявлено жодної фотографії).

В останніх трьох розділах І. Калинець подав історію загубленого портрета Б.-І. Антонича роботи Володимира Ласовського (85-91), долю його могили, віднайденої і збереженої завдяки подружжю Калинців (92-109), та нарис про наречену Антонича Ольгу Олійник (110-125) – жінку, яка зіграла важливу роль у біографії поета й посмертному освітленні його особи, – настільки новий і цікавий, що на ньому варто зупинитися докладніше.

Львівський поет Іван Лучук улітку 1988 р., перебуваючи у Пряшеві, занотував від Ярослави Поповець (подруги Ольги Олійник) таку деталь з її сімейного життя: "Коли Ольга вийшла заміж за поляка Ксєнжопольського, то вже після війни, коли вони жили в Холмі, її шлюбний чоловік на свято 1 травня, коли напився, то під час демонстрації міжнародної солідарності трудящих (мабуть, їхні вікна виходили на центральний проспект) із лайкою викидав через вікно видання Антонича, підписані нареченій. Ольга їх збирала та приносила назад" (117). У квітні 2010 р. (!) викладачка Люблінсько католицького університету Мирослава Кравецька з ініціативи І. Калинця відвідала будинок, в якому мешкала Ольга Ксєнжопольська в Холмі, та місцевий архів і з'ясувала, що наречена Б.-І. Антонича Ольга Олійник (народжена 20 вересня 1909 р. у с. Терпелівка Підволочиського району, на 15 днів раніше від Антонича) вийшла заміж за чоловіка, на 18 років молодшого за неї, який виявився п'яницею й гультяєм (мав коханку, яку прилюдно приводив до хати). Дітей у Ксєнжнопольських не було. Її сусідка Аліна, з якою пані Мирослава спілкувалася, твердила, що пані Оля багато читала, приносячи книжки з бібліотеки, і "була дуже культурною жінкою, завжди елегантно, чепурно одягненою виглядала як передвоєнна дама" (122). Рідний батько Ольги, учитель, теж був любителем горілки і, напившись, знущався з дружини, дочки й сина. Із учительською служницею мав позашлюбного сина Василя. Ольга померла 13 січня 1986 р., Зенон Ксенжопольський – у 1992 р. Бібліотека й рукописна спадщина нареченої Б.-І. Антонича не збереглася. Розділ про наречену поета І. Калинець закінчує реченням: "Напевно, найщасливіші її роки – час знайомства з Антоничем" (124).

Цікаво зазначити, що Ольга Ксєнжопольська була співвласницею і близькою подругою Ярослави Половець – вони навіть сиділи за спільною партою. Після війни вони листувалися, а десь на початку 70-х років, будучи вже пенсіонеркою, на запрошення Ярослави Ольга приїхала у Пряшів і кілька тижнів жила на її квартирі. Як згадує дочка пані Ярослави Мирослава Пасок, "бабусі весь час розмовляли між собою пошепки, а коли я, будучи дитиною, заглянула в їхню кімнату, гнали мене геть, щоб я не чула їхню розмову". На думку сина пані Ярослави д-ра Ярослава, який теж зустрічався з Ольгою, вона раніше належала до української націоналістичної організації і після війни вийшла заміж за поляка, щоб не бути депортованою в Радянський Союз або в західну Польщу. На жаль, листи Ольги до Ярослави не збереглися. Їх спалив онук Ярослави разом з іншими рукописами бабусі, успадкувавши її квартиру.

У "Додатку" (126-137) І. Калинець опублікував рідкісні документи, які значною мірою доповнюють його працю, а саме: "Лист Ольги Олійник до о. Йосифа Кладочного" з 1976 р. (передрук із книжки П. Шкраб'юка "Виноградник Господній" – Львів, 1995), статті Ірини Калинець "Антонич теж з Бортятина" (передрук із часопису "Євшан-зілля", ч. 1, 1987) та Івана Гречка "Громадська панахида на могилі поета Б. І. Антонича" з 1987 р.

Важливим доповненням біографічної монографії слугує ілюстративний додаток, що охоплює 80 рідкісних фотографій, репродукцій портретів поета, обкладинок його творів. Значна їх частина публікується вперше.

Книжка І. Калинця "Знане і незнане про Антонича" – вагомий внесок не лише до пізнання життя геніального поета, а й збагачення українського літературознавства.

Микола Мушинка
м. Пряшів, Словаччина

Отримано 23 грудня 2010 р.

РАДЯНСЬКИЙ ДИСКУРС У СУЧАСНІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

"Studia Sovietica". Випуск 1. Ідеологічні та естетичні стратегії соцреалізму / Відпов. ред. Валентина Хархун. – К.: Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2010. – 297 с.

Збірник статей "Studia Sovietica", виданий Інститутом літератури ім. Т.Г. Шевченка Національної академії наук України 2010 року, – це результат колективної праці вчених, яких об'єднує науковий інтерес до вивчення культурної історії радянської епохи. Посилена увага до мистецької спадщини цього періоду, як слушно зазначила у вступній статті до видання його відповідальний редактор В. Хархун, зумовлена "потребою конструювати цілісну картину світу XX століття, для якої пам'ять про радянське є одним із ключових формантів" (5). З погляду дослідниці, актуальні теми сучасної гуманітаристики – радянська міфологія та способи її презентації, радянська топографія та її рецепція, візуальні практики радянського (на прикладі кінематографа), соцреалізм як масова культура, а також тема "радянського" та "українського" тощо. Успішне виконання цих завдань стало можливим завдяки залученню досвіду закордонних фахівців та їхніх наукових концепцій, а також інтердисциплінарному підходу до вивчення матеріалу, який передбачає широке використання історичних, мовознавчих та культурологічних досліджень.

Структура збірника має власну логіку: він починається статтями, у котрих осмислено методологічні засади студій соцреалізму на сучасному етапі, далі подано матеріали про ранній соцреалізм і його модифікації, а завершальний розділ присвячено побутуванню соцреалізму в літературних практиках сьогодення.

Відкриває книжку стаття директора Інституту літератури, академіка Миколи Жулинського "Соціалістичний реалізм – творчий метод чи ідеологічний інструмент?". Автор висвітлює генезу та історію становлення "творчого методу" радянської літератури, аналізуючи ідеологічні механізми впровадження соцреалізму й основні естетичні категорії "нового мистецтва". Точкою відліку стає пошук найбільш прийнятної дефініції цього суперечливого явища – "привида, про якого всі говорять, але ніхто його не бачив" – та визначення ступеня його естетичної вартості. Цікавий історичний матеріал, залучений науковцем, дає читачеві змогу краще зрозуміти етіологію "соціалістичного реалізму", покликаного відкривати "величезний простір для проявлення різних творчих письменницьких індивідуальностей" (7). Перший всесоюзний з'їзд радянських письменників, який відбувся в Москві 17 серпня – 1 вересня 1934 р., розпочав практику реалізації марксистсько-ленінських настанов щодо перетворення художньої літератури на засіб конструювання тоталітарної дійсності. На роль керманича нового методу було обрано Максима Горького, тому що "жоден із тогочасних радянських письменників не мав такого міжнародного авторитету <…> жоден не мав ні такого доробку, ні такого досвіду, ні такої слави" (9). Із цитованим твердженням важко не погодитися – досить лише констатувати один маловідомий факт: в одному з приватних листів Р. Акутагави, датованому 1 листопада 1913 року, знаходимо захоплений відгук на спектакль за п'єсою М. Горького "На дні": "Серед аналогічних речей, поставлених у Японії, вона, на мою думку, найкраща…" Такою широкою популярністю літературних творів на той час не міг би похизуватися жоден лауреат Нобелівської премії.

Не вдаючися до патетичної багатослівності, М. Жулинський чітко пояснює механізм "об'єднання" партії з літературою та мистецтвом, аби створити "єдиний фронт" ефективних маніпуляцій людською свідомістю, без яких "виховання нової людини" було неможливе, а також обґрунтовує нагальну потребу партії включити митців у централізовані творчі спілки, що створювало ілюзію незалежності їх від офіційної держави.

Актуалізуючи тему "перетворення дійсності", дослідник згадує про будівництво Біломорканалу, якому судилося стати "першим у світі досвідом перековки працею запеклих злочинців-рецидивістів і політичних ворогів" (11). Серед них опинилися філософ Олексій Лосєв, історик-урбаніст Микола Анциферов та українська поетка Лада Могилянська… Пізніше цей проект буде увічнено новими літописцями у грубезному (600 сторінок!) фоліанті під промовистою назвою: "Беломорско-Балтийский канал имени Сталина. История строительства 1931 – 1934 гг." У той час, коли "кращі" літератори країни складали цю книжку, російський поет Павло Васильєв (до речі, позвірячому вбитий НКВС у лютому 1937 року) написав відомі рядки: "Ходит посвистом Белое море, и не хочет сквозь шлюзы идти…" Отже, у нових історичних умовах влада проголошувалася єдиним творцем і вихователем, а письменник – "реалізатором її задумів і далекосяжних планів", слухняним інструментом у її руках, тому що існування тоталітарної держави забезпечується лише наявністю потужної ідеологічної бази. "Без літератури й мистецтва неможливо було б витворити цю політичну релігію, якою була комуністична ідеологія…" (16), – так категорично підсумовує автор свої спостереження.

Російська дослідниця Наталія Полтавцева у статті "Метаморфози соціалізму: радянський дискурс у сучасній інтерпретації" доводить, що феномен соцреалізму у світлі постструктуралістських практик постає двозначним естетичним явищем, котре потребує відмови від старих ідеологічних та структуралістських принципів аналізу як недостатніх.

Тетяна Свербілова у статті "Радянський соцреалізм 30-х рр. і питання про національну ідентичність української літератури в аспекті компаративістики", спираючись на авторитет І. Дзюби, заперечує думку про те, що "український соцреалізм" було нав'язано ззовні, та обґрунтовує його національну самобутність, а також (посилаючися на студії західних славістів) заперечує відокремленість соцреалізму від світового культурного процесу. Адже, як зазначає Л. Енгельштейн, "СРСР не був ізольований від загальних моделей масової комерційної культури, які впливали на США та Європу, і яким радянська культура декларативно себе протиставляла" (38). Не менш цікавою в європейському контексті постає тема національної ідентифікації східнослов'янських народів і проблематичність ототожнення себе з Європою і Заходом. Особливо якщо врахувати той факт, що "у справжніх європейців такої проблеми немає" (42).

Доктор філософських наук Уральського університету ім. М. Горького Тетяна Круглова розглядає концепти "праці" та "виробництва" як соціально-генетичну та семантичну основу культурно-антропологічних трансформацій радянської людини. Фігура робітника (робітниці) займала центральне місце в радянському проекті. Це зумовило появу "екзотичних" для світової літератури XX ст. жанрів, а назви багатьох періодичних видань так чи так були пов'язані з виробничою семантикою. Спираючися на філософсько-антропологічні ідеї німецького філософа Е. Юнгера, дослідниця стверджує, що замість тотальності "суб'єкта, який пізнає" у класичній культурі з'явився принципово новий типаж – суб'єкт-робітник індустріальної ери (46).

Дослідник із Прибалтики Сергій Доценко, аналізуючи творчість реаліста А. Ремізова (який не став "соціалістичним реалістом"), слушно вказує на відсутність у літературознавстві надійних об'єктивних критеріїв, які б дозволяли зараховувати твори до соцреалістичного канону. Натомість він пропонує умовну тріаду: "Партійність, історизм, народність", на якій трималася концепція "соціалістичного реалізму" – "залежно від вигинів партійної лінії" (57). Яскравою ілюстрацією "вписування" літературної творчості у прокрустове ложе соцреалістичного канону постає випадок з О. Мандельштамом і Б. Пастернаком, описаний у "Спогадах" дружини першого: про естетичні критерії відбору тоді навіть не йшлося. Із цієї ж причини творчість "білоемігранта" А. Ремізова на 56 (!) років опинилася під забороною для радянського читача, зазнавши вульгарно-соціологічної трактовки. Більше того – автор уточнює дату написання одного з найвідоміших публіцистичних творів письменника – "Слова о погибели русской земли", котрий традиційно розглядався радянською критикою як антибільшовицький. "Як випливає зі щоденника Ремізова, – зазначає С. Доценко, – для нього не було принципової різниці між революцією лютневою і революцією жовтневою. У подіях 1917 – 1920 рр. Ремізов бачив трагедію очікуваної, але не здобутої (не обретённой) Росією свободи…" (59-60). Проблема творчого методу письменника надзвичайно заплутана й через те недостатньо вивчена. На початку свого шляху Ремізов зазнав потужного впливу модернізму, про що писали ще дореволюційні критики. Це й зумовило складність його рецепції та звинувачення в "незрозумілості мови" й "ускладненості поетики і стилю". Звідси – безапеляційне резюме дослідника: "І до революції Ремізов був письменником для небагатьох, тобто часто виявлявся незрозумілим. Тому радянські ідеологи соцреалізму на власну міру мали рацію: Ремізов був не для радянського читача, то більше – масового…" (64).

Проблемі художнього зображення й теоретичного осмислення взаємовідношень поміж словом і річчю присвячена стаття Олесі Омельчук "Естетика побутового і формування українського соцреалізму". Авторка намагається відстежити вплив архаїчної "котляревщини", яка заклала фундамент нової української літератури, на культурно-пролетарські ідеї 1920 – 1930-х рр. У розвідці слушно зазначено, що "ідеологема нового радянського побуту концептуалізується у тогочасній

критиці через протиставлення не лише капіталістичному, куркульському, богемному побутові, а й козацько-панському, "гетьманському", "старосвітському" (67). Посилаючись на Г. Грабовича, дослідниця розвиває думку про генетичну спорідненість поетики українського соцреалізму з архетипами "котляревщини", указуючи на "побутоцентричний" пафос великої кількості прорадянських авторів 1920-х рр. До того ж осмислення жовтневого перевороту як руху до нового порядку речей призвело в кінцевому підсумку до мимовільного сповідування спільних ідей представниками абсолютно різних літературних організацій. Аналізуючи активне впровадження в тогочасний літературний дискурс побутових реалій, авторка відстежує механізм формування "естетики побутового", яка підносила повсякденні предмети радянського устою до рівня "тотальних цінностей".

Стаття Олексія Сінченка "Трансформація пролетарської літератури в умовах соцреалізму" присвячена процесу "перетворення" пролетарської літератури на соцреалістичну, що відбувалося, на думку автора, на ідеологічному, теоретико-літературному й художньо-наративному рівнях. Відстежено процес "політизації" ідеології, котра початково вважалася одним з естетичних чинників мистецтва. Нова пролетарська культура, з погляду дослідника, мала витіснити, замінити собою буржуазну. Відтак пролетар перетворювався з об'єкта опису буржуазної культури на суб'єкта, покликаного активно трансформувати соціальну дійсність. Концепція індивідуалістичної творчості проголошувалася "занепадницькою", на зміну їй мала прийти концепція колективної творчості, що яскраво ілюструють слова В. Еллана-Блакитного: "Нема й не може бути творчості поза колективом. Усе мистецтво колективістичне <…> А що поза колективом – мазня, графоманія або тілілікання…" (37). Згадує О. Сінченко і про менш радикальну, але більш результативну спробу В. Богданова вибудувати теорію колективної творчості, яка мала б синтезувати в собі усні, анонімні й писемні практики, а також про його експериментальні дослідження 1921 р. Не залишилися поза увагою автора особливості формування феномену радянської літератури, "в якому ідеологія набуває естетичного статусу, а естетика нового мистецтва базується на позалітературних чинниках" (81), а загальною тенденцією стає "заміна рустикальної тематики урбаністичною" (82). Релігійні символи в контексті нової культури зазнають нової семантизації – навіть канонічні тексти щедрівок перетворюються на революційні панегірики. Проте дедалі дужча потреба ідеологічного виховання, на думку автора, зумовила різкий поворот до традиційних художніх прийомів XIX ст., а "тяжіння до рафінованої пролетарської культури переросло в поняття культури соціалістичної, в якій головним завданням було плекання нового ментального конструкту – позакласової людини" (87).

Своєрідна екзотична "родзинка" наукового збірника – стаття Ірени Балюле "Литовська проза раннього радянського періоду: впливи й місцеві модифікації". Використовуючи досвід російської літератури через посередництво перекладу, литовська проза XX ст. створювалася за правилами соціалістичного реалізму. Спираючися на історико-культурний та інтерпретаційний методи дослідження, авторка аналізує структурну модель литовської прози 1940 – 1950-х рр. на прикладі творів П. Цвірки, А. Грицюса, Ю. Балтушиса, Й. Марцинкявичюса, А. Венуоліса та інших письменників, практично невідомих пересічному вітчизняному читачеві.

Валентина Хархун у статті "Міфічний світ тоталітаризму (збірки Максима Рильського 1930-х років)" актуалізує концепт міфу, який (за М. Еліаде), "створюючи" історію, набуває онтологічного статусу. Дослідниця розглядає в цьому аспекті "міфотворчу" радянську ідеологію, що "актуалізує моделі космогонії та есхатології, які прив'язують ідеологічну досконалість до міфічного минулого та майбутнього" (112-113). Як ілюстративний матеріал до цієї тези постають збірки поета, написані після "неокласичного" періоду, – "Знак терезів", "Київ", "Україна" та "Літо", де

повною мірою відбувається розгортання тоталітарного дискурсу – навіть хронотоп цієї лірики "синхронізується з розгортанням ієрархізованої вертикалі героїв" (124), чия канонізація була невід'ємним компонентом радянської агіографії.

Дослідження специфіки соцреалістичного канону презентоване дослідженнями Олександра Кирильчука, Наталки Лисенко, Лариси Пискунової та Світлани Тараторіної, у яких знаходимо спробу рецепції соцреалістичної літератури ("Читацький та текстуальний горизонти очікування в літературі соцреалізму 1930-х років"), аналіз духовної атмосфери періоду згортання хрущовської "відлиги" ("Фрагменти буття українських письменників: 1956 – 1960-ті роки") і висвітлення практики взаємодії політичних та естетичних форм у візуальному мистецтві як способу репрезентації ідеологічних матриць і системи цінностей, а також огляд теоретичних аспектів соцреалістичного канону.

Ігор Набитович досліджує концепт війни на прикладі прози Олеся Гончара та замовчуваних за радянських часів емігрантів Івана Багряного та Ігоря Качуровського. Трилогія "Прапороносці" презентує війну як типовий соцреалістичний проект, сакралізований на всіх поетикальних рівнях твору; натомість дилогію "Шлях невідомого" та "Дім над кручею" можна розглядати як своєрідний художній антипод, у якому війна зазнає профанізації, постаючи в найжахливіших натуралістичних виявах, а доля головного героя роману "Огненне коло" набуває месіанських рис. Отже, ці твори постають як протилежні трансформації концепту війни – сакральна та інфернальна.

Отримано 25 жовтня 2010 р.

Ярослав Поліщук у статті "Порахунки з совєтським минулим" розглядає моделі та функції реінтерпретації радянської історії в сучасній українській літературі, апелюючи до актуальних прозових творів Ю. Андруховича, С. Жадана, Т. Прохаська, В. Кожелянка, М. Матіос та інших. На думку дослідника, наслідком подолання "трансформаційного шоку" стає переосмислення сучасною українською культурою радянської спадщини, а також намагання "відновити втрачений культурний шар <…> як елемент своєрідно кодифікованої символічної пам'яті" (258). Це зумовлює спроби концептуального "перекодування" тоталітарного минулого, що виявляється, зокрема, у зацікавленості альтернативними історичними проектами (В. Кожелянко). Не залишилася поза увагою автора також істотна проблема конфлікту поколінь у період радикальної трансформації суспільства, про що свідчить аналіз роману С. Жадана "Депеш мод", а також історія звільнення персонажа від влади Системи (Ю. Андрухович, "Таємниця"). Проте висновок науковця категоричний: "Сьогодні дуже бракує образу совєтської історії, побаченого та сприйнятого з сучасної критичної перспективи. Це мало би визволити нас з-під влади недавнього минулого, яка все ще сильно відчутна в українському суспільстві, зокрема в масовій культурі…" (266).

Насамкінець варто відзначити високий фаховий рівень усіх без винятку статей рецензованого збірника. Спільна праця науковців становить вагомий внесок у вітчизняну гуманітаристику та дослідження феномену "соціалістичного реалізму" як одного з найбільш суперечливих явищ в історії культури XX століття.

Андрій Бахтаров
м. Ніжин



КЛЮЧІ ДО ЗАМКНЕНИХ ТЕКСТІВ

Пастух Тарас. Київська школа поетів та її оточення: (модерні стильові течії української поезії 1960–90-х років): Монографія. – Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2010. – 700 с.

Монографія Тараса Пастуха – панорамне, багатоаспектне дослідження такого важливого явища української літератури ХХ ст., як Київська школа – явища, що могло стати своєрідною "затопленою Атлантидою". Цього, на щастя, не відбулося, попри тривале перебування поетів у зоні замовчування, що, зрештою, породило естетичний еквівалент закритого, герметичного письма, яке заговорило голосніше від гучних декларацій.

Київська школа української поезії як естетичний феномен не одноразу уже ставала об'єктом літературознавчого дослідження. Однак дотеперішні праці були присвячені або окремим аспектам цього явища, або творчості того чи того представника в контексті літературного процесу. Т. Пастух намагається не оминути жодного зі своїх попередників, скрупульозно фіксує й систематизує кожне із цікавих спостережень та узагальнень і вмуровує ці "цеглини" в комплекс своєї багатоярусної "архітектурної споруди".

Дослідження Т. Пастуха має передусім історико-літературний характер, але сперте на солідну методологічну базу українських і зарубіжних теоретиків літератури й мистецтва. Відповідно до проблематики монографія відкривається теоретичним розділом, у якому автор шукає ключа до осмислення творчості "киян", до декодування складної матерії їхніх текстів. Таким ключем він обирає принцип міметичності і трактує цю категорію як універсальний спосіб осягнення світу, не поділяючи розмежування літератури на міметичний (об'єктивований, реалістичний) і неміметичний (символічний, міфологічний) типи творчості – поділ, що його зустрічаємо у статтях багатьох сучасних літературознавців. Таке розширення меж міметизму нагадує тезу універсального реалізму у книжці французького філософа Роже Гароді "Про реалізм без берегів", яка, вийшовши в російському перекладі в кінці 1960-х рр., викликала бурю серед радянських літературознавців і висіяла в їхні голови зерна сумнівів щодо істинності соцреалістичного канону. Утім це принагідна згадка, бо міметизм уже віддавна й по досі викликає різноманітні трактування.

Як на мене, позиція Т. Пастуха стосовно міметизму зумовлена тим, що міфологізм поетів Київської школи, попри герметичну закритість їхніх текстів, має виразні суспільно-історичні маркери. Цей міфологізм утілює принцип універсальності і крізь конкретні реалії "розсекречує" світоглядно-естетичні позиції поетів. У цьому зв'язку постає ще одна цікава проблема: стосунок представників Київської школи до своїх безпосередніх попередників – поетів-шістдесятників. Маємо тут спадкоємність чи заперечення? За зовнішніми ознаками правдоподібнішим видається друге. Справді, там – гостра публіцистичність, прямота висловлювання, прозора прочитувана образність, тут – зашифрованість тексту, ускладнена метафоричність без місточків між основним і переносним елементами метафори (якщо такі місточки взагалі є). Можливо, це й послужило підставою деяким авторам уважати, що поети Київської школи, відступивши від традиції громадянського покликання в українській літературі, понизили її, а другим, навпаки, – заперечувати місце шістдесятників як окремого важливого етапу в літературному процесі ХХ ст. Зокрема, один із "нью-йоркців" Богдан Бойчук у спогадах пов'язує Нью-Йоркську

групу із Київською школою за стильовою спорідненістю і для шістдесятників не бачить місця як покоління, як етапу в літературознавчому процесі.

Із такою позицією важко погодитися. Кожне явище, і художнє також, з'являється свого часу й на вимогу, на поклик цього часу. Шістдесятники з'явилися за хрущовської відлиги, обмеженої демократизації в суспільстві й висловили протест проти диктаторського режиму, що зробив із країни тюрму; вони піднесли голос на захист людини. Цей голос був звернений до широкої аудиторії, до всього суспільства. І він був почутий.

До слова: у монографії наче б побіжне, але дуже прикметне зіставлення "нью-йоркців" і "киян". Якщо перші оголосили себе поетами "поза традицією" й ознакою українськості вважали лише мову поза її сталими мовними сполуками, то другі задекларували орієнтацію саме на стійкі комплекси, які є, за О. Потебнею, носіями національного світоглядного начала. Теза "поза традицією" виявилася ілюзією: й у творчості "нью-йорківців" знаходимо цікаві гібриди материнського та емігрантського начал, до того ж не лише у Віри Вовк, а й навіть у такого радикального "не-традиціоналіста", як Юрій Тарнавський.

Сьогодні може здатися дивним і нелогічним, що поети-шістдесятники, у творах яких звучали виразні протестні мотиви, спрямовані проти атмосфери брехні й підозр, спромоглися набути статусу публічності. А покоління наступне, що йшло за попереднім із зовсім іншою стильовою настановою (без таких протестних інтонацій), опинилося майже поза можливістю самореалізації свого часу і змушене було стати поколінням "повторного дебюту" – уже у другій половині 1980-х рр. Офіціозні критики того часу, такі як Микола Равлюк чи Лазар Санов, навряд чи здатні були вловити глибинні підтексти представників цієї генерації. Вони могли критикувати поетів лише за "ідейну нечіткість" та "відсутність громадянських мотивів", що не без успіху й робили.

Насправді "кияни" не заперечували своїх попередників – вони проникали у глибини пам'яті, міфосвітогляду, національних архетипів, які, за твердженням К. Ґ. Юнґа, підносять реальне у сферу вічного й помножують голос на стоголосе відлуння. Енергію такого стоголосся й несла із собою творчість Київської школи. Живучість тих сталих структур міфологічної свідомості, що їх не може розбити навіть теорія множинності прочитань, бо ці прочитання мусять зупинитися перед нероздільністю слова як образу, як міфу. Міфологічну, архетипну свідомість зруйнувати важче, аніж політичне гасло, і це, мабуть, десь підсвідомо відчували автори теорії "історичної спільності людей – радянського народу" періоду зрілого соціалізму. Тому й вирішили придушити нове явище в його зародку.

Отже, якщо й можна говорити про взаємини між шістдесятниками і представниками Київської школи, то як про два етапи єдиного процесу, два боки однієї медалі. Автор монографії не вирізняє це питання як окрему проблему, але, видається, бачить його й у такому ключі. Загалом у дослідженні окреслена тяглість літпроцесу в тяглості традиції угруповань та шкіл модерністичного проекту – від "Молодої Музи", Празької школи, Нью-Йоркської групи – не у плані формальних організацій із фіксованим членством та маніфестом, а як товариських груп (без учителя й учнів), згуртованих загальними творчими принципами; де, як висловився із приводу "Молодої Музи" Михайло Рудницький, усі постійно сперечаються, але жити одні без одних не можуть.

Спільним естетичним кредо для учасників Київської школи була орієнтація на міфотворчість, але кожен поет творив свій індивідуальний міф. У підході до індивідуального міфу кожного з учасників угруповання, як і до кожного аспекту їхньої творчості, Т. Пастух подає докладний теоретичний "впровід" (до проблеми), залучаючи до розмови теоретиків літератури, мистецтвознавців, антропологів. Зазначимо, що такий підхід до дослідження поетичних текстів в українському літературознавстві набув громадянських прав не так уже й давно.

Пригадується дискусія між Богданом Рубчаком і Григорієм Грабовичем у кінці 60-х рр. минулого століття із приводу поезії Патриції Килини. Б. Рубчак назвав цю поезію "мітами чужинки" (адже авторка була не українського походження), а його опонент рішуче заперечив таку характеристику, стверджуючи, що самостворених, приватних міфів немає, що міф своєю суттю завжди позаособистісний. Однак за якийсь час Гр. Грабович написав дослідження "Шевченко як міфотворець".

Розділ про авторський міф – один із центральних у монографії Т. Пастуха. Він постає в широкому розгалуженні, позаяк авторський міф по-різному втілюється в кожного з розглянутих поетів. Із такою ж скрупульозністю, з якою вникав у нюанси теоретичних формулювань, дослідник аналізує складну образну структуру поезій, виявляючи в кожного автора ту домінантну рису, за якою він визначає типи міфологічної парадигми в текстах учасників угруповання. Т. Пастух виокремлює у Василя Голобородька казковість, елементи замовлянь, що згодом еволюціонують у розповідні структури; у Віктора Кордуна – міфологічний, абсолютний, маркований ознаками історичності момент трансцендентності, поєднаний з етичним началом, яке в поетовій еволюції змінюється від язичницького до християнського світогляду; у Миколи Воробйова – натурфілософію, розпад метафори як деформацію світу; у Станіслава Вишенського – міф, побудований на культурних кодах з уведенням до метафори рис реалістичного світу; натомість в Івана Семененка – світ, зітканий із першоелементів буття, активних життєвих процесів, сюрреалістичну конструкцію образу тощо.

Власне, сюрреалістичність як конструктивне чи, радше, деконструктивне начало, на погляд дослідника, – прикметна риса всіх представників Київської школи. І знову ж таки, у кожного ця риса втілена по-своєму. Вона настільки прикметна, що їй автор монографії відводить окремий розділ – з огляду, очевидно, на те, що сюрреалістичне начало у творчості "киян" було помічене його попередниками, а також тому, що в ньому дослідник убачає важливі риси "технології" творення віршованих текстів "киян", їх формальної структури. Цікавий, зокрема, поділ "сюрреалізму" поетів Київської школи на "народний сюрреалізм", що виявляє фольклорне, національне начало в текстах, і "сюрреалізм елюарівського типу", в якому відбито сліди контакту із загальноєвропейським сюрреалізмом.

Чи всюди Т. Пастух переконливий у своїх дослідницьких пропозиціях? Загалом їх заперечувати майже неможливо, щоб не загрузнути в текстових мікроаналізах, тут можна хіба що будувати інші структурні схеми. Цей "пізній" сюрреалізм далеко відбіг од свого бретонівського першопочатку, що оголосив постулат "психологічного автоматизму". Тепер ця течія вже не авангардна й уже не цурається епічного, сюжетного начала. У чому автор переконує, об'єднуючи різних поетів під одним дахом із назвою "сюрреалізм", то це в тому, що в кожного з них виявляється прагнення об'єднати яву та уяву, земне і небесне, короткочасне і трансцендентне; що в текстах "киян" різними шляхами втілюється тенденція "розширення очей" (за назвою поеми М. Воробйова). Та й український сюрреалізм поетів Київської школи – чи то контактно, чи типологічно – справді споріднений із сюрреалізмом поетів Нью-Йоркської групи: він справді згерметизований, закритий. Але в тій герметизації та закритості відчувається реакція на суспільні обставини; прочитується, що ця герметичність і закритість – зона, де митець може залишатися собою, і це підтверджено, зрештою, герметичною поезією в інших літературах.

Тарас Пастух давно зарекомендував себе як дослідник концепційного складу мислення й тонкий аналітик тексту. У рецензованій монографії ці дві риси його, як ніколи, дійшли свого синтезу, цілісного погляду, в осягненні якого проглядається опертя на досвід багатьох старших колег, часто цитованих у праці, а передусім – Володимира Моренця, наукового редактора монографії. Але таке звіряння позиції анітрохи не сковує думку молодого дослідника, котрому

Київська школа поетів завдячує тим, що він показав її як яскраве мистецьке явище й самобутній феномен в української поезії XX ст.

Микола Ільницький
м. Львів

Отримано 18 лютого 2010 р.

ЛП

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ, МОЛОДІ ТА СПОРТУ УКРАЇНИ
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ ЛІТЕРАТУРИ ІМ. Т. Г. ШЕВЧЕНКА НАН УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ ФІЛОЛОГІЇ КИЇВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА
УКРАЇНСЬКИЙ ЦЕНТР КУЛЬТУРНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ
ІНСТИТУТ ФІЛОЛОГІЇ ТА СОЦІАЛЬНИХ КОМУНІКАЦІЙ БЕРДЯНСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО ПЕДАГОГІЧНОГО УНІВЕРСИТЕТУ

22-23 вересня 2011 року на базі Інституту філології та соціальних комунікацій Бердянського державного педагогічного університету відбудеться Міжнародна наукова конференція **“КРИХТИ БУТТЯ: ЛІТЕРАТУРА І ПРАКТИКИ ПОВСЯКДЕННЯ”.**

До участі запрошуються науковці, викладачі та співробітники навчальних закладів, аспіранти, магістранти, студенти.

До обговорення пропонуються такі питання:
Теорії повсякдення і літературознавча наука.
Практики повсякдення і літературні жанри.
Повсякдення в міському й рустикальному літературному дискурсі.
Повсякдення в літературі масовій та елітарній.
Зображення дозвілля, розваг і святкувань у літературі.
Подорожі, туризм, спорт у літературі.
Дискурс праці: від ледаря до трудоголіка. Ділова (“протестантська”) етика, образи бізнесменів.
Персонаж у родинному колі: повсякдення і сім’я, побут і кохання.
Поетика житла і топос дому.
Літературно-кулінарний дискурс. Образи їжі і кухні.
Здоров’я, медицина й лікарі в художньому просторі.
Повсякдення еліт, середнього класу, суспільного дна в літературному дзеркалі.
Одяг, мода, споживання, реклама в літературі.
Гендер і тілесність у повсякденні.
Етнічність і повсякдення: від автентики до глобалізації.
Техніка, технології, “віртуальний світ” як частина повсякдення.
Література і культура пам’яті: описуване минуле як елемент повсякдення.

Учасники конференції можуть запропонувати власну тему для обговорення в рамках тематики конференції.

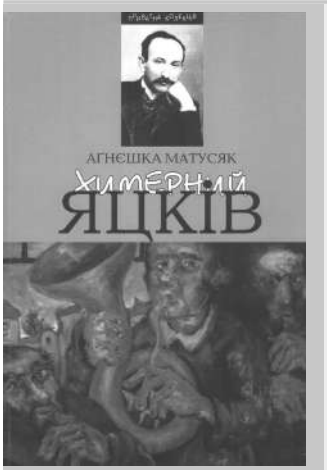
*Робочі мови конференції***:** українська, білоруська, російська, польська, болгарська, англійська.

Для участі в конференції необхідно подати електронною поштою заявку та короткі тези доповіді (обсягом 250 слів) до **30 червня 2011 року** (на адресу litpov@ukr.net, указати в темі листа “Заявка на конференцію” та прізвище).

Контакти**:**
Адреса**:** 71112, Запорізька область, м. Бердянськ, вул. Шмідта, 4, Інститут філології та соціальних комунікацій Бердянського державного педагогічного університету, кафедра української літератури та компаративістики.

Телефони**:** (06153) 7-07-53 – кафедра української літератури та компаративістики; 7-09-29 – директорат Інституту філології та соціальних комунікацій, редакційний відділ; (06153) 3-46-21 (д.), 097-517-19-23 (моб.) – Філоненко Софія Олегівна, 098-091-64-71, 050-376-60-70 (моб.) – Журавльова Світлана Сергіївна.
E-mail**:** litpov@ukr.net

НП



Наші презентації

Матусяк Аґнєшка. Химерний Яцків: Модерністський дискурс у прозі Михайла Яцкова. – Вроцлав; Львів: ЛА "Піраміда", 2010. – 224 с. – (Серія: "Українська класика: світовий контекст")

Як й у випадку інших європейських модерністів к. XIX – поч. XX ст., можна говорити про певну гетерогенність конвенції Яцкової прози, яка походить з одночасного улягання різним тенденціям: натуралістичній, імпресіоністичній, неоромантичній, символістській і навіть експресіоністичній, не кажучи вже про продовження досвіду реалізму. Врахування цього факту дає ключ до істинного розуміння творчості М. Яцкова.

Книжка складається із розділів: "Стильові особливості", "Поетика заголовків", "Концепція творчості", "Тематика", "Герой", "Форма оповіді", "Замість висновків".

Додано вибрані твори М. Яцкова під промовистою назвою "Архітвір" – "своєрідний "спалах" модерних мистецьких рішень".

В. Л.



Наші презентації

Неживий Олексій. Григір Тютюнник: текстологічна та джерелознавча проблематика життя і творчості: Монографія. – Луганськ: Вид-во ДЗ "ЛНУ імені Тараса Шевченка", 2010. – 272 с.

Монографія складається із чотирьох розділів: "Теоретичні засади сучасних текстологічних і джерелознавчих студій"; "Еволюція документального й художнього автопортрета"; "Історико-літературні джерела. Критика"; "Творча спадщина: текстологічно-едиційні проблеми". Здійснено аналіз розходжень у текстах автографів та журнальних першодруків письменника, розглянуто щоденники, що збереглися (три зошити з 1959 по 1960 р.), та шість записників зі студентських років (останні – 1962 – 1963 рр.), у яких відтворено "образ України здавна й по сьогодні". Подано докладну бібліографію.

В. Л.

АННОТАЦИИ ОПУБЛИКОВАННЫХ СТАТЕЙ

Роксолана Зоривчак. Шевченкиана Виры Рич

В статье рассматривается чрезвычайно весомый вклад британской переводчицы и культуролога Виры Юрьевны Рич (1936 – 2009) в англоязычную шевченкиану. Автор сжато характеризует Виру Рич как переводчика с разных славянских литератур, делая акцент на украинской литературе и, прежде всего, на творчестве Т. Шевченко. Особое внимание автор придает исследованию переводческих принципов и переводческой стратегии Виры Рич, проблемам интертекстуальности, поиску соответствий определённого стилистического регистра в целевом языке, для того, чтобы в который раз заявить, что перевод – это искусство.

Ключевые слова: англоязычная шевченкиана, переводчик, принцип, стратегия, интертекстуальность, стилистический регистр, искусство.

Вера Сулыма. Морфология "Снов" Тараса Шевченко в контексте библейских онирических пророчеств

Статья написана за результатом интертекстуального анализа трех поэтических произведений Т. Шевченко с одноименным названием "Сон", которые рассматриваются в контексте библейских ониричних пророчеств, в частности патриарха Иосифа и пророка Даниила.

Ключевые слова: поэзия Тараса Шевченко, библейский контекст, морфология поэтического текста, онирическое пророчество.

Леонид Ушкалов. "Эстетика" Либельта как зеркало философии Шевченко

В статье рассмотрены философско-эстетические взгляды Тараса Шевченко, высказанные им в ходе чтения первого тома трактата польского философа Кароля Фридерика Либельта (1807–1875) "Estetyka czyli umnictwo piękne" (Санкт-Петербург, 1854).

Ключевые слова: вдохновение, идеал, материя, прекрасное, фантазия.

Николай Кодак. Драматика "Патетической сонаты" Николая Кулиша в современном интеллектуальном мире

В статье рассматриваются черты поэтики известной драмы М.Кулиша: пафос, символизация, элементы комизма и мелодраматизма, персонажные роли, театральность, переклички с классической реалистической традицией. В интерпретации задействован инструментарий аналитической психологии.

Ключевые слова: акцентуированная личность, наррация, пафос, символ, театрализация.

Григорий Штонь. Литература малорусская и литература украинская: смысл и динамика расхождения (Лекционный набросок)

В наброске рассматривается процесс мировоззренческо-художественного расчуждения литературы малорусской и литературы новоукраинской.

Ключевые слова: Малороссия, Украина, литературный язык, модерная культура, литературная самостоятельность.

Михаил Наенко. Взгляд на прозу – взгляд на литературу

Автор анализирует литературно-критические исследования профессора Григория Штоня, его рецепцию прозаического наследия украинских писателей XIX–XX веков. Основной акцент сделан на теоретическом обосновании лиро-эпического обличия украинской прозы, на безусловных и спорных моментах в научных суждениях исследователя.

Ключевые слова: духовное пространство, литературный процесс, жанр прозы, реализм, романтизм, лиро-эпос, художественный стиль.

Александра Леоненко. Проблемы целостности существования человека в прозе Григория Штоня

В статье рассмотрены основные элементы Антологической структуры романов "Рай" и "Суд", что определяет существование специфической модели фантастической реальности.

Ключевые слова: фэнтези, философичность, мотив, мифологический.

София Филоненко. "Древняя легенда оживает и убивает!" Гендерные модели готического детектива в романах Андрея Кокотюхи

В статье рассматривается жанр готического детектива, представленный двумя произведениями современного украинского писателя Андрея Кокотюхи: "Темная вода" и "Легенда про Безголового". Сопоставлено центральные образы героев-следователей: Виталия Мельника и Ларисы Гайдук в гендерном аспекте. Раскрывается коллизия между иррациональным опытом и попытками его рационализировать как основа психологического конфликта детективов. В произведениях объединяются гендерные схемы "крутого" детектива и готического романа.

Ключевые слова: массовая литература, готический роман, "крутой" детектив, готический детектив, следователь, гендерные стереотипы.

Анна Улюра. Антиэстетика как эстетическая норма в российской женской прозе 1990-х годов

На материале рассказа Елены Тарасовой "Не помнящая зла" и романа Нины Садур "Вечная мерзлота" анализируется сознательное нарушение эстетической нормы российскими женщинами-прозаиками. "Чернуха", в спектре от акцентуации тем уродства и насилия до примата категорий "ужасное" в эстетической оценке текста, репрезентируется женщинами-авторами как нарочитый художественный прием, обозначенный общей депрессивной тональностью произведения и целенаправленным шоком от изображения "чистого физиологизма". Гипернатуралистическая манера "чернушных" текстов писательниц 1990-х годов создает эффект дереализации. Принципиальная непереводимость отвратительного/боли превращается в этом случае в неразличение границ внутреннего и внешнего опытов.

Ключевые слова: постсоветская русская литература, женская проза, ужасное, гипернатурализм, тело.

Феликс Штейнбук. Телесно-миметический метод анализа текстуальных стратегий модернистского дискурса (на примере творчества Г. Косынки)

В статье на материале творчества Г. Косынки представлено обоснование и возможности так называемого телесно-миметического метода анализа художественных произведений. Изложена оригинальная система аргументации и сделан вывод о модернистском характере литературного наследия украинского писателя, а также об эффективности использования предлагаемого метода.

Ключевые слова: телесно-миметический метод, анализ художественных произведений, модернизм.

Надежда Гаврилюк. Массы vs личности, или Кому нужна иерархия?

В статье рассматривается проблема соотношения категорий "массы" и "личность" в процессе создания и рецепции поэзий. Анкетирование указывает на неприятие "массовости" и стремление к индивидуализации авторской поэтики. В связи с этим прослеживается неоднозначное отношение к любым иерархическим построениям.

Ключевые слова: массы, личность, рецепция, иерархия.

CONTENTS

SHEVCHENKO STUDIES

Roksolana Zorivchak. The contribution of Vera Rich to anglophone Shevchenko studies 3

Vira Sulyma. The morphology of Taras Shevchenko's "Dreams" in Bible oneiric prophecies..... 12

Leonid Ushkalov. Karol Fryderyk Libelt's "Estetyka" as a mirror of Shevchenko's philosophy 20

20TH CENTURY

Mykola Kodak. The dramatic effect of Mykola Kulish's "Sonata Pathétique" in today's intellectual world..... 33

Hryhoriy Shton. Little Russian and Ukrainian literatures: The meaning and the dynamics of divergence (Lecture sketch)..... 42

Mykhaylo Nayenko. Viewing the prose – viewing the literature 49

Oleksandra Leonenko. The integrity of existence in the prose works by Hryhoriy Shton..... 53

GENDER STUDIES

Sofiya Filonenko. "The ancient legend comes back and kills!": Gender models of Gothic detective in the novels by Andriy Kokotiukha..... 59

Hanna Uliura. Anti-Aesthetics as an aesthetic norm in Russian women's prose of the 1990s 68

THEORETICAL ISSUES

Felix Shteinbuk. Corporeal-mimetic method for analyzing the textual strategies of modernist discourse (Based on H. Kosynka's oeuvre)..... 79

Nadiya Gavryliuk. The masses vs personalities or Who needs hierarchy?..... 88

CHRONICLES

Anatoliy Shpytal. The Oleksandr Biletsky Prize for literary criticism: Award ceremony report ... 97

REVIEWS

Yuriy Peleshenko. Studia Ingardeniana: Interpretation of literary texts 98

Vasyl Yaremenko. A book about the non-indifferent..... 102

Oleksandr Astafyev, Olesia Liashenko. Painful memories as a cultural dialogue 106

Ihor Pavliuk. Spiritual vicinity: On geography of sadness and delight..... 112

Mykola Mushynka. A poetic account on Antonych's life..... 115

Andriy Bakhtarov. Soviet discourse in modern interpretation..... 117

Mykola Ilnytsky. Keys to the locked texts..... 122

OUR PRESENTATIONS 58, 67, 126

SUMMARIES..... 127

CONTENTS..... 128

BOOK GRAPHICS ..... 3rd cover page