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

Слово і Час

№5 (605)
ТРАВЕНЬ
2011

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

ЗМІСТ

ХХ СТОЛІТТЯ

Тарнашинська Людмила. Антропологічні колізії художньої свідомості: жанрово-стильові актуалізації та модифікації у творчості українських шістдесятників 3

Гальчук Оксана. Античний космос поезії Миколи Бажана 15

AD FONTES!

Шевчук Тетяна. Музичний код творчості Григорія Сковороди 24

Циганок Ольга. Теорія епітафії в українських поетиках XVII – першої половини XVIII ст. 35

Білоус Петро. Читаючи Дмитра Лихачова 41

Кирилюк Зінаїда. Епізод з історії становлення прози в російській літературі (О. Пушкін і О. Сомов) 47

ПИТАННЯ ШЕВЧЕНКОЗНАВСТВА

Боронь Олександр. Творчість Г. Квітки-Основ'яненка як претекст Шевченкових повістей 55

Меленчук Ольга. Коментування персоналій у листуванні та щоденнику Т. Шевченка: досвід С. Єфремова 65

ЧАС ТЕПЕРІШНІЙ

Горблянський Юрій, Кульчицька Марина. "Кривава фієста сучасності" в одкровенні від Ліни Костенко (Зауваги про "Записки українського самашедшого") 73

Левченко Галина. Необароковий діаріуш людства Ліни Костенко 84

Маланій Олена. Ключі любові, або Вічне жіноче ждання 89

ЛІТОПИС ПОДІЙ

Андріяшик Оксана. 14-й філологічний семінар 92

Наєнко Михайло. Про помежів'я літератури й паралітератури 92

Скупейко Лукаш. Модерність і паралітература: із досвіду І. Франка – дослідника новітньої літератури 101

РЕЦЕНЗІЇ

Лущій Світлана. Нове дослідження спадщини Юрія Лавріненка [Шестопалова Т. П. На шляхах синтези думки (Теоретичні засновки спадщини Юрія Лавріненка)] 105

Астаф'єв Олександр, Лященко Олеся. Бестіарій і довкола нього [Гайдук Світлана. Бестіарій епохи романтизму: сутність символічної парадигми: Монографія] 107

Набитович Ігор. Культурологічний вимір драматургії Лесі Українки [Sylwia Wójtowicz. Dramatopisarstwo Łesi Ukrainky. Horyzont aksjologiczny refleksji kulturowych] 111

Матвєєва Ольга. "Я готов іти на Голгофу": Щоденник Володимира Винниченка (1926 – 1928 рр.) [Винниченко Володимир. Щоденник. 1926–1928] 114

ЛП

Філоненко Наталія. Слобожанщина: літературний вимір 119

Дубініна Олена. Презентація збірника про американський модернізм 119

НАШІ ПРЕЗЕНТАЦІЇ

Кур'єр Кривбасу. – Березень-квітень 2011. – № 256-257; *Чалий М.К.* Життя і твори Тараса Шевченка (Звід матеріалів до його біографії); *Сізова Ксенія.* Людина у дзеркалі літератури: трансформація принципів портретування в українській прозі XIX – початку XX ст.; *Жулинський Микола.* Нація. Культура. Література: національно-культурні міфи та ідейно-естетичні пошуки української літератури; *Diccionarios Ukraniano–Español y Español–Ukraniano. Українсько-іспанський та іспансько-український словник; Мірошниченко Лариса.* Леся Українка. Життя і тексти 54, 72, 117, 122

НЕКРОЛОГ

Зінаїда Сергіївна Голубєва 124

Слово про Патріота 125

АННОТАЦИИ ОПУБЛИКОВАННЫХ СТАТЕЙ 127

CONTENTS 128

КНИЖКОВА ГРАФІКА .....3 сторінка обкладинки

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

Людмила Тарнашинська

УДК 821.161.2.–31.09

АНТРОПОЛОГІЧНІ КОЛІЗІЇ ХУДОЖНЬОЇ СВІДОМОСТІ: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ АКТУАЛІЗАЦІЇ ТА МОДИФІКАЦІЇ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ ШІСТДЕСЯТНИКІВ

У статті розглянуто жанрово-стильові актуалізації та модифікації художньої свідомості українських шістдесятників. Процес "новелізації буття" з його специфічною хроногеометрією часу і простору, що визначають художньо-естетичні координати поетики, простежується в контексті основних тенденцій розвитку жанрів. Акцент зроблено на тому, що новелістика як своєрідний адаптаційний соціально-психологічний жанр, виростаючи з певної історико-літературної ситуації, утверджувала антропологічний поворот, готуючи свідомість читача до сприйняття нових романних структур.

Ключові слова: жанр, новелістика, досвід, роман, художня свідомість, поетика, шістдесятництво.

Liudmyla Tarnashynska. Anthropological encounters of artistic consciousness: Genre and style reactualizations and modifications in the works by Ukrainian writers of the 1960s generation

The paper focuses upon the actualizations and modifications of genre and style in the artistic consciousness of the 1960s generation of writers. The process of "the shortstoryzation of being" with its specific chronogeometry of time and space which presupposes the poetics of the text is viewed here through the prism of genre development. The author argues that the short stories as an adaptive social and psychological genre and thus as a part of literary history initiated the anthropological turn by preparing the readers' consciousness for the reception of new novel structures.

Key words: genre, short story, experience, novel, artistic consciousness, poetics, the 1960s generation of writers.

У своєму прагненні "олюднення світу" українські шістдесятники намагалися розкрити "конкретність – живу й онтологічно стійку" [24, т. 3, 382], що й визначило відповідну силу етичного суб'єкта й відповідну етику, а отже, і художньо-естетичні засоби творення картини світу, адже світ може "пояснюватися в термінах (а значить, і у формах. – *Л.Т.*) його суб'єктивного досвіду" [15, 202]. Ця картина світу мала і свою онтологічно-філософську, морально-етичну, соціокультурну, філологічну, художньо-образну складову: усі ці моменти були скориговані досвідом – як досвідом покоління, так і суто індивідуальним. "Живий досвід" українських шістдесятників амбівалентний у своїй суті (за П. Рікером): він постає як сприйняття (обсервація) і водночас як активність. Поєднання як обсервації (у цьому контексті переважно заради художньої творчості), так і активності життєвої позиції й життєвої практики, що полягала у свідомому спротиві тоталітарному режиму, і дає можливість розглядати творчість цього літературного покоління як наративну "дискурс-послідовність" (П. Рікер), що має відповідний *антропологічний простір*.

Метрика простору українського шістдесятництва досить специфічна: вона вміщує столицю як *топологічний центр тяжіння/притягання*, центр "софійної мудрості" (С. Кримський), що має доленосне значення для молодих творчих

людей, і регіональні локуси з поступовим зміщенням центру до таборових зон (місця ув'язнення та поселення, де відбували покарання українські інтелектуали), а також власну метрику *антропологічного часу*, що має специфічний ритм, свої зони апогею, біфуркації та стихання. Ці вектори – просторовий (горизонтальний) і темпоральний (вертикальний) можна означити поняттям *хроногеометрики* [15, 41-42], що й визначає місце українського шістдесятництва як певного "сюжету Доби" з його першим, другим, третім планами в контексті ХХ ст. При цьому роль столиці – міста Києва, що несе в собі мудрість або софійність як свого роду "досвідченість", обтяжену "етичною духовністю" [15, 16], важко переоцінити, зокрема й щодо досвіду комунікації особистостей і формування своєрідної *свідомості покоління*, відкоригованої ідеологічною та соціокультурною ситуацією цієї доби. Адже в контексті епістемології культури суб'єкт не може свій індивідуальний досвід зробити надбанням спільноти в прямому розумінні, проте він може перетворити його на "предмет всезагальної повідомлюваності" через механізми комунікації, яка постає способом надання загальної значущості індивідуальному, евристичному [14, 22]. А специфічним різновидом комунікації і є художня творчість, яка "переплавляє" у свідомості митця індивідуальний досвід духовно-практичного освоєння світу в художню реальність.

Отже, українське шістдесятництво репрезентує "процес "склеювання" індивідуального досвіду людей (конкретно: яскравих творчих особистостей. – *Л. Т.*) в пізнавальний досвід епохи" [14, 14], зафіксований як у топології шляху його представників, так і в художній творчості. Обидві ці складові "зафіксованого досвіду" можемо розглядати через фокус темпоральності, звідки, відповідно, ця творчість набуває статусу *темпорального досвіду*, адже, за П. Рікером, "існує *функціональна* єдність між численними оповідними модусами й жанрами" [18, 297]. Дослідник об'єднує вигадку (як "несучу конструкцію" творчості), історію і час в "єдину проблему" [18, 298], тому що саме в темпоральності досвіду бачить загальний засновок історії й вимислу, що дає обережні підстави для формулювання тези щодо залежності міри вимислу (як утілення суб'єктивного) від самої історії, спроектованої на індивідуальне сприйняття часу.

Хроногеометрія українського шістдесятництва знаходить своє відображення в поетиці, художньо-естетичні координати якої визначаються векторами простір/час, де перше також уміщує простір внутрішній. При цьому простір "як порядок співіснування є множинність кореляцій, що структурують інтервали з позицій відношень на зразок околиці, прилягання тощо)" [11, 164]. Це виразно простежується на прикладі прозаїків-шістдесятників: В. Шевчук з його підкреслено маніфестованим персонажем околиці невеликого міста (конкретно Житомира), Є. Гуцало – з переважно сільським мешканцем, Г. Тютюнник з його маргіналізованим героєм, В. Дрозд із його антропологічним виміром українського Полісся, Ю. Щербак з його героєм урбаністичного світовідчуття, Р. Андріяшик з його просторово-антропологічним зміщенням у бік Закарпаття.

Темпоральність розсікає цей простір на такі складові, як 1) позачасовість (щастя); 2) вічність (мить); 3) миттєвість; 4) оновлення (миті духовного пробудження, самовіддачі, коли можна повторити вслід за Бальмонтом: "Я – завжди інший"); 5) втрата (втраченим живуть ті, хто розкаявся); 6) приреченість; 7) безвихідь; 8) смерть [11, 43]. Такі "акупунктурні точки", що належать як до зовнішнього, так і до внутрішнього простору, якраз і визначають антропологічний літературознавчий розгляд, що надає дослідженню новий стереоскопічний вимір. Вони особливо притаманні поетиці шістдесятників і корелюють жанрову структуру їхньої творчості, тематично-змістову наповненість та стильову й художньо-образну системи.

Поетика шістдесятників, по суті, "скасовує" постулати класичної науки, згідно з якими простір трактується як певне вмістилище, а час – як вічність; натомість художньо актуалізує пропозиції некласичної науки, відповідно до якої простір інтерпретується як множинність координат (у шістдесятників особливо активний внутрішній простір, що вміщує "пробуджену" суб'єктність: чуттєвість, "олюднену" ментальність, інтелектуальність, ліризм тощо), а час – як "сукупність моментів у фіксованих системах відліку" [11, 45]. У життєвій та художній практиці шістдесятників такими фіксованими "системами відліку" стали повоєнна реанімація людського й постсталінська зміна антропологічних координат у свідомості людини. Тим-то їхня поетика відобразила "сукупність моментів" цих антропологічно-ментальних перетворень, коли на зміну наступові на людину і примусовій трансформації її ментальної матриці прийшли спроби підступитися/наблизитися до людини й зрозуміти її істинний внутрішній світ у його екзистенційних параметрах та соціальних кореляціях.

Антропний простір/час, укладений українськими шістдесятниками у відповідні хронотопи (як-то: дім, будень, свято та ін.), віддзеркалює зміст буття "тут-і-тепер" або "ось-тут-існування" [11, 45] як перехідний, переломний етап людської свідомості, що вивільняється від тоталітарних пут і виходить за межі самої себе (тобто за межі раніше дозволеного або дозованого). Однак ця система "локальних подій" (як-то трансформація локусів свідомості), що виступає нібито певною подібністю "напівзамкненого світу" [11, 45], у контексті українського шістдесятництва розгортається у просторі Тексту (корпусі текстів). Тут "варіювання конфігурацій локалів" [11, 46] формує поетикальну структуру "взаємопроникних світів", які й творять макросвіт Тексту українського шістдесятництва.

Шістдесятництво як Текст постає своєрідним інтертекстуальним простором покоління. У такому вимірі інтертекстуальність не зводиться лише до питання літературних впливів, хоча фактор взаємовпливу репрезентантів шістдесятництва всередині цього явища надзвичайно потужний, адже текст являє собою "процес відтворення смислів у розгортанні й у взаємодії різнорідних семіотичних просторів і структур…" [12, 283]. Текст українських шістдесятників розгортався у просторі не відстежених досі "слідів" мережі "текстуальних референціалів", а також мережі соціально детермінованих "інтертекстуальних зв'язків" [12, 283]. За Р. Бартом, джерела тексту існують не тільки до тексту, а й після нього. Це слугує зайвим доказом розгорнутої інтертекстуальності шістдесятників, оскільки Р. Барт включає в інтертектуальність тексти, які виникають пізніше, ніж сам твір [12, 283]. Текст (будь-який) покоління українських шістдесятників постає як простір пересікання інших текстів, асоційовані комбінації яких створюють додаткові смисли.

У творчій практиці досвід структурується через опозицію традиційне/модерне (нове чи оновлене), що й визначає міру і специфіку жанрово-стильових актуалізацій, трансформацій та модифікацій художньої свідомості. Безперечно, "роди й жанри літератури (та, певно, не тільки літератури, а й усього мистецтва) повністю залежать у своїй художній буттєвості та оформленні від особливостей сучасної їм художньої свідомості. Краще сказати, у родах і жанрах буттєво оформляється художня свідомість тієї або іншої сучасності" [10, 116]. Саме вона зумовлює народження нових художніх форм або ж видозмінює старі, "виходячи зі своєї власної природи" [10, 116], ламаючи жанрові канони, визначаючи стиль у найширшому його діапазоні.

В інтерпретаційному полі українського шістдесятництва навряд чи можемо говорити про радикальну зміну жанрово-стильової системи, яка б виводила це

явище поза межі напрацьованої художньо-естетичної традиції – аж до розриву з нею. Радше йдеться про певні *лінії розриву, точки розриву* та *біфуркації,* які визначають міру модернізації художньої свідомості. У точках розриву створюються нові ймовірності, нові можливості самоактуалізації людини у світі вічних загальнолюдських цінностей. Адже всі майбутні рухи індивідуума – до себе, до інтелектуалізму, гуманізму, зрештою, до демократичного громадянського суспільства тощо – проходять через розрив із ментальними стереотипами. Саме розрив простору табу й стереотипів, ментальних блоків і схем, обмежень і самообмежень, зокрема цензури й самоцензури, стає причиною реанімації раніше притлумлених людських почуттів, відчуттів та емоцій, до відродження витіснених на периферію свідомості духовних первнів. При цьому ідеї антропологічної обсервації обертаються довкола змістових пластів, що передаються понятійними образами "життєва драма", "біографія", "процес вчинків", що їх далекоглядно ввели в науковий обіг Грамші, Політцер, Сев [11, 35]. У такому контексті всередині цих понятійних образів і виявляє себе "дійсна людина в стихії самоутвердження", що, за В. Ільїним, і постає епіцентром антропологічних розглядів [11, 35].

"Жанрова креативність є суто антропологічною властивістю, проте й саме існування жанру, скажімо, роману, має антропологічну мотивацію" [6, 507], тому що жанр відображає процеси "походження та психічного й соціального становлення людства" [6, 507]. Така антропологічна залежність, яка актуалізує антропологічний фактор жанротворення [6, 507], дає підстави перевести оптику бачення жанрової самовизначеності українських шістдесятників у час їхнього приходу в літературу в площину психологічних закономірностей, які можуть по-різному спрацьовувати на різних етапах соціокультурного розвитку суспільства. Тож якщо розглядати прозовий доробок шістдесятників з погляду жанрології, то, безперечно, виникає логічний висновок про те, що новелістика стала фактично предтечею їхньої романістики: і В. Шевчук, і В. Дрозд, і Є. Гуцало згодом перейшли до великих прозових форм. Подібної траєкторії розвитку міг сягнути, вочевидь, і найвидатніший майстер малої прози Григір Тютюнник, котрий устиг заявити про себе кількома повістями. І це годі заперечити. Хіба доцільно сформулювати запитання в такому ракурсі: новелістика шістдесятників – прообраз великих наративних структур чи самодостатня наративна модель? Або, за Д. Лихачовим: новелістика в дискурсі українського шістдесятництва постала як "жанр-васал" чи "жанр-сюзерен"?

Мабуть, не слід буквально сприймати твердження Т. Бовсунівської, що створення із різних жанрів певної їх суми призводить до переродження жанрів [6, 123], оскільки це складні трансформаційно-мутаційні процеси художньої свідомості митців, хоча відкидати тезу про перехід кількості в якість теж не можна: йдеться про внутрішній процес накопичення письменником вражень та узагальнень аж до тієї часової позначки, доки він не відчує готовність номер один до переходу в інший жанр. У контексті цієї теми радше варто врахувати спостереження Н. Бернадської, згідно з яким у літературі спочатку відбувається переакцентування на рівні тематико-проблемному, а з часом зазнає змін поетика творів, їхня жанрова матриця [5, 51].

Саме під таким кутом зору можна розглядати творчість українських шістдесятників, прийнявши також до уваги тезу дослідниці про ледь помітне розхитування наприкінці 1950-х рр. "нормативної моделі світу шляхом переакцентації конфліктів, поглиблення їх морально-етичної й морально-психологічної сутності, проте зі збереженням художніх кліше та панівних ідеологем" [5, 51]. Ідеться винятково про роман, однак неабияку роль у розхитуванні означеної нормативної моделі світу відіграла також новелістика,

передусім та, що належала перу письменників-шістдесятників (В. Шевчук, В. Дрозд, Є. Гуцало, Ю. Щербак), яка через відображення трансіндивідуальних елементів готувала художню свідомість тієї епохи до часових зміщень, що їх Н. Бернадська віднаходить уже в трансформованих романних різновидах 1970-х рр. [див.: 5, 51].

На початку 1960-х років, коли українська література відчула потужний подих неоромантизму й поезія, відповідно, заявила про це неоромантичною палітрою художньо-стильових засобів, проза ж мусила по змозі долати межі соціалістичного реалізму як підпорядкованого панівній ідеології методу відображення життя. Адже "новий критичний реалізм" у межах формування постсоцреалістичної жанрової парадигми гальмувався інерцією спротиву існуючих жанрових форм (жанрової ієрархії), схематичний роман зразка 1950-х поступився місцем новелістиці. Саме новелістика репрезентувала етику "моральної міри" [16, 220], що її принесли із собою українські шістдесятники. Однак, перебуваючи в атмосфері неоромантичної пасіонарності, зробила це досить своєрідно. Узявши від епохи романтизму, коли митець творив у стані "божественного одкровення", налаштування на певну фрагментарність (а такі фрагменти, за Фрідріхом Шлегелем, непродуктивно "штучно поєднувати зв'язками", оскільки в такому разі текст втрачав свою первозданну креативність) [13, 68], новелістика цього періоду відображає певні локуси життя, або розрізнене буття, що їх читацька рецепція мусить скріпити певною "ідеєю" чи "фабулою". У такий спосіб "ген романтизму", що наснажував поетичні жанри того періоду, через специфіку творчого процесу торкнувся й коротких прозових форм. Звідси їх жанрово-стилістична трансформація, оновлений ліризм, психологізм, занурення у внутрішні переживання, що певною мірою знімає типологічну залежність новели від її полюсів, що склалися історично: з одного боку, анекдот (як "нечувану подію", за Гете, "чудову подію", за Августом Шлегелем, "незвичайний випадок", за П. Хейзе, "ситуація", або сфера, яка повинна замкнутися, за Х. Кортасаром, та ін.), а з другого – фантастична історія. Натомість спостерігається відхід авторів від чіткого фабульного розгортання наративних структур, властивого їхнім попередникам, часові зміщення, зумисні смислові повтори (як це бачимо в новелі В. Шевчука "Вона чекає його, чекає", де через такий рефреновий прийом минуле наче захлинається в сучасному), настроєвий імпресіонізм (В. Шевчук, Є. Гуцало), поетичність, вихід "за межі чистої "ситуативності" або абстрактної демонстрації доброчинностей/хиб, що реалізуються у вчинках" [16, 73] людини, яка стоїть перед вибором.

"Новелізація буття" українськими шістдесятниками в межах ситуативного діапазону – від екстремального до найбанальнішого – дає лише легке соціальне тло, яке виступає каталізатором внутрішньої психологічної пружини персонажів.Така налаштованість прозаїків "не так на конструкцію, як на деструкцію старої форми", що трактується О. Білецьким як відрив од традиції [4, 26-27], насправді дала позитивний приклад конструктиву.

Прозі 1960-х рр. довелося долати (більшою чи меншою мірою) ті складники традиційного реалістичного письма (переважно сільського спрямування), що їх чітко вирізняє Д. Наливайко: розвинений описово-етнографічний елемент; форма оповіді, в якій спостерігається народний склад мислення й мовлення; особливе співвідношення з романтизмом, стійка синкретичність реалістичних і романтичних елементів; використання арсеналу фольклорних зображально-виражальних засобів, органічно близьких основному адресатові цієї літератури [див.: 17, 96], тобто всього того, що характеризує типологічні відмінності української реалістичної літератури від літератур російської та західноєвропейських. Саме тому в шістдесятників спостерігається таке потужне

зацікавлення літературою Розстріляного відродження з її урбаністичними імпульсами й трансформаціями канону. Українські шістдесятники використали традиційний принцип зображення селянського світу з "внутрішнього, а не зовнішнього погляду", що його актуалізує після О. Білецького Д. Наливайко. Тобто вони розширювали погляд зсередини, розвинувши традицію внутрішнього, атрибутивного плану, зосередивши свою мистецьку увагу не так на фокусі співпереживання, як на фокусі психологічної суголосності.

Неоромантична тенденція у творчості українських шістдесятників, що опосередковано прийшла як "із усієї широчезної гами европейських духовних напрямків" [24, т. 1, 105], так і з національної фольклорної традиції, коли все запозичене "*перетворювалось* і *переформовувалось*" [24, т. 1, 105], актуалізувала концепти національного духу на новому рівні художньої свідомості. Адже глобальна взаємозалежність, що проходить по лінії "народ і історія", – це основна тема української романтичної традиції, яка водночас належить і до основних проблем національного руху. Якщо користуватися системою оцінок Д. Чижевського, можемо говорити про те, що саме національний рух, котрий мав як свої пасіонарні, так і латентні фази, суттєво впливав на творчість українських літераторів, яка часто була "не лише *відгуком*, але й *відповіддю* Заходу" [24, т. 1, 105]. Літературно-мистецький Захід переживав на початку 1960-х рр. тенденції відчуження особистості, яка потрапила під тиск цивілізації споживацтва, дегуманізації суспільства, що спровокувало, скажімо, у французькій літературі, протестні тенденції, зокрема, у так званій літературі "великої відмови" 1960-х рр., духовно пов'язаної з літературою абсурду" (1950-1960-ті рр.), найяскравіше репрезентованою іменами Беккета та Іонеску [див.: 22, 133], а також "абсолютизацію заперечення", пов'язаною з ліво-екстремістським рухом [див.: 22, 137], що віддзеркалила тенденцію неприйняття соціальної реальності. Американська література в 1950-1960-ті (аж до прикінцевих років цього періоду) перебувала в режимі дискусій щодо життєздатності роману, коли модерністський роман маніфестував "розрив зв'язків людини зі світом", "зруйнування епічності", а в буттєвому світі – "пограничні ситуації" відчуження, ізольованості, "напруженої самотності", роману як явища, що втратило соціальність [7, 69]. Якщо в першій частині цієї тези можемо говорити про певну синхронізацію утвердження індивідуалізму на початку 1960-х (в українському контексті радше – виразного персоналізму з глибокою індивідуалізацією особистості), то друга відсилає до певної, умовно кажучи, дискусії щодо взаємостосунків *людина/соціум,* визначених іншою соціокультурною ситуацією та іншим ідейно-соціальним та художньо-естетичним досвідом.

Уводячи процес утвердження української новелістики 1960-х років у світовий контекст і світові тенденції відчуження героя від суспільно-соціальних процесів, психологічну локалізацію в просторі власного Я та його довколишнього побутово-психологічного ландшафту, наближення до кіномонтажної специфіки художнього освоєння дійсності, ця спроба інтертекстуалізації за всієї її доцільності та доказовості потребує все ж певних застережень.

Важко не погодитися з тезою О. Звєрєва, згідно з якою оповідання якоюсь мірою послужило ідеальною формою для того, щоб набуло художньої виразності властиве новому поколінню відчуття ненадійності, крихкості людських зв'язків у навколишньому світі – відчуття, насамперед властиве американським прозаїкам-авангардистам 1960-х років. Адже улюбленою їхньою метафорою була "метафора змертвілого, беззв'язного світу", що її вони намагалися втілити "буквалістськи і перетворювали прозу в колаж, у недбало, наспіх змонтовану кінострічку, де зіштовхування підкреслено різнорідних

скалок дійсності виглядало абсурдно і, як передбачалося, смішно" [9, 6].

Причини появи української модерної прози малих форм у 1960-х роках закономірні. І то не тільки тому, що новелістичний жанр можна умовно зарахувати до "зондажних" або, як помилково вважають деякі дослідники, до підготовчих – у надії на створення ширших художніх полотен – жанрів. Маючи в собі, за визначенням І. Денисюка, велику "життєпружну силу", мала проза "подібна до тих квітів, які зацвітають на пустирях чи освоюють щойно застиглу лаву, вивержену з вулкану" [8, 7]. Світ, що його носили у своїй душі шістдесятники, був не так змертвілим, як зболеним, зараженим, знечуленим від травм і заборонних лещат, де людському духові невільно було спромагатися на вияв свободи вибору й почуття, однак "незв'язаність" його причинно-наслідкових парадигм була очевидною. Шістдесятникам, проте, властивими були не поспіх і зумисна недбалість, а *вихлюп* того органічного для них світосприйняття, яке вони гуманізували, психологічно синтезували й ліризували, не вдаючись до того "лікувального" для американської новелістики передбачуваного "сміху", що його, на їхнє переконання, ніс абсурдизм. Адже сміх, гротеск лікує тоді, коли інші "ліки" вже вичерпано; українська ж новелістика мала потенційний заряд непробудженого ліризму, не виявленого досі турбулентного психологізму, які "колажували" художню реальність із більшою мірою достовірності, аніж зіштовхування "різнорідних скалок дійсності", до сприйняття й дешифрування якого не була готова українська ментальність середини минулого століття.

Тож, як твердять самі шістдесятники, їм ближчою була все ж таки поетика неореалізму італійського кінематографа з його акцентацією на поетиці реального факту, фокусуванні на тому фрагменті життя, котрий, якщо його розглянути зусібіч, дає для розуміння внутрішнього життя людини більше, аніж поетика події, колізії, зіштовхування антиподів тощо.

Проте, виходячи з бахтінської тези щодо жанрової незавершеності роману ("роман – єдиний жанр, що перебуває у становленні, тому він більш глибоко, суттєво, чутливо і швидко відображає становлення самої дійсності" [2, 98]), ставимо собі запитання: чому ж початок 1960-х рр., коли в життя бурхливо входили нові світоглядні домінанти й моделі поведінки, не ознаменувався вибухом такого пластичного, гнучкого жанру, як роман? Чи тільки молодістю тих, хто бурхливо входив тоді в літературу, пояснюється така ситуація? Чи, може, тут відіграв свою роль лише фактор часу, який наразі обертається обома сторонами: по-перше, вузькі межі (коридор), що його ситуація призначила для творчого оприявнення українських шістдесятників, а по-друге, та обставина, що роман потребує більшого часу на осмислення реальності та сам процес написання? Відповіді не такі очевидні, як здається на перший погляд, адже кількість написаного в малих жанрах цілком могла би бути "переведена" у форму роману. Не дає тут остаточної відповіді й теза, згідно з якою роман потребує довшої дистанції між автором і реальною дійсністю, що стає об'єктом художнього дослідження – для осмислення й узагальнення. Адже роман так само може виростати зсередини самої соціоекзистенційної ситуації, коли автор ставить перед собою глобальну мету й амбітніші плани.

З одного боку, тут і справді дався взнаки надто молодий вік творчих неофітів і, можливо, певний острах перед "великими жанрами", в яких тоді працювали визнані метри. А з другого – можна твердити, що тут спрацювала й певна упередженість до скомпрометованого, здевальвованого, нормативно змодельованого жанру, що його надмірно експлуатувала ідеологія і який повною мірою відобразив усі гримаси соціалістичного реалізму: монументальність, лакованість, композиційну та психологічну налаштованість на прогнозованого позитивного героя тощо. Тоді як новела/оповідання менш

надається до ідеологічних спотворень життя: її "нерв" перебуває у площині глибоко внутрішнього. Окрім того, це був і певний виклик: у малих жанрових формах показати великі людинознавчі проблеми (це, як правило, психологічний конфлікт, що лежить у площині етико-моральних констант).

Новелістика українських шістдесятників – це один із тих прикладів, що на них як на апріорних явищах живого літературного процесу наголошує І. Денисюк, уважаючи, що вони зумовлені "ідейно-художніми напрямами, які приймають соціальне замовлення доби й коригують жанри" [8, 22]. Виростаючи з певної історико-літературної ситуації, новелістика – як своєрідний адаптаційний соціально-психологічний жанр – утверджувала антропологічний поворот, готуючи свідомість читача до сприйняття нових романних структур.

У тогочасній прозі спостерігаємо відчутну "матеріалізацію" життя в усіх його подробицях, унаслідок чого фактура цього життя набуває особливо промовистої щільності. Звідси різнотембровість або поліфонія тембрів в одній площині твору, де на перший план виступає звук, колір, запах, а також рух (чи, швидше, мікрорух) внутрішнього імпульсу. Такий виразний зоровий ряд, відтворений у слові, родом із кінематографа, очевидний вплив неореалізму італійського кіно з його поетикою деталі. І це не тільки перевисання художньої свідомості до міського модусу в його нових мистецьких тенденціях, а й безпосередній вплив мегаполісу. Відриваючи людину від природи, він відбирає в неї відчуття цілісності, нерозривності світу, непомітно розщеплює цілісну патріархальну свідомість на десятки й сотні мозаїчних складових, які дають можливість творити щоразу нове калейдоскопічне дійство в межах новелістичної фактури.

На початку 1960-х років прозаїкам ще належало набути відчуття дистанційності від безпосереднього сприйняття реальності – тієї стихії "незавершеного теперішнього" [2, 112], з якою стикається і яку асимілює в художню матерію роман. Жанр роману як зона й поле "ціннісного сприйняття й відображення світу" [2, 113], що дає "точки зору й ціннісні орієнтири" [2, 113], на початок входження українських шістдесятників у літературу перебував ще в конфліктній ситуації з художньою свідомістю, яка потребувала певного становлення.

Відповідь на це запитання можна шукати також у бахтінській теорії діалогізму, адже роман як утілення діалогічних структур художньої свідомості народжується тоді, коли автор дозріває вступити у відкритий діалог із суспільством. Натомість монологічна тональність новели є більше потребою "внутрішньої розмови". Оскільки наскрізь діалогічною була поезія шістдесятників, балансуючи на межі між національною риторикою та естетичними ідеалами, то прозові жанри мусили врівноважуватися "внутрішнім виміром" людини, апелюючи не так до її громадянського начала (з цією роллю цілком справлялася поезія), як до психологічних первнів людини, яка перебувала в стані перемоделювання свідомості. Це було логічно з погляду відновлення антропологічної рівноваги травмованої всім попереднім досвідом людини, адже в тій картині світу, що її вибудовувала література 1960-х рр., передбачалося два пласти: зовнішній і внутрішній.

Роман, за М. Бахтіним, це "художньо організоване соціальне різномовлення, іноді розмова, та індивідуальне різноголосся" [3, 76], що акцентує увагу на передумові внутрішнього розшарування національної мови, точніше, "кожної мови в кожен даний момент" [3, 76] (як-то: на соціальні діалекти, групові манери, професійні жаргони, жанрові мови, мови поколінь, мови напрямів, мови авторитетів, мови гуртів і тимчасових мод, мови соціально-політичних днів і навіть годин). Звісно, надміру соціологізувати цю тезу немає підстав, але в основі своїй вона правильна й відбиває своєрідність конкретики творчого життя.

Зважаючи на те, що роман, на думку М. Бахтіна, "погано уживається з іншими жанрами" [2, 96], претендуючи на своє всеохопне панування, проза початку 1960-х рр. могла фактично зайняти нішу в офіційному жанровому каноні, де домінували романні форми (Л. Первомайський, О. Гончар, П. Загребельний, та ін.), хіба у вигляді новели й оповідання. І лише тоді, коли шістдесятники почали виходити за жанрові межі малих наративних структур, жанр роману (тут спираємося на подану вище тезу М. Бахтіна) починає витісняти новелістику самих шістдесятників. Свою практику "відображати подію на одному ціннісно-часовому рівні із самим собою і зі своїми сучасниками (а відповідно, і на основі особистого досвіду й вимислу" [2, 103]) шістдесятники набували через практику внутрішньої ціннісно-темпоральної психологічності (новелістика).

Твердження про те, що існує новелістичне мислення як паралельне чи альтернативне до мислення романного, викликає певні сумніви: принцип аналогії не завжди доказовий. Так само неправомірно говорити про асиміляцію мислення новелістичного романним мисленням. Якщо користуватися теоретичним терміном Ю. Тинянова щодо жанрової установки [19, 227], яка організовує "підпорядковані фактори" й визначає функціональну жанровість твору, то домінантною тут бачиться саме психологічна настанова, яка має кількашарову структуру мотивації. Отже, сама доцільність домінування того чи того жанру переводиться з площини жанрології у площину літературознавчої антропології.

Процес романізації жанрів (у бахтінському розумінні [див.: 2, 98]), що відбувався поступово й підспудно на початку 1960-х рр., готуючи "вибух" романної прози в 1970-х рр., коли, за Н. Бернадською, спостерігається трансформація романних різновидів: виробничий та історичний роман набувають "людських" вимірів, ідеологічний роман починає тяжіти до філософії, інтелектуалізму [5, 51], відбувався не лише під впливом самих романних форм минулого зразка. Художня свідомість шістдесятників, що була затиснута романними взірцями соцреалістичного штибу з їх лакованістю "ходульної героїзації" (М. Бахтін), монументальністю ідеологічних побудов, цілеспрямованим позитивізмом героїв, спрощенням психологічних колізій тощо, активізувалася під "безпосередньою дією тих змін у самій дійсності, які й визначають роман" [2, 98], оскільки, як пластичний жанр, він глибоко, суттєво, чутливо й швидко відображає становлення самої дійсності [див.: 2, 98].

Сучасна романоцентрична жанрологія, яка має за об'єкт чи не найстабільнішої уваги саме жанр роману як такий, що завжди перебуває в процесі свого розвитку й незавершеності, визначає місце новели й оповідання як досить стабільне, прогнозоване, антропологічно вмотивоване. Водночас роман сприяє й "оновленню всіх інших жанрів, він заряджає їх становленням і незавершеністю" [2, 98]. Чи не тому простір лапідарної новелістики Є. Гуцала, В. Дрозда, та й В. Шевчука, поступово витісняється жорсткою, викінчено місткою, діалогічно насиченою новелістикою Григора Тютюнника, яка на відміну від малої прози попередніх авторів, що репрезентує рефлексивного героя, свідомість якого перебуває в процесі трансформації, перебудови домінантних концептів буття, подає свого героя як сформовану людину, продукт деформаційних процесів у суспільстві. Така трансформація не лише відбиває пульсацію часу, не лише виступає ситуативною, а й указує на певні жанрові темпоральні взаємопроникнення. У цьому контексті не можна відкидати тези Є. Мелетинського, згідно з якою новела розцвітає в перехідні епохи й або "передує формуванню великих епічних форм або слідує за їх частковим занепадом": вона, як і інші жанри, розвивається й еволюціонує з відносною незалежністю від інших літературних жанрів [16, 7].

Однак роман як досить креативний жанр поширює свій вплив і на інші жанри. Хоча певною мірою тут спрацьовує й відома бахтінська теза щодо темпоральної креативності роману, згідно з якою роман передбачає майбутній розвиток усієї літератури: приходячи до панування, "сприяє оновленню всіх інших жанрів", заряджаючи їх "становленням і незавершеністю" [2, 98]. У просторі українського шістдесятництва відображено романну "корінну зміну часових координат літературного образу", "нову (дотикально ширшу. – *Л.Т.*) зону побудови літературного образу в романі, саме зону максимального контакту з теперішнім (сучасністю) в його незавершеності" [2, 101], що не виключає й стилістичної тривимірності роману, пов'язаної з багатомовною свідомістю, яка реалізується у творі. Цю властивість, поставлену М. Бахтіним у цьому переліку на перше місце, можна перенести на третє (так само, як і перші дві поміняти місцями, означивши домінантною "зону дотикальності"), оскільки кількамовна свідомість шістдесятників (яку не слід зводити лише до панування у просторі російської мови як домінантної) намагалася вирватися з цієї кількамовності у простір національно-мовної свідомості, при цьому вбираючи в себе й тенденції "становлення свідомостей" інших національних літератур, зокрема литовської, латвійської, естонської, молдовської, грузинської, казахської і не в останню чергу російської літератури, яка, попри всю потугу національної самосвідомості українських літераторів, мала чималий вплив і на їхню художню свідомість. До цього слід додати й художньо-естетичні надбання європейської та американської літератур, що доходили до українського реципієнта не тільки в російських, а часом і в українських перекладах.

Тобто романна свідомість другої половини XX ст. формувалася всередині складного конгломерату інших свідомостей – із виразним тяжінням до національних трансформацій усього засвоєного ззовні й домінуванням саме національних компонентів. Тим-то національна свідомість і, отже, національна мова вираження починають "наче народжуватися заново" [2,102], підняті до рівня національної ідеї та національного духу.

Шістдесятники напрацьовували свою зону входження в романну стихію не тільки через новелістичний наратив, а й за допомогою інших літературних епічних (як, скажімо, балада) та позалітературних жанрів – екзистенційних та ідеологічних. Відповідно до бахтінської моделі епістемології зародження романних форм виходимо на факт, згідно з яким у час свого становлення роман спирався на різні позахудожні форми особистого й суспільного життя, особливо на риторичні (що потверджується прикладами використання жанром форм щоденників, листів, сповідей, формами й методами судової риторики тощо – останньою, скажімо, активно насичені романні структури В. Шевчука).

Художня свідомість шістдесятників, перебуваючи у фазі формування, ще намагалася скоригувати умовні межі між художнім та нехудожнім – останнє було настільки насичене подіями, що ставило перед вибором: що є об'єктом художнього дослідження, а що має залишитися в мемуарній зоні, зоні індивідуальної пам'яті. Так, скажімо, роман В. Шевчука "Юнаки з вогненної печі", що відображає реальні події й реальних прототипів другої половини 1960-х – початку 1970-х рр., було написано аж 1991 року із застереженням самого письменника у преамбулі до твору: "Автор застерігає читача – перед ним не мемуари, а художній твір, роман <…> авторові йшлося про художнє відтворення однієї з епох нашого століття…" [23, 3]. Адже певні асиміляційні процеси й осмислення відбуваються на великій глибині художньої свідомості.

Якщо роман здобувся на статус прогностичного жанру, то новела/оповідання, віддзеркалюючи незавершену процесуальність буття як відкриту темпоральність, по суті, залишається *жанром провідчуття*, що, власне, також

є прогностичною функцією, тільки на іншому "поверсі" буття – на рівні не завжди репрезентованих глибинних психологічних структур свідомості.

Наратив відповідає одвічному прагненню людей "вирватися з безперервного потоку часу" [20, 415], визначає в ньому початок і кінець пункту подій, що відбуваються з людиною. Власне, будь-яка наративна структура віддзеркалює модель, за якою людина "вписує" себе в час, показує, наскільки креативна вона щодо цього часу. Адже стосунки людини й часу, в якому їй випало жити, завжди інтимні, драматичні й визначальні щодо розгортання її власної долі. Будь-який жанровий наратив – це свій спосіб переживання часу. Час індиферентний, однак кожен жанр структурує його по-своєму, по-різному членуючи й упорядковуючи темпоральні потоки. Тим-то можна вважати, що кожен жанр, освоюючи свій темпоральний плин наращії, має і власний темпоральний код. Якщо великі прозові форми структурують буття за допомогою певних смислових блоків, переважно вертикального спрямування *минуле/сучасне/майбутнє* в різних варіаціях, то малі прозові жанри – за допомогою "відчуття часу", замкнутого в капсулу якогось його відтинку; якщо "установка" романних структур упорядковує буття як темпоральний плин, певну рівномірність, то малі прозові форми наділені дискретною темпоральністю – як певний "момент буття", вичленений із цього плину. Темпоральна функція наративу полягає в тому, що він виступає способом осягнення часу: "Він вирізняє різні моменти в часові й встановлює зв'язок між ними, дозволяє побачити смисл у самих часових послідовностях, вказує на фінал, який частково вже міститься на початку історії, розкриває значення часу, вносячи, сказати б, "людські смисли в його плин" [21, 427]. Отже, новела – як інша наративна стратегія – має свій темпоральний модус пережиття.

"Переднаративна потенція самого життя" [20, 416] визначає й темпоральний модус його відображення. У "великих жанрах" процес упорядкування наративних структур відбувається за рахунок темпорального зв'язування окремих подій у часі, які й модифікують наслідки для інших, – це певною мірою дає відповідь на запитання, чому початок 1960-х рр. дав вибух новелістики. Оскільки це була епоха перемін, особливо на рівні свідомості, вона не могла дати повного розуміння наслідків цих перемін, бо всі майбутні суспільні зміни в теперішньому "тепер" перебували в статусі сподівань і передчуттів, а не чітких програм чи навіть уявлень. Новела, безперечно, має свій темпоральний профіль – м'якше окреслений, пластичніший. Вона віддзеркалює таку темпоральну жанрову модифікацію, коли наратив не репрезентує цілісний час, але "сегментує його на впорядковуючі одиниці" [21, 420], а соціальні ролі відображає у, сказати б, заглибленому інваріанті. Роман прагне завершеності й повноти, новела ж передбачає структурну зміщеність (*початок/середина/закінчення*), розмитість цих формальних підстав.

Новела – це інша наративна стратегія, інший спосіб шифрування/дешифрування темпоральності в людському бутті, інакше темпоральне осягнення повсякдення, інша суб'єктивність. Оскільки людина – істота темпоральна, яка має здатність через логіку наративу висвітлювати своє буття, зростає "роль [наративу] для саморозуміння людей, адже вивчення природи наративів, того, як і чому люди їх конструюють, організовують їх на основі таких категорій, як сюжет, оповідач, характер, це, по суті, вивчення одного з фундаментальних і унікальних для людини шляхів осмислення сущого й себе самого" [21, 427]. Отже, антропологічне завдання досягається через проекцію часу на саму людину засобами жанрових наративів.

Тож в національній картині світу, що її жанрово віддзеркалювали у в своїй творчості українські шістдесятники, одне із центральних місць посідає новелістика, яка на початку 1960-х намагалася забезпечити "баланс ідеально

зразкового й емпірично виняткового" [1, 244]. Як своєрідний фрагмент, локус універсальної картини світу, що "передбачає наявність багатьох інших фрагментів, котрі доповнюють, ускладнюють, збагачують" [16, 6], тобто універсалізують картину світу, новела несе особливе психологічно-смислове навантаження, розгортаючи "внутрішній простір".

Ядром новелістики українських шістдесятників був гуманістичний світогляд, що "відіграв певну роль, головним чином за рахунок антропоцентричного пафосу", ще у формуванні "класичної форми європейської новели" [16, 109]. Такі антропоцентричні паралелі тут не випадкові: адже саме шістдесятники на новому витку розвитку літератури репрезентували "новий синтез гуманізму" [16, 131], актуалізований новими суспільними реаліями. "Емпіричний антропоцентризм", як його означує Є. Мелетинський, що постає у вигляді "уваги до людської індивідуальної самодіяльності, її дивацтв, можливостей або небезпек" [16, 109], не тільки залишається необхідною умовою існування класичної форми новели, наголошує дослідник, а й особливо актуалізує свої потенції в період тематичних і жанрово-стильових трансформацій, передаючи цей "ген гуманізму" перемодельованим жанрам і стильовим манерам. Новелістика, яка більше зосереджена на приватному, знаменує собою антропологічний поворот у літературі, адже роман більше інтегрує себе в життя/повноцінне буття, а новела не має такої потреби: розгортаючи здебільшого альтернативні світи, вона поглиблює внутрішній вимір буттєвого. Час новели – це час перебудови свідомості. Тим-то новела виступає темпоральним маркером суспільства. Новела швидше віддзеркалює нереалізовані відрефлексовані події, що становлять альтернативну дійсність у житті літературного героя.

Антропоцентризм як "зосередження на почуттях і самодіяльності індивіда" [16, 99], що маніфестується світоглядним маркером гуманізму, якраз і передбачає зосередження автора на більш часткових конфліктах, з яких, проте, чутливий читач дістає моральний "гуманістичний" урок [16, 83].

У дискурсі українського шістдесятництва жанрова зрілість і специфіка новели не вступає в суперечність із власне гуманістичним світоглядом, на потребу розподілу якого звертає увагу Є. Мелетинський [16, 99], навпаки: антропоцентризм, заґрунтований у гуманістичне світовідчуття, визначає стилістику й тональність новели, багатство її художньо-образних засобів.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Андреев М.* "Новеллино" в истории итальянской литературы и европейской новеллы // *Новеллино.* – М.: Наука, 1984.
2. *Бахтин М.* Эпос и роман (О методологии исследования романа) // *Вопросы* литературы. – 1970.- №1.
3. *Бахтин М.* Слово в романе // *Бахтин. М.* Вопросы литературы и Эстетики.–М.: Художественная литература,1975.
4. *Білецький О.* Зібрання праць: У 5-ти т. – Т. 3.- К.: Наукова думка,1966.
5. *Бернадська Н.* Канон соцреалістичного роману // *Слово* і Час. – 2005. – № 2.
6. *Бовсунівська Н.* Основи теорії літературних жанрів. – К.: ВПЦ "Київський університет", 2008.
7. *Денисова Т.* Новейшая готика (о жанровых модификациях современного американського романа // *Жанровое* разнообразие современной прозы Запада. – К.: Наукова думка, 1989.
8. *Денисюк І.* Розвиток української малої прози XIX-поч. XX ст. – Львів: Науково-видавниче товариство "Академічний Експрес ", 1999.
9. *Зверев А.* Тридцать пять штрихов к портрету Америки // *Современная* американская новелла. 70 – 80-е годы. – М.: Радуга, 1989.
10. *Ігнатенко М.* Генезис сучасного художнього мислення. –К.: Наукова думка, 1986.
11. *Ильин В.* Философская антропология. – М.: Издательство КДУ, 2006.
12. *Керимов Т.* Интертекстуальность // *Современный* философский словарь. – М.: Академический проект, 2004.
13. *Копистянська Н.* Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. –Львів: ПАІС, 2005.
14. *Крымский С., Парахонский Б., Мейзерский В.* Эпистемология культуры: Введение к обобщенной теории познания – К.: Наукова думка, 1993.

15. *Левинас Э.* Избранное: Трудная свобода. – М.: РОССПЭН, 2004.
16. *Мелетинский Е.* Историческая поэтика новеллы. – М.: Наука, 1990.
17. *Наливайко Д.* Українська реалістична література в порівняльно-типологічному зрізі // *Хроніка 2000*. – 1993. – №5.
18. *Рикер П.* Что меня занимает последние 30 лет // *Историко-философский* ежегодник'90. – М.: Наука, 1991.
19. *Тынянов Ю.* Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977.
20. *Турбина Е.* Нарратив, повествование // *Современный* философский словарь. – М.: Академический проект, 2004.
21. *Турбина Е.* Нарратология // *Современный* философский словарь. – М.: Академический проект, 2004.
22. *Уваров Ю.* Французский психологический роман 60-80-х годов XX века (идейно-тематические и жанровые тенденции) // *Жанровое* разнообразие современной прозы Запада. – К.: Наукова думка, 1989.
23. *Шевчук В.* Юнаки з вогненної печі. Записки стандартного чоловіка. Роман // К.: Український письменник, 1999.
24. *Чижевський Д.* Філософські твори: У 4 т. – К.: Смолоскип, 2005. – Т. 3.

Отримано 9 лютого 2011 р. *м. Київ*

Оксана Гальчук

УДК 812.161 Бажан

АНТИЧНИЙ КОСМОС ПОЕЗІЇ МИКОЛИ БАЖАНА

У статті проаналізовано лірику М. Бажана з погляду рецепції античних образів і мотивів. Визначено, що серед форм генетично-контактних зв'язків поет найчастіше послуговується такими, як запозичення, наслідування, адаптація, алюзія, пародія тощо. З'ясовано поліфункціональність образів і мотивів античного походження у формуванні світоглядної та поетико-стильової систем Бажана.

Ключові слова: інтертекст, античні образи й мотиви, інтерпретація, міфологема.

Oksana Galchuk. The antique world in the poetry by Mykola Bazhan

The article explores the rendition of antique metaphors and motifs in Mykola Bazhan's poetry. Among various forms of genetic or contact relations adoption, imitation, adaptation, allusion, and parody are pointed out as the most frequently used by the poet. The author also examines the polyfunctionality of antique metaphors and motifs in order to define their role in forming of M. Bazhan's worldview as well as of his style and poetics.

Key words: intertext, antique metaphors and motifs, interpretation, mytheme.

Упродовж останніх десятиліть, коли розпочалося активне повернення в літературу десятків імен письменників трагічного покоління 1930-х рр., творчість М. Бажана нечасто ставала об'єктом наукових зацікавлень вітчизняних літературознавців. Герой Соціалістичної Праці, академік, лауреат державних премій, поет, якого оминуло колесо репресій, Бажан, здавалося, цілком укладався в ідеальну модель "співця радянської доби". А проте аж ніяк не весь його доробок можна беззаперечно зарахувати до поезії партійної патетики, відкритого політичного спрямування, яка на довгі роки стала визначальною тенденцією в розвитку української літератури. Не оминувши ідеологічного диктату часу, особливо після переломного в нашій культурі 1933 р., Бажан репрезентує й іншу тенденцію – синтез лірики психологічно поглибленого аналізу складних процесів духовного світу особистості, що виникають унаслідок бурхливих подій часу, та лірики інтелектуального типу, у якій важливу роль відіграють образи й мотиви світової літератури. Саме там, де поетові вдається ухилитися від пресингу політичних імперативів, навіть внутрішньо засвоєних – у віршах культурологічного змісту, зверненні до духовного надбання людства, інтерпретації явищ світового мистецтва, – прориває ться "справжній" Бажан.

Аналізові його спадщини присвячені праці Ю. Суровцева “Поэзия Миколы Бажана” (1970), З. Голубєвої “Микола Бажан: Нарис творчості” (1984) й одна з найґрунтовніших – монографія Н. Костенко “Микола Бажан: Життя. Творчість. Особливості віршостилістики” (2004), де, як зазначає сама авторка, здійснена “спроба пізнати унікальність і цілісність життя і творчості Миколи Платоновича Бажана” [5, 5]. У всіх дослідженнях наголошується на культурологічному змісті його поезії. Зокрема, Е. Соловей характеризує доробок Бажана в контексті української лірики ХХ ст. зі стійкою визначальною схильністю до буттєвої проблематики [див.: 9], що зумовлює звертання автора до широкого спектра символічно навантажених образів і мотивів.

Ставлення поета до надбань світової літератури завжди було особливим. Опинившись серед “академіків” ВАПЛІТЕ, він поділяв вимогу глибоко освоювати класичну спадщину й був непримиренним до неуцтва, халтури, графоманства, що заполонили тогочасне пролетарське письменство. Після вимушеного “саморозпуску” письменницької співдружності він, як й інші ваплітяни, співпрацював з альманахами “Літературний ярмарок”, “Універсальний журнал”, які в тих складних умовах докладали чи не найбільше зусиль, щоби продовжувати курс на європеїзацію української літератури. Активне запозичення і трансформація традиційних образів і символів у власному поетичному доробку (а звідси – притчевість, символічність деяких сюжетів, політональне письмо, метафоричність) поряд з унікальною пластичністю, музикальністю мови стають прикметними рисами ранніх творів Бажана, а потім і його поезій 1960 – 1970-х рр.

Науковці солідарні щодо важливої ролі образів і мотивів світової культури в моделюванні художньої картини світу поета, наголошуючи на рецепції переважно барокової та романтичної літературних традицій. Більше того, визначення специфіки поезії Бажана як такої, у котрій інтелектуальна енергія поєднується з бароковою вигадливістю, стало майже хрестоматійним. І справді, барокові ремінісценції звучать і в урбаністичному циклі “Будівлі”, й у філософських поемах “Розмова сердець” (1928), “Гетто в Умані” (1929), “Сліпці” (1931), “Смерть Гамлета” (1932) та інших, зумовлюючи “всеохопність деталей і пафос цілости” [6, 472]. Романтизм “дав йому уяву про масштаби фантазії, фантастичности буденного, сміливого розтину по живому і зрощування розірваних світів” [6, 472] (як у поемі “Гофманова ніч” (1929)). Та оскільки в естетичних системах координат і бароко, і романтизму важлива роль належала трансформації античних образів і мотивів, то їхня поява в ліриці Бажана видається цілком органічною. А специфіку інтерпретації визначатимуть особливості поетичного стилю автора.

Серед інонаціонального матеріалу, яким послуговувався Бажан, елементам античної спадщини відведено досить скромне місце. Однак їм належить важлива ідейно-змістова роль у розкритті проблемних питань, принципових для світогляду та естетичної програми митця.

Бажан – тип поета, парадигма буття якого містить уявлення про світ, людину, сенс її життя та місце в неосяжному космосі. Образ (чи модель) світу в його доробку наділений певною мірою рисами міфологічності, а вона, як зазначають дослідники, і в давній українській, і в античній філософії мала багато спільного, бо ґрунтувалася на язичницьких віруваннях [див.: 1]. Міфологічна модель світу, за В. Топоровим, передбачає передусім виявлення й опис космологізованого modus vivendi та основних параметрів Усесвіту – просторово-часових, етичних, кількісних, семантичних тощо [10, 401]. У поемі “І сонце таке прозоре” Бажан утверджує ідею єдності людини і природи, спираючись на античні уявлення про модель світу, за якою Універсум – багатошаровий і

одухотворений, а в центрі його перебуває людина. У вірші "Спалах сузір" поет захоплюється красою зоряного неба й передає його антропоморфну природу, відтворюючи через своєрідний космічний "метакод", або, за К. Кедровим, генетичний код літератури [4, 234], синтез природного й людського космосу.

Елементи античного світобачення в поезії Бажана виявляються не тільки в тому, що ліричний герой протистоїть макрокосму як мікрокосмос, а й у постулюванні двох форм руху – колообігу й циклічності. Так, у вірші "Дорога" автор резюмує: "Не всі серця дадуться хробаку. / Не всі шляхи у круг закуто; / І проросте зелена рута / На жовтому піску" [2, 43]. Але зазначимо, що в Бажана, на відміну від неокласиків, зокрема М. Зерова ("Kosmos", цикл "Зодіак"), космос як простір за межами земної атмосфери й космос як упорядкований стан людської душі доповнюється не лише етичними й естетичними, а й ідеологічними категоріями. У поемі "І сонце таке прозоре" Бажан уславлює цілісне оптимістично-повнокровне світовідчуття людини, наголошуючи на тому, що воно притаманне людині доби соціалізму. А у вірші "Дорога" символічно зображене людське життя як таке, що невіддільне не лише від долання труднощів ("Так важко на жорстокім камені / Шляхів вирізьблювати грань"), а й від кривавих жертв: "І кожному іти тобою, / Людська дорога меж і мір! / І тягнуться над головою / Сліди скривавлених сузір" [2, 43]. Уявлення про космологічну концепцію Бажана демонструє вірш "Елегія атракціонів", у котрому, на нашу думку, ідею циклічності ("Крутися, світ, крутися, цирк, крутися карусель!" [2, 47]) переосмислено поетом як фатальну приреченість людини-гвинтика виконувати чітко відведену їй роль: "Кожен вигиб і темпу, і такту / віддрукує капельмейстерський жест. / Віддрукує і занотує: стій! / На кожну ноту, на ту є карб свій" [2, 48]; і далі:

> Кожному ноту нажебрано,
> і іншої буть не могло б,
> і рипить між іржавими ребрами
> серця сухий суглоб [2, 48].

Трагізм світовідчуття людини (а це сучасник Бажана, що пережив криваву круговерть ("атракціон") революції і громадянської війни) передають образи, об'єднані семантикою смерті: "Із губ акробата-китайця струмочком сповзає смерть. Захлинувся ковтками конвульсій…", "Розгойдались, мов трупи на ниточках, голоси", – а також риторичні запитання на кшталт: "Чи довго прокрутишся так тут, невже не спадеш, невже?" [2, 48]. В "Елегії атракціонів" автор поєднав ідею-ремінісценцію циклічності з формотворчою ремінісценцією, використавши такий жанр античного походження, як елегію.

Н. Костенко зазначає, що ніхто з українських поетів 1920-х рр., окрім П. Тичини, не виявляв такого, як Бажан, "тяжіння й смаку до поетично-філософського синтезу руху історії та людської свідомості" [5, 64]. Погоджуючись із дослідницею, додамо, що нерідко ці поетично-філософські узагальнення досягаються митцем завдяки античним ремінісценціям. Іноді, відштовхуючись від античної ідеї, автор парадоксально дискутує з нею, віддаючи перевагу ідеологічним канонам. Зокрема, у поемі "Число" (1931) Бажан прагне розкрити діалектику історичного руху. Як відомо, античність стала принципово новим етапом в історії символіки чисел: тут уперше було повністю відокремлено число від предмета й числам як таким почали надавати нові атрибути – добрі і злі числа, дружні і недружні та ін. Платон у "Державі" наголошував на необхідності "взятися за мистецтво лічби й вивчати його не як-небудь, а до того часу, поки самим розумом не дійдуть до споглядання природи чисел…

задля самої душі, аби полегшити їй перехід від становлення до справжнього буття". А саме мистецтво лічби, за Платоном, "щосили пориває душу в якусь височінь і змушує її розмірковувати над числами самими по собі, ні в якому разі не допускаючи, щоб хто-небудь показував йому видимі і відчутні тіла, які мають свої числа" [цит. за: 8, 12].

Зародження власне символіки чисел в античності пов'язане з ім'ям Піфагора і його школи (у поемі Бажан також згадує про числа як "жертовники німотні Піфагору"). З філософських поглядів піфагорійців беруть витоки найважливіші ідеї античного сприйняття числа: утілення в символіці чисел гармонії космосу ("музика сфер") і співвіднесеність із числом етичних цінностей (те, що в пізній античності, особливо в епоху неоплатонізму, одержало класичну формулу "Єдине – це благо і благо – це єдине"). В українській літературі перших десятиліть XX ст., особливо в поезії 1920 – 1930-х рр., антична ідея гармонії космосу нерідко інтерпретувалася як проекція суспільства майбутнього. У "музику сфер" "вслухалися" київські неокласики М. Зеров, П. Филипович, М. Драй-Хмара, а символісти нерідко співали гімн числу, керуючись саме античним баченням гармонії космосу. У творчості символістів, як зазначає Л. Мних, числова символіка "є найбільш абстрактною, тому що перед нами не символічна наповненість певних чисел, що базується на традиційній семантиці, а образ числа взагалі, оспівування поетом феномена числа як такого" [8, 12]. Твір Бажана – зразок сцієнтизму й відповідно продовження традиції античної олександрійської лірики, на яку автор нашаровує свій футуристський досвід.

У поемі втілено абстрактний образ-символ числа, панування якого поет уважає чи не найважливішим здобутком нового суспільства:

Виходить число перед фронтом наказу, –
І клас віддає свій наказ…
Простує число планомірно й усталено
На подвиг, на творчість, на труд [2, 79].

Влада числа в Бажана мислиться як вищий вияв справедливості:

Встає, йдучи в контроль і випробу трудом,
Число, розміряне людським упертим ділом,
І діло, зміряне завжди живим числом [2, 78].

Але античні філософи вбачали в гармонії космосу чисельно-кількісну впорядкованість світу, котра ґрунтується не тільки на математичній узгодженості геометричної структури природи. На думку піфагорійців, справжньою всеосяжною гармонією вона стає тільки внаслідок доповнення цієї узгодженості такими далеко не природними рисами реальності, як справедливість, душа, добро, зло тощо. Отже, із космосу вирізнявся духовний (мислительний) компонент. Про нього в поемі "Число" Бажан мови не веде. Ідеальне суспільство в поета – це суспільство, у котрому всіх й усе підпорядковано Числу. Таким чином, поет зображує механізовану цивілізацію, світ, сатиру на який запропонували Є. Зам'ятін в антиутопії "Ми", О. Хакслі у "Прекрасному новому світі", П. Тичина в неопублікованій поемі-феєрії "Прометей". Для автора "Чисел" такий світ не лише прийнятний, а й невідворотний, як доля:

Коли межа, як парость, проросла,
Коли вже інша грань нову межу затисла,
Тоді числом не зміряти числа,
Й стоять пусті, розкриті навстіж числа.

Стоять, мов згарища.
І куриться труха,
На них, як фіміам руїни і розору, –
Жертовники німотні Піфагору,
Порожніх капищ стоптана пиха [2, 72].

У цьому фаталізмі Бажана вчувається безвихідь упокореного.

Символічно, що в один рік із "Числом" було надруковано поему під промовистою назвою "Сліпці". Автор, що проспівав "псалом Числу", визнає, по суті, свою добровільну "незрячість". Цей твір, на думку критиків, відображає важкі сумніви, болючі роздуми поета, душа якого загнана в підземелля ідеологічних приписів: перемога над гуманізмом у собі давалася нелегко.

Автор звертається до однієї зі сторінок української культури – творчості лірників. Зображуючи їхній побут, звичаї і навіть специфічну лексику, поет намагається відтворити насамперед психологію та дух того часу. Хоча тло "Сліпців" – Україна XVIII ст. (тож мимоволі напрошуються історичні аналогії: доля країни після ліквідації Катериною II Запорізької Січі й поразка УНР), питання, порушені автором, особливо актуальні для сучасних Бажанові читачів: яким буде суспільство, творене на основі закликів нових вождів. Герой поеми – молодий лірник – цікавиться у старшого "колеги":

Діду! Скажи – чи дороги оті,
Замучивши згагою душі,
Виводять співців та їх вірних
в ясний вертоград? [2, 102].

Очевидно, мільйони людей у той час запитували себе про це ж саме, слухаючи обіцянки про ідеальну державу. "Ясний вертоград" чи "загірня комуна" манили, як вічна мрія людства про "новий Єрусалим", але й жахали водночас тією кривавою ціною, котрої вимагалося все більше й більше. Разом із соціально-політичними автор поеми порушує й естетичні питання: сумнівами й тривогами сповнені роздуми Бажана про сутність митця й мистецтва, його заангажованість і суспільні функції. У творі зіштовхуються дві позиції, два погляди на завдання співця в новій державі. Їх утілюють два лірники. Старий мудрий кобзар не поспішає співати для нових господарів, а молодий намагається зрозуміти й час, і себе, розпитуючи свого наставника:

Ти ходиш по світі не перший десяток,
Не на першому стовквищі ницьма лежиш,
І ліра стара та посвячений ніж,
Та, може, ще мудрість і скруха – твій статок...
Запльований, зганьблений більш над усіх,
Це ж ти – найнещасніший з відданих лірі… [2, 102].

На противагу його пасивній, із погляду опонента, позиції ("А лірник мовчить, наче він не зловив / Глухого, мов скрип, шепотіння приблуди" [2, 102]), молодий лірник хоче "здолати, пробитися, вийти / як муж, а не мученик... Чуєш? Як муж!" [2, 104]. Вибір між мовчанням та славослов'ям новій владі нагадує відомий багатьом сучасникам Бажана драматичний вибір між "внутрішньою еміграцією" і служінням ідеології. У розвитку мотиву ренегатства молодого кобзаря також виникають прозорі алюзії до радянської дійсності: попри власні сумніви ("є всякі тверджі, / А сумнів, певне, найбільша із твердж. / Ламаюся в сумнів, як в браму обвалену,

/ Розкопую, б'ю, вивертаю її. / У кожну шпарину, у кожну прогалину / Вставляю заюшені пальці свої" [2, 103]) він схиляється перед новітніми господарями життя. Тепер "незрячі жебраки", що "бачили багато" і грали на ярмарках тим, хто боровся за волю України, грають запроданцям і перевертням. Можливо, Бажан натякає на сучасних поетів, і хоч автор бачить більше за всіх, але й себе зараховує до тих "сліпців", які йдуть на компроміс із "модерними кочубеями". Власне, саме в поемі "Число" і знайшов відбиття компроміс Бажана-поета з ідеологією нового суспільства. Про актуальність вітчизняної історичної тематики та влучення автора в болючу тему свідчить доля твору: оприлюднений у журналі "Життя й революція", згодом він був заборонений.

Поема "Сліпці", навіть попри неповний обсяг, становить інтерес не лише як об'єкт аналізу ідейно-художнього змісту, а й із погляду дослідження такого аспекту твору, як трансформація Бажаном софоклівської теми пізнання істини через бінарні опозиції "свобода – тиранія", "індивідуальне – колективне", "сліпий – зрячий" та ін. Персонаж Софокла цар Едіп протиставляє трагічному фатумові закон власної волі: він здійснює самосуд, позбавляючи себе зору. Страждання Едіпа не лише унаочнюють міру свободи його волі, внутрішньої переконаності, а й стають для нього шляхом до пізнання істини. Так фізична незрячість Едіпа компенсується усвідомленням себе як особистості, власної сили і значення. На відміну від героя давньогрецької трагедії, молодий лірник із поеми Бажана, утративши зір ("Я вчився три роки / І очі склепились зогнивши. / Отак / Пішов придивлятись до світу, безокий / Мандрований лірник, незрячий жебрак" [2, 103]), добровільно погоджується й на сліпоту духовну. Він готовий схилитися перед обставинами, визнати перемогу своїх егоїстичних намірів. Якщо софоклівський цар Едіп ставить інтереси держави вище власного спокою й безпеки, то лірник Бажана, навпаки, не проймається тим, що міг би творчістю принести користь іншим; його філософія – філософія виживання.

В античній трагедії продемонстровано, як у боротьбі з фатумом формується одна з фундаментальних цінностей європейської культури – гуманність; у поемі ж українського митця вустами представника молодого покоління її зневажено. Співчуття й любов до людини сприймаються як слабкість, пережиток минулого, від котрих охоче відмовляються сучасники Бажана. Чи не найстрашніше те, що молодий лірник усвідомлює антигуманність власного вибору ("Невже безсоромно й довічно / По торжищу людському сумнів тягтиму я свій? / і чоло скривавлене біле, – тільки око кричить дихавично, / Наче здавлений розпачем рот, закам'яніло блідий" [2, 104]) і, на противагу цареві Едіпу, уважає це не особистою поразкою, а фатумом, якому він не здатний чинити опір.

У новому світі нові "цінності" формує Число, спотворюючи чи навіть заперечуючи традиційні уявлення про симпатію, дружбу, кохання. В опрацюванні поетом теми кохання, на нашу думку, також можна віднайти античні мотиви. Зокрема, виразний діонісійський первень проступає у "Трилогії пристрасті", де аналітично загострено анатомуються людські почуття. Кохання в поезії Бажана – не тиха гармонія, а вихор пристрасті, що здатен знищити все навколо, сила не творча, а деструктивна. У "Трилогії пристрасті" автор розвиває тему, започатковану в поемі "Смерть Гамлета": відверте протиставлення загальнолюдських символів гуманістичної культури як нібито фальшивих ленінським ідеям як істинним. Бажан, як і П. Тичина у вірші "Ходить Фауст…", піддає анафемі "абстрактний гуманізм", долучившися до теми, що стане набридливим лейтмотивом усієї подальшої партійної ідеології.

У поемі "Трилогія пристрасті" автор формує новітню, антигуманну за своєю суттю позицію: моральним є лише те, що служить революції. Він із ненавистю знищує в собі все, що не відповідає духові часу й заважає стати одним із вірних

“бійців” класу. Тому й в інших творах раннього періоду поет розробляє модель почуттів, у якій домінують драматичні мотиви: розлука, зрада, насилля, утрата дитини (“Любисток”, “Розмай-зілля”, “Кров полонянок”). Зазвичай образ коханого в цих поезіях – вершник, козак, сенс життя котрого в боях (“Козак затискує порепані удила / В своїй порепаній, натрудженій руці” [2, 38]), і саме вибір, який він здійснює між особистим і суспільним на офіру останньому, призводить до трагічних наслідків. У поетичному світі Бажана, сповненому соціальних катаклізмів, немає місця тривалому, ніжному, піднесеному почуттю – його витіснило кохання-пристрасть, жага, кохання-трагедія, кохання-боротьба.

Міфологічна модель світу, за Є. Мелетинським, будується на визнанні сакральних зв’язків між людиною і універсумом (космосом), які постають у боротьбі впорядкованого начала з хаотичною стихією та в їх відтворенні [7, 81]. Агонічні мотиви в поезії Бажана, якими пронизана вся давньогрецька трагедія, реалізуються в різних варіантах: через протиставлення “старого” і “нового” революційного світу (“Пісня бійця”, “17-ий патруль”, “Батьки і сини” та ін.), а також у розробці теми протистояння цивілізації і хаосу, культури і варварства. Ця тема доповнюється особливо актуальним у 1920-і рр. питанням культурних орієнтирів, котре активно обговорювали ваплітяни під час літературної дискусії 1925 – 1928 рр. Бачення української культури як складника світової та її генетичних зв’язків із класичними традиціями втілено в циклі “Будівлі”, де автор використовує античні алюзії. Зокрема, у вірші “Брама” він захоплюється бароковою архітектурою, що “плинула з віків старого лабіринта, / що поєднала іздаля / Вкраїнських брам рясне гілля з вільготними акантами Коринта” [2, 51]. Саме в цьому творі продемонстровано бурлескну тенденцію витлумачення античних образів і мотивів в українській поезії, витоки якої сягають “Енеїди” І. Котляревського та барокової традиції. Так, згадуючи “всує” Івана Мазепу, Бажан, по суті, озвучує офіційне сприйняття цієї постаті в радянській історіографії і, послуговуючись образом Пегаса, одним із символів поетичного натхнення в античній міфології, іронічно натякає на віршування гетьмана:

> … програвши гру одчайну,
> Навчився бігати назад
> Мазепин білий кінь,
> оцей Пегас без стайні… [2, 52].

На античні алюзії натрапляємо й у циклі “Київські етюди”. У вірші “Біля університету”, гнівно осуджуючи підпал фашистами університетської бібліотеки, Бажан розвиває мотив новітніх герострат ів, що підняли руку на книги – скарби людського духу. Серед “поетів і мислителів високочолих, сторож дбайливо бережених книг” поет поряд з О. Пушкіним, Т. Шевченком, Й.-В. Гете, І. Франком, В. Шекспіром називає і давньогрецького поета Гомера, закликаючи винести вирок “за глум з елладійця, сліпця й співака” [2, 196]. Таким чином, Бажан установлює символічну систему координат світової культури, уписуючи в неї й українську.

Хоча рання лірика митця відображає суперечливість епохи, ідеологію якої приймає автор, проте, накреслюючи шляхи вдосконалення сучасної людини, поет не відмовляється від ідеї необхідності самопізнання. У вірші “Пильніше й глибше вдуматися в себе…” він розвиває тему сократівського кредо “Nosce te ipsum”, наголошуючи на тому, що людина, яка усвідомлює потребу пізнавати не лише світ довкола неї, а й себе, стає духовно вільною.

Важлива роль у формуванні особистості, на думку поета, належить й естетичному вихованню. Здатність побачити красу у творінні рук людських

– особлива риса Бажана-митця. Близькість до античного розуміння краси, зокрема Проклової ідеї триєдності краси, добра і справедливості, звучить у вірші "Одужання", де автор наголошує на цілющій силі краси як "гармонії духовної напруги". Ця ж тема розкривається у "Грузинських поезіях" і особливо в циклі пізнього періоду "Італійські зустрічі", у яких образ іншої країни відтворюється через історію її культури. Опрацювання цієї теми буде продовжене через десятиліття в циклі "Уманські спогади", зокрема в поезії "Боги Еллади".

Загалом твори циклу "Уманські спогади" вирізняються полісемантичністю, наскрізною темою конфлікту "краси і сили", власною системою символів. У "Богах Еллади" виявляється цікава тенденція творчості Бажана: якщо в його ранній ліриці переважала ремінісценція-ідея, то в поезіях пізнього періоду вона доповнюється семантично-образною та формотворчою ремінісценціями.

В основу сюжету "Богів Еллади" покладено реальну історію: влітку 1918 року до Умані прибув незвичайний вантаж – ящики зі статуями давньогрецьких богів, яких іще 1910 року було замовлено одній італійській фірмі для парку "Софіївка". Дивовижним збігом обставин вони опинилися в Умані в розпал громадянської війни. У кульмінаційній сцені червоноармійці, розкривши ящики, опиняються віч-на-віч із величним і водночас беззахисним мистецтвом. Поет відтворює пластичні образи, описуючи статуї Аполлона ("музикою і промінням постать юнацька співає"), Афродіти ("велично й довірливо скинувши з стегон покрови, / Владно над світом підноситься, сильна, хоча й безрука"), Артеміди ("стрункa, прудконога, рішуча, в парі з ласкавою ланню до гаю у даль поспішає") і Гермеса ("мчить, крильця до п'ят прив'язавши, / Берло трьохкриле піднісши, шапку надівши крилату, / Щастя розвідник і вісник, лукавий гонець Олімпу"). Бажан наголошує на їхній вічній красі й життєподібності:

> Одяги марні знявши, свого не соромлячись тіла,
> Очі сліпі й всевидющі в погляди людські втопивши… [2, 312].

Поет стверджує, що між вічністю (красою) і марнотою швидкоплинності (війною) завжди існуватиме конфлікт. Бажан зазначає, що роль античної спадщини незнищенна, і закликає "богів Еллади", а власне, мистецтво й культуру давніх греків і римлян, стати невід'ємною частиною української духовності: "Входьте у наші землі. Входьте у наші думи" [2, 316]. Ці заклики буквально перегукуються із сюжетом відомої гравюри часів бароко "Радість Дніпрових вод" Л. Тарасевича. Автор, щоб алегорично втілити ідею Києва – осередка красного письменства, використав образи давньогрецької міфології.

Поліфонія й полісемантичність твору доповнюються поліметрією: для посилення ефекту частину вірша стилізовано під гекзаметр. Н. Гаврилюк зазначає, що на прикладі поезій циклу "Уманські спогади", і насамперед "Богів Еллади", можна говорити про Бажана як представника "гілки модерного книжного вірша з масивними рядками, наслідуванням гекзаметрів та інших рідковживаних форм" [3, 13]. У творі переважають класичні трискладові розміри (амфібрахій, дактиль, анапест), які надають віршеві величності й простоти – рис, найхарактерніших для античного мистецтва загалом.

Отже, звертаючись до античної спадщини, Бажан активно використовує різні форми генетично-контактних зв'язків: запозичення, наслідування, адаптацію, алюзію, пародію тощо. Митець інтерпретує давні образи й мотиви крізь призму освоєння барокових і романтичних традицій, синтез яких склав підґрунтя його унікального стилю. У цьому зв'язку уявляється "портрет" музи поезії Бажана на кшталт зображених на згадуваній гравюрі Л. Тарасевича "Радість

Дніпрових вод" – музи з русалчиними хвостами й із козацькими сурмами в руках.

Античні образи й мотиви в автора виконують низку функцій: розширюють час і простір у художньому творі і в його сприйнятті; посилюють емоційне враження, а несподівані зіставлення сприяють чіткішій характеристиці образів; смислотворчі та формотворчі функції античних міфологічних сюжетів активізують широкий спектр історико-культурних асоціацій у сучасному контексті, досліджуючи, зумовлюючи або ілюструючи діалектику духовного світу людини; запропоновані поетом художні асоціації дають змогу читачеві "відірватися" од предметності оповіді, сягаючи філософських узагальнень.

Таким чином, античний матеріал у доробку Бажана набував концептуальності: міфологічне мислення передбачало віру в обговорюваний предмет, тобто в богів, долю, неминучість фатуму тощо; поет же XX ст., замислюючись над екзистенціальними проблемами, звертаючись до класичної спадщини, залучав читача до філософської дискусії про життя, роль і можливості людини. Отже, античні ремінісцентні діалоги й алюзії в поезії М. Бажана стають "розпізнавальним знаком" творчої наступності, взаємодії традиції і новації, розгортання художніх, естетичних, загальнокультурних дискурсів.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Антична* культура і вітчизняна філософська думка. – К.: Знання, 1990. – 48 с.
2. *Бажан М.* Політ крізь бурю: Вибрані твори. – К.: Криниця, 2002. – 608 с.
3. *Гаврилюк Н.* Український поліметричний вірш: Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – К., 2005. – 20 с.
4. *Кедров К.* Звездная книга // *Новый* мир. – 1982. – № 9. – С. 230-242.
5. *Костенко Н.* Микола Бажан. Життя. Творчість. Особливості віршостилістики. – К.: Кий, 2004. – 382 с.
6. *Лавріненко Ю.* Микола Бажан // *Українське* слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики XX ст. – К.: Рось,1994. – Кн. 2. – С. 468-474.
7. *Мелетинский Е.* Поэтика мифа. – М.: Изд-во Инст. мир. лит. РАН, 1995. – 407 с.
8. *Мних Л.* Генеза та функціонування числової символіки у поезії XX ст.: Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – Донецьк, 2001. – 20 с.
9. *Соловей Е.* Українська філософська лірика. – К.: Юніверс, 1998. – 368 с.
10. *Топоров В.* Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. – М.: Прогресс, 1995. – 623 с.

Отримано 3 листопада 2010 р. *м. Київ*

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

Ad fontes!

Тетяна Шевчук

УДК 821.161.2.09'05Сковорода

МУЗИЧНИЙ КОД ТВОРЧОСТІ ГРИГОРІЯ СКОВОРОДИ

У статті досліджується сучасний стан і перспективи студіювання наукової проблеми "Г. Сковорода і музика". Подано історіографію питання та аналіз музичної топіки у псальмах і симфоніях Г. Сковороди в контексті актуальних проблем інтермедіальної поетики.

Ключові слова: музика, псальма, симфонія, пісня, хор, півчий.

Tetiana Shevchuk. The musical code in the works by Hryhoriy Skovoroda

The article deals with the current state and the future prospects of the scientific topic "H. Skovoroda and the music". The author provides information on research background as well as her own analysis of musical topoi in H. Skovoroda's psalms and symphonies, putting them into the context of intermedial poetics.

Key words: music, psalm, symphony, song, chorus, chorister.

Музыкою воздух растворенный
шумит вкруг…
Г. Сковорода, Пѣснь 13-та

Методологічні основи вивчення взаємозв'язку слова й музики. Художнє слово віддавна було тісно пов'язане із музичним супроводом, що виявлялось у мистецьких формах первісного синкретизму (який зазвичай розуміють як єдність основних форм художньої творчості – поезії, музики, танку, драми), що в інтерпретації О. Веселовського означується як "поєднання ритмізованих, орхестичних рухів з піснею-музикою й елементами слова" [9, 155]. Звук виступає основним об'єднувальним чинником слова й музики в системі споріднених мистецтв. Крім цього, тембр, звук, метр, ритм, період, наголос, акцент, варіація, гармонія, інтервал, поліфонія, монодичність, лейтмотив – спільні для мистецтва слова й музики категорії.

Музичність як якісна складова художнього тексту становить собою об'єкт численних сучасних наукових студій з питань інтермедіальної поетики, що виокремилася зі студій, присвячених естетичним проблемам співвіднесеності різних видів мистецтв (Correspondance des Arts, або Sister Arts Studio тощо). Її методологічна основа сягає корінням Арістотелевої "Поетики" (V ст. до н. е.), трактату Боеція "Про музику" (VI ст.), праць Едуарда Гансліка (Hanslick) "Про музично-прекрасне" (1854), Августа Вільгельма Амброса (Ambros) "Кордони музики і поезії" (1865), Фрідріха Ніцше (Nietzsche) "Народження трагедії з духу музики" (1871), Жюля Комбар'є (Combarieu) "Зв'язок музики і поезії в ракурсі виразності" (1894). Вітчизняним дослідникам взаємозв'язку музики і слова слід враховувати й розвідку Івана Франка "Поезія і музика" – складову частину його знаної праці "Із секретів поетичної творчості" (1899). Вихідною тезою автора стало переконання в тому, що поезія вища за музику, бо послуговується безмірною кількістю смислових образів, за допомогою яких здатна викликати

набагато більше зворушень. У цілому ж І. Франко вважає властивою доменою музики глибокі та неясні почування, а доменою поезії – активніший стан душі, волю, афекти, моментальні настрої [26, 45-119].

Концептуальними дослідженнями XX століття стали праці Кельвіна С. Брауна (Brown) "Музика і література. Порівняння мистецтв" (1948), Теодора В. Адорно (Adorno) "Філософія нової музики" (1949), Германа Ерфа (Erpf) "Форма і структура в музиці" (1967), Стівена П. Шера (Scher) "Вербальна музика в німецькій літературі" (1968), Еро Тарасті (Tarasti) "Теорія музичної семіотики" (1994), Поля Фрідріха (Friedrich) "Музика в російській поезії" (1998), Вернера Вольфа (Wolf) "Перегляд інтермедійних рефлексій стосовно взаємодії Слова і Музики в контексті основоположної типології інтермедіальності" (2002) та ін. У Росії ключові студії з питань поетичної та музичної інтонації й ритміки – це ґрунтовні праці Бориса Ейхенбаума, Михайла Гаспарова, Олександра Михайлова, Бориса Каца та ін. учених.

Методологічні узагальнення теоретиків інтермедіального простору в літературі вирізняються різновекторністю й багатоаспектністю. Найактуальнішими з них стали типологічні проекції Стівена Поля Шера, Поля Фрідріха та Вернера Вольфа. Ми поділяємо думку литовської дослідниці Рути Брузгене про можливість поєднання декількох методологічних підходів при аналізі феноменів інтермедійності в літературі, адже розмаїття наявних типологій не заперечує існування в них спільного естетичного стрижня, тому основні аспекти взаємодії різних мистецтв можуть бути інтерпретовані різними способами [6; 7].

Із сучасними методологічними досягненнями з питань взаємодії музики і слова можна ознайомитись у спеціальних періодичних збірниках наукових праць, зокрема "Sound and Poetry" (English Institute Essays, 1956), "Поэзия и музыка" (Москва, 1973), "Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebiets" (Berlin, 1984), "Literatur und Musik. Komparatistische Studien zu Strukturanalogien" (Fr/M, 1995), "Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film" (Darmstadt, 1995), "Слово и музыка" (Москва, 1994, 1995, 1996, 1998, 2002), "Muzikos komponavimo principai: teorija ir praktika" (Vilnius, 2001), "Word and Music Studies" (Amsterdam – New York, 2002, 2005, 2008), а також у книжках серії "Studies in Intermediality" (SIM), заснованої 2006 року зусиллями австрійського Центру інтермедійних досліджень у Граці (Centre for Intermediality Studies in Graz (CIMIG)).

Наукова проблема "Сковорода і музика". Дослідники творчості Г. Сковороди віддавна звернули увагу на музичну основу його творів. Загальновідомий факт, що ліричні вірші українського філософа-поета, які він сам окреслив як "пісні" у збірці "Сад божественных пѣсней", були покладені на музику й надовго ввійшли до репертуару слобожанських кобзарів та лірників. Г. Сковорода був одним із найкращих альтів Києво-Могилянської академії, завдяки чому він став переможцем відбірного конкурсу в Глухові та 1742 року[1] разом з іншими співаками вирушив у Санкт-Петербург до капели імператриці Єлизавети Петрівни. Повернувся до Києва 1744 року в чині "придворного уставника", тобто диригента хору. Цей факт засвідчив його учень і друг М. Коваленський у відомому біографічному нарисі "Життя Григорія Сковороди". Наведемо звідти кілька хрестоматійних цитат, важливих для дослідників музичних здібностей Г. Сковороди: "…Григорій по седьмому году от рожденія примѣтен был

[1] Дослідник біографії Г. Сковороди Микола Бородій на основі архівних знахідок довів, що філософ був затверджений у складі придворної капели лише в кінці 1742 року (всупереч усталеним уявленням про 1741 рік) і потрапив до Санкт-Петербурга взимку 1742 – 1743 року [див.: 5].

склонностію к богочтенію, дарованіем к музык҃ѣ, охотою к наукам и твердостію духа. В церковь ходил он самоохотно на крилос и п҃ѣвал отм҃ѣнно, приятно" [21, 440]. До кінця життя, стверджує М. Коваленський, його наставник не облишав музичних занять: "Любимое, но не главное упражненіе его была музыка, которою он занимался для забавы и препровождал праздное время. Он сочинил духовные концерты, положа н҃ѣкоторые псалмы на музыку, так же и стихи, п҃ѣваемые во время литургіи, которых музыка преисполнена гармоніи простой, но важной, проницающей, пл҃ѣняющей, умиляющей. Он им҃ѣл особую склонность и вкус к акроматическому роду музыки. Сверх церковной, он сочинил многия п҃ѣсни в стихах и сам играл на скрипк҃ѣ, флейтраверт҃ѣ, бандур҃ѣ и гуслях приятно и со вкусом" [23, 460].

Дослідники першої половини XX століття (Д. Багалій, В. Перетц) дискутували навколо питання, чи справді Г. Сковороді належать зібрані на слобожанських землях Ізмаїлом Срезневським та Олександром Хіждеу різноманітні фольклорні пісні. Окрім цього матеріалу, дискусія торкалася й авторства інших духовних пісень, як-от: "Иже херувимы", яка входить до літургії Іоанна Златоуста на початку третьої частини (літургії вірних); "Ах, ушли мои л҃ѣта…" – складника Почаївського "Богогласника"; "Служба Грицкова на 8 голосів" із рукописного збірника духовних концертів і служб, укладеного до 1757 року[1]; пасхальний канон "Воскресеніе день" із служби "Христос воскресе" Володимирського собору (шифр № 680) та ін. Серед актуальних питань залишається й висвітлення обставин створення цих пісень, структурування й аналіз імітацій сковородинівського спадку тощо.

Прямі й супровідні факти перебування Г. Сковороди у придворній капелі найдокладніше проаналізував проф. Леонід Махновець у книжці "Григорій Сковорода. Біографія" (1972), підготовленій до святкування 250-річчя з дня народження митця. У цій ґрунтовній праці дослідник подав повну картину музичного репертуару придворного театру часів Г. Сковороди. Зокрема, учений встановив, що згаданий у сковородинівській "Fabula de Tantalo" загадковий співак Далольо – це історична особа: упродовж 1735 – 1765 років у Петербурзькій імператорській капелі працювала родина італійських музикантів Даль Ольо (у різних джерелах фігурує як Да Лольо, Dall'Occa, Dall'Oglio), зокрема віолончеліст Джузеппе Да Лольо та його брат, скрипаль і композитор Доменіко Да Лольо. Отже, Г. Сковорода, напевне, не тільки був ознайомлений із найкращими досягненнями київського церковного партесного співу, а й мав змогу слухати найліпших європейських виконавців світської музики 1740-х років, запрошених до царського двору. З листів Г. Сковороди знаємо, що свій спів він супроводжував грою на кіфарі (лірі), флейттраверсі (поперечній флейті), органі (спрощеному різновиді клавішно-духового інструменту).

Цікавими студіями стали невеликі за обсягом праці музикознавця Онисії Шреєр-Ткаченко ("Григорій Сковорода – музикант", 1972), Михайла Боровика [3; 4], Григорія Верби [8]. Свідомо не перераховуємо спостереження багатьох дослідників, викладені у формі тез у сковородинівських збірках різних років, тому що в більш-менш ґрунтовні розвідки вони не переросли. Серед наукових шукань останніх років у річищі наукової проблеми "Сковорода і музика" заслуговують на увагу публікації старшого наукового співробітника Національного історико-етнографічного заповідника "Переяслав" Миколи Сидоренка ("Григорій Сковорода – музикант, композитор, співак" (2007),

[1] За даними Л. Махновця, цей збірник зберігається в ЦНБ ім. В. І. Вернадського під шифром № 122 (118) с I – VIII П [16, 105]. Враховуючи відстань часу, нині раритет може мати інший шифр.

“Пісенно-музична творчість Г. Сковороди переяславського періоду 1750 – 1759 років” (2009) [18; 19]) та працівника львівського Вищого державного музичного інституту ім. М. Лисенка Олени Сироїд [20; 21].

Музична запрограмованість творчості Г. Сковороди стала предметом дослідження Людмили Софронової, реалізувавшись у підрозділах її монографії “Три світи Григорія Сковороди” (2002) під назвою “Коди звуку-слуху, музики”. Авторка простудіювала звуко-слухові й музичні концепти в розділах, побудованих за принципом семіотичного аналізу кожного із творчих світів українського філософа. Так, вона слушно зазначає, що в художньому просторі творів Г. Сковороди, пов’язаному із символічним світом – Біблією, священне слово збагачується різноманітною силою звука й інтонацією та перекладається на музику. Співають пророки (Міхей, Іоіль, Авакум, Сірах й ін.), співає сама Біблія. “Апостол Павел виявляється трубою всесвіту; пророки, Захарія і Єзекиїл – трубачами. Усі проповідники віри Христової – це музиканти, і філософ захоплюється тією згодою, якої вони досягають, співаючи во славу Божу під звуки труби-Біблії <…> Так читання Біблії дорівнюється грі на музичних інструментах і співу” [25, 181].

Код музики посідає вагоме місце в житті людини як мікрокосму. Л. Софронова звернула увагу на те, що Г. Сковорода неодноразово уподібнює особистість музичному інструменту, а німота людини свідчить про відсутність у ній духовного начала. Питання “музика й макросвіт” не потрапило у фокус уваги дослідниці у відповідному підрозділі праці, хоча в естетико-філософській концепції Г. Сковороди отримали виразний розвиток античні уявлення про “musica mundana”, або “музику сфер”. У його творчості визначальну роль у створенні космічної музики відведено хорам янголів, численними згадками про їхній спів насичені діалоги й лірика. Ця “узгоджена” ангельська музика сповнена “особливым согласіем”, яке усолоджує дух, надихає на благочестиві роздуми, наповнює життя змістом. У художній уяві Г. Сковороди співають не тільки янголи, а й весь усесвіт. У вставній байці діалогу “Разговор пяти путников о истинном щастіи в жизни” про небесну подорож є такі рядки: “В то время вся вселенная, с несказанным веселіем и согласіем плещуща руками, воскликнула сію Исаину пѣснь <…> Сію пѣснь всѣ до ѣдинаго жители толь сладко и громко запѣли, что и в сем мирѣ сердечное ухо мое слышит ее” [22, 344-345].

Як бачимо, незважаючи на певний реєстр праць, ґрунтовного узагальненого дослідження з анотованої теми поки що немає. Для цього існують об’єктивні причини: дослідник повинен мати бодай загальну музичну освіту, добре знатися на особливостях духовної пісні XVIII ст., фольклорній традиції, специфіці й репертуарі церковного співу тощо. Натомість мета пропонованого дослідження – не просто дослідити особистість Г. Сковороди як музиканта, співака, композитора, а й спробувати збагнути, як його захоплення музикою вплинуло на мелодику та образну систему художніх творів.

Псальми Г. Сковороди. Пісні Г. Сковороди зазвичай іменують “псальмами” або “кантами”. Ці духовні пісні, поширені на польських, білоруських та українських землях XVII – XVIII ст., мають спільне коріння. Кант (від лат. cantus – співання, пісня та польск. kantychka – духовна пісня) – зразок побутової багатоголосої пісні духовного змісту, головною прикметою якої було триголосне виконання (двох верхніх голосів і баса) поезій силабічного віршування. З кантів на тексти псалмів (від гр. ψαλμος (palmos) – хвалебна пісня, славослів’я, псалом) виокремилася жанрова варіація – псальма. На відміну від канонічних

церковних псалмів як священних молитовних пісень псальми виконувались не у храмах, а в межах домашнього музичного співу.

Епіграфами до 28 сковородинівських пісень (із 30), що ввійшли до збірки "Сад божественных пѣсней", стали біблійні цитати (зерна Святого Письма) з Молитвослову, Старого й Нового Заповіту, що в настановному порядку засвідчують їх релігійну основу. На пошану Різдва Христового написано четверту і п'яту святкові пісні, шосту – на честь хрещення Ісуса, сьому й восьму присвячено Великодню. Генетичну залежність псальм Г. Сковороди від релігійної літератури засвідчують численні вкраплення церковнослов'янських лексем: днесь, ждах, аще, помогаяй, даждь, веселящеся, востани/избави, срящешь/обрящешь тощо.

Особливий інтерес становить музична топіка "Саду…". Слово "пісня", тридцять разів заявлене в підзаголовку до кожної, додатково двічі зринає в текстах поезій (пісні 4, 30). В одному випадку лексема "пісня" згадується в контексті зображення того духовного піднесення й замилування, що відчувають виконавці пісень, присвячених народженню Сина Божого: "Сердца всѣх нас отверзаем, в душевный дом призываем / Пѣснь спѣвая, восклицая…". У другому вона набуває більш філософського звучання, адже автор уподібнює пісні людське життя, виокремлюючи категорію Добра як спільну характеристику гарної пісні й гарного життя:

> Не красна долготою, но красна добротою,
> Как пѣснь, так и жизнь [22, 89].

Вагомого значення набувають у збірці численні варіації дієслова "співати" (п. 4, 14, двічі у 28). Співають на честь народження Христа (п. 4), св. Августин не навчав, а "пѣвал" (п. 28), увесь світ "поет" славу Богові (п. 28). Остання метафора відсилає читача до проголошеної давньогрецькими філософами піфагорійської та платонівської школи теорії гармонії, або "музики сфер", яку розвинули Арістотель, Цицерон, а пізніше Боецій та ін. Вихідною тезою їхніх роздумів стало переконання у злагодженості світу (harmonia mundi), в якому все збалансовано. Рух зірок породжує особливу гармонію, виражену в ідеологемі "світова музика" (musica mundana) через уявлення про благозвучність плину світил, що виражається й числовим співвіднесенням консонансів. Суттєва ознака сковородинівських роздумів про harmonia mundi – думка про велич божественного задуму, основу якого становить закон легкодосяжності того, що потрібне для саморозвитку (ширше – еволюції):

> Тя поет и вся вселенна,
> В сем законе сотворена,
> Что нужность не трудна, что трудность не нужна [22, 87].

Чільне місце в поезіях Г. Сковороди відведено концептам *глас* і *хор*. Хоровий церковний спів залишався єдиною формою письмового музичного мистецтва на українських землях до кінця XVIII ст. Як і у XXI ст., у православних церквах тих часів пісні виконувалися церковнослов'янською мовою без інструментального супроводу під час літургії (обідні), молебнів тощо. Особлива храмова атмосфера, святі ікони, богослужіння й церковний спів завжди переносили відвідувачів храмів у специфічний духовний світ, уводили в молитовний стан, сприяли покаянню, сповіді, спокуті. Проникливий медитаційний спів церковного хору, як ніщо інше, сприяв активізації душевних поривань реципієнта, налаштуванню його на відвертість і благоговіння, інколи з доведенням до екстази.

Як зазначалося, альтист Г. Сковорода був блискучим виконавцем музичних партій церковної хорової музики, композитором і диригентом професійного хору. Тому в його творчості такий відчутний "присмак мелодики церковного співу" (Л. Ушкалов), а для передачі афективного стану в ліриці еквівалентною лексикою вжито концепти *хор* і *глас*. У присвяченій Різдву Христовому псальмі (п. 4) автор закликає заспівати хором янголів, інтерпретуючи при цьому урочисту пісню пророка Ісаї "С нами Бог, разумейте, языцы, и покаряйтеся, яко с нами Бог!" (Ис. 8, 9-10, 12-14, 17-18; 9, 2. 6), яка традиційно співалася на початку святкової різдвяної служби:

> Станте хором вси собором,
> Веселитеся, яко с нами бог! [22, 62].

У молитовній 6-й пісні Г. Сковорода ледве чи не із проповідницьким запалом змальовує картини здригання неба й землі, коливання безодень моря напередодні великої події – хрещення Ісуса у святих водах Йордану. Він закликає радіти й людей, і янголів, а точніше, ангельські хори, адже тільки їхній потужний неземний спів здатен адекватно передати відчуття значущості події, яке сповнює автора:

> Земне же языци, купно с нами все ликуйте,
> Ангельскія хоры, вси в небе торжествуйте! [22, 64].

У 22 пісні концепт *хор* стає синонімічним топосам *дім* і *храм*, оскільки в одному зі списків цього твору замість поняття *хор* ужито лексему *храм*. Таким чином, в інтерпретації Г. Сковороди хор виступає началом, що організує життя людей, стимулює духовний розвиток. Засобами впливу хору на свідомість виступає слово, або *глас*. Філософ-поет переконаний, що врятувати світ здатні християнські цінності, і найперше – "глас пресладкій" Христового вчення (п. 19).

Однак не лише глас християнської віри можуть почути люди. "Сладкий", "сладчайший", "лестный" голос міфологічних міксантропічних істот – сирен, напівптахів-напівжінок, які, з погляду автора, втілюють уявлення давніх мешканців планети про пристрасті світу. Згідно з міфом людина, що чує спів сирен, засинає назавжди, а в інтерпретації Г. Сковороди вони заманюють подорожан своїм підступним співом у безодню розпусти, гонитви за наживою й тілесних утіх, що для автора рівнозначно стану безпробудного сну, в якому перебуває світ; недаремно ж вихідною тезою його трактату "Убуждшеся, видѣша славу его" стало твердження "Весь мір спит"… Таким чином, музика "свѣцкая" як підступна, хитра й лестива (а також така, що виконується під інструментальний супровід у католицьких храмах) має ефект, протилежний соборному хоровому співу, адже вводить людину у стан, антитетичний духовному піднесенню і справжньому щастю. У цьому контексті в "Саді…" актуалізуються антимузичні концепти *тишина*, *покой*, *смерть*, птахи стають "немы", душі прагнуть сну (див. коментар Г. Сковороди до 14 пісні), а ліричний герой мріє жити в пустелі відлюдником.

Художніми претекстами псальм Г. Сковороди були не тільки церковні псалми, а й народні пісні. Саме з цього джерела бере свої витоки наступна група музичної топіки: концепт *птах* і низка конкретних образів птаха, що співає (жайворонок, соловейко (п. 13), птичко жолтобоко (п. 18)), або птаха як символу любові й вірності (горлиця, голубиця (п. 21)). Найбільше їх у 13 пісні ("Ах поля, поля зелены"). Орнітальні образи вельми активні: той чи

той птах “сверчит”, “свистит”, “свищет”, унаслідок чого формується атмосфера піднесеності й гармонії з природою. Поступово “словесна музика”, яка, за визначенням Стівена П. Шера, прагне до літературної імітації звучання [31, 149] (застосовані дієслова містять імітаційні інтенції), сягає свого вищого щабля, перетворюючись на “музику вербальну”, коли засобами літератури передається специфіка музичного почуття. Так, художньою кульмінацією 13 пісні стає емоційне відчуття ліричного героя, утілене в тезі “музыкою воздух растворенный шумит вкруг”, що проектує всеосяжну “музикалізацію” (Вернер Вольф) вірша.

Семантичну групу музичності доповнює пасторальна топіка: трѣль, свирѣль (п. 13), поле, вівці, стадо, гори, крин (п. 21), сопѣлка[1]. 13 пісня закінчується типовим для пасторальної лірики зображенням гармонійного існування людини на лоні природи, невід’ємного від музичних і звукозображальних топосів:

> Только сонце выникает,
> Пастух овцы выганяет,
> И на свою свирѣль выдает дражливый трѣль [22, 72].

Таким чином, у текстовому корпусі псальм Г. Сковороди активно функціонує виразна музична топіка, а вплив музики на свідомість автора можна охарактеризувати його ж словами: “Как мусикійскій сличный слух, / Сладостю [наполняет] тело и движет дух” [22, 83-84].

Симфонії Г. Сковороди. Дослідники взаємозв’язку слова й музики у творчості Г. Сковороди чомусь ніколи не згадують про його літературні симфонії як оригінальний мистецький жанр, основа якого почасти суголосна структурі музичного твору. Більше того, 1912 року, на десятиріччя літературного дебюту Андрєя Бєлого, а саме виходу у світ його славнозвісних драматичних “Симфоній” (1902), критик, музикознавець і редактор символістських видань початку XX ст. Емілій Метнер писав у другому випуску літературного журналу “Труди і дні” про літературний пошук молодого російського письменника як про “перший в літературі і при цьому відразу вдалий досвід нової літературної творчості”, пропонуючи зафіксувати 1902 рік як момент народження цієї “своєрідної поетичної форми” [17, 27-28]. За сто років ситуація не змінилася: сучасні знавці його творчості (академік РАН Олександр Лавров, Тамара Хмельницька та ін.), не зважаючи на свої ж спеціальні розвідки, де описують факт близькості Андрєя Бєлого філософії Г. Сковороди [13], говорять про відкриття ним нових горизонтів у сфері художнього слова, переконані в тому, що “Симфонії” Бєлого були “суто індивідуальним винаходом”, “явили собою принципово новий, доти нікому не відомий літературний жанр – експеримент фронтального побудування літературного тексту відповідно до структурних канонів музичного твору” [14, 5-6].

Тимчасом літературний дебют Г. Сковороди в жанрі прози – діалог “Наркісс” (1771) – закінчується розділом “Симфонія, сирѣчь согласіе священных слов…”, який складається зі вступної частини, виступу хору й чотирьох невеликих окремих симфоній. У мемуарах Андрєй Бєлий засвідчив факт свого знайомства з творчістю Г. Сковороди на межі XIX – XX століть у Дєдовому, родинному маєтку його друга поета Сергія Соловйова, де він проводив багато часу у дружніх бесідах із родиною приятеля [див.: 2]. Сергій Соловйов-молодший (1885 – 1942) був прямим нащадком біографа Г. Сковороди М. Коваленського по

[1] Топос “сопілки” зринає в перекладеному Г. Сковородою уривку з поеми новолатинського гуманіста М. А. Мурета (1526 – 1588) “До Петра Герардія”.

материнській лінії, а в їхній родині існував певний культ українського філософа[1]. Андрєй Бєлий також був особисто знайомий із Володимиром Ерном, автором першої фундаментальної монографії про староукраїнського філософа [див.: 30], і час од часу посилався на його знану працю. Однак, як завважила російська дослідниця Ірина Галинська, "зазвичай більш ніж щедрий на роз'яснення ролі у своїй творчості ідей тих чи тих мислителів, жодних розгорнутих суджень про українського філософа XVIII ст. він [Андрєй Бєлий] не залишив" [11, 4]…

"Симфонії", – пише Т. Хмельницька, – природне й закономірне породження культури символізму, що тягнулося до синкретичної творчості, прагнуло по-новому передати й відчути ідею світової єдності, утіленої у взаємопроникненні і взаємозбагаченні найрізноманітніших аспектів життя і людської культури – релігії та філософії, художнього й раціонального пізнання сьогодення й історичної спадщини, а також у стиранні звичних кордонів між різними видами мистецтв" [27, 66]. Про єдиний культурний код таких художніх явищ, як барокова й модерністська модель світу, нині пишуть багато, зокрема розглядають модернізм у річищі необарокових художніх пошуків [1; 10; 12]. Символи, алегорії, емблеми, поетизація античності та введення її у християнський контекст, актуалізація концептів *лабіринт*, *дзеркало*, *фонтан*, *маска* тощо і, головне, візуальна поезія бароко й авангарду, що вимагає читання-дешифрування, стають єднальною ланкою для віддалених часом і культурою художніх явищ. Тож симфонія як літературний жанр стала закономірним явищем не суто символістської, а гетерогенної художньої практики в дуальній моделі світового літературного процесу. Безумовно, окрім назви, симфонії Андрєя Бєлого не мають нічого спільного з однойменними творами Г. Сковороди. За умов знайомства поета зі сковородинівськими симфоніями, вони могли послугувати не більш ніж творчим імпульсом до створення російським символістом якісно нових творів, у які він привніс присмак модерного, "апокаліптичного" часу і збагатив ніцшеанським "духом музики". Однак першість винаходу цього дивного, синтетичного за своєю природою жанру залишається за українським митцем.

---

[1] У дослідженні "Життя і творча еволюція Володимира Соловйова" (1923) С. Соловйов писав, що в червні 1899 року герой його розвідки читав своїм родичам іще не закінчену працю "Три розмови", сидячи під портретом Г. Сковороди, який висів у бібліотеці їхньої садиби. Це свідчення провокує на два окремих роздуми. По-перше, "Три розмови" написані цілком у сковородинівській манері – як синтез художньої літератури, християнської публіцистики й філософії. На сковородинівський вплив на формування метафізичної концепції Вол. Соловйова, зокрема концепцію вічної жіночості, чітко вказав Вол. Ерн як на "глубочайшую основу новой чисто русской метафизики". Незважаючи на те, що це твердження рішуче відкинули такі поважні дослідники російської філософської думки, як Густав Шпет, Дмитро Філософов, Борис Яковенко у своїх негативних рецензіях на книжку Ерна, вважаємо, що це питання варто спеціального дослідження фахівців-філософів. По-друге, нас вельми зацікавила згадка про портрет Г. Сковороди в маєтку Соловйових. Руки якого майстра був цей портрет? Коли був написаний? Писав його художник-самовидець за життя Г. Сковороди чи, як решту відомих нам портретів (окрім портрета слобожанського живописця Г. Лук'янова (1794)), відтворив уже в XIX ст.? Звідки він узявся? Цілком імовірно, що він належав самому Михайлові Коваленському й передавався у спадщину нащадкам… Як виглядав Г. Сковорода на цьому портреті, ми вже, напевно, ніколи не дізнаємося, адже садиба Соловйових у Дєдовому згоріла в 1917/1918 роках під час революційних заворушень. У вірші "Мої предки" (1911) С. Соловйов присвятив Г. Сковороді проникливі рядки [див.: 24, 125-126]:

Блуждающий мудрец Сковорода
Святой чудак, веселый сын Украйны
Он полон был каких-то чудных сил
Воистину горел в нем пламень Божий,
И для него последней кельей был
Чертог великолепного вельможи.
Текла привольно жизнь Сковороды:
Как птица, он не собирал, не сеял,
Мой предок сам писал его труды
И Божьего посланника лелеял.

В іншій редакції є така версія останніх чотирьох рядків [див.: 15, 32]:

С детьми играя, умер он. А там
Во след за ним возстал пророк вселенский
Ты ангела принял как Авраам
В своем дому, мой предок Коваленский.

У творчості Г. Сковороди поняття “симфонія” (з грец. – συμφωνία, та лат. – concordia – “співзвуччя”, “узгодження”) вживається у значенні “конкорданція” (“согласіе священных слов”). Віддавна укладалися біблійні конкорданції як зібрання за алфавітом слів, висловів та фраз зі Святого Письма з відсиланням до джерел їх знаходження в тексті. “Конкорданціями слів” зазвичай називали книгу, в якій з однієї або з декількох праць було зібрано фрази чи уривки, що складалися з однакових слів [29, 468]. Незважаючи на виразну орієнтацію на традицію укладання конкорданцій до релігійної літератури, симфонії Г. Сковороди радше нагадують пародії на теологічні словники-індекси: за наявності в діалозі виразної добірки співзвучних біблійних цитат на задану учасниками тему в ньому відсутні жодні вказівки на місце тих цитат у Біблії або на праці з їх канонічним тлумаченням. Натомість співрозмовники начебто стають учасниками містерії, перетворюючись на півчих і хор біблійного царя Давида, автора старозаповітних псалмів, адже вони постійно називають себе півчими, співають псалми, “ведут хор”, “поют на Давидовых гуслях”, “бренчат на Давидовой арфе”, задають “новому нову пѣснь”, “играют пѣсеньки”. Таким чином, симфонії Г. Сковороди мають небагато спільного із традиційними симфоніями-конкорданціями, оскільки принцип вибірки суголосних цитат автор увів у сюжетну канву свого тексту як художню деталь і додав до контексту виразної музичної топіки.

Перетворення героїв діалогу на півчих зрозуміле тому, що програмною темою їхньої розмови і смислом укладання відповідних конкорданцій стала цитата з 38 псалма Давида: “Рѣх: сохраню пути моя, еже не согрѣшати языком моим…”. Перед початком “Симфонії…” автор-протагоніст проводить прямі паралелі між словесними конкорданціями й музичним твором: “Пой дерзновенно! Но как в свѣцкой музыкѣ один тон без другаго согласнаго не может показать фундамента, а пріобщеніе третяго голоса совершенную дѣлает музыку, которая состоит вся в троих голосах, меж собою согласных, так точно и в Давидовых гуслях одна струна сумнителна, если ее с другим стихом не согласить. А при троих же свѣдителях совершенно всякій *глагол* утверждается. Воскликнем же господеви во гуслех! Вооружимся согласіем противу проклятого языка, врага божественному нашему человеку” [22, 192-193].

Оригінал 38 псалма містить припис “Начальнику хору, Ідуфіму. Пісня Давида”, що означає передачу цього псалма одному з керівників півчих і музичних хорів на ім’я Ідуфім. У “Симфонії…” Г. Сковороди після вступу, який, користуючись музичною термінологією, можна назвати “драматичним центром циклу”, адже в ньому відображена притча одного з героїв діалогу Памви про пошук шляху до Бога умовними подорожанами, іде частина, що отримала підзаголовок “Хор”. Памва неначе бере на себе обов’язки Ідуфіма, оскільки його закликають заспівати обраний псалом і вести за собою хор. Незважаючи на те, що зміст 38 псалма повністю в діалозі не відображено (у XVIII ст. читачі сковородинівських творів знали їх напам’ять), очевидно, що Памва співає його в повному обсязі, а в тексті після першого рядка проставлено виразну трикрапку.

“Партії хору” передбачають висловлення учасниками розмови своїх думок стосовно змісту і провідних ідей 38 псалма. Герой-протагоніст констатує злагоджений характер міркувань співрозмовників, однак виокремлює лексему “Рѣх” (сказав), яка виражає намір, вольову рішучість суб’єкта і скеровує хід думок на віднаходження взаємозв’язку концептів *рѣчь*, *сердце*, *язык*, *человѣк* тощо. Останні чотири симфонії циклу становлять собою варіації на тему суголосних цим поняттям біблійних цитат і способу їх вільного тлумачення, яке повсякчас має характер музичного виконання: “Слушай, Памво! Запойте сему возлюбленному нашему человѣку, сладости и желанію нашему. Но так пойте, чтоб сладка была ему ваша хвала. Воспойте умом, не одным воздух

поражающим гласом. Новому нову пѣснь" [22, 197].

Таким чином, музичну основу сковородинівських симфоній складають художні варіації на тему біблійних псалмів із намаганням відтворити дух і мелодику їх виконання в контексті доведення автором основних положень своїх естетико-філософських поглядів.

Вставні пісні в діалогах Г. Сковороди. Музичний код творчості Г. Сковороди виявляється не тільки у псальмах та симфоніях митця. Його художній доробок містить величезну кількість естетичних міркувань щодо сутності, ролі й характеру впливу музики на життя людини. Майже всі діалоги мислителя супроводжуються вставними піснями, які належать і сольним виконавцям, і (зазвичай) хору.

Герої діалогу "Бесѣда, наречення двое, о том, что блаженным быть легко" співають пісні, які становлять собою уривки авторських псальм. Вони дискутують навколо характеру співу сирен, духовної музики костьолу та світської на маскарадах. Велика кількість пісень міститься в діалозі "Брань архистратига Михаила со сатаною о сем: легко ли быть благим". Вони різні за змістом і стилем, адже вкладені до вуст різних персонажів. Співати "сіренскія" або "блядогласныя пѣсенки" диктує оскаженіла воля людини. Вони мають провокаційний характер, адже вислявляють усе мирське, меркантильне та грошолюбиве. В одних стверджується пріоритет матеріальних цінностей у новому суспільстві на противагу ідеалу святечного життя минувшини ("Древній вѣк был для святцов"), проголошується привабливий характер вдачі злодіїв ("Жесток и горок труд быть жителем небес"); інші побудовані як молитви на отримання багатств ("Боже, возстани, что спиши?") або як зухвалі пісні багатія ("Пусть я во свѣтѣ скверн – только бы был богат").

Цей сміховий аспект світовідчуття й поетизація тілесності, з одного боку, розвивається в контексті традицій українського бурлеску, а з другого – нагадує ту атмосферу парадоксу і скандалу, яку так полюбляли створювати кініки у своїх діатрибах. Зрештою, якщо виключити фізіологічні перфоменси й відверте блазнівство античних кініків, неважко пересвідчитися, що високі моральні переконання Г. Сковороди органічно пов'язані з головними принципами кінічної філософії: *аскесіс* (ἄσκησις) як здатність до самозречення й подолання труднощів шляхом спрощення та обмеження своїх потреб, відмова від непотрібних речей та послідовне досягнення твердості духу й сили характеру; *апедевсія* (ἀπαιδευσία) як спроможність піднестися над релігійними догмами (з обмовкою на прийняття і пропагування Г. Сковородою культурних цінностей); *автаркія* (αὐτάρκεια) як змога існувати самообмежено й незалежно від родини, суспільства, держави.

Пісні ангелів та архангелів у діалозі "Брань архистратига Михаила со сатаною…" сповнені впокорення, прославляння божої величі й тихих докорів порожнім пориванням суєтного світу. Кілька пісень у цьому діалозі запозичені Г. Сковородою з драматичних творів його сучасників – Феофана Прокоповича та Варлаама Лащевського, на що він сам указує у примітках до твору. Пісня багача – це авторський переклад уривку з не збереженої в повному обсязі трагедії Еврипіда "Беллерофонт" [див. докл: 28].

Піснями насичені притчі Г. Сковороди "Благодарный Еродій" та "Убогій Жайворонок" – від уривків із народних пісень ("Соловеечку, сватку, сватку!") до професійно укладеної псальми "Пѣснь Рождеству Христову о нищетѣ его".

Замість висновків. Повноцінне розв'язання наукової проблеми "Сковорода й музика" неможливе без глибшого, дисертаційного студіювання. Її масштабність зумовила відповідне структурування цього дослідження, яке можна закінчити кількома тезами й порушенням низки перспективних питань.

Основу музичної топіки псальм Г. Сковороди становлять концепти *пісня, музика, хор, глас*. У них оприявлено широкий спектр орнітальних образів (*птах, соловейко, жайворонок, горлиця, голуб*), якому опозиціонує образ *сирен* (уособлення світових пристрастей), солодкоголосий спів котрих веде до небуття й вічної тиші. Музичний ефект справляють дієслова *сверчит, свищит, свищет, шумит*, поняття *трель* (дражливый), *свирѣль*. Відкритим питанням залишається аналіз мелодій, на які покладено пісні Г. Сковороди, їх зв'язок із канонічними церковними псалмами.

Музичний код сковородинівських симфоній витворився з намагань автора відтворити вербальними засобами спосіб виконання й мелодику церковних псалмів. Подальше вивчення прозового доробку філософа в ракурсі зазначеної теми потребує ретельного виокремлення й аналізу естетичних міркувань Г. Сковороди стосовно музики та сфери її впливу для відтворення цілісної картини місця, характеру й ролі музики у специфічній моделі світу митця. Ліричні вставки в діалогах Г. Сковороди вимагають фахового розбору з погляду їх змістового складника в контексті розвитку сюжетної лінії, а окремі з них ("Пѣснь Рождеству Христову о нищетѣ его") – і стосовно техніки укладання у відповідності з традиціями українських композиторів XVIII ст.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Барокко* в авангарде – авангард в барокко: Тезисы и материалы конференции / Институт славяноведения РАН. – М., 1993.
2. *Белый Андрей*. Между двух революций. – М., 1990.
3. *Боровик М*. Григорій Сковорода і музика // *Григорій Сковорода* 250. – К., 1975. – С. 186-193.
4. *Боровик М., Іваньо І*. Новознайдений музичний твір на слова Григорія Сковороди // *Народна* творчість та етнографія. – 1971. – № 2. – С. 67-69.
5. *Бородій М*. "Білі плями" біографії Г. Сковороди (з новознайдених архівних документів) // *Сковорода Ґригорій:* ідейна спадщина і сучасність: Збірник статей / Відп. ред. І. П. Стогній. – К., 2003. – С. 530-553.
6. *Брузгене Р*. Music and Literature: about the Conceptions of the Modern Form // *Літературна* компаративістика. – Вип. 3, Ч. ІІ. – К., 2008. – С. 230-241.
7. *Брузгене Р*. Литература и музыка: О классификациях взаимодействия // *Вестник* Пермского университета. – Вып. 6. – Пермь, 2009. – С. 93-99.
8. *Верба Г*. Григорій Сковорода і музика // *Сковорода Григорій:* образ мислителя. – К., 1997. – С. 417-430.
9. *Веселовский А*. Три главы из исторической поэтики // *Веселовский А*. Историческая поэтика. – М., 1989. – С. 155-157.
10. *Від бароко* до бароко: Художньо-літературна акція, присвячена бароковій культурі XVII – XVIII ст. і необароковим течіям XX століття: Тези доповідей конференції. – К., 1996.
11. *Галинская И*. Загадки известных книг. – М., 1986. – (Из истории мировой культуры).
12. *Заярная И*. Барокко и русская поэзия XX столетия: Типология и преемственность художественных форм. – К., 2004.
13. *Лавров А*. Андрей Белый и Григорий Сковорода // *Studia* slavica (Budapest). – 1975. – Т. XXI. – С. 395-404.
14. *Лавров А*. У истоков творчества Андрея Белого // *Белый Андрей*. Симфонии. – Ленинград, 1991. – С. 5-34.
15. *Лукьянов С*. О Вл. Соловьеве в его молодые годы: Материалы к биографии. Книга первая. – Петроград, 1916. – С. 32.
16. *Махновець Л*. Григорій Сковорода: Біографія. – К., 1972.
17. *Метнер Э*. Маленький юбилей одной "странной" книги (1902 – 1912) // *Труды* и дни. – 1912. – № 2. – С. 27-29.
18. *Сидоренко М*. Григорій Сковорода – музикант, композитор, співак // *Григорій Сковорода* – духовний орієнтир для сучасності: Наукові матеріали XIII Сковородинівських читань. – Кн. ІІ. – К., 2007. – С. 241-249.
19. *Сидоренко М*. Пісенно-музична творчість Г. Сковороди переяславського періоду 1750 – 1759 років // *Григорій Сковорода* – джерело духовної величі та сучасність: Матеріали Переяслав-Хмельницьких XIV Сковородинівських читань. – Вип. ІІ. – К., 2009. – С. 84-92.
20. *Сироїд О*. До проблеми рецепції духовної пісні усної традиції кінця XVIII – початку XIX ст. // *Українознавчі* студії. – Івано-Франківськ, 2007/2008. – № 8-9. – С. 460-468.
21. *Сироїд О*. Сковородіана кінця XVIII – початку XIX ст. в контексті досліджень духовної пісні усної традиції // *Григорій Сковорода* – духовний орієнтир для сучасності: Наукові матеріали XIII Сковородинівських читань. – Кн. ІІ. – К., 2007. – С. 212-218.
22. *Сковорода Г*. Зібр. пр.: У 2 т. – К., 1973. – Т. І.
23. *Сковорода Г*. Зібр. пр.: У 2 т. – К., 1973. – Т. ІІ.

24. *Соловьев С.* Цветник царевны: Третья книга стихов. – М., 1913. – С. 125-126.
25. *Софронова Л.* Три мира Григория Сковороды. – М., 2002.
26. *Франко І.* Із секретів поетичної творчості // *Франко І.* Зібр. тв.: У 50 т. – К., 1981. – Т. 31: Літературно-критичні праці (1897 – 1899). – С. 45-119.
27. *Хмельницкая Т.* Литературное рождение Андрея Белого // *А. Блок* и его окружение: Блоковский сб. 6. (Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 680). – Тарту, 1985. – С. 66-68.
28. *Шевчук Т.* Антична драма в рецепції Г. Сковороди // *Наукові* записки Харківського національного педагогічного ун-ту ім. Г. С. Сковороди. Літературознавство. – Вип. 1 (61), Ч. І. – Харків, 2010. – С. 8-13.
29. *Энциклопедический* словарь Брокгауза и Ефрона. – Т. 29. А (58). – М., 1900. – С. 468.
30. *Эрн В.* Г. С. Сковорода. Жизнь и учение. – М., 1912. – (Русскіе мыслители).
31. *Scher S. P.* Verbal Music in German Literature. – New Haven, 1968.

Отримано 2 лютого 2011 р. *м. Ізмаїл*

Ольга Циганок

УДК 821.161.2-193.6.09"16/17"

ТЕОРІЯ ЕПІТАФІЇ В УКРАЇНСЬКИХ ПОЕТИКАХ XVII – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XVIII СТ.

У статті розглянуто шкільну теорію епітафії в давній Україні. Термін "епітафія" вживався в поетиках у двох значеннях: як похоронна поезія в цілому і як жанровий різновид. Одні поетики наголошували на епіграматичній формі епітафії, у других під впливом риторики на перший план виходило функціональне призначення епітафії як напису. Аналізується композиція епітафій, способи їх написання, класифікація та специфіка залежно від того, кому вони присвячені.
Ключові слова: поетики, епітафії, похоронна поезія.

Olha Tsyhanok. The theory of epitaphs in Ukrainian poetics of the 17th – the first half of the 18th century
The article gives consideration to the school theory of epitaphs in Ukraine of the late Baroque era. "Epitaphs" were then understood either as funeral poems in general or as a genre definition. Some poetics emphasized the epigrammatic form of epitaphs; others stressed the function of epitaphs as inscriptions influenced by rhetoric. The paper also pays attention to the composition of epitaphs, the methods of their writing, their classification and the specific character given to them by the person to whom they were dedicated.
Key words: poetics, epitaphs, funeral poetry.

Епітафія – один із найпоширеніших у давній літературі жанрових різновидів епіграми. Уже у збірці старогрецьких епіграм "Палатинська антологія" (Anthologia palatina), заслуга у створенні якої належить візантійському граматикові X ст. Констянтину Кефалі, епітафії були серед основних тематичних груп (поряд із любовними, епідейктичними епіграмами та посвятами). Середньовічні, ренесансні та барокові автори перекладали латиною старогрецькі тексти й самі писали епітафії видатним особам, своїм близьким та ін. [6; 9; 10 etc.].

Дослідники українських поетик XVII – першої половини XVIII ст. на епітафіях докладно не зупинялися. Віталій Маслюк у своїй ґрунтовній монографії лише згадував: "Епітафія – написи на надгробках. Вони створювалися за правилами складання епіграм, дуже часто з дотепним закінченням – клаузулою" [3, 166]. Проте автори українських поетик уважали епітафію поширеним жанровим різновидом: "...Зустрічаємо в літературі на кожному кроці..." (Liber, 1637, 146); "...Найчастіше з усіх епіграм використовуються" (Via lactea, 1735, 172)[1] тощо.

[1] Назви поетик і окремих риторик тут і далі наводяться скорочено, перша цифра за назвою вказує рік написання, друга – аркуш рукопису. Повні назви та шифри рукописів див. у праці В. Маслюка [3, 225-228]. Латинський текст подається в модернізованому правописі.

Часто в українських поетиках епітафіям присвячували окремий параграф, який називався по-різному: “Про епітафію (епітафії)” [De epitaphio (epitaphiis)] (Camoena in Parnasso, 1686, 114; Fons Castalius, 1700, 121; De arte poetica, 1705, 330; Officina, 1726, 39; Via, 1729, 52; Praecepta, 1743, 127), “Про скорботну (-ні) епіграму (-ми) або епітафії” [De epigrammate (-mmatibus) lugubre (-bribus) seu epitaphiis] (Epitome, 1734, 61; Regia, 1740, 33; Liber, 1742, 123); “Про поетичну епітафію” [De epitaphio poetica] (Tabula, 1729–1730, 59 та ін.). Лише в поетиці “Ліра” (1696) епітафій немає (Lyra, 1696). Звернімо увагу на ще одну назву епітафії – “скорботна епіграма” [epigramma lugubre].

Як епітафія асоціювалася з кінцем людського життя, так її теорія інколи завершувала виклад курсу поетики. Феофан Прокопович закінчив останню главу свого курсу (“Глава VIII. Про епітафію”) словами: “Але разом з цією похоронною поезією вже випускає дух і [навчальний] рік, а також і наша праця...” (“De arte poetica, 1705, 455; подібні формулювання див. також: Idea artis poeseos, 1707, 173; Praecepta, 1746, 123). Водночас існував інший підхід, коли епіграма розглядалася першою серед поетичних жанрів (видів), що, очевидно, підкреслювало її значущість (Regia, 1740, 27 та ін.).

Термін “епітафія” в українських поетиках використовувався у двох значеннях – широкому, як узагальнений для всієї похоронної поезії, і (частіше!) у вузькому, як один із її жанрових різновидів. У широкому значенні це поняття вжито в поетиці “Настанови” (1735), де розділ називається “Про епітафію чи похоронну поезію” [De Epitaphio sev Funebri Poesi] (Praecepta, 1735, 31)). Прихильники широкого значення терміна спиралися на Понтана, який згрупував усі твори цієї тематики в підрозділ “Про епітафію або похоронну поезію” [De Epitaphio sev Funebri Poesi] [7, 212-247]. Понтан стверджував, що ототожнення цих понять було загальноприйнятою практикою [7, 213-214].

У вузькому значенні слово “епітафія” вживається у “Книзі про поетичне мистецтво” (**§**VII. Про епітафію, епіцедію, ненію” (Liber, 1637, 147-148)). Якщо прихильники узагальненого підходу знаходили підтримку в авторитеті Понтана, то їхні опоненти мали на своєму боці інших теоретиків літератури. Автор поетики 1637 р. зізнавався, що, поділяючи похоронні вірші на епітафії, епіцедії та ненії, наслідує Сервія ((Liber, 1637, 146), якого згадували у своїх поетиках Скалігер [8, 425], а за ним і Феофан Прокопович (De arte poetica, 1705, 399)[1]. Як зазначав Скалігер, Сервій учить відрізняти епітафію від епіцедії: епіцедія виголошувалася перед похованням, епітафія – біля самої могили, до того ж лише раз [8, 425]. Розділ CXXII третьої книги поетики Скалігера називається “Епітафія, епіцедія, сольний спів, тризна, паренталії, трени, ненії” [Lib. IIII, CXXII. Epitaphium, Epicedium, Monodia, Inferiae, Parentalia, Threni, Naeniae] [8, 425-427].

У поетиці “Аполлоновий кедр” (1702) термін “епітафія” вжито двояко: говориться про поетичні епітафії, які поділяються на [власне] епітафію, епіцедію чи ненію (Cedrus Apollinis, 1702, 148).

У підході до епітафії спостерігаються ще дві тенденції: її визначають як різновид епіграми і як віршовий напис. Переважно епітафію трактували як епіграматичний вірш, призначений для надпису на могилі померлого (Liber, 1637, 146; Poeticarum institutionum breve compendium, 1671, 22; Camoena in Parnasso, 1686, 114; Cunae Bethleemicae, 1686–1687, 56; Cedrus Apollinus, 1702, 148; Tabulae, 1729–1730, 31). Основу такого підходу заклав Понтан [7, 212]. Епітафію також визначали як просту епіграму (Via, 1729, 52; Tabulae, 1729–1730, 59; De arte poetica, 1705, 330; Praecepta, 1746, 120 та ін.) на похвалу або осуд померлого (Fons Castalius, 1700, 121).

[1] Очевидно, ідеться про Марка Сервія Гонората, коментатора “Енеїди” Вергілія IV ст. [див.: 1].

Відповідно до другої тенденції, епітафія розумілася як віршовий чи прозовий напис, котрий звичайно вирізали на могилах, мармурових надгробках, на прапорах, що вивішувалися над могилою (Fons Castalius, 1685, 79–80; Leo Roxolanus, 1693, 175; Rosa, 1696, 51; Lyra Heliconis, 1709, 246; Parnassus, 1720, 16; Via, 1724, 66). Таке визначення епітафії знаходимо в риториці 1671 року (Питання III. Яким способом слід писати епітафії і надмогильні написи): Epitaphium est oratio sive soluta sive ligata in defunctorum sepulcris scribi solita, vel vexillis super sepulcra pendentibus [Епітафія – це віршова чи прозова промова, яка звичайно пишеться на могилах померлих або на прапорах, що висять над могилами] (Quaedam institutiones,1671, 94).

У деяких поетиках, наче об'єднуючи обидва підходи, паралельно подавали два визначення епітафії – і як напису, і як епіграми (Officina, 1726, 39). У поетиках "Витяг" (1734) і "Палац" (1740) параграф називався "Про скорботну епіграму або епітафію", а характеризувалася епітафія як короткий напис на могилі (Epitome, 1734, 61; Regia, 1740, 33; подібне визначення – Via lactea, 1735, 172). В останній навіть змішуються обидва поняття: "Епіграма грецькою мовою epigraphe, а латинською inscriptio" (Via lactea, 1735, 171). Насправді обидва терміни означають "напис", а не "епіграма". У Довгалевського подано два варіанти визначення епітафії – як віршового чи прозового надмогильного напису або як віршованого чи прозового похоронного твору (Hortus, 1736, 232). Спочатку Довгалевський викладає міркування "риторичних" поетик, потім зазначає, що складові частини в епітафії такі ж, як в епіграмі (Hortus, 1736, 233); про це пише також поетика "Настанови" (Praecepta, 1746, 120)). Слід завважити, що межі між двома підходами – розумінням епітафії як епіграми і як напису – дуже умовні, значною мірою переплітаються.

Композицію епітафії докладно розглянуто в "Поетиці" Феофана Прокоповича: "У першій частині, або експозиції [expositio], дається, як правило, короткий перелік більш прикметних діянь покійного, його чеснот чи пороків, іноді тільки вказується його суспільне становище або стан і майно. А в другій частині, або в завершенні [conclusio], якщо покійний був впливовою особою, як консепт поміщають на кінець якийсь виразний вислів, що вказує на короткочасність людського життя, на його марноту і тлінність, якщо ж особою незначною чи гідною насмішки, доречно навіть використовувати жарти й політичні дотепи (De arte poetica, 1705, 452). Пояснення Прокоповичем композиції епітафії отримало широку підтримку, цей фрагмент його трактату майже дослівно переходить у поетики-метатексти (Praecepta, 1746, 120; Idea artis poeticae, 1707, 173; Libri tres, 1714, 53). Подібне визначення знаходимо також у поетиці "Школа" (1726); тут лише додано, що слід уводити змістовний і дотепний консепт (Officina, 1726, 40). У низці поетик друга частина епітафії називається "кінцівка" ("завершення" – clausula) (Via, 1729, 52; Tabulae, 1729–1730, 59; Praecepta, 1743, 127; Praecepta, 1746, 120).

В епітафії, як і в епіграмі, цінується витонченість (дотепність), чіткість і стислість викладу (Officina, 1726, 40). Доречно, окрім повчання або влучного вислову (sententia) про марноту світу тощо, указати рік смерті чи від створення світу, чи від народження Христа, день, місяць (Cytheron Bivertex, 1694, 171; Liber, 1742, 124). Деякі поетики радять наприкінці тексту навести якісь міркування чи моралістичну настанову (Hymettus, 1718, 43; Epitome, 1734, 61). Поетика "Кастальське джерело" (1700) зазначає, що у прозовій епітафії краще додати відомий вислів, а у віршованій – консепт чи щось подібне (Fons Castalius, 1700, 121). У деяких поетиках указано, що наприкінці слід писати ім'я та прізвище автора епітафії, проте зазвичай вони опускаються (Hymettus, 1718, 43; Regia, 1740, 34). Як бачимо, за такого підходу будова епітафії повторює композицію складної епіграми.

У поетиці "Кастальське джерело" (1685), що визначає епітафію як напис, виокремлено такі її складники: винайдення теми (inventio), розміщення матеріалу (dispositio) та виголошення (elocutio). "Винайдення епітафії різне через різноманітність предмету та обставин. Розміщення епітафії таке: якщо був християнин, то попередньо ставиться D. O. M. Piis Manibus N. (Б[огу] Н[айкращому] Н[айбільшому] і Благочестивим Манам Н[ашим]. – *О. Ц.*), і вже тоді подаються ім'я, рід, сім'я, батьківщина, батьки, чим у житті займався, заслуги покійного, дари науки. Тоді, зрештою, хай буде звертання… Інколи подаються нападки на смерть. Виголошення епітафії потрійне: діалогічне (prosopopoeia), драматичне (drammatica) чи розповідне (narrativa), тому що або говорить один поет, або він зображає й інші речі, які говорять, або впереміш. Поет говорить з Музою, Подорожнім, Померлим чи Чеснотою Померлого…" (Fons Castalius, 1685, 80; подібне визначення див. також Regia, 1740, 33; Praecepta, 1743, 128). Поетика "Шлях" (1724) описує два способи виголошення епітафії: розповідне (narrativa) і драматичне (prosopopoeia) (Via, 1724, 67). Як бачимо, при такому "риторичному" підході частини епітафії такі ж, як ораторської промови, незалежно від того, ідеться про поетичну епітафію чи прозову.

"Книга про поетичне мистецтво" (1637) вказує, що написи у віршах або у прозі мають переказувати життя покійного і яскраво відображати його заслуги. Написи створюються у формі епіграм і складаються зі вступу (exordium) – звертання до подорожнього чи якоїсь значної особи, розповіді (narratio) – короткої похвали діяльності померлого, його сім'ї і роду, та закінчення (conclusio), у якому слід розважити зажурених друзів, побажати вічного блаженства або виголосити сентенцію (Liber, 1637, 149). Ці міркування не дістали підтримки в пізніших поетиках.

Не вписалися в загальне річище теоретико-літературного процесу й роздуми про композицію епітафії, наведені в поетиці 1700 року, де виокремлено такі складові частини цього жанру: плач, неприємності, втішання, підбадьорення, пояснення нещастя чи втрати або, навпаки, прокльони, осуд, сатира та ін. (Fons Castalius, 1700, 121). Очевидно, епітафія тут розуміється як епіцедія. Скалігер поділяє епіцедію на похвали [laudes], показ втрати [jacturae demonstratio], розповідь [narratio], плач [luctus], утішання [consolatio], підбадьорювання [exhortatio] [8, 426].

Епітафії переважно пишуться у формі простої епіграми [epitaphium simplex] – "голої, без жодного дотепу" (Cytheron bivertex, 1694, 161; Via lactea, 1735, 171), "просто, вказуючи особу [померлого]" (Libri tres, 1714, 53), "тобто того, хто покоїться, описує третя особа" (Hymettus, 1718, 44). Поетика "Молочний шлях" (1735) указує, що цей спосіб написання епітафії ще дехто називає історичним (Via lactea, 1735, 172). У поетиках XVIII ст. як приклад простої епітафії наведено дистих "Я знайшов гавань" [Inveni portum] (Via poetarum, 1724, 53; Via ingeneos, 1729, 48; Via lactea, 1735, 171; Liber, 1742, 120; Praecepta, 1743, 120). Ця епіграма, облюбована Григорієм Сковородою, має багату літературну історію [5, 74-86].

Другий спосіб написання епітафій – через драматизацію (prosopopoeia), коли особа автора приховується, як це описано в поетиці 1714 р. (Libri tres, 1714, 53). У таких випадках у тексті діє сам померлий, який веде бесіду з подорожнім або з читачем, інструмент, яким користувався померлий, чи камінь або могила, наділені здатністю говорити (Hymettus, 1718, 44; подібні формулювання див. також: Officina, 1726, 39; Epitome, 1734, 62). У поетиці "Молочний шлях" (1735) указано, що це досягається через драматизацію (prosopopoeia) чи персоніфікацію (fictio) (Via lactea, 1735, 172). Поетика "Палац" (1740) за аналогією до епіграм називає другий вид епітафій "складною епітафією"

(epitaphium compositum), у якій бачимо сильний концепт (conceptus animosus) або відсутність концепту та драматизацію (Regia, 1740, 34).

Поетика "Камена на Парнасі" (1686) вперше подає класифікацію епітафій. Виокремлюються чотири їх типи: розповідні (enunciativa sev enarrativa), діалогічні (dialogistica), змішані (mixta) та епітафії-загадки (aenigmatica) як частина розповідних. До розповідних належать епітафії, у яких говорить лише поет. Діалогічні – це ті, у яких наявна драматизація, досягнута через розмову подорожнього з померлим і могилою, померлого з друзями та рідними чи батьків із померлим сином або навпаки. Змішаний тип – це твори, в яких одночасно діють і поет, і померлий, і інші персонажі. В епітафіях-загадках слід відгадати, хто похований (Camoena in Parnasso, 1686, 114). У деяких поетиках виокремлюються лише три типи епітафій: розповідні (enunciativa sev enarrativa), діалогічні (dialogistica) та епітафії-загадки (aenigmatica) (Cytheron bivertex, 1694, 170; Lyra Heliconis, 1709, 246; Liber, 1742, 123). Поетика "Прообраз" (1707) описує різні поетичні техніки написання епітафій, але їхніх назв не дає (Idea artis poeticae, 1707, 173). У поетиці 1729 р. названо розповідні (narrativa), драматичні (prosopopoeia), коли говорить сам поет із кимсь або з чимось, та діалогічні (dialogistica) епітафії, де розмова відбувається у формі діалогу (Tabulae, 1729–1730, 53). І знову ж таки коріння цих визначень слід шукати в Понтана. Щоправда, він не подає класифікації епітафій, лише вказує, що для епітафій, як і для інших творів, характерні три способи написання: поет говорить сам, поет веде розмову з іншими, поет мовчить, даючи змогу висловитися іншим [7, 247].

Згідно з поетикою "Палац", епітафії пишуться як прозою, так і віршем (Regia, 1740, 33). Автор поетики 1637 р. стверджував, що епітафії виголошувалися над могилою і могли щорічно повторюватися (Liber, 1637, 148). Деякі поетики фіксують і письмову, й усну форми: "Епітафія виголошувалася біля могили, часто писалася й на самих могилах" (Cedrus Apollinis, 1702, 148). Створюється враження, що в Україні XVII–XVIII ст. побутувала переважно письмова форма епітафій, адже вони "пишуться над могилами мертвих" (Camoena in Parnasso, 1686, 87; Cytheron bivertex, 1694, 145).

Услід за Понтаном [7, 212] автори поетик були єдині в тому, що в епітафії звичайно коротко вказують ім'я, вік, заслуги, суспільне становище, гідні похвали чесноти, причини смерті та інші істотні відомості про покійного (Liber, 1637, 148; Camoena in Parnasso, 1686, 114; Rosa, 1696, 51; Libri tres, 1714, 53; Hymettus, 1718, 43). Це особливо стосується розповідних і діалогічних епітафій (Cytheron bivertex, 1694, 171; Lyra Heliconis, 1709, 247; Liber, 1742, 124).

Увагу авторів поетик привернув античний звичай розміщувати на могилах знаряддя праці чи атрибути померлих: на могилі пастуха – палицю, моряка – весло, землероба – плуг, воїна – меч, мисливця – сокола або собаку тощо. Деякі поетики зазначають, що такі вказівки на рід діяльності ставляться на могилах і тепер (Hymettus, 1718, 43; Regia, 1740, 34), зокрема, встановлюють символи: на могилах вождів – орлів чи левів, священників – ключі, ораторів – блискавку, поетів – лебедя (Rosa, 1696, 5; Idea artis poeticae, 1707, 173–174; Libri tres, 1714, 53; Epitome, 1734, 62; Via lactea, 1735, 35; Hortus, 1736, арк.172-173). Ці предмети нерідко фігурують в епітафіях.

У поетиці 1714 р. зазначено віршовий розмір епітафій: латинські пишуться, як епіграми, польські чи слов'янські – одинадцятискоадовим силабічним віршем чи тринадцятискладовиком (Libri tres, 1714, 53).

В епітафіях велике значення мають порівняння, коли осіб, яким пишуться епітафії, порівнюють із рівними їм: володарів із володарями, знать зі знаттю, вождів із вождями, героїв з героями, мудреців з мудрецями, митців з митцями тощо (Hymettus, 1718, 45; Officina, 1726, 41; Regia, 1740, 38). Доречні в

епітафіях такі тропи, як алегорія, драматизація, питання, фігури; щоб викликати розчулення, розжалобити, слід увести в текст Прозерпіну, Парок, Лахесу, Лібітіну та ін. (Officina, 1726, 39; Tabulae, 1729–1730, 31).

Автор риторики 1671 р., розглядаючи теорію епітафії, практично повторює положення поетик, про які вже говорилося. Він говорить про поважні й жартівливі епітафії, про способи, якими вони пишуться, згадує стеми й символи, які вирізьблювалися на могилах у сучасні йому часи. Як приклади вперемішку подано прозові та віршові поетичні епітафії (Quaedam institutiones, 1671, 94 (зв.)). Це ще раз підтверджує, як тісно в давні часи були пов'язані поетика й риторика, віршові і прозові епітафії.

У поетиці "Короткий виклад поетичних настанов" (1671) уперше подано поширений у пізніших поетиках виклад про специфіку епітафій залежно від того, кому вони присвячені (Poeticarum institutionum breve compendium, 1671, 22). Подібні настанови знаходимо в багатьох українських авторів поетик; вони викладені або коротко (Cunae, 1686, 56; Liber, 1714, 53; Tabulae, 1729–1739, 59), або докладно (Hortus, 1736, 233). Інколи, очевидно, за браком аудиторного часу, автори поетик обирали якийсь один або кілька аспектів: докладно розглядали, як пишуться епітафії чи то дітям (Hymettus, 1718, 45; Epitome, 1734, 61-62; Regia, 1740, 37), чи то правителям і воїнам (Via, 1724, 67; Via, 1729, 52-53; Praecepta, 1743, 127). Найповніше з українських поетик ці питання висвітлено в курсі "Школа" (Officina, 1726, 40; коротко див. також: Tabulae, 1729–1730, 31). "Аполлоновий кедр" (1702) наводить джерело цих настанав: "Цьому досить детально навчає єзуїт Понтан" (Cedrus Apollonis, 1702, 148).

Понтан подає також рекомендації, як писати жартівливі та сатиричні епітафії (iocosum et salsum) [7, 245]. Такі твори вперше згадано у "Віфлеємській колисці" (1686): пояснюється, що вони пишуться по-іншому (Cunae, 1686, 56, див. також: Rosa, 1696–1697, 51), тому що всяка різноманітність дарує задоволення (Fons Castalius, 1700, 122). Жарти в епітафіях зазвичай недоречні, хіба що про єретиків, п'яниць та ін. (Cedrus Apollonis, 1702, 148; Tabulae, 1729–1730, 60). Прокопович зазначає, що жартівливі епітафії негідним людям і навіть птахам чи тваринам пишуться не лише для втіхи, а й для вправ (De arte poetica, 1705, 330); його підтримує поетика "Настанови" (1746) (Praecepta, 1746, 120). Про такі епітафії згадано й у інших поетиках (Via, 1724, 68). Інколи поетам дозволяється злегка пожартувати з покійних (Hortus, 1736, 233). На противагу жартівливим і сатиричним епітафіям "стандартні" отримали назву серйозних (epitaphium serium) (Regia, 1740, 36).

Отже, в українських поетиках досить ґрунтовно розглядається теорія епітафії. Виходячи з цих нормативних правил, варто проаналізувати літературну практику – приклади епітафій у самих поетиках та епітафії з українських рукописів і стародруків.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Вергилий.* Энеида. С комментариями Сервия / Пер. с лат. Н. А. Федорова. – М., 2001.

2. *Довгалевський Митрофан.* Поетика ("Сад поетичний")/ Пер. і прим. В. П. Маслюка// *Слово* многоцінне. – Кн. 4. – К., 2006.– С. 226-529 (далі – Hortus, 1736 і сторінка в цьому виданні).

3. *Маслюк В.* Латиномовні поетики і риторики XVII – першої половини XVIII ст. і їх роль у розвитку теорії літератури на Україні. – К., 1983.

4. *Прокопович Феофан.* Сочинения / Под ред. И. П. Еремина. – М. – Л., 1961. – С. 334-455 (далі – De arte poetica, 1705 і сторінка в цьому виданні).

5. *Циганок О.* "Inveni portum…": форми сприйняття однієї античної епіграми у творчості Григорія Сковороди // *Циганок О.* З історії латинських літературних впливів в українському письменстві XVI – XVIII ст. – К., 1999. – С. 74-86.

6. *Gwalther Rudolf.* Monomachia Davidis et Goliae et allegorica eiusdem expositio heroico carmine descripta. Epicedia ac epitaphia. – Zürich, 1541. – P. 30-63.

7. *Jacobi Pontani* de Societate Jesu Poeticarum Institutionum libri tres... – Ingolstadii, 1594. – P. 212-247.

8. *Julii Caesaris Scaligeri*, viri clarissimi, Poetices libri septem / Ed. II. – Lugduni, 1594.
9. *Rantzau Heinrich*. Epitaphia in obitum patris. – Leipzig, 1584.
10. *Theodori Bezae*. Vezelii poemata varia: Silvae, Elegiae, Epitaphia, Epigrammata, Icones, Emblemata, Cato, Censorius. – Geneva, 1597.

Отримано 2 листопада 2010 р. *м. Київ*

Петро Білоус

УДК 821.161.04.09

ЧИТАЮЧИ ДМИТРА ЛИХАЧОВА

У статті переглядаються деякі концепції російського медієвіста Дмитра Лихачова (зокрема щодо походження літератури Київської Русі, стилю монументального історизму), позначених впливом імперського дискурсу у тлумаченні давнього письменства. Автор статті доводить, що ідеї, які продукував Д. Лихачов під впливом радянської ідеології, непридатні для української літературної медієвістики.

Ключові слова: літературна медієвістика, монументальний історизм, імперський дискурс.

Petro Bilous. While reading Dmitri Likhachov's works

The article reconsiders some concepts of a Russian medievalist Dmitri Likhachov, first and foremost those concerning the origins of Kievan Rus literature and its monumental historicism. The author argues that Likhachov's ideas which stood under the influence of Soviet ideology can hardly be used by Ukrainian medievalism, since they reproduce the imperial interpretations of ancient literature.

Key words: literary medievalism, monumental historicism, imperial discourse.

Наукова спадщина Д. Лихачова – це, без сумніву, помітне явище в російській науці та у славістиці XX ст. Його праці з медієвістики щоразу актуалізуються, коли заходить мова про давню літературу, адже дослідник висвітлив концептуальні питання розвитку східнослов'янського письменства X – XVII ст., запропонувавши свої відповіді й розмисли щодо його системи жанрів, поетики, стилів, провідної тематики й художньої специфіки. Доробок академіка має фактологічне й методологічне значення і для українських дослідників, котрі досі не обходяться без посилань на думки й авторитет визначного вченого. Проте, як показують спостереження над публікаціями нинішнього часу, ніхто й не сумнівається у вироблених Д. Лихачовим концепціях. Його щедро цитують, кладучи наукові положення в основу студій із давнього письменства. Здається, що над українськими медієвістами тяжіє авторитет не лише цієї постаті, а й (за інерцією) непорушних засад російської науки, котра тривалий час визначала пріоритети у вивченні давньої літератури (зокрема доби Київської Русі) і для філологів України.

Проте чи все в доробку Д. Лихачова може беззастережно приймати українське літературознавство? Американський славіст Ева Томпсон, яка, на відміну від наших співвітчизників, не заворожена досвідом російського вченого, зараховує його до помітних "трубадурів імперії", котрий причетний до "специфічного змішування національної ідентичності з імперською, що й привело до співпраці Лихачова з державою задля зміцнення образу "російської слави" серед росіян та іноземців" [9, 246]. Дослідниця подає характеристику праці "Сміховий світ давньої Русі" (1976), доводячи безпідставність тези автора про те, що "гумор давньої Русі належить до категорії європейського середньовічного гумору": "Між літературами Московії та середньовічної Європи була принципова різниця. Література Заходу, сміючись над правилами, щоразу їх

підтверджувала, тоді як московська література очорнювала правила і звертала на них увагу тільки для того, щоб посміятися з них. Отож література давньої Московії та середньовічна література Заходу належать до різних категорій у загальносвітовій гумористичній літературі. Спроба Лихачова представити їх як породження однаковими суспільними традиціями є одним із прикладів розбудови престижу своєї держави, і ця розбудова була завданням, що його російські інтелектуали виконували в різні епохи, застосовуючи різноматнітні методи" [9, 257].

Не вдаючись до загального аналізу наукової спадщини Д. Лихачова, виокремлю декілька проблем, порушених академіком, котрі для української літературної медієвістики мають принципову вагу. Одна з них – "виникнення російської (русской) літератури" на території... нинішньої України. Зупинюся на схемі, запропонованій дослідником і, власне, санкціонованій радянською ідеологією. Його книжка "Возникновение русской литературы" (1952), написана після Другої світової війни, мала би влитися в тон сталінського тосту про "великий русский народ", проголошеного з нагоди перемоги над Німеччиною. Пафос цієї праці в пізнішому доробку вченого дещо згас, проте чимало її тверджень розчинилося в тих студіях, де мова заходила про "пролог російської (русской) літератури" [див.: 1; 3; 6]. Цікаво, що до тритомника вибраних праць [див.: 2] це дослідження не ввійшло, бо, мабуть, автор відчував штучність давніших міркувань на догоду ідеології, а в останній із прижиттєвих книжок [див.: 4] зосередився на питаннях історичної поетики, хоча, звісна річ, увів у контекст російської літератури всі твори, написані в Києві, Чернігові чи Галичі. Запропонована Д. Лихачовим схема в цілому без змін повторюється й іншими російськими дослідниками.

Виникнення літератури на Русі, на думку академіка, безпосередньо пов'язане з офіційним прийняттям тут християнства від Візантії. Вибір саме такого віросповідання збігся зі внутрішньою потребою запровадити письмо власною мовою, а східна церква якраз і дозволяла проповідь та богослужіння "своєю національною мовою". Далі Д. Лихачов висуває тезу про "літературу-посередницю", якою стала для Русі болгарська (перекладна й оригінальна). Адже за століття до хрещення Русі нова релігія була вже поширена в Болгарії. Її мова (старослов'янська) подібна до давньоруської, тому чужі писемні твори легко засвоювалися на Русі й формували фонд літературних пам'яток. Суттєвий момент у схемі Д. Лихачова: "Основне полягало в тому, що сам руський ґрунт (русская почва) був добре підготовлений для мистецтва слова" [1, 40] (ідеться про його усні форми).

Загалом така схема, у якій враховано зовнішні і внутрішні чинники виникнення літератури на Русі, не викликає принципових заперечень, окрім потреби уточнити, чи існували в ту пору "національні мови", чи була тоді "давньоруська мова" й чи варто абсолютизувати роль болгарської літератури як посередниці між Візантією та Руссю. Заперечення викликає вихідне положення про те, що йдеться про виникнення *таким чином* російської літератури. Гадаємо, що процес її появи варто віднести принаймні до зародження Московського царства (XV ст.), бо, наприклад, новгородські писемні пам'ятки чи ті, які опинилися у Володимирі та Суздалі, – прямий наслідок і трансформація київської традиції. Власне, це питання мали б вивчати російські дослідники, бо це їхня внутрішня проблема, але ж чи вони відмовляться од "великого наследия"?

Те "наследие" Д. Лихачов скрізь і послідовно називає "древнерусская литература"; цей термін у нього однаково стосується як письменства Київської Русі (XI – XIII ст.), так і літературних пам'яток Московії (XV – XVII ст.). Така дефініція має замаскований ідеологічний зміст, особливо щодо києворуської літературної спадщини.

Передусім слід визначитися з атрибуцією цього раннього періоду, адже з його називанням пов'язані певні культурні й історичні параметри. Гадаємо, що міф про "спільну колиску" трьох східнослов'янських народів оджив своє, тому термін "давньоруська література", котрий позначав "спільний період" у їх культурному розвитку – штучний (як пізніше – "радянська література"). Не можемо й надалі приймати твердження про те, що пам'ятки XI – XIII ст. – "пролог русской литературы", і слухняно погоджуватися, що власне українське письменство з'являється десь у XV ст. Хто нині може повірити в ідеологічну нісенітницю, нібито літературні твори, написані в Києві, Переяславі, Чернігові, Галичі ("Повість минулих літ", "Слово про Закон та Благодать", "Сказання про Бориса і Гліба", "Слово про Ігорів похід"), котрі з'явилися задовго до того, як виникло Московське царство – це набуток російського письменства? Щоправда, російські гуманітарії досі не позбулися цієї містифікації й далі видають згадану спадщину за "исконно" свою.

Найпростіший і найпоширеніший спосіб термінологічно окреслити літературу – дати їй означник від назви держави. Оскільки йдеться про Руську землю, Русь (саме такий топонім фіксується в найдавніших писемних пам'ятках), то в наукових працях, відповідно, має фігурувати *руська література*. "Давня Русь" – то вигадка російських істориків, котрі прагнули довести "давність" Росії ("нової Русі"); обмежено вони вживали й термін "Київська Русь" (що з'явився десь у XIX ст.), бо називати Русь "київською" – значить залишати в найменуванні компонент, який вибивав із-під ніг "великорусской идеи" географічний, ідеологічний і культурний ґрунт.

Чи можемо застосовувати до літератури Русі означення "давньоукраїнська" чи просто – "українська"? З огляду на те, що етнонім "Україна" в той період не функціонував (уперше його використано на позначення невеликої території – Переяславської землі – лише 1187 року), виникає сумнів у природності застосування цього терміна до літературних пам'яток XI – XIII ст. Але якщо виходити з того, що йдеться про початковий, ранній період в історії української літератури, то цілком логічно і його називати "українським" або "давньоукраїнським". Дослідження медієвістів в останні роки аргументовано потверджують, що літературні й культурні традиції Русі не тільки "відгукнулись" у наступних віках розвитку українського письменства, а й послужили генерувальною основою для нього, стали тим живим зерном, із якого проросли нові пагони на літературному дереві вітчизняної культури. Отже, ідеться про спадкоємність духовного надбання Русі в подальшому творенні української літератури, що могло статися лише за умови їх *однорідності*; тому й терміни "давньоукраїнський", "український" закономірно мають це відображати.

У книжці Д. Лихачова "Людина в літературі давньої Русі" (перше видання – М. – Л., 1958; друге видання – М., 1970) один із розділів має заголовок: "Стиль монументального історизму XI – XIII ст.". Ця назва згодом стане визначенням стилю окресленого хронологічно періоду (Київська Русь), своєрідним терміном, котрий широко використовуватимуть як російські, так і українські медієвісти. У згаданій, а також у наступних працях ученого це поняття буде регулярно застосовуватись, обростаючи певними уточненнями й аргументаціями, і перетвориться на застиглий термінологічний штамп, який ніхто ніколи не піддавав сумніву. Та й сам Д. Лихачов посилався на власний доробок, заводячи мову про "стиль епохи", як, наприклад, у монографії "Розвиток російської літератури X – XVII століть. Епохи і стилі" [див.: 6, 64-67]. Треба віддати належне дослідникові, котрий послідовно дбав про вивчення художності давнього письменства, зокрема про його поетику [див.: 5]. У спробі визначити

стиль літературних пам'яток Київської Русі вбачається "стильовий" підхід до характеристики писемної словесності – саме його застосовували М. Гнатишак та Д. Чижевський іще до Д. Лихачова. Зокрема, праця М. Гнатишака "Історія української літератури" була надрукована у Празі 1941 року (тут згаданий період означено як "візантійський стиль"), а "Історія української літератури" (давній період) Д. Чижевського з'явилася 1942 року в Мюнхені, де діяв Український вільний університет. Саме останній автор запропонував для означення літератури XII ст. (на цей час припадає розквіт старокиївського письменства) назву "стилістичний "монументалізм" (слово "монументалізм" у Д. Чижевського вжите в лапках, що свідчить про певну умовність терміна).

З огляду на перегук термінологічних означень стилю в українського й російського дослідників, закономірно поставити питання: хто в кого "підглянув" цей термін "монументалізм"? Хронологічно його першим ужив Д. Чижевський (1942), котрий так тлумачив стилістичний "монументалізм":

а) "вибудова з окремих розмірно нечисленних стилістичних елементів, обмеженість на малу кількість у вживанні прикрас та скупчення уваги на змісті";

б) "відносно проста композиція творів", "окремі елементи викладу просто йдуть один за одним";

в) "любов до сталих формул, які часто повторюються в тому самому творі, або в розділі, або в різних розділах твору";

г) "основні ідеологічні риси – ідеологія "великодержавна", уявлення про династичну та державну єдність Русі, "християнський оптимізм" [10, 74-75].

Чи знав Д. Лихачов праці українського колеги, який у Радянському Союзі був забороненим автором? Знав, бо посилався на них, зокрема двічі у книжці "Розвиток російської літератури XI – XVII століть". Один раз це стосується тлумачення Д. Чижевським зміни стилів за принципом маятника [див.: 12]. Удруге цього вченого згадано у зв'язку з визначенням бароко як "стилю епохи" (джерело посилання те саме). Виходить, те, що категорично заборонялося українським ученим (згадувати будь-де ім'я Д. Чижевського), дозволялося науковцям із Ленінграда чи Москви. Не виключено, що Д. Лихачов міг бути знайомим і з іншими студіями українського літературознавця, але "скромно" те замовчував, зокрема й запозичення терміна "монументалізм". А запозичити він його міг не конче з "Історії української літератури (давній період)", а й зі згаданої в посиланнях праці "Порівняльна історія слов'янський літератур" (її видано в Києві 2005 р.). У розділі "Раннє середньовіччя" такий термін уживається для характеристики стилю старокиївських творів [див.: 11, 62]. Проте Д. Лихачов витлумачив цей винайдений Д. Чижевським термін по-своєму. По-перше, він зняв слово "стилістичний" і замінив його словом "історичний", отож у нього вийшов "історичний монументалізм", під яким він розумів переважно такі два аспекти:

1) "стиль монументального середньовічного історизму щільно пов'язаний із феодальним устроєм суспільства, з лицарськими уявленнями про честь, права та обов'язок феодала, про його патріотичні обов'язки тощо. Стиль цей розвивається головно в літописах, у воїнських повістях, у повістях про князівські злочини, але проймає собою й інші жанри" [7, 25];

2) "це мистецтво, здатне втілити героїзм особистості, поняття честі, слави, могутності князя, станові відмінності у становищі людей" [7, 35]. Більшу частину розділу "Стиль монументального історизму XI – XIII ст." приділено характеристиці образу князя (феодала), яка зіткана переважно з "політичних понять".

Д. Лихачов схильний визнавати, що структура "монументального історизму" повторює, копіює, наслідує структуру феодального суспільства, тож виходить, що стиль постає ніби ілюстрацією соціуму, а не самодостатнім художнім явищем. Чому вчений тримається такої позиції, можна зрозуміти; адже працю створено в умовах панування радянської ідеології, яка й на трактування давніх літературних явищ накладала свій відбиток. Риси "монументального історизму" науковець "витягує" здебільшого з історичної прози (літописи, воїнські повісті), котра творилася на замовлення можновладців і була історично й політично заангажованою: автори дбали про те, аби звеличити правителя, розкрити його героїчні риси, піклування про державу, патріотизм, громадянський обов'язок, самовідданість, честь і шляхетність тощо. Характеристика князя, в інтерпретації Д. Лихачова, дуже добре накладалася на партійних вождів радянської епохи, хоча тепер практично всім відомо, якими насправді були ті вожді як люди й політики. Літописці у своєму часі запобігали перед князями та церковними феодалами, а вчений, інтерпретуючи давні літописи та інші твори, запобігав (найвірогідніше, задля самозбереження) перед можновладцями нового часу. Хоча треба віддати належне професіоналізму російського дослідника: його розмисли про літературні явища містять чимало посутніх філологічних спостережень, які стосуються специфіки словесної творчості.

Якщо порівнювати студії Д. Лихачова і Д. Чижевського у площині їхнього тлумачення давніх стилів, то можна констатувати, що мета в кожного була своя: український учений в еміграції прагнув збагнути художню суть старовинного мистецтва вітчизняного слова, а російський на теренах СРСР змушений був обслуговувати офіційну ідеологію. Його літературознавча концепція у тлумаченні давньої літератури не суперечила марксистській доктрині. Там же, де годі було уникнути мови про релігійність, зв'язок із церковною практикою, із символічно-алегоричним зображенням дійсності, небажані риси об'єкта вимушено завуальовано науковою риторикою про "омирщение" літератури, сильний світський струмінь у давньому письменстві, проникнення у літературу "елементів реалістичності".

На мій погляд, визначення стилю літератури XI – XIII ст. як Д. Чижевським, так і Д. Лихачовим уже застаріло й не відповідає художній специфіці давнього письменства. Думки про "монументалізм" або "риси монументалізму" навіяні, мабуть, мистецькими реаліями XX ст. й не мають жодного стосунку до означеної доби. Російський дослідник не уникнув у своїх визначеннях уявлень про монументалізм радянської епохи, який проявив себе в багатьох видах мистецтва, зокрема в архітектурі, скульптурі, музиці, а також у "громадьи планов" соціалізму. Ураховуючи образно-стильові особливості словесної творчості Середньовіччя, варто вести мову про *символічно-алегоричний стиль* давньої української літератури (від її виникнення в XI ст. – до доби Бароко, з початку XVII ст.).

Для розуміння і тлумачення таких текстів необхідні особливий літературознавчий інструментарій, адекватна його художній природі методика. У цьому сенсі оптимальним видається метод герменевтики, складовою частиною якої постає екзегетика. Християнська екзегетика зосереджувалася на тлумаченні Нового Заповіту. Святе Письмо трактувалося як буквально, так і містично. Сакральний текст піддавався чотирьом інтерпретаціям: 1) *історичній* (розгляд біблійних фактів і подій як реальної історії); 2) *алегоричній* (ті самі факти й події розглядалися як аналог інших, завуальованих фактів і подій; наприклад, легенду про те, як Йосип, проданий братами й кинутий до в'язниці, був звеличений, розуміли як алегорію зрадженого й покинутого учнями Христа,

засудженого, розіп'ятого, а потім воскреслого); 3) *тропологічній* (факт чи подія трактувалися з погляду моральної настанови: притчі про сіяча, про кукіль, про немилосердного боржника, про робітників у винограднику, про слухняного і неслухняного сина, про гостей весільних та ін.); 4) *анагогічній* (піднесене тлумачення) – у подіях та фактах розкривалася сакраментальна, тобто священна, релігійна істина: наприклад, відпочинок сьомого дня християни інтерпретували як вічний відпочинок у небесному спокої. Отже, виходило, що буквальний сенс священного тексту оповідає про минуле, алегорія навчає віри, мораль наставляє, а прагнення людини відкриває анагогія (від грец. *ana* – рух угору). Наприклад, біблійний Єрусалим витлумачували в чотирьох значеннях: у буквальному – як земне місто, в алегоричному – як церкву, у тропологічному – як праведну душу, в анагогічному – як "небесний град" (за Августином Блаженним). Християнська екзегетика широко застосовувалася для тлумачення середньовічного письменства, "запліденого" біблійною алегорією та символікою.

Візьмімо для прикладу давньоукраїнський текст, зокрема оповідь із "Повісті минулих літ" про чудесне одужання князя Володимира: [У рік 988] "А за Божим приреченням в сей час розболівся Володимир очима. І не бачив він нічого, і тужив вельми, і не догадувався, що зробити. І послала до нього цесариця посла, кажучи: "Якщо ти хочеш болісті сеї позбутися, то відразу охрестись. Якщо ж ні, – то не позбудешся сього". І це почувши, Володимир сказав: "Якщо буде се правда, – воістину велик Бог християнський". І повелів він охрестити себе <...>. І коли возложив єпископ руку на нього – він одразу прозрів. Як побачив Володимир це раптове зцілення, він прославив Бога..." [8, 63].

Звісно ж, у літописі не йдеться про факт з історії хвороби знатної особи, бо в наведеному тексті, за канонами середньовічної поетики, слід прочитувати алегоричне тлумачення того, як Володимир зважився прийняти християнську віру. Тут несподівана сліпота – це символ сліпоти духовної, адже раніше князь дотримувався предківських звичаїв – язичницьких. Хвороба символізує кульмінаційний момент у житті Володимира, коли йому доводилося вибирати між вірою предків і чужою вірою християнською. Тому прозріння має очевидне алегоричне значення: віра Христова асоціюється зі світлом, яке осяває людині життєву дорогу, щойно Бог входить у її душу.

Нинішнім філологам необхідно зважати на те, що Д. Лихачов репрезентував офіційну російську (радянську) науку, тому його тлумачення низки принципових питань, пов'язаних зі специфікою давньої літератури, варто переглянути; адже здебільшого йдеться не про російську ("русскую") літературу, а про давньоукраїнську ("руську" – від назви держави Русь). Критичне ставлення до наукових праць дослідника не має нічого спільного з модерним запереченням авторитетів. Тут річ в іншому: наскільки історично адекватним був його погляд на давнє письменство, яке він свідомо втягував в імперський дискурс.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Лихачев Д.* Великий путь: Становление русской литературы XI – XVII веков. – М.: Наука, 1987.
2. *Лихачев Д.* Избранные работы: В 3 т. – М.: Наука, 1987.
3. *Лихачев Д.* Исследования по древнерусской литературе. – Ленинград: Наука, 1986.
4. *Лихачев Д.* Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение. – СПб: Алетейя, 1997.
5. *Лихачев Д.* Поэтика древнерусской литературы // *Лихачев Д.* Избранные работы: В 3 т. – М.: Наука, 1987. – Т. 1.
6. *Лихачев Д.* Развитие русской литературы X – XVII веков: Эпохи и стили. – Ленинград: Наука, 1973.

7. *Лихачев Д.* Человек в литературе древней Руси. – М.: Наука, 1970.
8. *Літопис* Руський / За Іпатським списком переклав Леонід Махновець. – К.: Дніпро, 1989.
9. *Томпсон Е.* Трубадури імперії. Російська література і колоніалізм. – К.: Основи, 2008.
10. *Чижевський Д.* Історія української літератури. Від початків до доби реалізму. – Тернопіль: Феміна, 1994.
11. *Чижевський Д.* Порівняльна історія слов'янських літератур: У 2 т. – К.: ВЦ „Академія", 2005.
12. *Cizevsky Dm.* Outline of Comparative Slavic Literatures.– Boston, 1952.

Отримано 10 лютого 2011 р. *м. Житомир*

Зінаїда Кирилюк

УДК 82-3(470)+[929Сомов+929Пушкін]

ЕПІЗОД З ІСТОРІЇ СТАНОВЛЕННЯ ПРОЗИ В РОСІЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ (О. ПУШКІН І О. СОМОВ)

У статті висвітлюється співпраця О. Пушкіна та О. Сомова (який свого часу закінчив Харківський університет) в розвитку російської прози в період, що передував утвердженню гоголівського напрямку. Нові факти з історії створення "Повістей Бєлкіна" збагачують уявлення про міжнародні літературні зв'язки 1820-х – 1830-х років.

Ключові слова: проза, повість, мотив, задум, "Самоубийца", "Литературная газета".

Zynayida Kyryliuk. An episode from the history of prose formation in Russian literature (O. Pushkin and O. Somov)

The article sheds light upon the collaboration between O. Pushkin and O. Somov (the latter was a graduate of Kharkiv University) and its role in the development of Russian prose before Gogol. The author provides some previously unknown facts concerning the genetic dossier of "The Tales of the Late Ivan Petrovich Belkin" which enrich our knowledge about international literary relations in 1820s–1830s.

Key words: prose, story, motif, outline, "The Self-Murderer", "Literaturnaya Gazeta" ("Literary Newspaper").

1822 року в чернетці статті "О прозе" Пушкін висловив невдоволення станом сучасної прози і своє розуміння шляхів її розвитку: "Точность и краткость – вот первые достоинства прозы. Она требует мыслей и мыслей – без них блестящие выражения ни к чему не служат" [10, 15-16]. Працюючи над романом у віршах, поет 1824 року писав про можливість звернення до прози:

Быть может, волею небес,
Я перестану быть поэтом
В меня вселится новый бес,
И, Фебовы презрев угрозы,
Унижусь до смиренной прозы.

У рукописній спадщині митця залишилося близько двадцяти фрагментів і планів нездійснених прозових творів, що свідчить про труднощі, з якими зустрічався письменник через невироблені поетики прози. Пушкін писав про надзвичайну відмінність прози від поезії. Мистецтво слова у прозі вимагало нових принципів організації художнього твору, інших способів і форм оповіді, прийомів і взаємодії різних оповідних планів, композиції. У процесі роботи мали вироблятися притаманні прозі форми словесної образності як засобів художнього вираження суті конфлікту, особливостей характерів, авторської позиції.

Прикметний для творів попереднього етапу розвитку літератури культ почуття, закони серця на той час одійшов в історію, намітилося прагнення до ширшого

відображення життя. “Перед Пушкиным вставала исключительно важная и нелегкая задача “обработки” самого материала данной области словесного искусства – “языка мысли”, как называл он прозаический литературный язык” [1, 549], – міркував про нові творчі проблеми Д. Благой. Зусиллями багатьох письменників формувалися нові принципи художнього зображення. В “Обозрении русской словесности 1830 года” М. Максимович стверджував: “Сим годом словесность наша… сделала новое движение, состоявшее в заметном её сближении с жизнью. Она уже перестала быть предметом и занятий, и наслаждений отдельных от действительной нашей жизни… В сем году внятнее заговорили о литературе, как о выражении общества” [8, 144].

Цей процес часом тривав в атмосфері жорсткої полеміки. У різних літературних колах трактування суспільних настроїв було неоднозначним. Ф. Булгарін, зокрема, вважав, що письменники часто перебільшують страждання простого мужика, не враховуючи, що він звичний до умов його життя, до необхідності їздити в мороз до лісу по дрова, виконувати важку роботу. У своїй повісті про наглядача поштової станції на великому тракті він створив образ людини, яка не викликає співчуття і вражає примітивністю бажань та почуттів. Розповідаючи про принади своєї посади, наглядач говорить про зиск, який він має, вдаючись до хитрощів, хизується тим, що має можливість затримувати від’їзд подорожніх, щоб змусити їх замовити обід, радіє, якщо, поспішаючи, вони залишають недопитим вино, тішиться, що може слухати їхні розмови, бо вони не криються від нього, не маючи його за людину.

Те, що Максимович назвав “выражением общества”, означало різне розуміння мети і способів відображення життя. Полеміка між письменниками пушкінського кола й Булгаріним як представником протилежного напряму в літературному розвитку значно загострилася, коли наприкінці 1829 р. було одержано дозвіл на видання “Литературной газеты”, в якій, окрім Пушкіна, А. Дельвіга, О. Сомова, брали участь Є. Баратинський, П. В’яземський, Ф. Глінка, М. Гоголь та ін. Характер протистояння Булгаріна й письменників пушкінського оточення висвітлюють спогади М. Греча про реакцію Булгаріна на повідомлення про дозвіл видавати “Литературную газету”: “…Булгарин… струсил, видя, что на него поднимается невзгода. Встретясь с Сомовым в декабре 1829 г. на Невском проспекте, спрашивает:

– Правда ли, Сомыч, что ты пристал к Дельвигу?

Правда!

И вы будете меня ругать?

Держись!

Это слово, как искра, взорвало подкоп в сердце и в голове Фадея. Воротившись домой, он сел за письменный стол и написал статью на объявление о “Литературной газете”; стал бранить и унижать её еще до выхода первого номера” [3, 699-700].

Письменники пушкінського кола боролися проти впливу Булгаріна на суспільну думку, обґрунтовували своє бачення подальшого розвитку прози. Активну участь у цій боротьбі брав Орест Сомов, автор не лише художніх творів, а й літературно-критичних, теоретичних праць – трактату “О романтической поэзии”, статті “О существенности в литературе”, річних оглядів літератури в альманахах та журналах. Він і став одним із головних об’єктів критики Булгаріна, який не нехтував вигадками, щоб принизити літературних противників. Через недостатню вивченість тогочасної літературної обстановки й тиражування Булгаріним злостивих випадів проти Сомова вплив оцінок, народжених у запалі літературної боротьби 20-30-х рр. XIX ст., поширювався, іноді він відчутний і в сучасних літературознавчих працях. Цьому сприяли й мемуари В. Гаєвського,

написані у 50-ті рр., коли вже майже нікого з учасників тієї літературної дискусії не було серед живих. Мемуарист будував свої "свідчення" проти О. Сомова, спираючись на спрямовані проти нього статті Булгаріна. У спогадах про літературну полеміку й особисті стосунки письменників пушкінського оточення він використовував згадки 7-8-річного небожа Дельвіга. Ці обставини негативно позначилися на вивченні не тільки фактів життя і творчості Сомова, а й доробку Пушкіна внаслідок неврахування творчих зв'язків письменників у часи співпраці в альманаху Дельвіга "Северные Цветы" та в "Литературной газете", коли митців об'єднували задуми прозових творів і плани їх здійснення.

Натомість висловлювання Пушкіна про Сомова спростовують негативні оцінки, породжені в ході літературної боротьби. Ще 1823 р. поет у листі Дельвігові з Одеси висловив обурення тим, що в сатирі Баратинського "Гнедичу" автор назвав Сомова "безмундирним" через те, що на відміну від інших дворян-літераторів він не служив, не мав чину й жив літературними заробітками: "Сатира к Гнедичу мне не нравится, даром что стихи прекрасные; в них мало перца; *Сомов безмундирный*" непростительно. Просвещенному ли человеку, русскому ли сатирику пристало смеяться над независимостию писателя? Это шутка, достойная коллежского советника Измайлова" [11, 71]. У виданні літературної газети Пушкін цілком покладався на Сомова, який поділяв його естетичні погляди і творчі плани, хоча душевної близькості через різницю в характерах у них не було. У січні 1830 р. поет писав П. В'яземському: "Высылай ко мне скорее Дельвига, если ты сам не едешь. Скучно издавать газету одному с помощью Ореста, несносного друга и товарища. Все Оресты и Пилады на одно лицо. Очень благодарю тебя за твою прозу – подавай её поболее" [11, 269]. За рік із приводу смерті Дельвіга Пушкін звертався до П. Плетньова: "Бедный Дельвиг! Помянем его Северными цветами – но мне жаль, если это будет ущерб Сомову – он был искренно к нему привязан – и смерть нашего друга едва ли не ему всего тяжеле: чувства души слабеют и меняются, нужды жизненные не дремлют" [11, 336].

Спільні інтереси, пов'язані з роботою в газеті, визначали літературну позицію видавців і стимулювали працю над прозовими творами. Обґрунтовуючи свої естетичні погляди, вони намагалися публікувати художні тексти, побудовані за естетичними принципами, які почали формуватися в загальноєвропейському культурному контексті. У газеті друкувалися твори В. Скотта, В. Гюго, П. Меріме, А. Стендаля, В. Ірвінга, уперше виступив зі своїми ранніми творами М. Гоголь, публікувалися статті про прозу російських і зарубіжних письменників. Над задуманими повістями в той час активно працювали Пушкін і Сомов.

Ше 1915 р. в коментарях до балади Пушкіна "Гусар" М. Лернер завважив сюжетну близькість балади Пушкіна "Гусар" і повісті Сомова "Киевские ведьмы" [12], але тоді цей факт не став предметом наукового дослідження. Звернувшись до цього питання через півстоліття, пушкіністи припускали, що "тема баллады была подсказана повестью Сомова", проте зауважували, що причиною подібності могло бути й те, що матеріалом для творів "служат украинские сказки и предания, известные обоим авторам" [13, 153; 4; 151]. Помічена Лернером особливість не була поодиноким фактом творчої практики письменників. На початку 30-х років вони неодноразово вдавалися до написання творів на одну або близькі теми, які розробляли по-різному відповідно до власного бачення життєвої ситуації і таланту. Пов'язаність окремих творів не була очевидною, хоч іноді таку думку підказували самі назви деяких із них.

Історія створення Пушкіним "Романа в письмах" (1829) і Сомовим "Романа в двух письмах" (1832) [15, 446-471] дає певне уявлення про один із фактів творчої співпраці письменників. Рукопис незавершеного твору без назви Пушкіна за

його життя залишався в архіві й уперше був опублікований 1857 р. Тематична й жанрова подібність, епістолярний стиль, єдність авторського ставлення до світського і провінційного панства не залишають сумнівів, що Пушкін ознайомив Сомова з рукописом, і той продовжив соціально-психологічний екскурс поета на новому матеріалі. Для відмови від задуму в Пушкіна були вагомі причини. Після надзвичайного успіху творів Річардсона й Руссо жанр роману в листуванні потрапив до розряду застарілих форм. У романі "Евгений Онегин" згадка про епістолярні романи не позбавлена іронічного забарвлення: Тетяна "влюблялася в обманы и Ричардсона и Руссо", а її мати "была сама от Ричардсона без ума". Поет прагнув до нових форм суб'єктної організації оповіді. Це, ймовірно, і стало причиною втрати інтересу до незавершеного твору.

Тематика, зміст, ідейна спрямованість прозових творів, написаних Пушкіним і Сомовим у кінці 20-х – на початку 30-х рр., свідчать, що задуми повістей обговорювалися ними до поїздки Пушкіна в Болдіно, коли через епідемію холери припинився зв'язок і він не мав змоги надсилати матеріали для газети. Уперше Пушкін і Сомов працювали над близькими темами, не спілкуючись, іноді не маючи уявлення про розвиток творчої ідеї в повісті товариша. Цей період був надзвичайно плідним не лише грандіозністю творчого доробку Пушкіна і його послідовників, а й тим, що в повістях почав формуватися новий ідейно-тематичний принцип, який вирізнявся широтою охоплення різних життєвих явищ і характером їх відображення. У "Повестях Белкина" автор змальовує побут, характери дрібного дворянства, звичаї і типи особистостей з військового середовища й водночас започатковує тенденцію демократизації літератури в доборі героїв, конфліктів, у авторському їх осмисленні. Серед персонажів з'являються представники нижчих соціальних верств. Поряд з описом побуту й діянь героїв із панівних кіл у повістях "Метель", "Барышня-крестьянка" Пушкін розповідає про незахищеність і сумні події в житті чиновника 14 класу Самсона Виріна. У повістях "Станционный смотритель" і "Гробовщик" описано побут місцевого ремісника, дрібного чиновника, розкриті особливості їхнього світосприйняття. Це були ознаки формування нових ідейно-естетичних засад становлення прози. Намічена Пушкіним і розвинута Гоголем, Достоєвським тенденція визначила природу нового етапу літературного розвитку.

Сомов брав активну участь у цьому процесі. Кілька його повістей пов'язані з творами Пушкіна темою, типом героїв, подій та особливостями їх трактування. Зближеність задумів відчувається в повістях "Выстрел" і "Странный поединок" [15, 302-314], "Гробовщик" і "Вывеска" [15, 269-302], "Станционный смотритель" і "Почтовый дом в Шато Тьери" [15, 363-380], подібність виявляється в характері проблематики й авторської позиції. У повісті Пушкіна "Выстрел" і "рассказе путешественника" Сомова "Странный поединок" подібність майже вичерпується тим, що в основі сюжету лежить тема дуелі, яка завершується нетрадиційно – один із дуелянтів відмовляється стріляти. У маловідомому творі Сомова розгортається морально-етичний конфлікт, ідеться про спровоковану розбещеними й заздрісними приятелями юного Ернеста дуель із його другом генералом Даранвілем. У процесі розвитку конфлікту генерал одержав моральну перемогу, прихильність друзів зміцніла. Як Пушкін у повістях "Гробовщик" і "Станционный смотритель", Сомов у творах "Вывеска" й "Почтовий дом в Шато Тьери" звертається до відображення життя ремісника і дрібного чиновника. У першому з них на тлі європейських подій післявоєнних років описано наполегливість цирульника з Вердена в боротьбі за своє кохання, а у другому – історію любові й одруження наглядача поштового будинку в Шато Тьєрі. У творах відчуваються пошуки нових способів побудови оповіді, що в період становлення прози було особливо актуальним. Оповідач-мандрівник

ділиться власними спостереженнями над життям героїв, описує побутові умови, проблеми, звичаї представників середнього класу, використовує й розповіді самих персонажів про свої бажання, почуття, пережиті конфлікти, пригоди, труднощі й перемоги. Він сам характеризує свою мету й манеру відображення баченого: “За правило себе положил <…> в путешествиях везде осмотреть, разведать и отведать, чем славится какое-либо место <…> вызнавал я вкус, склонности и досужество жителей и тем распространил круг моих нравственно-экономических наблюдений”.

Восени 1830 року, не одержуючи очікуваних матеріалів від Пушкіна через епідемію холери й перерваний зв’язок, Сомов з великими труднощами знаходив матеріал для газети. Становище ускладнювалося загрозою закриття газети як покарання за цитований у ній вірш Делавіня на тему, пов’язану із Французькою революцією. Дельвіга було усунуто від редагування газети, після недовгої хвороби він помер у січні 1831 р. Одержавши дозвіл на продовження видання, Сомов як редактор намагався зберегти газету, приділяв велику увагу літературно-критичним матеріалам, оглядам літератури і творчості окремих письменників, друкував переклади іноземних авторів. Дефіцит матеріалів намагався подолати за рахунок власних творів, з них було опубліковано повісті “Почтовый дом в Шато Тьери”, “Странный поединок” та ін.

У бєлкінському циклі мала бути ще одна повість, задум якої не було здійснено, або її текст до нас не дійшов. Існування задуму засвідчує запис Пушкіна про заплановані твори. Закінчивши роботу над повістю “Гробовщик”, письменник занотував список творів, які збирався написати. Серед відомих назв тут згадано і повість “Самоубийца” [докл. див.: 6], текст якої досі залишається невідомим. Різні думки про нездійснений задум поета висловлювали Ю. Оксман, В. Вацуро, Н. Петруніна та інші пушкіністи. Так, Ю. Оксман вважав, що це могла бути пізніше змінена назва повісті “Выстрел”. Інша версія будувалася на основі подій, пов’язаних із повстанням Чернігівського полку на Україні, де один із братів Муравйових-Апостолів застрелився на полі бою, переконавшись у поразці повстання. Жодну з гіпотез не було обґрунтовано.

Підказкою вченим міг стати недоброзичливий відгук на твори Пушкіна рецензента “Московского телеграфа”, який, можливо, відчув якийсь перегук його повістей із творами В. Ірвінга та використав це в літературній дискусії. Автор книжки “Художественная проза А. С. Пушкина” Л. Сидяков зазначав: “Сопоставляя Пушкина с чрезвычайно популярным в то время в России американским писателем Вашингтоном Ирвингом, причем не в пользу русского автора, рецензент “Московского телеграфа” далее замечает: “И. П. Белкину явно хотелось попасть в колею В. Ирвинга. Но как “Евгений Онегин” далек от “Дон Жуана”, так повести Белкина далеки от созданий В. Ирвинга” [14, 76]. Помилковість тверджень рецензента доведена подальшим розвитком світової літератури, але він мимоволі завважив творчий перегук Пушкіна з американським письменником, хоч і не зрозумів значущість цього факту.

В умовах становлення нової прози в Росії твори Ірвінга, одного з родоначальників американської новели, викликали значний інтерес. Його досвід прозаїка, збагачений тривалим перебуванням у Європі й інтересом до європейської літератури, давав змогу вирішувати складні на той час питання, пов’язані з особливостями поетики прози. Твори письменника були популярні в Росії, друкувались і в “Литературной газете”. Увагу Пушкіна й Сомова в 1829–1830 рр. привернула новела Ірвінга “Дом с привидениями” [див.: 4] із книжки Брейспридж-холл, створена за оповідками про життя перших поселенців на берегах Гудзону. У ній ідеться про привида давно померлого пращура, який являвся його нащадкам, аби розкрити їм таємницю схованки набутого ним

багатого скарбу. Його спроби контактувати із жителями будинку наводили жах на мешканців містечка, але врешті-решт йому вдалося й передати скарб, й одружити обрану ним пару.

Із враженням від новели Ірвінга пов'язаний нездійснений задум повісті Пушкіна "Самоубийца" і твору Сомова з тією ж назвою. У колективній монографії вчених Інституту російської літератури Академии наук СССР, де "обобщен большой материал, охватывающий развитие повести в творчестве не только классиков, но и многих малоизвестных писателей, заслуживающих внимания" [13, 4], певну увагу приділено й повісті Сомова "Самоубийца" [15, 324-363]. Але тут нічого не сказано ані про виникнення задуму, ані про те, що й у Пушкіна була ідея написання твору з ідентичною назвою. Увага авторів монографії зосереджена на ролі в сюжеті твору народного світосприймання, вірувань, фольклорних мотивів в описі й оцінці подій: "К народным поверьям могут быть отнесены фантастические элементы в бытовой повести Сомова "Самоубийца", где призрак убитого молодым наследником старика-помещика идёт у всех на глазах за его гробом; а когда убийца, потрясённый этим видением и следующими за ним таинственными ночными явлениями и звуками, через некоторое время сам кончает с собою, тот же призрак следует и за его гробом. Эту историю, в основе которой – неизбежное возмездие за преступление, рассказывает путешественнику почтенный крестьянин" [13, 151].

Історико-літературне значення повісті Сомова не вичерпується використанням фольклорно-побутового матеріалу й народних вірувань. Не менш важливо, що в роботі Пушкіна й Сомова над творами, навіяними Ірвінговим "Домом с привидениями", вирішувались актуальні на той час проблеми поетики прози. "Самоубийца" Сомова з авторською позначкою "повесть из рассказов путешественников" побудований на основі прикметного для його сучасності конфлікту, пов'язаного з володінням маєтністю, і дає певне уявлення про нездійснений задум Пушкіна [7, 45-52].

Головний мотив твору Ірвінга – вирішення померлим прижиттєвих майнових справ із нащадками – набуває іншого характеру у творчих планах російських письменників. У новеліста дія відбувається в передмісті стародавнього містечка Манхеттена, а Сомов відтворює події в тогочасній російській глибинці. Відповідно до зміни місця й історичного часу осучаснюється конфлікт, створюється типаж і характеризуються стосунки персонажів. В Ірвінга пращур опікується долею нащадків, а в Сомова нащадок, опинившись у скрутному становищі через великий картярський програш, убиває багатого родича, щоби скоріше одержати спадщину. У творах немає подібності ні в образах дійових осіб, ні в розвитку дії. Сюжет у новелі Ірвінга побудовано як низку пригод, які волею пращура приведуть героя до успіху, якщо він подолає небезпеку і труднощі. Сомов зосереджує увагу на життєвій історії стосунків гуманного поміщика, що користувався повагою селян, із його розбещеним небожем.

Щойно було знято карантини, встановлені через епідемію холери, і запрацювала пошта, Пушкін одержав "Литературную газету", де з 53 до 56 номера друкувався твір Сомова. Вочевидь, це і стало причиною завершення його роботи над повістю "Самоубийца". Обговорення задуму до від'їзду Пушкіна, імовірно, обмежилося погодженням назви твору й суті головного конфлікту, але за відсутності навіть поштового зв'язку письменники були позбавлені можливості обмінятися ідеями розробки творчих версій розвитку обраного конфлікту. Окремі фрагменти, використані Пушкіним пізніше в інших його творах, дають певне уявлення про ненаписаний ним твір. Як в Ірвінга

й Сомова, у повісті “Пиковая дама” [див.: 5] важливу роль відіграє мотив завершення небіжчицею земної справи з Германом, але на відміну від твору Ірвінга її мета – не допомога, а кара. У задумі Пушкіна, як і в повісті Сомова, вагоме значення відводилось мотивам картярства, великого програшу, пристрасного бажання виграти, що веде до злочину. У романі “Дубровский” епізод несправедливого суду, образи засідателя Шабашкіна й секретаря Кощеєва мають багато спільного із “Самоубийцей” Сомова.

До складних завдань, що виникали перед письменником при його зверненні до прози, яка, за висловом М. Максимовича, ставала “выражением общества”, належала побудова оповідної системи. Усвідомлення багатомірності світу, неоднозначності його сприйняття й відображення життєвих явищ у художніх творах стимулювало пошуки нових засобів оповіді. На ранньому етапі становлення нової прози при невиробленості способів передачі інформації від письменника до читача Ірвінг удавався до містифікації. Свої твори він приписує вигаданому ексцентричному джентльменові – ученому, шанувальникові стародавніх переказів Нікербокеру, який, залишивши рукописи, зник за таємничих обставин. Описавши його зовнішність, звички, письменник не торкається особистості оповідача як носія авторської мови і його ставлення до того, про що він розповів. У пошуках моделі оповідної системи Сомов був одним із перших, хто використав застосований Ірвінгом прийом твору невідомого автора, який існує й нині. Він видав низку повістей із позначкою “рассказ путешественника” – Tales of a traveller. Відкоригувавши прийом Ірвінга, Сомов зовсім знімає ознаки присутності автора. При цьому розповідь, як правило, належить випадковому знайомцеві або комусь із гурту подорожніх, що перечікують непогоду, чи супутникові в диліжансі.

Прийом чужої оповіді використав і Пушкін, приписавши авторство Бєлкіну, доклано охарактеризував його особистість, але не торкнувся питання про нього як про автора повістей. Пошук нових оповідних форм був важливим кроком у розвитку прози. Трактування відомого іронічного зауваження Пушкіна про можливу реакцію Булгаріна на видання повістей у листі до П. Плетньова (“…Напечатаем также Anonime. Под моим именем нельзя будет, ибо Булгарин заругает” [11, 324]) як бажання уникнути критики значно перебільшене. Аналізуючи принцип і природу різних оповідних манер, В. Виноградов визначає пов’язану з цим прикметну рису повістей Пушкіна: “Образ автора, изъятый из мира повествования, как действующее лицо, как форма его экспрессивно-смыслового освещения, все же не перестаёт мыслиться и присутствовать в художественном произведении, в его стиле. Художественная действительность по приёмам своей организации узнаётся как форма творчества того или иного писателя” [2, 140].

Історія задуму повісті “Самоубийца” дає змогу повніше висвітлити особливості процесу становлення Пушкіна-прозаїка й нової прози в цілому, в якому важливу роль відігравали “предшествующая, отечественная и западная, литературная традиция и творчество современников поэта. Создание новой русской прозы было делом коллективным по общему своему характеру. При всей несоизмеримости художественных открытий Пушкина и куда более скромных достижений большинства его современников прозаическое творчество Пушкина решало те же задачи, которые стояли перед всей русской и западноевропейской прозой его эпохи” [9, 3]. Так у багатогранних міжнаціональних зв’язках тривало становлення російської прози і світового літературного процесу.

ЛІТЕРАТУРА
1. *Благой Д.* А. С. Пушкин // *Соколов А.* История русской литературы XIX века. – М., 1960.
2. *Виноградов В.* О языке художественной литературы. – М., 1959.
3. *Греч Н.* Записки о моей жизни. – М.-Ленинград, 1930.
4. *Ирвинг В.* Дом с привидениями // *Ирвинг В.* Альгамбра. Новеллы. – М., 1989. – С. 373-447.
5. *Кирилюк З.* К истории создания повести Пушкина "Пиковая дама" // *Крымский* пушкинский научный сборник. – Вып. 5 (14): Литература и русская глубинка. – Симферополь, 2005. – С. 35-41.
6. *Кирилюк З.* Неосуществленный замысел Пушкина // *Русская* литература. – СПб.: Наука, 1994. – № 1.
7. *Кирилюк З.* Опыт реконструкции неосуществленного замысла А. Пушкина. Повесть "Самоубийца" // *Филологические* записки. – Вып.10. – Воронеж, 1998. – С. 45-52.
8. *Максимович М.* Обозрение русской словесности 1830 года // *Денница:* альманах на 1831 год, изданный М. Максимовичем. – М., 1831. – 240 с.
9. *Петрунина Н.* Проза Пушкина (пути эволюции) / Институт русской литературы АН СССР (Пушкинский дом). – Ленинград, 1987.
10. *Пушкин А.* Полн. собр. соч.: В 10 т. – М. – Ленинград, 1949. – Т. 7.
11. *Пушкин А.* Полн. собр. соч.: В 10 т. – М. – Ленинград, 1949. – Т. 10.
12. *Пушкин А.* Сочинения / Изд. Брокгауза и Ефрона под ред. С. П. Венгерова. – Петербург, 1915. – Т. 6. – С. 437-438.
13. *Русская* повесть XIX века / АН СССР Институт русской литературы (Пушкинский дом). – Ленинград: Наука, 1973.
14. *Сидяков Л.* Художественная проза А. С. Пушкина. – Рига, 1973.
15. *Сомов О.* Купалов вечер: Избранные произведения. – К.: Дніпро, 1991. – С. 1-558.

Отримано 9 вересня 2010 р. *м. Київ*



Наші презентації

КУР'ЄР КРИВБАСУ. – БЕРЕЗЕНЬ-КВІТЕНЬ 2011. – № 256-257

У березневому числі журналу "Кур'єр Кривбасу" в рубриці "Тема" подано матеріал Мирослави Гнатюк до ювілею Емми Андієвської; прозу Віктора Неборака, закінчення роману Дмитра Дроздовського "Хамелеон", біографічну повість Александера Гранаха "Ось іде людина" (пер. Галина Петросаняк), оповідання Вірджинії Вулф (в пер. Катерини Оніщук), фрагмент роману Вєслава Мислівського "Камінь на камені" (пер. Ігоря Пізнюка), поему Юрія Буряка "Метроном", поезії Василя Махна, Арно Гольца та Гюго фон Гофманнсталя (пер. Віталій Кейс); у "Витоках" – два оповідання Василя Барладяну-Бирладника (публікація Анатолія Глущака), "Люди не зі страху" Світлани Кириченко, повість Гліба Подольського (Ігоря Костецького) "Мертвих більше нема". У рубриці Віри Крой "One Drink Date: коктейль з американської культури" Наталія Бідасюк представляє статтю про роман Бграті Мухерджі "Бажані доньки" та уривок із цього твору. Валерія Богуславська в рубриці "Хвіртка до загубленого саду" подає переклади з їдишу поезій Давида Гофштейна.

У SCRIPTIBLE – "Есеї мандрівок" Олеся Ільченка. Олег Коцарев у рубриці "Нові автори нового століття" знайомить із творчістю Дмитра Княжича.

В.Л.

Питання шевченкознавства

Олександр Боронь

УДК 891.161.2–31.09

ТВОРЧІСТЬ Г. КВІТКИ-ОСНОВ'ЯНЕНКА ЯК ПРЕТЕКСТ ШЕВЧЕНКОВИХ ПОВІСТЕЙ

У статті розглянуто численні ремінісценції з доробку Г. Квітки-Основ'яненка як цілісний претекст повістей Т. Шевченка. Сформульовано висновки про характер та основний вектор засвоєння / заперечення Шевченком художнього досвіду свого попередника в прозі.

Ключові слова: інтертекстуальність, претекст, літературна традиція, ремінісценція, алюзія, вплив.

Oleksandr Boron. Hryhoriy Kvitka-Osnovyanenko's oeuvre as an ante-text for Taras Shevchenko's stories

In the article, numerous reminiscences from H. Kvitka-Osnovyanenko's works are examined as an integral ante-text for the stories by T. Shevchenko. On these grounds, the author concludes as to the nature and the main vector of Shevchenko's adoption / rejection of his predecessor's literary experience.

Key words: intertextuality, ante-text, literary tradition, reminiscence, allusion, influence.

Студіям над прозою Шевченка нині помітно бракує системності: ті чи ті її аспекти та проблеми привертають увагу дослідників вряди-годи; після узагальнювальної праці Л. Кодацької [див.: 18] та її ж розділу у фундаментальній колективній монографії "Шевченкознавство. Підсумки й проблеми" [див.: 27] мало хто наважується дати стереоскопічне бачення джерел формування повістей, їх місця в розвитку вітчизняної прози, літературного контексту тощо, хоча й зроблено в цьому напрямку доволі. Проблема творчих взаємин Г. Квітки-Основ'яненка й Шевченка не нова: цьому питанню присвячено низку вартісних праць, у яких під різним кутом, із відмінних вихідних позицій усебічно розглянуто суголосність мистецьких настанов обох письменників [див.: 7], по-новаторськи інтерпретовано відомі на сьогодні обставини міжособистісного спілкування [див.: 4], здійснено порівняльний аналіз окремих персонажів, зокрема Лукії ("Наймичка") та Оксани ("Сердешна Оксана") [див.: 8], переконливо доведено стильову відмінність просвітницької повісті "Сердешна Оксана" та романтичної поеми "Катерина" [див.: 10] тощо. Загальним місцем у літературознавстві стала теза про очевидну спадкоємність традицій Квітки в повістях Шевченка, що ніби й не потребує доведення, тоді як насправді досі не відомі ані параметри творчої взаємодії, ані глибина і ступінь засвоєння Шевченком досвіду попередника. Однією з нечисленних спроб дослідити перегуки між обома письменниками на рівні конкретних творів стала ретельна розвідка О. Багрія 1929 року [див.: 1]. По суті, ми й досі покладаємося також на проникливі, але вкрай побіжні зауваги із цього приводу О. Білецького [див.: 3]: він обмежується констатацією імен Квітки та його персонажів у Шевченка і звертає увагу на очевидну їх спорідненість із деякими позитивними героями Шевченкових повістей, що відображено в коментарях Повного зібрання творів.

Натомість нині вкрай необхідне цілісне розуміння природи та характеру взаємодії між обома письменниками, запозичень і впливів, якщо такі були, типологічних збігів, елементів явної та прихованої полеміки, значення творчості Г. Квітки-Основ'яненка загалом у появі Шевченкової прози, тих чи тих її змістових і сюжетно-фабульних особливостей.

У листах до старшого за віком та письменницьким досвідом Квітки молодий Шевченко переважно висловлював захват із приводу літературних творів колеги. Приміром, 19 лютого 1841 р. він акцентує на своєму захопленні "Марусею": "Вас не бачив, а вашу душу, ваше серце так бачу, як, може, ніхто на всім світі. Ваша "Маруся" так мені вас розказала, що я вас навиліт знаю" [26, 14], – демонстративно залишаючи поза увагою опубліковані в тому ж виданні [див.: 21] гумористичні оповідання "Салдацький патрет" та "Мертвецький великдень", зрозуміло, із причин несприйняття бурлескного струменя в українській літературі; адже такими творами, щоправда, низького ґатунку, тодішнє письменство було пересичене.

Дослідники неодноразово вказували на спорідненість ідейно-художніх засад Квітки та Шевченка в розробці теми покритки. Загальноприйнятою стала теза про вплив повісті Квітки-Основ'яненка "Сердешна Оксана" на Шевченкову поему "Катерина" [див.: 5]. Зокрема, Ю. Івакін уважав таку версію цілком вірогідною: "...Той факт, що "Сердешна Оксана" й "Катерина" хронологічно написані майже одночасно, не спростовує, а робить можливим генетичний зв'язок між ними: адже час написання "Катерини" й знайомства Шевченка з рукописом "Сердешної Оксани" збігається (грудень 1838 – січень 1839 р.). Отже, не виключено, що саме враження від "Сердешної Оксани" дало Шевченкові безпосередній творчий імпульс до написання "Катерини". В якійсь мірі це припущення підтверджується збігом окремих деталей в обох творах, на що давно вже звернули увагу дослідники" [12, 38]. Сюжетна схожість, хоча й віддалена, помітна й між цим же твором Квітки-Основ'яненка та Шевченковою повістю "Наймичка" (1852–1853). Звісна річ, у розробці сюжету повісті молодший автор залишився цілком оригінальним, цікавішими видаються його ремінісценції із "Сердешної Оксани": він провадить відкритий творчий діалог із Квіткою-Основ'яненком, підбиваючи підсумок художньому досвіду попередника в розробці близької теми; водночас акцентує на своїй відмінності, адже для нього важило, зокрема, і самоствердження в українській літературі як прозаїка. Варто придивитися пильніше до відомого фрагмента "Наймички". Лукія, знайшовши із сином прихисток на хуторі гостинного Якима Гирла, ледь не піддалася повторним умовлянням того ж облудного улана, однак її врятувала любов до власної дитини. Шевченко розгортає неприваблиу картину подальших подій, що неодмінно сталися б, якби героїня твору не встояла перед наполегливими домаганнями офіцера: "Сначала твой мылый-чорнобрывый остриг бы тебя и одел мальчиком (как сердечную Оксану), чтобы скрыть твой пол от товарищей, а через месяц он перестал бы тебя и скрывать, а на другой – играла бы тобою пьяная молодежь на бивуаках. На третий – ты бы для них устарела и опротивела, потому что ты опять забеременела, и возили б тебя вместе с дорогими собаками в телеге, потому что от тебя отвязаться нельзя, а тебе приютиться негде, кроме уланского обоза" [24, 102]. Інакше кажучи, Шевченко тут стисло відтворює фабульну схему "Сердешної Оксани", а далі детально змальовує моторошну сцену вбивства матір'ю своєї дитини: "Ты опять в степи, и уже далеко от дороги и обоза, кладешь свое дитя на душистую траву, и, как волчица роет нору для своих будущих волченят, так ты, исступленная, роешь могилу для своего детища. Остановися! Оно плачет, но ты не слышишь, тебе чудится вой волков в степи.

Ямка готова, ты судорожно схватываешь дитя свое, бросаешь в яму, и у тебя недостало духу покрыть его землею, ты как сумасшедшая бежишь в степь" [24, 102]. Ця сцена своїм джерелом має повість Квітки, на що недвозначно вказує сам автор і в чому переконує навіть збіг низки деталей. Порівняймо з повістю Квітки-Основ'яненка, який майстерно відтворює внутрішнє незв'язне мовлення Оксани: "Я лютіша усякого звіра!.. <…> Оттут у канаві викопаю йому гарненьку ямку, положу його любенько... та разом землею і засиплю, і гробик виведу; воно і незчується, мов засне..." <…> Та, сеє кажучи, і прийнялась обома руками у канаві, на рушеній землі, копати ямку <…>. От викопала ямку і, як вже добре розсвіло, вичепурила її гарненько – зовсім готово. Уставши на ноги, глянула на ямку, здригнула кріпко усім тілом... далі скрепилася на серці... і хутко пішла за дитиною..." [14, 291-292]. Письменник відповідно до загального характеру свого доробку моделює релігійно-моралізаторську сцену, коли Оксана, опам'ятавшись від слів дитини ("Мамо!.. Бозя!.."), зі страхом полишає людиновбивчий намір і звертається з молитвою до Бога. Зрозуміло, таке продовження аж ніяк не могло задовольнити Шевченка, який, полемізуючи, пропонує трагедійну розв'язку, ближчу до реального життя. Цей гіпотетичний, нереалізований сюжетний хід він використовує, аби зримо, пластично, із властивим йому художницьким баченням зобразити на контрастному тлі сходу сонця душевні муки дітовбивці, приреченої на вічні докори сумління, що їх вона намагатиметься втопити у вині. Пережиті реалії поневоленої України не давали спокою уяві Шевченка навіть далеко на чужині, на засланні, і потребували ословлення, однак такий трагедійний струмінь суперечив би загалом позитивно зарядженій тональності повістей, зокрема "Наймички". Тому-то автор зчаста вдається до таких прийомів нагадування читачеві про інший, аніж зображений у конкретному творі, неідилічний розв'язок суперечностей. Приміром, у "Музыканте" (1854 – 1855) таку функцію адсорбування негативу виконує вставна розповідь Марії Тарасевич, яка гине внаслідок суспільних обставин, натомість розвиток основної сюжетної лінії завершується щасливо – звільненням Тараса Федоровича, музиканта, від кріпацтва та омріяним шлюбом із коханою дівчиною [6, 31]. Аналогічно й у "Наймичке" Шевченко також не міг утриматися, аби не нагадати наївному читачеві про зовсім не безтурботні взаємини українських дівчат і прийшлих московських офіцерів, що, однак, не суперечить загальній спрямованості твору на утвердження пошукуваного письменником суспільного ідеалу.

Важливо й те, що, розробляючи тему матері-покритки в повісті, Шевченко вже спирався на певну, хоча й локальну та назагал нехарактерну для вітчизняної літератури, зокрема Квітки-Основ'яненка, традицію, водночас дистанціюючись від неї, – згідно з обраними ідейними орієнтирами. Згадкою у своєму творі назви повісті "Сердешна Оксана" він актуалізував попередній досвід реципієнта, оприявнивши усталений підхід, і запропонував натомість свою, полемічно загострену відповідь, апелюючи до життєвої правди, і в такий спосіб до певної міри нейтралізував сентиментально-релігійне бачення Квітки.

Цю ж традиційну для своєї поезії тему Шевченко розвиває, крім "Наймички", у написаній пізніше повісті "Капитанша" (1855) – у сюжетній лінії Варочки. Показовий збіг низки промовистих деталей цього твору з доробком Квітки-Основ'яненка. Зокрема, упадає в око особлива смислова насиченість і знаковість чаювання в "Капитанше" та "Сердешній Оксані". Цікаве тлумачення семантики чаювання в реалістичній літературі запропонував І. Папуша [див.: 22], який розпочинає свій розгляд відомою цитатою:

"– Дайте нам чаю! – гукнув копитан. – Напийсь, душко, чаю; ти зовсім зомліла, впадеш під вінцем.

– Я його зроду не пила і не хочу! Відвезіть мене до матері.

– Треба випити хоч трошки, привикай. Тепер будеш панею, треба усякий день пити. На хоч ложечку, коли любиш мене.

Нічого Оксані робить, узяла ложечку, – солодке, горло промочила, що дуже запеклось у неї… "На ще ложечку!" – ще ложечку прийняла. "Хлисни з чашки, хоч трошки", – хлиснула і удруге, і утретє, і уп'яте… і випила усю чашку.

Трошки полежавши, піднялась, вже й веселенька; не відмагається від другої… очиці посоловіли… защебетала наша Оксана! Знай розказує, як вона нарядиться під вінець, як прийде до матері, як та здивується, зрадується… а тут сама третю чашку, сама узяла і, випивши, вже сидить у копитана на колінах і сама собі весільних пісеньок приспівує… далі щось забормотала і голову похилила.

Напилась Оксана панського чаю! Будеш, сердешна, тямити – і повік оскоми не збудеш!…" [14, 285-286]. Ясна річ, ідеться радше про чай із додаванням алкоголю. Слід звернути увагу на виразні перегуки цієї сцени з аналогічними епізодами Шевченкової повісті. Зокрема, Варочка оповідає про те, як її було обмануто: "Прихожу я к фельдшерше, а у нее самовар на столе. Она налила мне чашку чаю: чай был такой вкусный, что я попросила и другую, а потом и третью, и мне стало так хорошо, так весело, что я готова была плясать. Я про все на свете тогда забыла. В это время против окон на улице остановились сани. Мы вышли, сели и поехали. Долго мы ездили по городу, так долго, что мне спать захотелось, и так захотелося спать, что я не помню, как я и заснула. Проснулась я в теплой комнате. Было темно, только в маленькие скважины сквозь ставни пробивался свет. Я стала припоминать вчерашнее катанье, но только и могла припомнить один чай и фельдшершу, и то, как во сне" [24, 333]. У Квітки-Основ'яненка скрушний вигук автора – "напилась Оксана панського чаю!" – виступає перифразом утрати дівчиною цноти внаслідок підлого обману. Як видається, мистецька пам'ять Шевченка, знайомство якого із цим твором Квітки безсумнівне, зберегла яскраву картину Оксаниної неслави, а тому цей епізод мимоволі виринув чи свідомо був використаний.

Спостерігається й інша паралель між Шевченковою Варочкою та персонажами Квітки, зокрема Парасею з повісті "Панна сотниковна" (1840). Як знаємо, Шевченко читав цей твір і навіть виконав 1841 р. на прохання письменника малюнок до нього. До того ж Квітка, захоплений "Кобзарем", у листі від 23 жовтня 1840 р. пропонував поетові використати сюжет його повісті для віршованого твору [17, 267-268]. Парася неодноразово читає популярне житіє Варвари-великомучениці, що суголосне як її намірам присвятити себе Христові, свідомо відмовившись від шлюбу, так і душевній організації загалом. Оскільки вона, як і переважна більшість жінок та дівчат її доби, була неписьменною, то змушена час від часу просити брата читати їй уголос: "...Просила Васю читать ей житие мученицы Варвары, уже двадцать раз ею слышанное. При слушании описания страданий ее Парася плакала от умиления" [15, 305]. Зрозуміло, що приклад Варвари приваблює героїню рішучою відмовою від шлюбного життя, незламністю у відстоюванні своєї віри, що цілком відповідає одновимірності образу. Безпосередньо перед подіями, що призвели до її загибелі, вона благочестиво розглядає в акафісті мучениці Варвари зображення страждань святої – це своєрідний провіденційний епізод, що, як часто буває у Квітки (згадаймо лише "Марусю"), віщує її трагічну смерть. Захищаючись від ґвалтівників, вона знаходить єдиний вихід, аби оборонити своє дівоцтво, – заколотися ножем; можливість убивства нападників навіть не спадає їй на думку, як, власне, й іншим персонажам твору – виразникам авторської позиції, котрі покладають свої надії на справедливий суд (натомість

обиватели, які знали й любили Парасю, готові власноруч учинити розправу над юнкерами).

У Шевченка Варочка теж "читает в сотый раз" [24, 326] це житіє, що може бути випадковим збігом з огляду на культ популярної в Україні християнської подвижниці [23, 331], а може – прихованою алюзією на повість Квітки. Та й навряд чи Шевченко довго шукав ім'я для своєї героїні, створивши опозиційну пару Варвара – персонаж твору і Варвара-великомучениця; адже, на відміну від святої, Варочка, як це властиво дівчатам її віку, звертає увагу на гарного офіцера, зрештою, чинить цілком інакше, аніж її покровителька свята Варвара та літературна попередниця – Парася, хоч і за намовою та обманом; як і сердешну Оксану, її було острижено та вдягнуто в чоловічий одяг.

Укотре до теми покритки Шевченко побіжно звертається в повісті "Близнецы" (1855), щоби мотивувати появу Зосима Сокири в Астрахані. Історія його залицяння до єдиної дочки бідняка, зазначає автор, стандартна: "Продолжение и конец повести вам известен, терпеливые читатели. И я не намерен утруждать вас повторением тысячи и одной, к несчастию, не вымышленной, повести или поэмы в этом плачевном роде, начиная с "Эды" Баратынского и кончая "Катериной" Ш[евченка] и "Сердечной Оксаной" Основьяненка. Продолжение и конец решительно один и тот же. С тою только разницею, что приятеля моего чуть было не заставили жениться" [25, 67]. Унаслідок нескладних перипетій його все-таки оженили з обдуреною дівчиною, що для неї виявилося фатальним. Ця хрестоматійна цитата показова як акцентування Шевченком сталої традиції в українській та російській літературах у зображенні обманутої офіцером простої дівчини, що свідчить про поширеність і типовість цього явища в реальному житті. Цим, власне, і обмежувалася інтерпретація уривка, тоді як слід звернути увагу на те, що письменник згадує, крім своєї поеми (та й то зашифрувавши власне авторство), лише два твори на схожу тему, хоча їх було набагато більше, починаючи, приміром, із "Бедной Лизы" М. Карамзіна, – називає саме ті, що на них він свого часу взорувався у власній творчості, використовував як певні художні моделі. Про залежність "Катерини" від "Сердешної Оксани" вже йшлося, свого часу М. Ласло-Куцюк також переконливо довела зв'язок поеми і з "Эдою" Є. Баратинського, водночас слушно наголошуючи на принципових відмінностях між ними [див.: 20].

Досвід Квітки в "Капитанше" позначився не тільки на образі Варочки. Багатогранність характеру неписьменного Якима Тумана, зокрема, виявляється у свідомому протиставленні в одному з епізодів його душевної краси й непоказної шляхетності крутійству та грошолюбству формально письменного Шельменка – дійової особи чотирьох творів Квітки-Основ'яненка; у цьому разі Шевченко прямо називає один із них – п'єсу "Шельменко – волостной писарь" (1829, окреме видання 1831 р.), що неодноразово виставлялася на сцені й мала значний успіх у глядачів Харківського театру в 1830-х рр. Звісна річ, Шевченко міг її читати, утім, вірогідніше, бачив відповідну виставу 1842 р., коли комедія йшла в імператорському Петербурзькому театрі. У коментарі до повісті "Музыкант" Н. Чамата твердить, що Шевченко, крім того, дивився й іншу п'єсу Квітки – "Шельменко-денщик" – на сцені Александринського театру в сезоні 1841–1842 рр. [24, 536].

Досі не приділено належної уваги характеротворчому значенню мимовільної згадки в повісті про Квітчиного персонажа, тоді як вона має безпосередню причетність до викладених від імені батька Віктора Олександровича у вставній повісті міркувань щодо проблеми освіченості простого люду, з якими, вочевидь, солідаризувався й автор. Приводом до майже публіцистичного "авторського" відступу в "Капитанше" став наказ генерала про повернення всіх неписьменних

зі звання унтер-офіцерів у рядові, під який потрапив і Туман, що не могло його не вразити. Варто навести відповідний фрагмент повністю: “Безграмотных унтер-офицеров, действительно, было много, но зато это были люди самые расторопные и трезвые – две ничем не заменимые добродетели солдата. Так этаких-то людей мы должны были заменить грамотными пьяницами и ворами. Тут-то я только узнал, что значит так называемый грамотный русский человек. Эти грамотеи попадают в солдаты большею частию из помещичьих сельских писарей. Мужички наши недаром говорят: “Не буде добра и правды на земли, поки пысьменным очи не повылазять”. Только вследствие глубокого презрения к этим грамотеям могла родиться подобная поговорка. Что бы подумал про моих земляков великий ревнитель народного образования Ланкастер, когда бы он знал, что у них существует такая варварская поговорка? Подумал бы, что земляки мои не люди, а пародия на людей. И был бы несправедлив. Общая грамотность в народе – величайшее добро, но где на 100 один грамотный – величайшее зло. Я ничего не знаю безнравственнее и отвратительнее сельского писаря; он первый грабитель бедного мужика, лентяй, пьяница, сосуд всех мерзостей и первый развратитель простодушного мужичка, потому что он Святое Письмо читает. Покойный Основьяненко в своем “Шельменке, волостном писаре” только легкий очерк набросал этого отвратительного типа. И этакими-то грамотеями снабжают помещики нашу славную армию” [24, 318]. Легко помітити, що наведений уривок генетично пов’язаний із названою комедію Квітки-Основ’яненка: Шевченко художньо узагальнив конкретний випадок, що трапився із Шельменком, творчо переосмисливши колоритного персонажа як поширене суспільне зло. Тут сконденсовано історію Шельменка, котрого за злочин було віддано в солдати: у претексті він достатньою мірою характеризує себе, розповідаючи про власні численні шахрайства, пияцтво та здирництво; не читавши Біблії, повсякчас цитує “святе письмо”, прикриваючись фальшивою вченістю:

“Трофимыч. Да ты никак в больших школах учился, што часто из писания говоришь?

Шельменко. Та се... *(смеется)* ге-ге-ге-ге! Се я ману пускаю. *(Вздыхает).* Був у мене, будучи, приятель, де то, теє-то, будучи сказать, обрітається? Дуже з великим розумом! <...> Так він-то <...> кае-говорить: ти, Кіндрате, ось так роби, як і ми, вчені, робимо: що знаєш, чого не знаєш – про все бреши, буцім знаєш, та й здайся на писаніє, та й прибреши яку хоч нісенітницю, буцімто писаніє глаголеть; то кае-говорить, тії дурні <...> та й будуть думати, що ти, кае-говорить, з великим умом і буцімто справді з писанія глаголеш” [13, 284-285]. Як бачимо, збігаються навіть певні подробиці. Зрозуміло, що, застосовуючи такий інтертекстуальний прийом, Шевченко відверто розраховував на обізнаність читача з популярним твором, а головне – персонажем Квітки-Основ’яненка, залучаючи письменника-попередника, так би мовити, до співтворчості. Слід також нагадати, що Шельменко в аналізованій комедії Квітки – це зовсім не той кмітливий дотепник, котрий сприяє щастю закоханих у п’єсі “Шельменко-денщик” (із неї він переважно й відомий сучасному читачеві); навпаки – тут Шельменко постає як цинічний пройдисвіт, ладний віддати єдиного сина матері до війська й загарбати все її майно. Саме такого Шельменка й має на увазі автор, протиставляючи йому свого безкорисливого героя – Якима Тумана.

Аналогії між сюжетними ситуаціями Шевченкових повістей і творчістю Квітки цим не вичерпуються. Варто також звернути увагу на помічений ще О. Багрієм [1, 92] перегук між образами Тихона Бруса (“Добре роби – добре й буде”) та Степановича (“Княгиня”), котрі під час голоду чинять майже однаково; проте між ними є принципова відмінність: якщо Брус роздає бідним куплений хліб задарма, отримавши згодом нагороду від самого царя, то Степанович усе ж

таки його продає, але не спекулює: “Я про себя скажу: меня эти проклятые голодные года просто на ноги поставили. У меня своего хлеба таки было довольно, та у людей еще прикупил, как будто знал, что будут неурожаи. Вот как настал голодный год, ко мне все и сунулись за хлебом. Я хотя и вчетверо продавал дешевле, нежели паны жидам продавали, а все-таки выручил порядочную копейку” [24, 170-171]. Невиразному Брусові Шевченко протиставляє прагматичного Степановича, який викликає більше симпатії своїм умінням зберегти нажите й за потреби допомогти ближнім, не розраховуючи на допомогу “благодетельного правительства” або взагалі царя, як часто маємо у Квітки, – це хазяйновитий український селянин, звиклий цінувати свою працю. Показово, що Шевченко в цьому разі, як і загалом у повістях, шукає прообрази позитивних персонажів серед звичайних людей із народної гущі, чиє душевне багатство і шляхетність виявляються в цілком життєвих ситуаціях.

Отож слушним постає зауваження О. Білецького із приводу генетичної спорідненості низки прозових персонажів Шевченка і Квітки: “Неможливо не відчути родинних ниток, що зв’язують Якима Гирла, Тумана, Степановича і Микитівну з Наумом Дротом та іншими богобоязливими, людинолюбними, смиренними, але такими, що вміють “берегти свою копійку”, – героями Квітки-Основ’яненка” [3, 229]. Справді, у створенні позитивних персонажів, що нелегко давалися Шевченкові, він цілком певно орієнтувався на героїв свого попередника, хоча ті здебільшого прикметні однoплановістю, подекуди навіть схематизмом. Так, статечний господар Наум Дрот (“Маруся”) зовсім не зважає на почуття своєї любої дочки, апелюючи до матеріального достатку; Тихон Брус – праведник, у характері якого надто важко відшукати риси земної людини; він нагадує радше святого, аніж богобоязливого милосердного селянина.

Не те в Шевченка. Засвоївши досвід Квітки-Основ’яненка, він волів надати поведінці своїх героїв рис не усвідомлюваної ними праведності; тобто, з їхнього власного погляду, здійснювана самопожертва – зовсім не геройський учинок, то більше не продиктований бажанням буквально дотримуватися християнських заповідей чи догодити Богові, а органічне діяння, єдино можливе в тих чи тих обставинах, підказане сумлінням, нелегким життєвим досвідом. Такі Яким Гирло, Яким Туман, Степанович і Микитівна, сотник Сокира і його дружина Параска Федорівна та ін., які втілюють найкращі, за Шевченком, риси національного характеру.

Дослідники переконані: на “Варнаку” (1853) суттєво позначилася драматизована історична повість “Предания о Гаркуше” (1841) Квітки [18, 110-114]; зокрема, Н. Чамата небезпідставно стверджує, що між обома творами “існує певна генетична і типологічна спорідненість” [24, 486]. Ідея генетичного зв’язку ґрунтується на високій вірогідності того, що Шевченко читав повість у “Современнику” (1842, т. 25-26), а типологічного – на багатій літературній традиції зображення “шляхетного розбійника” не тільки в російському, а й у світовому письменстві, вочевидь, йому відомій. Цілком не випадкова і згадка про Рінальдо Рінальдіні (персонажа відомого роману німецького письменника Х.-А. Вульпіуса), із поведінкою якого порівнював свою діяльність сам Кирило, – насправді вона вкотре виказує літературну ерудицію Шевченка й сигналізує про художню модель його персонажа, адже він пише для читача обізнаного. Зближує обидва твори й однакова розв’язка – переродження й каяття головних героїв.

Водночас докладніше зіставлення обох повістей вияскравлює разючу відмінність між ними, що виявляється переважно в різній внутрішній логіці образів Кирила та Гаркуші. У Квітки впродовж усієї дії Гаркуша змальований із явною симпатією; про це свідчить відтворення такої знакової для письменника риси, як

щира набожність героя, глибока релігійність, що навіть подекуди заспокійливо діяла на окремих персонажів (приміром, на Марфу Петрівну – "харцыз не может быть так благочестив" [16, 315]), проте насамкінець письменник удався до самоцензурування й характерної вірнопідданчої моралізації, укладеної до вуст молодика, який прямував із батьком до Києва на навчання. З його догматичними міркуваннями Гаркуша несподівано погоджується, а згодом радісно приймає судовий вирок: "Справедливо. При всем учении моем, я ложно понял вещи, а пред законом и в том уже преступник, что принялся действовать самовластно" [16, 366], – отже, письменник остерігався й цензури офіційної, створивши художньо невиразний, схематичний образ розкаяного розбійника.

Натомість у Шевченка подано розлогу передісторію – сюжетний конфлікт мотивований, дії Кирила зумовлені наругою пана над коханою дівчиною (тут слід пригадати, що ця повість становить переробку фабули однойменної поеми), однак, як і Гаркуша, він свідомо уникає вбивств. Постать Кирила подано в розвитку, у складній психологічній динаміці, не раз він мучиться докорами сумління, сумнівами у правильності обраного шляху, нарешті, унаслідок тривалих роздумів і глибокого внутрішнього переродження вирішує прийти до губернатора і просити суду над своїми злочинами. Гаркуша Квітки – "готова", статична постать, позбавлена еволюції та деталізації. Вплив Квітки-Основ'яненка помітний хіба що в окремих несуттєвих деталях Шевченкової повісті. Скажімо, в обох творах кульмінація сюжету пов'язана зі зрадою єврея, який відіграє фатальну роль у долі розбійників. Несвідоме пригадування образу попередника позначилося й на репліці Кирила: "Мужики, зная меня лично и зная мою разбойничью славу, которая была сопряжена со слухами, будто [я] колдун, не хотели вязать меня" [24, 145-146], – так само й у Квітки чимало розмов про демонізм Гаркуші та його здатність перевтілюватися в різних тварин тощо; водночас у цьому разі спільним джерелом для обох митців могли бути народні перекази, вочевидь, використані Квіткою-Основ'яненком. Звісна річ, Шевченко читав повість попередника, вона певною мірою позначилася на моделюванні образу головного героя, однак за художнім рівнем "Варнак" помітно перевершує "Предания о Гаркуше"; постать Кирила – багатоаспектна, проблемна, відтворено внутрішні душевні боріння героя, його непростий шлях до розкаяння й усвідомлення провини перед людьми.

У повісті "Близнецы" в розповідь про Федора Сокиру Шевченко вмонтовує згадку про полкового запорізького писаря Антона Головатого [25, 19], про котрого дізнався з однойменного історичного нарису Квітки, опублікованого в журналі "Отечественные записки" (1839, № 10). Ім'я Головатого, як відомо, симптоматичне для обох письменників; враження від нарису спонукали поета створити послання "До Основ'яненка", невдовзі після чого вони листовно зазнайомилися. Постать Головатого, крім того, – важливий для Шевченка інтертекстуальний слід, котрий утілював для нього козацькі чесноти в непростих умовах існування Чорноморського війська за межами українських теренів. Водночас має рацію Ю. Шевельов, оцінюючи Головатого в зображенні Квітки як такого, що "вірою й правдою служить російській імперії" [28, 15], однак він пропонує викривлену інтерпретацію окремих місць нарису. Приміром, Головатий, якого завели до робочого кабінету Катерини II за її відсутності, "схватив перо обеими руками, воскликнул с исступлением: "Это перо ее?.. Этим пером пишет мати наша мудрые узаконения, милости верноподданным, кару врагам, – самое то́ перо?.." – и, бросаясь на колена, целовал его с восторгом и потом с благоговением положил его на место" [17, 24; див.: 28, 16]. На цьому Ю. Шевельов уриває цитацію, тоді як далі йде такий текст: "В тот же день донесено было государыне обо всем подробно" [17, 24]. Це

була одна з тих численних козацьких хитрощів, до яких змушений удаватися Головатий, аби Чорноморське військо отримало у володіння Тамань. У цьому ж ряду його витівка з нібито пішим приходом до Царського Села (писар прагнув довести, що козаки дуже збідніли, мешкаючи в Петербурзі й чекаючи вирішення їхньої долі, і навіть не могли найняти екіпаж; про це знову ж таки доповіли Катерині, і справа нарешті зрушила з місця) та низка інших дотепних вигадок, про які докладно йдеться в нарисі. Ясна річ, загалом діяльність Головатого вірнопідданча, однак Шевченко належно оцінив і те, що Квітка зміг сказати в підцензурній публікації "між рядками".

Коментатори помітили типологічний збіг [див.: 25, 492-493] і між короткою згадкою про спалення Москви в "Близнецах" ("Наконец, разрешился от бремени своими чудовищами-чадами страшный 12 год. Как жертва всесожжения, вспыхнула святая белокаменная, и из конца в конец по всему царству раздался клич, чтобы выходили и стар и млад заливать вражескою кровью великий пожар московский" [25, 21]) – та описом пожежі Москви в повісті Г. Квітки "1812 г. в провинции" [16, 471-472], опублікованій в "Отечественных записках" (1843, № 3). Цей перегук також може бути й ремінісценцією.

Цілком імовірно, за припущенням О. Білецького, що й містифікаторська маска Кобзаря Дармограя, згодом відкинута, теж підказана постаттю оповідача Грицька Основ'яненка [3, 232]. Натомість у більшості повістей значною мірою автобіографічний оповідач-"антикварій" виступає одним із персонажів твору, як і персонажі – оповідачами, а простонародний розповідач – посередник між письменником та читачем, очевидно, був зайвим.

На прозі Шевченка, на відміну від його поезії, більшою мірою помітні ті чи ті впливи, сліди учнівства, які варто ретельно фіксувати. Цілком можливо, що в цьому певною мірою виявилася свідома інтертекстуальна спрямованість його повістей. Пригадаймо лише десятки імен композиторів, художників, назв їхніх творів у "Музыканте", інших повістях, що так багато промовляли для письменника, стільки значили для нього на засланні, де єдиним, по суті, джерелом потрібної інформації була його пам'ять і творча уява. Ця розгалужена інтертекстуальність відсилає читача до складного плетива претекстів, чільне місце серед яких належить саме доробку Г. Квітки-Основ'яненка. Шевченко, не маючи під рукою його публікацій, подумки звертався до літературного досвіду попередника, оскільки постав перед проблемою творення української прози, дарма що російською мовою, про причини та підоснову чого йшлося не раз [див., зокрема: 9, 452-454; 2, 240-254], але в будь-якому разі фактом залишається природна вписаність російськомовних повістей Шевченка саме в контекст вітчизняного, хоч певною мірою також російського (годі це заперечити) письменства. Звісно, авторитетним орієнтиром тут для нього були не значно досконаліші прозові спроби, скажімо, О. Пушкіна або інших, менш удатних російських авторів, до яких він не мав особливого пієтету (згадати лише шпильки на адресу О. Бестужева-Марлінського), а творчість співвітчизника, близького за мистецькими настановами, людини, яка належала до зовсім іншої епохи, однак започаткувала – і Шевченко був свідомий цього – новий етап у розвитку української прози, після забутих на той час традицій оповідної літератури XVIII ст., зокрема житійної, паломницької, історично-мемуарної тощо.

Слід визнати, що прихований художній сенс низки епізодів Шевченкових повістей розкривається лише з урахуванням заявлених автором проекцій на персонажів і ситуації, уже апробовані Квіткою. Водночас Шевченків текст завжди підпорядковує собі вкраплення із творів Основ'яненка, котрі подекуди істотно переосмислюються або набувають розвитку в обраній автором

парадигмі, хоч незрідка слугують своєрідний відсиланням до вже сказаного, що не потребує повторення чи реактуалізації в новому тексті. Шевченко провадить із читачем своєрідну гру, адже він не міг спрогнозувати коло асоціацій, яке виникне від згадки про, скажімо, Шельменка, – відповідні вистави бачила вкрай нечисленна публіка столиці, Москви та Харкова – чи А. Головатого, який навіть для П. Куліша був усього лише "лицо не очень важное и мало известное народу и историкам" [19, 95].

Розглянутий матеріал справді дає змогу говорити про певну спадкоємність літературних традицій Квітки у прозі Шевченка, однак докорінно трансформованих, переосмислених, іноді – полемічно відкинутих. Це виявилося на кількох рівнях його повістей: характеротворенні, фабульних схемах, художніх прийомах. Водночас навряд чи маємо підстави називати Шевченка учнем Основ'яненка – надто вибірково приймав він доробок свого попередника, не погоджувався з його просвітницько-моралізаторською прямолінійністю, шукав нових засобів для прози, творчо засвоївши досвід свого старшого колеги.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Багрій О.* Г. Квітка-Основ'яненко й Т. Шевченко // *Квітка-Основ'яненко:* Збірник на 150-річчя народження: 1778–1928. – Харків, 1929.
2. *Барабаш Ю.* Мова імперії // *Барабаш Ю.* "Коли забуду тебе, Єрусалиме...": Гоголь і Шевченко: Порівняльно-типологічні студії. – Харків, 2001.
3. *Білецький О.* Російська проза Т. Г. Шевченка // *Білецький О.* Зібр. пр.: У 5 т. – К., 1965. – Т. 2.
4. *Борзенко О.* Тарас Шевченко і Григорій Квітка: обставини міжособистісного діалогу // *Матеріали* 34-ої наук. шевч. конф.: У 2 кн. – Черкаси, 2003. – Кн. 2.
5. *Боронь О.* Шевченкова рецепція художнього досвіду Квітки-Основ'яненка у поемі "Катерина" // *Літературознавчі* студії: Зб. наук. праць / Київський нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – К., 2005. – Вип. 14.
6. *Боронь О.* Поетика повісті Тараса Шевченка "Музыкант" // *Слово* і Час. – 2010. – № 3.
7. *Вільна Я.* Альтернативи творчого вибору: діалогіка гуманістичних концептів Т. Шевченка і Г. Квітки-Основ'яненка // *Інтеграція* позитиву в творчості Шевченка: (Аспекти символу, аксіології, онтології, міфу, психології і стилю). – К., 2002.
8. *Волосюк І.* Сентиментальні якості героїв Г. Ф. Квітки-Основ'яненка і Шевченка // *Шевченкознавчі* студії: Зб. наук. праць. – К., 2003. – Вип. 5.
9. *Дзюба І.* Тарас Шевченко: Життя і творчість. – К., 2008.
10. *Задорожна С.* Т. Шевченко і Г. Квітка-Основ'яненко: сенсотворча і стильова опозиція // *Шевченкознавчі* студії: Зб. наук. праць. – К., 2006. – Вип. 8.
11. *Зубков С.* Григорій Квітка-Основ'яненко: Життя і творчість. – К., 1978.
12. *Івакін Ю.* Коментар до "Кобзаря" Шевченка. Поезії до заслання. – К., 1964.
13. *Квітка-Основ'яненко Г.* Зібр. тв.: У 7 т. – К., 1978. – Т. 1.
14. *Квітка-Основ'яненко Г.* Зібр. тв.: У 7 т. – К., 1979. – Т. 3.
15. *Квітка-Основ'яненко Г.* Зібр. тв.: У 7 т. – К., 1979. – Т. 4.
16. *Квітка-Основ'яненко Г.* Зібр. тв.: У 7 т. – К., 1981. – Т. 6.
17. *Квітка-Основ'яненко Г.* Зібр. тв.: У 7 т. – К., 1981. – Т. 7.
18. *Кодацька Л.* Художня проза Т. Г. Шевченка. – К., 1972.
19. *Куліш П.* Повне зібрання творів. Листи / О. Федорук (упорядкув., комент.). – К., 2005. – Т. 1: 1841-1850.
20. *Ласло-Куцюк М.* "Катерина" Шевченка і "Еда" Баратинського // *Радянське* літературознавство. – 1975. – № 8.
21. *Малороссийские* повести, рассказываемые Грыцьком Основьяненком. – М., 1834. – Книжка первая.
22. *Папуша І.* До антропології чаювання в наративі української реалістичної прози // *Studia* methodologica: Новітня теорія літератури і проблеми літературної антропології. – Тернопіль, 2008. – Вип. 24.
23. *Росовецький С.* Агіографія християнська в літературній творчості Шевченка // *Теми* і мотиви поезії Тараса Шевченка. – К., 2008.
24. *Шевченко Т.* Повне зібр. тв.: У 12 т. – К., 2003. – Т. 3.
25. *Шевченко Т.* Повне зібр. тв.: У 12 т. – К., 2003. – Т. 4.
26. *Шевченко Т.* Повне зібр. тв.: У 12 т. – К., 2003. – Т. 6.
27. *Шевченкознавство*. Підсумки й проблеми. – К., 1975.
28. *Шерех Ю.* Критика поетичним словом // *Шерех Ю.* Пороги і запоріжжя: У 3 т. – Харків, 1998. – Т. 3.

Отримано 25 травня 2010 р. *м. Київ*

Ольга Меленчук

УДК 821.161.2 – 6Шев.09

КОМЕНТУВАННЯ ПЕРСОНАЛІЙ У ЛИСТУВАННІ ТА ЩОДЕННИКУ Т. ШЕВЧЕНКА: ДОСВІД С. ЄФРЕМОВА

У статті розглядаються коментарі Сергія Єфремова до III (“Листування”) та IV (“Щоденні записки (Журнал)” томів “Повного зібрання творів Т. Шевченка”. Значну увагу приділено С. Єфремову як коментаторові імен та прізвищ у текстах митця. З’ясовується роль і значення аналізованих коментарів у розвитку українського шевченкознавства.

Ключові слова: шевченкознавство, коментар, особливості взаємовпливу, епістолярій, щоденникові записи.

Olha Melenchuk. Comments on persons in Taras Shevchenko’s letters and diary: Serhiy Yefremov’s account

The article deals with Serhiy Yefremov’s comments to the 3rd (“Letters”) and 4th (“Daily writings / Journal”) volumes of “The Complete Works” by T. Shevchenko. Considerable attention is paid to S. Yefremov himself, particularly to his activities as a commentator of names in Shevchenko’s texts. The author also inquires into the role and importance of S. Yefremov’s commentary in the development of Shevchenko studies in Ukraine.

Key words: Shevchenko studies, commentary, interaction, correspondence, diary entries.

Наукова діяльність С. Єфремова періоду співпраці зі Всеукраїнською академією наук позначилася новими творчими звершеннями та досягненнями. У цей час із-під пера дослідника з’явилися ґрунтовні монографічні розвідки, присвячені життєво та творчому шляху багатьох письменників; серед них чільне місце посідає Т. Шевченко. 1921 року, коли С. Єфремов очолив Комісію для видання пам’яток новітнього українського письменства, створену при ВУАН, одним із головних завдань було поставлено підготовку повних академічних видань творів І. Франка, М. Драгоманова, В. Антоновича, Т. Шевченка. 1923 року був затверджений план роботи над академічним виданням творів Т. Шевченка в десяти томах (Т. І. – ІІ. – Поезії; Т. ІІІ. – Листування; Т. ІV. – Щоденні записки; Т. V. – VI. – Російські повісті та поеми; Т.VII. – Малюнки; Т. VIII. – X. – Матеріали до біографії та творчості Т. Шевченка). Через фатальні обставини заплановане вдалося виконати лише частково: світ побачили два томи “Повного зібрання творів Тараса Шевченка” під загальною редакцією С. Єфремова: “Щоденні записки (Журнал)” (Т. IV) (1927) та “Листування” (Т. III) (1929). Особливу цінність обох цих томів становить науково-довідковий апарат, що вміщує насамперед примітки та розгорнуті коментарі. Окрім С. Єфремова, у складанні коментарів брали участь А. Лобода, В. Міяковський, Д. Ревуцький, О. Новицький, М. Новицький, П. Филипович та П. Рулін. Першочергова робота над Щоденником і листуванням мотивувалася тим, що це був найменш відомий, освоєний та вивірений матеріал в українському шевченкознавстві початку 20-х рр. XX ст.

Коментарі, написані С. Єфремовим, вирізняються стислістю, функціональністю, добре продумані та сформульовані, мають прикметні стильові риси. Тематично вони поділяються на текстологічні, історико-літературні й естетично-психологічні. Історико-літературні коментарі, відповідно, вкладаються в певні рубрики: історичні, культурні, суспільні реалії, персоналії, художні особливості, біографічні джерела творів. Аналізуючи історико-літературні коментарі, бачимо, що найбільшої ваги вчений надає з’ясуванню імен і прізвищ. Цей аспект варто розглянути докладніше.

С. Єфремов пояснює понад триста персоналій, які трапляються в листуванні та Щоденнику. Окрім того, переважно він розкриває стосунки згадуваних осіб із Шевченком. Зокрема, подає детальні характеристики взаємин Т. Шевченка з К. Брюлловим, Я. Кухаренком, В. Рєпніною, В. Обручовим,

С. Сєраковським, М. Осиповим, С. Аксаковим, М. Юзефовичем, Л. Дубельтом, К. Бюрно, П. Кулішем, М. Максимовичем, М. Костомаровим, Г. Квіткою-Основ'яненком, Марком Вовчком, М. Гоголем, М. Лермонтовим, Ф. Толстим та ін. Подеколи розгорнуті довідки про окремих персон перетворювалися на самодостатні статті. З-поміж таких вирізняються розвідки про О. Герцена, В. Рєпніну, родину Аксакових, П. Куліша й М. Гоголя, про подробиці їхнього особистого й творчого життя та стосунки з Т. Шевченком. Приміром, у IV томі дослідник порушує проблему встановлення точної дати першого знайомства П. Куліша з Т. Шевченком, розмірковує над причиною складності їхніх стосунків, акцентує інтереси, характери обох письменників, вирізняє спільне і відмінне у способі життя, наголошує на ідейно-естетичних уподобаннях. Взаєминами Шевченка й Куліша цікавилися М. Євшан, О. Грушевський, М. Слабченко, І. Айзеншток, П. Зайцев та ін. Попри вже опубліковані досліди науковців у цьому напрямку (хоча, за твердженням С. Єфремова, дуже побіжні й "тільки біографи обох письменників (з одного боку Чалий і Конiський, з другого – Маковей та Шенрок) спинялися епізодично на окремих моментах отих стосунків, маючи до того ж щодо Куліша подекуди апологетичні завдання" [9, 277]), коментатор не бажав ставати на бік Куліша чи Шевченка, виправдовуючи одного й докоряючи другому; він прагнув дати найповнішу й по змозі об'єктивну науково-критичну оцінку непростих взаємин письменників. Осмислюючи причини їхньої певної обопільної неприязні, Єфремов передусім указує на особливості індивідуальних характерів: "Видимо, коректному, розважному, уміркованому й статечному, з мріями про аристократичну свою вдачу Кулішеві кипуча безпосередність та непоміркованість молодого Шевченка з його життям художника-богеми здалася тим "цинізмом", якого не міг ніколи стерпіти Куліш; обидва письменники, зійшовшися близько інтересами, разом з тим певне завжди почували між собою якусь дистанцію, якийсь холодок, що повівав між їми" [9, 278]. Інша причина, котра провокувала неприязнь, за словами С. Єфремова, криється в бінарності поглядів П. Куліша на особу Т. Шевченка, і це найголовніше. "Але ставлючи так високо поетичний талант Шевченка, – пише дослідник, – хоча й з деякими, як згодом побачимо, хитаннями, Куліш инакше ставився до особи поета. Ми вже знаємо признання Куліша, що він з першого разу "не зовсім уподобав Шевченка за його цинизм, зносив його норови ради його таланту". Питання про "цинизм" Шевченка та його "норови" ми облишимо на боці, бо специфичне витолковування у Куліша цих слів занадто вже б'є в вічі. Не в цьому бо "цинизмі" та й не в "норовах" сила, а в тому двоїстому погляді, що викохав сам Куліш на свого геніяльного сучасника, якого він узивав і другом, і братом, але ставився не завжди по-дружньому і вже менш усього по-братерському" [9, 281]. Приватне листування обох письменників, на думку С. Єфремова, – найкраще джерело до повного розуміння їхніх взаємин, той документ, у якому правдиво відтворено внутрішній світ цих людей, їхні думки та характери, світобачення тощо. Питання стосунків Куліша й Шевченка залишалося тоді ще недостатньо вивченим через брак матеріалів, тому С. Єфремов, послуговуючись лише першоджерелами (приватна кореспонденція письменників та автобіографічна праця "Жизнь Кулиша") на основі їх докладного аналізу, доводив таке: "<…> Шевченко так чи инакше протестував був проти диктаторства Кулішевого в письменстві; Шевченко більш цінючи безпосередній порив натхнення, аніж холодне розумування, боявся і за свої, і за інших письменників твори, коли вони потрапляли до рук розважному Кулішеві. І це стерпіти самолюбному Кулішеві було над силу. Стосунки хололи, рвалися. Смерть Шевченка була наче трохи загріла Кулішеві спогади, але тільки на якийсь час. Щоб з тим більшою потім різкістю вирвалось нерозважне слово осуду" [9, 284]. Академік, спираючись

на власні спостереження й досліди, дійшов неупереджених висновків і дав найточнішу оцінку опозиції Шевченко/Куліш. “Обом їм було що взяти одному в одного. І вони брали, обопільно себе доповнюючи. І сама протилежність у вдачах, що кінець-кінцем розвела їх особисто, сприяла тим інтелектуальним впливам і тісно спарувала цих двох найвизначніших заступників української свідомости. І цих зв’язків не розірвано навіть загонистими вихватками Куліша проти свого великого сучасника: навіть бунтуючись проти його, Куліш усе ж перебував під його впливом, який зростав, можна сказати, пропорційно до бажання його скинути” [9, 285].

Окремі уточнення подано в коментарях про Марка Вовчка. Зокрема, дослідник припускає, що однією із причин ворожнечі між Шевченком і Кулішем могла стати творчість жінки-прозаїка. Як приклад С. Єфремов цитує один із листів П. Куліша, де міститься зізнання, що Шевченко неодноразово дорікав йому за редагування оповідань цієї авторки. Уважаючи Марка Вовчка за цілком сформовану письменницю, поет був переконаний, що подібні втручання з боку Куліша в її тексти лише призводять до втрати авторського стилю. Однак коментатор не впевнений, що саме це могло погіршити взаємини Т. Шевченка з П. Кулішем, бо “це справа ще зовсім не вияснена і вимагає спеціяльного досліду” [9, 670].

Окрему ремарку стосовно цієї проблеми вносить І. Дзюба. “В радянському літературознавстві, – пише він, – починаючи від 30-х років, запанувала тенденція протиставляти Куліша Шевченкові, робити з них принципових ворогів (“революційний демократ” і “родоначальник українського буржуазного націоналізму” та ін.). Насправді Куліш розумів і цінував геній Шевченка, намагався сприяти йому в публікаціях, давав поради, які Шевченко нерідко визнавав слушними та враховував. Інша річ, що Куліш у пошуках адекватної відповіді на складну історичну реальність не відзначався послідовністю, його погляди драматично змінювалися (хоч було в нього й стале: насамперед його “хутірний” аристократизм), – і на схилі свого віку він припускався несправедливих суджень про свого колишнього побратима (втім, слово “побратим”, мабуть, не пасує до цього гоноровитого інтелектуала)” [2, 168-169]. Іще не маючи доступу до всіх тих матеріалів, на які спирається І. Дзюба, ідею однозначно непримиренної ворожнечі обох письменників відкидав і С. Єфремов.

Інша тема, якої торкається коментатор, уважаючи, що вона “одна з найцікавіших може в біографії й літературному крузі нашого поета” [9, 350] – це “Шевченко і Гоголь”. С. Єфремов здавна цікавився життям і творчістю останнього. Проблема національного роздвоєння митця була серед тих, які повсякчас “інтригували” критика. На окрему увагу заслуговує його спроба оцінити специфічність взаємного інтересу Гоголя та Шевченка й визначити, в яких взаємозв’язках та взаємовпливах перебували між собою творчі індивідуальності обох письменників. На думку С. Єфремова, зв’язок Гоголь – Шевченко вкладається в поняття “антагонізму”, яке визначає їхні стосунки впродовж усього життя. Відмінності у ставленні митців один до одного, за присудом Єфремова, істотно різняться своєю природою. Т. Шевченко, який ставить “між собою та Гоголем якусь дистанцію, не поводиться щодо його так натурально-просто, як звик поводитися з любленими й шанованими людьми” [9, 356], усе ж визнає за письменником “його “сміх”, його сатиричний показ дійсности, його глибоке прозирання в життя і висміювання його вад” [9, 354]. На жаль, російський автор знаходив у доробку та способі життя свого колеги більше негативного, ніж позитивного. С. Єфремов уважає, що закид М. Гоголя на адресу Шевченкової творчості, нібито в ній “дегтю больше, чем самой поэзии” [9, 357], – це ключ до розуміння й реконструкції справжнього ставлення

одного митця до другого. Наголошуючи на співіснуванні обох письменників у межах однієї доби, коментатор визначає, зрештою, причини їхньої ворожості: “Дві монументальні постаті великих, найвизначніших за весь XIX вік, українців не тільки індивідуальні нахили, а й об’єктивна дійсність того часу поставили навпроти себе, звели як антагоністів… І їх можна вважати за символічні взагалі в нашій недавній історії постаті. Одна знаменувала зусилля поміщицької класи, що одживала призначений їй вже історією вік; друга – змагання робучого люду, що саме прокидавсь потужним порухом до людського життя. Одна дивилася назад, у минуле; друга – вперед, у прийдуще. Одна була, беручи вираз Франка, епілогом, друга – прологом. Одна тривожно хапалась за традиційні привілеї в культурі; друга спокійно віддавала належне попередньому набуткові й брала з нього краще на свою потребу. Гоголь і Шевченко – обидва почали нову сторінку кожен в історії свого письменства, але на цьому схожість їх і кінчається. Далі шляхи розходяться, як непримиренних антагоністів у роботі, в способах її і в наслідках, хоча, звичайно, ця протилежність їм самим ще не була ясна цілком, швидче існувала в потенції, у відчутті, ніж у свідомості. Антагонізм цей історія на наших очах розв’язала вже либонь остаточно. Але ці дві великі постаті найвизначніших українців XIX ст. на віки лишаться, як пам’ятник тієї трагічної боротьби, що через неї український народ ішов до кращої будуччини” [9, 359]. Це образне порівняння постатей Шевченка й Гоголя, попри навіть дещо прямолінійну “соціологічність”, суттєво допомагає осмислити витоки та походження непримиренної суперечності, яка існувала між обома письменниками. Варто погодитися з П. Одарченком, який стверджував, що саме у змістовній частині коментарі С. Єфремова “Шевченко і Куліш” та “Шевченко і Гоголь” “становлять цілі закінчені монографії” [7, 176] у творчому доробку академіка.

Не менш цікаві довідки про російських письменників і публіцистів, зокрема про С. Аксакова та його родину [9, 507-510, 700-703] й О. Герцена [9, 526-529]. Російського письменника Сергія Аксакова Єфремов порівнює із Г. Квіткою-Основ’яненком: мовляв, обидва автори мають схожу вдачу й багато спільного між собою. На думку коментатора, постать С. Аксакова чи не найбільше імпонувала самому Т. Шевченкові. За життя поет мав нагоду познайомитися з російським письменником та його родиною ближче. С Єфремов переконаний, що С. Аксаков, який товаришував із поетовими приятелями (О. Бодянський, П. Куліш, М. Максимович, М. Щепкін), першим зробив крок до близького знайомства. Він подарував Т. Шевченку авторський примірник “Семейной хроники”, на що той зреагував теж по-особливому, надіславши свій портрет і для перегляду першу частину повісті “Прогулка с удовольствием и не без морали”. Пізніше Т. Шевченко декілька разів бував у помешканні С. Аксакова; як зауважує С. Єфремов, “обидва письменники один на одного зробили якнайкраще враження, і між ними зносини не порвалися” [9, 509]. Коментатор припускає, що саме “думка Аксакова остаточно переважила в Шевченкові вагання щодо виступу перед громаду з російськими повістями” [9, 510], і зазначає, що з родиною Аксакових у поета були теплі стосунки. Діти С. Аксакова захоплювалися розумом, простотою українського митця, а ще тим, як він співав “малоросійських” пісень. Проте декілька десятиліть поспіль один із синів С. Аксакова – Іван Аксаков (відомий письменник і впливовий публіцист), “який багато дечого тоді вже розгубив із свого колишнього світогляду, надумав використати перебування у його в родині (так в оригіналі. – *О. М.*) Шевченка – проти українства...” [9, 701]. С. Єфремов зазначає, що ще під час відвідин Т. Шевченком Аксакових поет зумів розгледіти, що в “симпатіях” принаймні Ів. Аксакова до українства не все гаразд” [9, 702]. Шевченко критикував

останнього за його антинародні та антиукраїнські настрої, за те, що він відкрито підтримав князя В. Черкаського[1], котрий "обстоював право панів навіть після скасування кріпацтва карати селян різками" [9, 703].

Цілком протилежний погляд на національні потреби українського народу висловлював російський письменник і публіцист О. Герцен. Саме він як один з основоположників російського народництва, зазначає С. Єфремов, уперше в російському письменстві "показав, як треба ставити й розв'язувати українське питання" [5, 310]. У відповідному коментарі [див.: 9, 526-529] подано докладну характеристику особи російського автора та його діяльності, розглянуто взаємини Шевченка й Герцена. Варто зазначити, що загалом останній дістає під пером С. Єфремова винятково високу оцінку: "Надзвичайно сильної вдачі людина, великого розуму й освіти, незрівняної діялектики й остроти слова – Герцен був справді першорядним публіцистом, до того ж саме таким, якого вимагали тодішні часи" [9, 526-527]. Критикові імпонували ідеї російського автора, особливо його міркування стосовно питань українства. Позитивна оцінка виразно артикульована не тільки в коментарі, а й в окремій статті, присвяченій століттю від дня народження письменника [див.: 5]. У ній С. Єфремов аналізує позицію Герцена щодо проблем українців, зазначаючи, що вона базується виключно "на потребах народу". Російський діяч, у розумінні дослідника, "обстоював <…> інтереси селянства, обороняючи його право на волю і землю" [5, 305]. Автор дає чітко зрозуміти, що саме завдяки Герценові в тогочасній "дореформенній Росії" було вперше виразно сформульовано, "що Україна – і не Польща, і не Московщина, що це країна самостійна, з своїми національними прикметами і з власними інтересами, які наказують їй дбати насамперед про своє власне життя, не поступаючись ним перед сусідами" [5, 306]. На відміну від сучасників публіцист-емігрант цілком свідомо обстоював позицію, що український народ – це окрема самостійна нація, і "визнавав за нею всі національні права, між ними право й на свій національний розвиток, що однаково не мирився ні з русифікацією, ні з полонизацією" [5, 308]. У цьому ж річищі з'ясовується Герценова адекватна оцінка доробку Шевченка. Знаючи останнього передусім як письменника (на жаль, особистого знайомства між митцями так і не відбулося), Герцен високо оцінює творчість українського поета, уважаючи її глибоко народною, і порівнює його з Кольцовим. Проте найбільшої ваги надано Шевченкові за його політичну діяльність, оскільки, на думку російського публіциста, він "явился борцом за свободу" [9, 529]. Про подібність творів Шевченка й Кольцова С. Єфремов міркує в коментарі про останнього [див.: 9, 230-232] і зауважує, що здебільшого російська критика робила подібні порівняння "знезнавки". Критик указує, що ці два поети не лише читали твори один одного, а й залюбки цитували, однак не вдавалися до наслідування сучасника, не запозичували ідейну основу. Шевченко був добре обізнаний із публіцистикою Герцена, поважав російського колегу за "сміливе, незалежне слово" [9, 528], – наголошує С. Єфремов. Дослідник показав чіткий зв'язок між обома письменниками, зумовлений взаємною приязню та повагою. С. Єфремов висновує, що в російській літературі саме Герцен "чи не перший торкнувся історичної заслуги українського поета – його боротьби проти кріпацтва, зв'язавши ім'я Шевченка з визволенням селянства" [9, 529].

---

[1] Черкаський Володимир Олександрович (1824 – 1878) – російський державний та громадський діяч, брав активну участь у діяльності слов'янофільських гуртків, автор проектів, загалом спрямованих на визволення селян із кріпацтва, проте не позбавлених суперечностей.

Окрему й специфічну групу становлять коментарі, присвячені питанням глибоко особистого характеру. Уникнути їх здебільшого неможливо, адже вони вносять певну ясність у розрізнені, часом неповні й суперечливі біографічні відомості. Коментарі про Ликеру Полусмак [див.: 8, 916-920] та Варвару Рєпніну [див.: 9, 607-611] наочно демонструють особливості такого завдання. Тема жінок у житті Т. Шевченка інтригує, бо, вочевидь, у цьому плані залишається чимало нерозгаданих та до кінця не з'ясованих місць. В окремих дискусійних питаннях намагався розібратися та внести корективи і С. Єфремов. За яскравий приклад може правити й коментар про Ликеру Полусмак. Тут залучено чимало матеріалу, завдяки якому вимальовується образ нареченої Шевченка. Про деталі їхнього знайомства та його нещасливий кінець написано вже чимало. Переважна більшість дослідників спиралася на спогади сучасників поета, частково причетних до тієї прикрої історії. С. Єфремов не відступає від цієї традиції й, дотримуючись певної хронології від початку знайомства поета з дівчиною, подає відомості про те, якою її бачили близькі та друзі поета. Насправді як саму Ликеру, так і особливо її потенційну роль дружини митця більшість його оточення не сприймала. Неодноразово про це говорилося й самому Шевченкові, але той, попри всі натяки, прагнув одружитися з Ликерою, допоки не пересвідчився у правоті своїх товаришів. У коментарі С. Єфремов не вдається до з'ясування, що насправді відвернуло митця від нареченої, тільки зазначає: "Остання активна спроба перемогти свою самотність скінчилася для Шевченка нещасливо, та й не могла в даному разі скінчитись инакше. Поминаючи навіть особисту вдачу Ликерину та цілу низку додаткових перешкод з боку середовища, занадто вже велика була сама відстань духова між поетом та обраною собі в подружжя дівчиною – "сиротою і наймичкою" [8, 920]. Варто додати, що в доробку вченого є замітка, написана значно раніше, під назвою "Остання любов Т. Г. Шевченка" (1900). У ній С. Єфремов подає дослівно оповідь М. Макарова, близького приятеля митця, літератора і громадського діяча із Чернігівщини, надруковану в газеті "Кавказ" (Тифліс), про Ликеру та поета. Насправді М. Макаров у "Кавказі" опублікував адресований йому лист В. Білозерського від 2 серпня 1860 р., у якому той найбільш вдало і влучно, "правдиво й об'єктивно" охарактеризував узаємини Шевченка й Ликери. Цитуючи яскраві місця із цього листа, С. Єфремов уважає, що саме цей фактичний матеріал вартує великої уваги, щоб нарешті поставити остаточну крапку в цій невеселій історії, доповнюваній новими деталями. Автор умисно не вдається до жодних коментувань змістової частини тексту: на думку дослідника, вибрані уривки дають змогу читачеві самому з'ясувати, що насправді змусило Шевченка відректися Ликери. На той час існувало три версії розриву стосунків між поетом та кріпачкою. За першою версією, Ликера нібито сама відмовилася виходити заміж за Тараса: "Причиною сварки був черговий дебош Шевченка десь у шинку". За другою версією, "причиною розходження була неохайність, нечепурність Ликерина, якої не міг терпіти Шевченко". Нарешті, остання версія, що її "обстоює Макаров, переказуючи, як Шевченко застав свою Ликеру з учителем за вправами зовсім не педагогічного характеру" [3, 88-89], уважається найбільш імовірною. О. Дорошкевич пізніше зазначив: "Версія Макарова, яка вже має за собою певну традицію, найсильніша, найнатуральніша серед усіх інших: це фліртування, залицяння Ликери до когось иншого, і саме тоді, як поет не дозволяв собі зневажливої, грішної про неї думки" [3, 89]. С. Єфремов згаданою заміткою підтримав саме третю версію, розставивши тактовно й точно всі акценти в цій сумній історії.

А ось стосунки В. Рєпніної і Т. Шевченка дослідник уважає не чим іншим як романом, котрий не дійшов логічного завершення через поетове заслання. Він

переконаний, що про справжні почуття героїв цього роману одне до одного можна дізнатися між рядками їхніх листів. На думку коментатора, це була "немая любовь", яка загорілася в їхніх серцях, проте не дістала розвитку: "Отже з одного боку – безперечно кохання. З другого – можливо складніше почуття, що дрімотно таїлося в серці, але готове було пробуркатися, вирватись і запалати вогнем захоплення. Та обоє обмежили себе. Обоє стиснули свої почуття й закували їх у рямці світськопристойних стосунків. На дорозі стали станові забобони, звички, ріжниця інтересів, люде. А потім прийшла розлука. Запашний роман уривається в самому зародку" [9, 610-611]. Саме таким висновковим судженням С. Єфремов завершує свої роздуми про цей сповнений інтриги зв'язок.

Коментуванню персоналій у III ("Листування") та IV ("Журнал") томах "Повного зібрання творів Тараса Шевченка" дослідник надає виняткової ваги. Окрім залучення біографічних відомостей про ту чи ту особу, він обов'язково показує міжособистісний зв'язок із Шевченком, простежує характер стосунків, симпатії та антипатії, взаємовпливи як пасивні, так і активні у процесі спілкування, подекуди звертає пильну увагу на моральні та психологічні риси висвітлюваних осіб. Прикметно, що автор насамперед пояснює текст Шевченка, а не самі імена в контексті тексту, як це робить більшість сучасних коментаторів (В. Дудко вважає, що це "найнепотрібніший тип коментаря" [4, 33]); симптоматичним видається, що такої практики уникав С. Єфремов та його колеги. Доречно в цьому випадку навести цитату з показовим прикладом: "У перебігу підготування до публікації (в серії "Литературные памятники") "Писем русского путешественника" Ніколая Карамзіна Лотман писав до Боріса Єґорова про одного з учасників цієї колективної роботи, що той "добре знає німецьку літературу і зовсім не знає і не розуміє Карамзіна. Тому, коментуючи [імена] Лесинґа, Мендельсона чи Ляфатера, він пояснює їх дуже правильно, але так, що можна перенести із Карамзіна у примітку до будь-якого іншого автора. Тобто він пояснює їхні імена, а *не текст Карамзіна*. <...> Такий коментар потрібен лише читачеві, який не знає, хто такі Шилер і Лесинґ" [4, 33]. С. Єфремов демонструє й достатньо добру обізнаність із реаліями, адже без цього чинника неможливе комплексне розуміння пояснюваного тексту, бо "не вивчивши належно реалій, часто дуже проблематично (чи й просто неможливо) відтворити коректно сам текст. Особливо це стосується власних імен і назв" [4, 32]. Тому коментарі С. Єфремова заслуговують на те, аби вважатися взірцевими з погляду наукової текстології, та водночас їх не варто наслідувати. За обсягом та формою у свій час вони слугували своєрідною шевченківською енциклопедією, і саме цим визначалася їхня цінність. Нині ж до створення коментарів висуваються інші вимоги, дещо відмінні від тих, які пропонувалися у 20-х рр. XX ст. Слушно зауважив К. Баршт: "Оскільки мова й культура еволюціонують, коментар виявляється необхідним будь-якій книжці, дата написання котрої відстоїть від нас на час життя одного покоління. Виходячи із цього, вимальовується принцип, на жаль, мало здійсненний на практиці, – перевидавати академічні видання класиків мінімум один раз у період середньої тривалості життя людини. Коментар фактично проводить демаркаційну лінію, котра відокремлює рівень прочитання тексту, за якого він зберігає свій основний сенс, від того, на котрому його сенсова релевантність різко падає" [1, 286]. Російський дослідник уважає, що будь-який коментар до тексту актуальний протягом кількох десятків років, а вже потім досить часто він сам потребує коментування [1, 287].

Прикрим виглядає те, що в сучасній практиці видання творів Т. Шевченка та інших літературних пам'яток, коли йдеться про тлумачення самих текстів,

"новітні публікатори переважно обмежуються доробком попередників", – "замість продовження дослідження тексту" [4, 31]. Саме тому, хоч як це сумно констатувати, започатковане С. Єфремовим та його колегами ґрунтовне фахове коментування текстів класичної спадщини в наш час досі не дістало, на жаль, гідного продовження (поодинокі винятки загальної ситуації не міняють). Проблема якісного наукового коментування залишається однією з нагальних і потребує вироблення, відновлення й уточнення критеріїв та інструментарію.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Баршт К.* О направлениях и пределах комментирования художественного текста // Вопросы литературы. – 2009. – № 5. – С. 280-303.
2. *Дзюба І.* Тарас Шевченко. Життя і творчість. – К.: Видавничий дім "Києво-Могилянська академія", 2008. – 720 с. – Парал. анот. англ.
3. *Дорошкевич О.* Трагедія самотнього чуття (Шевченко й Ликера) // *Життя* й революція. – 1926. – № 9. – С. 73-89.
4. *Дудко В.* Українське публікаторство: без коментарів // *Критика.* – 2009. – Число 9. – 10 (143-144).– С. 31-33.
5. *Єфремов* С. Герцен і українство // *Єфремов С.* За рік 1912-й: Статті, фейлетони, замітки. – К., 1913. – С. 303-310.
6. *Єфремов С.* Остання любов Т. Г. Шевченка // *АНВ.* – 1900. – Т. IX. – Ч. II. – С. 66.
7. *Одарченко П.* Тарас Шевченко і українська література: Зб. ст. / Ред. О. С. Зінкевич. – К.: Смолоскип, 1994. – 424 с. – Бібліогр.: с. 394-401. портр.
8. *Шевченко Т.* Повне зібрання творів / Редакція і вступне слово акад. Сергія Єфремова. – Т. III. Листування. Текст. Коментарій. – К.: ДВУ, 1929. – 1001 с.
9. *Шевченко Т.* Повне зібрання творів / Під загальною редакцією акад. С. Єфремова. – Т. IV. Щоденні записки: Журнал. [Текст. Первісні варіанти. Коментарій. Редакція і вступна стаття С. Єфремова]. – К.: Вид. УАН, 1927. – 787 с.

Отримано 13 липня 2010 р. *м. Чернівці*



Наші презентації

Чалий М.К. Життя і твори Тараса Шевченка (Звід матеріалів до його біографії) / Переклад з російської, післямова та коментарі Валерії Смілянської. – К.: Веселка, 2011. – 263 с.

Під грифом Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка НАН України уперше після 1882 р. перевидано працю Михайла Чалого – найповнішу на час своєї появи біографію Тараса Шевченка. Переклад українською здійснила завідувач відділу шевченкознавства Інституту літератури Валерія Смілянська, яка написала також ґрунтовну післямову до книжки, науковий коментар, уклала іменний покажчик. Досить значний, як на сьогодні, наклад видання удоступнить його широкому колу шанувальників Шевченкової творчості.

О.Б.

Юрій Ґорблянський, Марина Кульчицька

УДК 821.161.2-311.1.09

"КРИВАВА ФІЄСТА СУЧАСНОСТІ" В ОДКРОВЕННІ ВІД ЛІНИ КОСТЕНКО (ЗАУВАГИ ПРО "ЗАПИСКИ УКРАЇНСЬКОГО САМАШЕДШОГО")

Здійснено аналітичний зондаж сучасного українського літературного процесу в контексті постмодерного сьогодення, що позиціонує себе як буфонадний балаган. Проаналізовано роман Ліни Костенко "Записки українського самашедшого" крізь призму специфіки розбудови образу людини і світу. "Записки…" – це твір-застереження, інвектива людству та його глобально-цивілізаційному фарисейству й безвідповідальності, своєрідно структурований інтелектуальний роман, в якому репрезентовано цілісний есеїстичний концепт осмислення повсякденної апокаліптики сучасності. Охарактеризовано особливості використання документа, репортажної інформації у структурі художнього тексту.

Ключові слова: сучасність, читач, інформація, постмодернізм, рефлектуючий герой, есеїстичність, документалізм, абсурд, інтелектуалізм, роман, афористика, парадокс.

Yuriy Horbliansky, Maryna Kulchytska. "The bloody fiesta of the present" in the revelation of Lina Kostenko: On "The Notes of a Ukrainian Looney"

The paper is an attempt at an analytical insight into the current Ukrainian literary process, with due regard to the conditions of postmodernity which realizes itself as an overall slapstick comedy. L. Kostenko's novel "The Notes of a Ukrainian Looney" is viewed here through the prism of its conception of a human being and of the world. It is thus seen as an invective and a warning against the globalist hypocrisy and civilizational irresponsibility; as a thoroughly structured intellectual novel aimed at comprehension of the apocalyptic everyday life in modern times. The author also considered the peculiarities of the writer's use of documents and running commentaries within the structure of the novel.

Key words: modernity, reader, information, postmodernism, self-reflexive protagonist, essayistic nature, document, absurdity, intellectualism, novel, aphorism, paradox.

"Блажен, хто читає, і ті, котрі слухають слів цього пророцтва й додержують написаного в ньому, бо час – близько…"
(Одкровення/Апокаліпсис, 1:3)

"Ми самі – стали одначе вкрай несучасні…
Світ весь став малим і витік крізь пальці…"
(Ю. Тинянов)

Стихія сучасного світу з його апокаліптичним ритмом переобтяжує людський розум і душу, оповиває шалом усуціль заінформаціонізованого простору, ранить катаклізматичним маразмом повсякденних трагічних новин, оповіщень, месидж-коментарів із місць подій і трагедій. Ошалілий час намагнічує неврастенізмом, психопатологемним стогоном усіх і вся. У полі зору філософії, політології, культурології, соціології та інших наук – хаос повсякдення, нуртування, вировище невловних артекодів, дискурсивних і неартикульованих абсурдів, парад парадоксалій, скрайня психопатологія та алогічно-карнавальне мерехтіння чудних ідей, образів, тіл, колажних конструкцій і деконструкцій, апокаліптична

ризома в осмисленні часу, простору, культури, людини, Всесвіту тощо. Не дивно, що й у літературі – невпинний динамопотік алюзій, стилізацій, інтелектуальних абракадабр і сексуально-збоченських кліше, пейоративних авторепрезентацій, стильних рекламацій, психоаналітичних самооголень, маразматично-рефлексивних копирсань і самозізнань ("Очень забавные пьесы пишут наши сочинители" [1, 169], – занотовує "сумасшедший" М. Гоголя, наче заглядаючи через півтора століття – у постмодерну добу людства). У контексті (якщо це аритмічне клубовиння сучасного художнього процесу можна означити таким звичним словом) новітніх белетризованих, прозових пошукувань і роздратовано-експериментальних апробацій розмаїтих стилістик художнього текстотворення молодого (і не тільки) покоління письменників доволі лунко звучать голоси старших майстрів слова (і це легко простежується в суч-поп-літературі), чиї твори почасти стають справжніми культурними сенсаціями й бестселерами.

Український інтелектуал к. XX – поч. XXI ст., ошелешений гігантським масивом наукової, філософської та художньої продукції різних континентів, усіх країв та окраїн, переживає своєрідне остовпіння, сказати б, травмоз, духовний параліч, позаяк освоїти й "каталогізувати" океанну книжково-журнально-газетну інформацію, а на додачу ще й з Інтернету та інших розмаїтих носіїв, просто-таки не спроможний. Не встигнеш ковтнути одну "інтелектуальну новинку", як появляються десятки-сотні інших, не менш "знадливих" філософських, культурологічних, публіцистичних, художніх текстів, що вселяють у душу не звичний інтелектуально загострений неспокій, а якийсь хаотичний динамізм, метушливий, неврастенічний поспіх (за М. Гоголем, "всегда ералаш такой"). А за тим настає розпачлива тотальна перевтома, що веде до суб'єктивної категоричності, поспішливої нерозважливості, некритичної поверховості, "тотального дилетантизму" (А. Дністровий) у судженнях про факти сучасного культурного процесу в українському і світовому вимірах.

Уявімо людину рукописного періоду, що оминула час "друкарської машинки" і втрапила до "комп'ютерно-айподо-айфонної ери" – часу Інтернету, соціальних мереж тощо. Спробуймо стати на її місце – і зрозуміємо жахливу істину нашого часу: колосальний, гігантський цивілізаційний стрибок за останні двадцять років, що пережило людство, не може безболісно оминути людську душу, не зреформувавши, глобально не декоструювавши її психоемоційні та інтелектуальні відрухи. Візьмімо, до прикладу, інтелектуальний і художній словник 70-х – 80-х років минулого століття та сучасний мисленнєвий "тезаурус". Інтелектуальні матриці, мисленнєві концепти, смислова специфіка майже всуціль змінені. Цей факт дає чималу просторінь можливостей актуалізації інноваційної проблематики в дослідницькій діяльності соціолінгвістів, істориків, культурологів та інших "-логів".

Український читач уже дещо звик (якщо ж бути точнішим – вихолов) і до текстів "велемовного" інтелектуаліста-поліверстатника Валерія Шевчука, який вражає своїм несупокійним "інтелектуальним автоматизмом" (О. Білецький), якимсь дивовижним культом безперервного книгороблення з наскрізною необароковою домінантою (понад 140 книжкових видань!!!), і до чи не щорічних з'яв науковоподібних, документально-белетризованих "опусів" П. Загребельного, Р. Іваничука, Р. Горака й інших літературних старійшин та до "неокласичних" стилізацій під "неонародництво" С. Процюка, М. Матіос та ін., і до безпринципно-цинічного, дискурсивно-оголеного, інтелектуалізовано-балаганізованого, а почасти претензійно-нескромного текстописання представників середнього й зовсім юного покоління – Ю. Андруховича, О. Ірванця, Л. Подерв'янського, О. Забужко, Л. Ульяненка, С. Жадана, Л. Дереша, Ю. Іздрика, В. Єшкілева, І. Карпи, Т. Малярчук (даруйте, що не всіх згадуємо). Український читач,

нашпигований усякими знаними й несусвітніми “нео-”, “пост-пост-ізмами”, “плеромами”, “ризомами”, утратив естетичну рівновагу та хоча б пунктирно окреслену “точку опертя”. Його позбавили естетичної насолоди від читання, переситили псевдоінформаційними месиджами, філософсько-культурологічними, інтелектуальними “новинками”, сексуально-патологічними “вибрикосами”, психотичними “вібраціями” стократ нео-нео-пост-after-онейлованої текстури. Тому назріває потреба або ж, якщо комерційніше висловитися, попит на солідне, авторитетне, розважливо-врівноважене, інтелектуалізоване художнє слово, спроможне погамувати оте диковинне розпаношення несмаку, антиестетики, та всистематизувати непогамовне, космополітичне, неорганічне “новаторство задля новаторства” в поважну естетико-гуманітарну доктрину сучасності. Естетичний хаос навряд чи може стати передумовою високих естетичних витворів. Він дезорієнтує художньо-естетичні запити та смаки сучасного читача, що став своєрідним поглиначем терабайтів мас-культурної “інформації” навпереміш із величним естетико-культурним надбанням людства. А це справді навдивовиж вибухова суміш у мозку людини інформаційної ери.

Цікаво, що в європейській літературі подібне вже відбулось у 1920-1960-х рр. Так, після виступу відомого швейцарського теоретика літератури, засновника “школи інтерпретації” Е. Штайгера, у зв’язку із присудженням йому літературної премії Цюриха М. Фріш записує до щоденника, зокрема, такі пасажі: “Пройдемося по романах і п’єсах останнього часу. Вони переповнені психопатами, соціально небезпечними типами, витонченою мерзотою й хитромудрою підлотою. Дія розігрується в *затемнених* приміщеннях, що бояться світла, і багатюща фантазія проявляється в усьому, позначеному ницістю. Але позаяк нас намагаються переконати, що все це народжується глибоким обуренням, тривогою й начебто зболеною вселенською серйозністю, ми висловлюємо – не завжди, але часто – обґрунтовані сумніви” [5, 175]; “Якщо такі поети стверджують, що клоака – це образ реального світу, що сутенери, проститутки та п’яниці – це представники справжнього, неприкрашеного світу, то я запитую: в якому оточенні вони живуть?” [5, 176]. Тому вчений ледь не гукає у вічі своїм слухачам: “Вернімося до Моцарта!” – адже лише на добротному фундаменті можна побудувати велику культуру.

Такою книжкою, що заводить читача з бісівської постмодерної аритмії в бентежливе річище розважливої “художньої аналітики”, можуть стати “Записки українського самашедшого” Ліни Костенко, що вже фактично є інтелектуально-художнім бестселером щонайменше на всеєвропейському просторі. Не важливо, що їх іще не перекладено іноземними мовами, цей великоформатний текст видатної поетеси-шістдесятниці вже став сенсаційним явищем. Важко назвати твір нашої сучасності, який за останні десятиліття викликав би такий гучний, подекуди скандальний, резонанс. Нарешті, після розчарувань і нереалізованих очікувань суспільство знову активізувалося й почало висловлюватися вголос. І в цьому, мабуть, чи не найважливіший ефект творчого експерименту митця. Представляючи в таку глобалізовану інформаційну еру на суд читача свою прозову книжку, Ліна Костенко, звісно, пішла на досить-таки ризиковий крок. Адже у свідомості читача 1960-1990-х рр. міцно “закодовані” та “прописані” інтелектуалістичні, парадоксально-афористичні, філігранно-довершені, стилістично вишукані поезії, поеми, драматичні твори безсумнівно геніальної поетеси із виразним філософсько-медитативним пульсуванням художньої думки. Відомі також її літературно-критичні й есеїстичні статті. А тут – на тобі! – цілий “роман”!!! Нічогенький собі “фешн”: Ліна Костенко – прозаїк! І романіст!!!

Отже, як виявилося, у романі є щось таке, що зумовило неймовірну контроверсійність, різновекторність оціночних суджень і професіоналів, знакових і малознаних особистостей сучасності, і звичайних читачів, які активно обговорюють твір між собою, на форумах в Інтернеті чи деінде, навіть не маючи належної фахової підготовки, достатнього читацького досвіду.

"Записки українського с*а*машедшого" – перший опублікований великий прозовий твір видатної поетеси, репрезентований як "роман", вийшов друком у видавництві "А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА" на зламі 2010-2011 рр. Як зізнається авторка, свої "записки" вона "нотувала" майже впродовж 10 років – з 2001-го до грудня 2010 року.

Якщо взяти сумарно, уся нотаткова "подієвість" твору вписується в часовий проміжок президентства Леоніда Кучми та початку Помаранчевої революції. "Роман" написано від імені 35-річного чоловіка, комп'ютерника-програміста з темпераментом "меланхоліка", котрий зумів "захистити дисертацію, але не зміг стати мужчиною, інвертованим на свободу" й котрого чомусь одного прекрасного дня опанувала мрія побувати на Канарах, щоб уповні відчути свою реалізованість, повноту та красу людського існування. Він, читаємо в анотації, "на тлі особистої драми прискіпливо, глибоко й болісно сканує усі вивихи нашого глобалізованого світу".

Постає питання: чому письменниця структурує романну дійсність саме від імені чоловіка? Для чого їй герой-"маска"? Може, насамперед тому, що сучасне суспільство все ще залишається маскуліноцентричним і жінка в ньому лише позірно "рівно/повноправна", рабиня побуту, а тому неспроможна стати, як чоловік, медіатором, духовним індикатором глобальної кризовості світу? Чоловік – більш переконливий як головний комунікант зі світом, як поза-надпобутовий екстраверт, що активніше контактує з довколишнім життям (порівняно із жінкою) й, отже, може давати йому виважену, вивірену власним досвідом оцінку. Це свідомий вибір письменниці для більшої вмотивованості, психологічної переконливості героя-автора "Записок…". Але в жодному разі Ліна Костенко не мала на меті приниження чоловічої половини людства, сексизму, загострivши увагу на тому, що, мовляв, його зденервована рефлексійність – це познака слабкості, змізерніння сильної половини людства, усього чоловіцтва… (До речі, на презентаційних зустрічах зізналася, що одна з пунктирно накреслених сюжетних ліній роману "огранилася" в окремий – жіночий – варіант "самашедшості", над яким письменниця зараз працює).

Батько цього рефлексивного новітнього "нестора-літописця" – відомий перекладач, шістдесятник, якого майже вже забули, удруге одружений із молодою жінкою та "виховує" з нею неординарного, "екстраінвертованого" сина, що фігурує під маркованим назвиськом-кличкою Тінейджер – самозаглибленого у внутрішню дійсність підлітка, що вражає не за віком зрілістю міркувань, інтелектуальним акселератством, на перший погляд, наче абсолютно збайдужілого, очужено-відстороненого від повсякдення, проте цілісної особи "не від світу цього", досконало володіє комп'ютером і "слухає звуки природи". Він настільки відчуває мізерність, неповноту навколишнього життя, що наразі хіба віртуально вибудовує власну модель ідеального суспільства, а за слушної нагоди, під час Помаранчевої революції, робить рішучі кроки до реальних змін на Майдані, чим неймовірно дивує старше покоління. За характером світосприйняття, специфікою поведінки Тінейджер нагадує тип дітей-індиго або дітей-кварків, місією яких, на думку сучасних дослідників паранормального, стане підготувати нашу планету до кардинальних змін у психіці людства й переходу на новий етап людської цивілізації (постає, щоправда, запитання: коли ж це станеться?!).

Дружина “самашедшого” – філолог-русист, дослідник творчості М. Гоголя. Їхній син-школяр приятелює із синашем сусіда, “нового українця”, Борькою, що має досить-таки негативний вплив на товариша й “завантажує” йому в душу товарно-комерціоналістський погляд на дійсність, розуміння життя як гедоністичного розкошування (хоч своїм дитячим розумом іще добре й сам цього не усвідомив).

Є й сателітно-епізодичні “герої” “Записок…”, як, скажімо, мати Борьки, дружина, а згодом молода вдова “нового українця”, та приятель “самашедшого” – “Лев, інвертований на пустелю”, котрий після вбивства крутого бізнесмена-нувориша упадає за молодою вдовою і, зневірений в усіх ідеалах українськості, не нехтує нагодою “кинути” інвективно-ущипливим словом чи судженням про негативи української ментальності та й узагалі всього українського (ось, скажімо, про рідний народ він згорда каже: “Дивуюся, що в тебе ще є якісь ілюзії… Це ж не народ, це жертва історичних мутацій” [3, 216]). Оце чи не всі репрезентанти сьогочасності, чиї пунктирно накреслені обриси вряди-годи зблискують у “романі” крізь призму світосприйняття “самашедшого”.

Отже, текст твору письменниця розбудовує як “нотатник” незадоволеного життям чоловіка, за самохарактеристикою – “рефлексуючого неврастеніка”, що шукає порятунку від “сум’яття думок”. На початку авторка дає розлогу преамбулу у стилі психоаналітичної саморепрезентації та інтелектуальної апробації голосу хронографіста, а потім “розкришує”, парцелює, “розкавальцьовує” суцільну тканину наративу на майже “щоденні” записи, які насичує статистичними та аналітичними кадрами повсякдення, “занотовуючи” цілі “зводи”, “каталоги”, політологічні, соціологічні й культурологічні “репортажі” про катастрофи, замахи, вбивства, скандали, підступні міжнародні взаємовипади та міждержавні конфлікти сучасності, дізнаючись про них із різних засобів масової інформації – газет, журналів, радіо, телебачення і, звичайно, із мережевого кіберпростору. У такий спосіб і завдяки такій самозабаві в “каталогізацію та рубрикацію дійсності” цей новітній “літописець” “лікує” себе від негативних емоцій, несподіваного “божевілля” у всуціль скорумпованій і комерціалізованій атмосфері кучмівського режиму в Україні та поборює в собі настрої засіпаності, тотального незадоволення життям, цинічного конфлікту з реаліями сьогодення.

Як паралельні мелодії, у “Записках…” ескізно, але рельєфно змальовано майже завжди намагнічені, проблемні взаємини головного “героя” із дружиною, описи яких то рясніють конфліктами, непорозуміннями, дріб’язковими пересварками, “побутовим бойкотом”, ігноративним “замовчунням” одне одного, то фонтанують риторичними хоралами еротичним стосункам і подружньому життю, що прочитуються як неомодерна “пісня пісень” людській любові. “У світі надмірної (дез)інформації і тотального відчуження, – закцентовано в анотації, – він (“герой”) – заручник світових абсурдів – прагне подолати комунікативну прірву між чоловіком і жінкою, між родиною і професією, між Україною і світом”. У відгуку про “Записки…” Іван Дзюба, один із перших читачів роману, слушно зазначає: цей твір – “вражаюча хроніка душі інтелігента у світі абсурдів – українського і планетарного”.

Дивний, скажемо так, вибрала письменниця спосіб сапопізнання героя, усвідомлення себе як особистості й витлумачення для себе проблемних питань українського народу та держави через інформаційно-планетарні мандрівки-“експедиції” в мерехтливий світ фактажу повсякдення, через космополітично-глобалізований “аналіз”-каталог усесвітніх катастроф і статистику вселюдської публічної підлоти та глобального звиродніння. Аби пізнати свій духовний простір і погамувати власні життєві розчарування,

нездійснені мрії, наміри, задуми, "герой" вдається до статистичного "нотування" фактів і подій, компаративного зондажу всепланетної та внутріукраїнської катастрофіки. Справді-таки, несподіваний, навіть дивний спосіб "виховання почуттів" героя, його шлях до "подорослішання".

Герой намагається зрозуміти, хто він передусім для себе, своїх рідних, і робить це в контексті нотування та рефлексійно-спонтанної аналітики українських і вселюдських подій, котрі для нього "вже не хроніка подій, це вже документальний фільм жахів". Намагання "віднайти" себе в собі й у збожеволілому світі за умов "всеприсутності політики у нашому житті" та засилля сфальшованої інформації – умотимована реакція героя шляхом протидії потворному, знедуховленому існуванню людства. Характерно, що саме інтелігент береться за таку нелегку роботу – осмислювати свій час. Адже прерогатива інтелігентної особистості – думати. Думати над тим, як вдосконалити світ і людське життя. Тож герой "роману" рефлектує не тому, що має слабкий – фемінний – характер, а тому, що інтелігентові належить ніколи не ставати "просто біомасою": інтелігент у світі для того, щоб аналізувати, осмислювати його, а не зводити повноту життя до міщанського "хліба і видовищ".

Цікаво, що навіть у такому виборі героя Ліна Костенко "грає" з нами і змушує вкотре зрозуміти: про яке майбутнє держави може йтися, допоки у країні так нівелюється соціальна верства людей, котрій судилося професійно займатися розумовою працею, осмисленням часу, культури, політики, здійснювати духовний менеджмент у різних сферах життя? І "роман" із його океаном алюзій, документальних повсякденних свідчень, фактів щодо катастрофічного стану української національної свідомості, мови, культури як закономірного наслідку зміни полюсів між тими, хто повинен і хто може керувати світом, стає відображенням жахливої несправедливості, небезпечної розхитаності соціальної структури Української держави. Тому з таким захватом герой поринає в розвиток подій напередодні Помаранчевої революції: він нарешті отримує забрану в нього можливість творити свій, органічний і гармонійний світ людського життя, і не десь там, а тут, на рідній землі. Ось чому одним із лейтмотивів твору стає бракованість і дефіцит національної інтелігенції, про яку лишилися здебільшого спогади як про бастіон неживих охоронців національної гідності. Через таку саморефлексію та незадоволення життям люди інтелігентної натури свідомо налаштовуються на відкриту боротьбу, коли критична точка особистого самознищення виливається в інстинктово-підсвідому ідею вселюдського самозбереження. "Справжня людина, – наголосила Ліна Костенко під час одного презентаційного виступу, – не може витримувати того, що навкруги твориться. Вона або бореться, або вішається, або животіє. Але мій герой точно не з тих, хто животіє. І він не з тих, хто міг би боротися. Він рефлектуючий інтелігент". Насправді ж її герой спроможний на спротив, на, так би мовити, інтелектуальний героїзм – своїми думками перепрограмовуючи світ на добро.

Він не якийсь "бабуїн" чи плаксивий маразматик, а інтелектуал із гострим, філософськи-заглибленим розумом, що вміє дати зважливу, нещадли́ву оцінку сучасності. Вражає його проникліва аналітика, насичена повінню афористики та парадоксальних "резюме". Читачеві залишається майже чи не щосторінки винотовувати медитаційні прозріння, візії, влучні спостереження, невпинні потоки "інформаційного коктейлю", які "підслухав" і вивірив власною душею цей самобичуючий "лох-очкарик" і "газетний наркоман". Не кожен, відчувши на зламі тисячоліть "дискомфорт", якісь "фантомні болі душі", вслухаючись у "дисонанси всесвітнього пекла" та свого, українського, "вертепу", починає вести "діаріуш

людства". Вслухаймося в кількоро "його" медитаційних "нотаток": "Сиділи колись за залізною завісою, ловили кожну вісточку зі світу, – інформація була нашою здобиччю. Тепер ми – здобич інформації" [3, 13]; "Газети забомбили свідомість. Нова форма свободи слова – що хто хоче, те й лопоче. Або що замовляє хазяїн… В голові сумбур. Кожен тобі сипле в голову своє сміття. З'явилися теоретики, які можуть заморочити кого завгодно. Закидаються чутки, які ферментують хаос. Нав'язуються думки, які деформують суть…" [3, 29]; "Глобалізація глобалізує всі проблеми, і ні одної не зменшить. Зменшиться тільки роль держав, деякі скотяться по цьому глобусу, як сльоза" [3, 44]; "Кожному поколінню сняться свої кошмари…" [3, 63]; "Все повинно минати, бо інакше нічого не настане. Але коли минає твій батько…" [3, 266]; "Але до чого ж ми задурені! Як нам змоделюють світ, так і бачимо…" [3, 276-277]; "Взагалі наша дійсність – це колосальний детектив з елементами фантасмагорії" [3, 356].

А поруч оглушливого скреготу цивілізації в романі – висока лірика: "Вечоріло. Ми сиділи на поваленій сосні, одне навпроти одного… Слухали тишу, а по мохах нечутно ходили гномики і ховали мед поезії у лісах" [3, 364]. Є ж іще й таке – у кошмарному "діалозі цивілізацій"!

Отож, незважаючи на такий непопулярний стилістичний прийом "документального цитування" сучасності, з огляду на специфіку задуму, Ліна Костенко, ризикуючи перетворити художній твір на фельєтонно-філософський репортаж, на книгу статистичних переліків новітніх духовних і природних катаклізмів, здебільшого вправно "використовує" занотований фактаж трагічного вселюдського повсякдення. Вона не вдається до стилістичної кокетерії, не підлаштовується під читацькі смаки, не грає у фальшиву фантазійну казуїстику чи самоцільні стилістичні інновації. Есеїстичність фактури художнього наративу потрібна письменниці для артикулювання глобальної вселюдської проблематики, що загрожує зникненням планеті Земля як одиниці космічної гармонії, шедевру міжгалактичного Універсуму. Наскрізний есеїзм із характерним парадоксальним або афористично-заокругленим "резюмуванням", так би мовити, "фельєтонний нарисовізм", глобалізує, розпросторює палітру художнього мислення письменниці: у мікросвіті людської особистості їй затісно – тому її "рефлектуючий герой" пускається в мандри "душею" людства, відбуває в рефлективні інформаційні "експедиції" по всій планеті, "зазирає" в розмаїті, головно непривабливі закутки вселюдського співжиття та глобальної катастрофіки. До речі, неодноразово згадуваний у романі Попріщин, "автор" "Записок сумасшедшего", нотує понад сто п'ятдесят років тому, наче передбачаючи "еволюцію" світу в напрямку глобалізації: "Это уже известно всему свету, что когда Англия нюхает табак, то Франция чихает" [1, 183].

Письменниця майстерно вписує в мисленнєву "одіссею" свого "героя" вузлові контрапункти минулих і сьогочасних проблем, зокрема: "переформатування" українського народу з етнічної маси – у націю, становлення українського державотворення, уважно стратифікує "проблематику" новітнього українського літературного "істеблішменту", зафіксованого в абревіатурі-покручі "сучукрліту", побивання за перманентне загрожене становище української мови в Українській державі (абсурд!); скрупульозно, іноді навіть украй деталізовано оприявнює виразки сучасного глобалізованого співжиття землян на планеті тощо. Майстерно апробує також засоби стилістичного пародіювання, скажімо, так званого пост- чи after-модерного художнього мислення (інколи навіть, де доцільно, удається до брутального лексикону, а то й суцільних пейоративних, лайливих пасажів, що у своїй основі постають ніби аналітично-"цитатним" пародійним інтерпретуванням сучасних літературних писань).

Психологія, висунута на "фасад" наративної фактури твору, теж не сприймається як зужитий, збаналізований, ходульний прийом. Навпаки, у контексті психопатологічної дескриптивності української прози зламу XX – XXI сторіч сповідальна стилістика "Записок українського самашедшого" має численні переваги, як-от: злободенна актуальність проблематики, її глобально-планетарна загостреність; багата стилістична палітра художньої тканини тексту; пластична конструкція структури твору – монологізм "записок" поступово виливається у глобальну, багатоголосу поліфонію, інтелектуальний діалогізм, наскрізну "комунікацію", взаємопідсвітлювання концепцій, ідей, теорій, соціологічно-репортажного фактажу тощо.

Відзначимо, що на тлі сьогочасних пошуків оновлення тематичного, проблемного, естетико-формального, наративного та іншого репертуару сучасної української літератури "Записки…" можна трактувати як вагомий, безперечно, новаторський естетичний стрибок в українській культурі, що демістифікує численні розтиражовані й "розкручені" літературні опуси, демаскує фальшиве письменництво, що ховається за етикеткою "постмодерну" та інших «ізмів», насичуючи свої писання розмаїтими дискурсивними алогізмами, "сновидними видивами", симулякрами, візійно-профетичною абракадаброю, психопатологічно-еротоманними фантазмами. Треба давати на суд читача щось нове, незвичне, несподівано-інтригуюче – і за змістом, і за художньо-стильовим виконанням. Навзамін серйозності нам здебільшого подають ідіотичні тексти з абсурдними, кафкіансько-джойсівсько-кінгівськими сновиддями та несвідомими, асоціативними потоками ремінісцентних ілюзій, із якимсь "пофігістським" духовним онанізмом, лайливим, сексопатологічним ексгібіціонізмом, що дуже часто нагадують "транскрипції" прочитаних художніх і наукових книжок, колажі цитат, алюзій, самопародій, стильове фокусництво, відтворення тривіальних, пересічних "фактів" і "подій" філістерсько-позіхального-зледащілого існування. Словом, суцільний буфонадний балаган у змісті та формі, призначений не для широкої читацької аудиторії, а радше для рафінованого інтелектуального сноба-позера.

Взявши за основу як структуротворчий чинник "роману" прийом "записок", Ліна Костенко не випадає і не пристосовується до реанімованої в 1990-х роках моди на документалістику, "літературу факту". "Записникарство" – не те що модний, а напрочуд розквітлий художній дискурс в українській літературі двох останніх десятиліть. Літературна художня та нехудожня документалістика перевантажує українські книгарняні полички. Маємо на увазі, зокрема, більш давні й нещодавні видання й перевидання великого корпусу української мемуаристики та щоденників – Уласа Самчука, Євгена Чикаленка, Сергія Єфремова, О. Довженка, Остапа Вишні, В. Симоненка, Ю. Шереха-Шевельова, Б. Бойчука, Г. Костюка та ін. Не гребують нагодою опублікувати свої "щоденники" чи "нотатники" і представники поточного літературного процесу, письменники, поети, літературознавці, критики, як-от: Є. Баран ("Наодинці з літературою… Щоденникові нотатки, есеї"), І.Бондар-Терещенко, А. Дністровий ("Письмо з околиці"), М.Матіос ("Щоденник страченої", "Вирвані сторінки з біографії") та ін. У документальних жанрах приваблює письменників і читача, як висловився Ришард Нич, "досконалий у своїй точності запис сигналів суспільного світу", "аура особливої правдоподібності", що й пояснює неабиякий сплеск читацького попиту на реалістично-документалізовану літературу [3, 283, 294]. Учений актуалізує думку, що репортаж повсякдення почасти стає "символічним шифром трансценденції", тому газетним повідомленням відведено так багато місця в авангардній літературі (у поезії Сандрара, Аполлінера, Маяковського, футуристів, дадаїстів, сюрреалістів… а також

Джойса, Орвелла, Дос Пассоса, Дьобліна, Пільняка, Сартра, у французькому новому романі, в австрійських гіперреалістів, англійських постмодерністів) [3, 271]. Літературній документальності надали статус твору мистецтва: "Час перетворює оголошення на поеми і Час перетворює поеми на оголошення, тому що Час змінює читача, і від читача залежить, чи є, чи не є що-небудь мистецтвом" [3, 277], – зацитовує Р. Нич як тезу-аргумент фрагмент з оповідання С. Темерсона.

"Заручник світових абсурдів" форматує своє бачення світу та його аналіз через фактаж повсякдення, репортажний перелік катаклізмів як "речовий доказ" глобалізованої сучасності, що триває і тисячократ повторюється. Такий зафіксований оголений документалізм, неприховані виходи на реальний, поточний фактаж, інколи із вихристими лейтмотивними акцентами на злобу дня (як вбивство Ґії Ґонґадзе та посмертні страсті довкруж безголового тіла, масмедійний шум, "касетний серпентарій" скандалу щодо записів майора-есбіста про змову проти журналіста; фатальне авіашоу у Скнилові; ремінісценції та пряме цитування творів М. Гоголя, "Майстра і Маргарити" М. Булгакова тощо) дещо розхитує, "розхристує" фактуру тексту, хоча водночас і цементує, структуруючи його в системну цілість – у роман.

Роман як вільна від будь-яких обмежень і рамок жанроформа може втягувати і втягує у своє гравітаційне естетичне поле все, чим живе людська душа, зокрема документалістику. Поєднавши високу естетику мовного оформлення з рефлексійним калейдоскопом репортажної інформації, Ліна Костенко створила новітній роман ідей, роман-медитацію, інтелектуально-есеїстичний, документалізований художній "трактат" у формі "записок". Роман – це системно структурований утвір, бо, читаємо у творі: "Коли факти розкидані у свідомості, то це лише факти. А коли їх звести докупи, це вже система". На противагу новітнім літературним пошукам представників "постмодерного" покоління з їхнім психоаналітичним "самоконспектуванням", "самозізнаннями з натури", пасквільним негативізмом, "бубабізацією" святая святих українських і загальнолюдських цінностей, у "Записках…" маємо зразок інтелектуального художнього письма із власним ритмом, пульсуванням думки, рефлективно-наснаженою духовною інтригою, що майстерно оркестроване багатоголосим словом, розмаїтим есеїстично-документальним фактажем, стогоном, сльозами, криками відчаю і трагізмом повсякдення. Зазначимо, що така гостра зацікавленість "українського самашедшого" мерехтливо-примхливою грою алюзій і фактів, інтелектуально небайдужим життям украй заінтриговує читача.

Сучасний читач, дезорієнтований масовістським духом постмодерних творінь, відчуває голод за серйозністю, піднесеністю стилістики та змістовим багатством літератури. І він задкує, відхрещується від потреби читання книжок українських авторів, уважаючи їх друго-, третьосортними чи просто занудно-"стьобними", і має за більшу приємність "пошниряти" по визнаних у світі, авторитетних джойсах, коелях, кішах, павичах, місімах, кундерах тощо, хоч часто сам собі зізнається: "Я ж не тямлю в них ні фіґа, чому ж їх хвалять…". "Психоаналітичний конспект" свідомих і несвідомих душевних переживань – мабуть, лише засіб утечі від браку story, розповідності, фабульності, сюжетного наповнення художньої прози, позаяк і запанувало в літературі нудне знедуховлене белькотіння, шмаркато-сльозлива антисповідальність зледащілих "пофіґістів", такий собі садо-мазохістський шарварок егоцентричного самолюбування. А де ж читабельна й естетично розпросторена, духовно розкута, осонцено-емоційна, "позитивна" художня продукція? Де? Коли ж український читач матиме змогу вибирати між захлинальним, надривно-конвульсивним багатослівним

балагурством “ні про що”, брутально-лайливим епатажем, охудожненими сексистськими “трактатами” – і справді високохудожніми мистецькими явищами???

Миготливим зондажем сучасності через цитування “документальних свідчень”, на відміну від грайливих екзерсисів прихованого цитування, самоцитування, колажності, своєрідних цитатних екслібрисів як самоцілі, Ліна Костенко змушує нас заново перетасувати у свідомості нещодавнє минуле й “переконспектувати” в душі трагізм глобалізованої сфальшованої сучасності та повної дезінформованості, закладаючи основу для критичного осмислення трагічної хроніки повсякденних катастроф і катаклізмів, що загрожує людській душі цілковитим дезорієнтуванням, збайдужінням до інформаційного, здебільшого неправдивого, потоку подій і фактів, що формують інтелектуальний глосарій, світоглядний компендій людини новітньої інформаційної епохи. Засобами інформаційної какофонії та невпинного шуму фактів і коментарів до них письменниця підводить нас до думки про втрату людської гармонії, цілісності, повноти життя. Адже Світ не дає людині того згущеного багатства відчуттів, які можна було би проживати своєрідно кожному зокрема. Він глобалізується і стає збаналізованим, тривіалізованим, однаковим для всіх.

Людство, котре вступило в нове тисячоліття, письменниця подає через соціологізовану фіксацію різноманітної апокаліптики, через окреслення найбільш спопуляризованих стереотипів індивідуального й колективного мислення у планетарному абсурді. Але ж абсурд створюють люди. Люди самі керують світом і самі ж глобалізують його, забуваючи, що світ може мстиво мінімізувати людську присутність у собі шляхом різних руйнівних катастроф, катаклікзмів та інших “дивних” подій. Бо така закономірність сучасної моделі цивілізаційного розвитку людства, що обрало за основні рушії поступу жадобу влади, збагачення задля контролю за будь-яку ціну. Суцільний абсурдно-апокаліптичний макіавеллізм… Але ж за ідеєю абсурдності легко приховати відповідальність Людини за те, що коїться зі світом. Вихід з абсурду – також можливий варіант вибору людини. Тотальний абсурд – не що інше, як наслідок зледащіння людської душі, небажання докладати зусиль, шукати варіанти порозуміння з навколишнім світом. Абсурд (з лат. “нісенітниця”) – щось таке недоречне, безсенсовне. Але ж у світі все має сенс, усе взаємопов’язане. Тому і світові абсурди, і внутрішні душевні конфлікти – взаємовмотивовані процеси. Ми, люди, самі стаємо призвідцями “абсурдів”, лише повсякчас скидаємо із себе відповідальність за них. “Самасшедший” – це той, хто втратив сенс свого існування, смислову наповненість життя змістом вселюдської, всепланетарної відповідальності за всіх і все довкола, і за себе насамперед. “Хроніка” однієї розтривоженої, зболеної душі в “Записках…” – ніби підказка українцям зокрема й людству загалом, що ми всі – “самашедші”, якщо змирюємося з такою безвідповідальністю та байдужністю на планеті. Чи, може, комусь вигідно нас, людей, такими робити?!

Отож у цьому ракурсі префікс *пост-*, яким просякнута новітня сучасність, указує на вичерпаність ідей, творчих ресурсів у світі. Рефлектуючий інтелігент “має” своє розуміння: “Аніж підходити до фінішу із “пост”, із поразкою, краще нам всім вийти на старт і думати про перемогу”. Перемогу й над своїм внутрішнім абсурдом, і над уселюдським, усеземним відчуттям розпачливої безвиході. Історичний час себе вичерпав, і Світ вступив у добу істерійності, неконтрольованого хаосу, “центрифугу ідіотизму” (“Скоро людство, як той святий Діонісій, – читаємо в “Записках…” – ітиме з власною головою в руках, а на плечах у нього буде віртуальна голова, набахтурена абсурдом безвиході” [3, 14]). Людство заблукало, суспільство зужило себе, спробувавши все

дозволене й виставляючи напоказ усе табуйоване, що, на жаль, у багатьох випадках – жалюгідне, спідлене, не гідне людини. Потрібні ж зміни: "Усе post і post, треба, щоб хтось уже вистрелив зі стартового пістолета" і врешті розпочав неоеру ушляхетнення людства та гармонійного співжиття на Землі. Інакше, як знову "підказують" "Записки…": "Пропадемо, згинемо, прикуті до своїх держав, коаліцій, блоків, ідеологій, упереджень, як ті божевільні до койок, і ні Христос, ні Аллах, ні Будда не просіють наших кісток крізь вселенське зоряне решето, і Космос не буде ідентифікувати нерозумне людство, що десь там на маленькій планеті знищило саме себе" [3, 322].

"Записки українського самашедшого" – це твір-застереження, аналітичний перекрій сучасності для пошуку шляхів і засобів відновлення духовної рівноваги та позбавлення аритмії, рефлексійної зашарпаності, зашореності, виходу зі стану мерехтливо-філістерського байдужного існування. У рамках щоденникового, нотаткового роману, що не став жодним формальним новаторством, бо був відомий і в українській, і у світовій літературі вже не одне століття ("Записки студента" Є. Гребінки, "Через кладку" та "Царівна" О. Кобилянської, "Записки кирпатого Мефістофеля" В. Винниченка, "Листи для Елізи", "Життя і думки Трістрама Шенді" Л. Стерна, "Листи російського мандрівника" М.Карамзіна, "Щоденник Адама" та "Щоденик Єви" Марка Твена, "Щоденник звабника" С. К'єркеґора), Ліна Костенко дала своєрідно скроєний художній текст, де подано цілісний есеїстичний концепт в осмисленні жахітливої апокаліптики сучасності.

Так чи інак, але "мікс художньої літератури, внутрішніх щоденників, сучасного літописання і публіцистики" має естетичну спромогу стати видатним явищем української та європейської культури, справді новаторською спробою реанімації актуального за змістом романного світу, роману-свідчення, сповненого глибокими візіями і прозріннями, що декодує глибинну сутність всепланетарної сучасності. Це роман-інвектива людству та його глобально-цивілізаційному фарисейству. Таке майстерне відтворення катаклізматичного, сфальшованого "лепрозорію" реальності своєю наскрізною тривожністю та енергетикою застороги заслуговує на увагу читача й поцінування найвищими нагородами людства.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Гоголь Н.* Собр. соч.: У 8 т. – М.: Правда, 1984. – Т. 3. – С. 164-184.
2. *Дністровий А.* Письмо з околиці: статті та есеї. – К.: Грані-Т, 2010. –240 с.
3. *Костенко Л.* Записки українського самашедшого. – К.: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2011. – 416 с.
4. *Нич Р.* Світ тексту: постструктуралізм і літературознавство / Пер. з польськ. О. Галета. – Львів: Літопис, 2007. – 316 с.
5. *Фриш М.* Листки из вещевого мешка: Худож. публицистика. – М.: Прогрес, 1987. – 320 с.

Отримано 14 березня 2011 р. *м. Жашків-Львів*

Галина Левченко

УДК 821.161.2-311.1.09

НЕОБАРОКОВИЙ ДІАРІУШ ЛЮДСТВА ЛІНИ КОСТЕНКО

Проаналізовано перший роман Ліни Костенко “Записки українського самашедшого” як “необароковий діаріуш людства”, синтез конструктивного і деструктивного дискурсів.

Ключові слова: сучасність, діаріуш, апокаліптичний код, “помаранчева революція”.

Halyna Levchenko. Lina Kostenko’s Neo-Baroque diary of the mankind

The paper treats Lina Kostenko’s first novel “The Notes of a Ukrainian Looney” as a Neo-Baroque diary of the mankind which synthesizes different constructive and destructive discourses.

Key words: the present, diary, the Apocalypse code, “the orange revolution”.

Перший прозовий роман Ліни Костенко “Записки українського самашедшого” став яскравою подією в сучасному літературному житті України. Книжка класика української поезії вийшла шістьма виданнями загальним тиражем 70000 прим. у видавництві І. Малковича “А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА”. Пірати викрали електронну версію роману й розмістили її в мережі інтернету. Письменниця в супроводі видавця вирушила в тур містами України з презентаціями – Рівне, Острог, Київ… Рецензії та відгуки просто-таки фонтанують. У періодиці, на блогах, у чаті, на інформаційних порталах і сайтах публікуються нескінченні враження від прочитаного.

Критики вже порівнювали роман Ліни Костенко з “Бісами” Ф.М. Достоєвського, визначаючи його в суті своїй публіцистичним твором (В. Панченко). Хтось вбачає у романі тріумф реалістичного змалювання подій (Я. Дубинянська), хтось відчитує гоголівський, булгаківський та апокаліптичний коди (О. Стусенко). Критика від колег по перу схиляється до проведення паралелей із новітніми блоговими нотатками, інформаційними колонками (А. Санченко) і навіть психологічним зепенінгом (П. Коробчук). Сприймається роман як глобальна переоцінка цінностей і сміхове прощання з ілюзіями, як “рятівний електрошок”, проводяться паралелі з пророцтвами Нострадамуса, віщунськими візіями М.В. Гоголя і М.С. Булгакова (Д. Дроздовський).

Сама авторка заявляє в інтерв’ю, що дуже довго не могла зважитись на публікацію роману, побоюючись “пошкодити своїй державі”. Ще з часу оприлюдненя лекції “Гуманітарна аура нації, або Дефект головного дзеркала” читачам Ліни Костенко відомо, що вона – не прихильниця надто вільного поводження зі Словом. Бо Слово здатне творити позитивну чи негативну програму і “прирікати” дійсність на її здійснення. Тим більше, що в інтерв’ю письменниця зізнається: в уста одного з героїв вона вклала чимало своїх думок – і далеко не райдужних у сенсі створення позитивної вербальної програми – котрими формулює власне бачення сучасного українського життя, як от: “Розумово відстала нація, – каже Лев, інвертований на пустелю. – Дозволяє сидіти в себе на голові. Значить, кращої долі й не заслуговує” [1, 208].

Ключ до визначення жанру роману, за загальним визнанням критиків, експериментального й новаторського, – у самій книжці. І то не лише алюзія на твори Гоголя, до яких відсилає нас назва твору, а згодом щедро цитуються дружиною головного героя та ним самим. Наратор у творі кілька разів намагається самоозначитись, прояснити смисл і стиль своїх нотаток: “А й справді, чому я все це записую? Теж мені літописець Нестор. / Батько каже, що це в мене від діда, теж любив писати. <…> Оця спадкова цікавість до світу у мене в генах сидить” (310). Лев, інвертований на пустелю, пропонує своє визначення: “Некомфортне чтиво, навряд чи хто надрукує. Якийсь глобальний роман чи що” [1, 311]. А от міркування героя в іншому місці: “Цікаво, чи хтось на світі веде діяріуш людства? Не свій особистий щоденник, не мемуари і спогади,

не історію держав і народів, а саме діяріуш, запис дій і подій, компендіум фактів, щоб хоч щось збереглося в пам'яті, що діялося на цій планеті" [1, 245].

Роман Ліни Костенко, здається, і є відповіддю на це риторичне запитання про "діаріуш людства". Бо при всьому новаторстві блогових нотаток та інформаційних колонок – формою вони нагадують давні хроніки і діарії. Надто ж діарії. Твори цього жанру мали писатися "коротко і ясно" і, як зазначає В. Шевчук, розглядаючи діаріуш одного з давніх українських авторів XVIII ст., "записувати події треба моторно і з бажанням, при цьому не забуваючи й "матір-мистецтво" з увічливістю – визначення вельми характерне, бо натякає увіч, що матеріал має бути розташований не стихійно, абияк, а за певними мистецькими законами, що можна зрозуміти лише в один спосіб: події й факти проходять певним чином через "я" літописця, притому так групуються і записуються, щоб створювати картину тогочасного урядового життя. Отже, в діаріуші мусить бути наявний, як ми тепер кажемо, інтелектуальний стрижень" (*Муза* роксоланська. – Т. 2, с. 451). Попри всі закиди в публіцистичності й механічному записуванні фактів, безладному хаотизмі викладу й безсюжетності, варто наголосити: "інтелектуальний стрижень" у творі є – їх навіть кілька. Це своєрідні смислові осі, на котрі намотується цілісний зміст роману. "Коли факти розкидані у свідомості, то це лише факти. А коли їх звести докупи, це вже система" [1, 240], – переконує оповідач. Система ця вибудовується химерно й багатовимірно: зіставляються числа й дати, події минулого й сучасного, реальні історичні й вигадані літературні факти, порівнюються реальні люди та герої міфів і художньої літератури, за сучасністю скрізь незримою тінню стоять події минулого. Герої книжки – не лише люди, а й природні стихії, планети, країни й міста, соціальні і природні явища. Десь ці факти складаються в певні повторювані структури-малюнки калейдоскопа, а десь плинно течуть струнким упорядкованим струменем, як пісок у клепсидрі.

Дещо незвичною в контексті романного жанру виглядає особиста сюжетна лінія про життя головного героя протягом 4 років – бо вона в цьому творі ані центральна, ані провідна – усього лиш одна зі смислових осей, котрі дозволяють авторці розказати про чимало прецікавих фактів і життєвих позицій. Головне у книжці – світ. Життя у планетарному й галактичному вимірі. "Але забудеться й це. Мозаїка світу мерехтить, сяє, обсипається. Із порохів, з диму, з темряви постає інша, омивається дощами й кров'ю, і знову проступає нова. Колись обсиплеться й наша мозаїка. Щодня хтось заходить у свій смертний тунель" [1, 202]. Ця властивість твору цілком відповідає естетиці барокко, де особиста доля постає лише краплинним мікрокосмом, організованим, проте, за вічними й універсальними законами макросвіту.

Родом із бароко, а то ще й, либонь, із середньовіччя, наскрізна в романі метафора світу як Книги. Причому ця глобальна світова Книга постає бароково стереоскопічною, жанрово мерехтливою і мінливою. У різні часи набуває вона рис детективу чи драми, біблійної оповіді або здійсненої Книги пророцтв, трагедії чи фарсу. "Взагалі наша дійсність – це колосальний детектив з елементами фантасмагорії" [1, 356], – постулює наратор. Або: "Люди дивляться серіали, трилери, детективи, все, що накрутив режисер і придумали сценаристи, переймаються долею вигаданих персонажів, а реальні події, реальні учасники цієї всієї всесвітньої драми хай щезають безслідно, не зачепивши свідомості?

Бог з вами, люди. Все, до чого ми байдужі, байдуже до нас. Через те ми такі й смертельно самотні. Хтось же й наше страждання дивиться, як серіал" [1, 245]. Наратор часто апелює у своїй оповіді до образних і гротескових паралелей подій зі змальованими у творах Гоголя й Булгакова, актуалізує біблійну історію, пророцтва Нострадамуса. Помічаючи в інформаційному потоці сучасності певні закономірності, герой означує їх літературознавчими термінами: "от і вписалися в світовий контекст" – це про введення українського війська до Іраку;

бомбардування Багдаду в Міжнародний День Театру визначається "кривавим спектаклем"; історію з консьєржами в їхньому будинку називає епопеєю; підкреслює катастрофізм фіналів кожного року; деякі події подаються як рефрени: "Мабуть, існують якісь рефрени подій, суголосність у часі і в просторі" [1, 320], – через періодичну, як і в художньому тексті, повторюваність.

Книга як зафіксоване письмом знання постає в романі певним стабілізуючим чинником, і чи не єдиним, що створює можливості для подолання глобальної амнезії – особистої і світової. "У суспільства ретроградна амнезія. Воно уже все забуло. Воно навіть не робить зусиль пригадати. Через те з цим суспільством можна зробити все, що завгодно. Обікрасти його, принизити. Привласнити його власність" [1, 288]. Культурна й історична пам'ять – це єдине, що чинить людину опірною до фікцій і симулякрів постіндустріального і глобально обезличеного світу. Саме книга здатна подарувати цінне осяяння позазнаходження і власної окремішності від всезагального абсурду й маніпулювань свідомістю мас: "Гортаю енциклопедію. "Весь Ірак – це музей під відкритим небом". "Ця земля – колиска кількох цивілізацій". Долини Месопотамії. Ніневія. Ріки Тигр і Євфрат. Але ж дозвольте – Месопотамія, Межиріччя – та ж там жили перші люди після Потопу! Ріки Тигр і Євфрат – це ж ті ріки, які протікали в раю! Отже, це десь там росло Древо пізнання, з якого з'їла те яблуко Єва. Отже, це там Каїн убив Авеля. Отже, з тамтешньої глини Бог створив Адама! Отже, звідти родом все людство?!" [1, 277]. Так, актуалізуючи біблійну легенду про Вавилонську вежу, герой осягає неправдивість і маніпулятивність інформаційного окозамилювання щодо війни в Іраку та миротворчої місії в ній українських військ. І таке осяяння не поодиноке…

Саме Книга, писане Слово – дорівнюють людській тожсамості. Лише та людина, яка мовить, яка пише, пропонує світові своє Слово, яка має власний почерк – повною мірою може вважатися людською індивідуальністю. Перед нищенням індивідуальності та нівеляцією самобутності застерігає авторка: "Або хоча б оці мої Записки. Записки тому й Записки, що їх треба писати, записувати. Переписувати, правити. Гоголівський чиновник щоранку стругав двадцять три пера, щоб написати свої екстракти. А тут набрав, залив, переставив. Мишкою клікну, маркером пробіжусь. Готово. Я вже й забув, який у мене почерк. За мене пише комп'ютер – кирилицею, латинкою, яким завгодно шрифтом, болдом, курсивом, італіком – чітко, красиво, акуратно, але мій почерк розсипався, атрофувався, графологу тут уже нічого робити" [1, 266-267]. Утрата ідентичності – те, що найбільше болить головному героєві, й водночас – це діагноз епосі масової культури та всезагальної профанації величних ідеалів минулого: "Людської якості тепер вже не треба. Не треба совісті, гідності, не треба освіти. Це вже бренд. Потрібні гроші. Потрібен імідж і рейтинг" [1, 156]; "Якась комаха, допотопний метелик, міг зберегтися у бурштині. А людина ніде не збережеться. Нема того бурштину, в якому б вона збереглася навіки. І весь я, з усім моїм життям буду змитий прибоєм нових поколінь" [1, 270]. Ще страшнішим цей діагноз виглядає в умовах української дійсності: "У якому світі ми живемо? На ніч нам показують хорори й трилери, зранку ми входимо в світ реальних кошмарів, децибели трагедій такі, що уже перестаєш їх чути. Нас привчають до кривавих видовищ, до пласких понять і печерних емоцій. Нас постійно тримають на подразниках, ми вже не здатні на потрясіння, інформація як з бранспойта, збиває з ніг – може, це так і задумано, щоб ми перестали бути людьми?!"; "Я ж не пройдисвіт і не маньяк, я не збираюся грабувати банк і найматися в кілери, я не ходжу до проституток і не напиваюся в барах, – чого ж мені нав'язують ці сюжети? Чому я мушу стежити за перипетіями долі злодія і наркомана, бандита і повії?

Зрештою, це моя приватна територія. Це мій дім, мій телевізор, мій життєвий простір. Це мої вікна, мої двері, в які я не пустив би ніяку погань. Чого ж ви

лізете через екран?!" [1, 286]. Культурний українець не має елементарного: "І ось моє українське ноу-хау. Я хочу жити у повноцінній країні, розмовляти повноцінною мовою і гарантувати це моїй дитині на майбутнє.

Все. Dixi. Я сказав. Хто зі мною не згоден, хай звертається до психіатра" [1, 161].

Доречно вести мову про переплетення кількох різних дискурсів у романній тканині "Записок українського самашедшого". У творі своєрідно протистоять дискурси конструктивні й деструктивні. Перші два – це особистий дискурс і дискурс політичного становлення України – розгортаються цілком у річищі європейського романного сюжету: є доля країни і є вписана в цей національний контекст особиста доля персонажа. І та, й інша не сягають вивершення, не сягають рівня історичної акції чи дії. Ці обидва сюжети ніяк не потраплять стати "історією". Та попри свою слабкість, непевність і невизначеність вони протистоять деструктивним дискурсам – катастрофізму й абсурдизму у глобальному й національно-політичному вимірах та дискурсом божевілля – у приватному. Художній час у романі чітко структурується на приблизно рівновеликі чотири розділи – періоди-роки після міленіуму: 2001, 2002, 2003, 2004. Чотири дискурсивні виміри, чотири роки знову ж відсилають до естетики бароко, до універсального образу квадрантеса, схрещення горизонтальних і вертикальних осей буття. І головний герой, і його країна приречені на ненастанний пошук виходу зі світового лабіринту. Ці квадрантеси, як особливо стабільна структура, стають переконливим позитивним пророцтвом у романі Ліни Костенко.

Хоча, на перший погляд, панівними видаються таки деструктивні дискурси – що й винесено в назву твору. Ліна Костенко нагадує читачам про застереження відомого швейцарського психолога К.Г. Юнга: "Між іншим, Юнг ще коли попереджав, що світ висить на тонкій ниточці людської психіки. І що надалі не війни, не катаклізми, не техногенні катастрофи, а саме це перевантаження психіки, її невідворотний зрив криє у собі найбільшу небезпеку для людства" [1, 206]. У романі не бракує яскраво сюрреалістичних змалювань цілком реальних фактів масового божевілля, абсурдизму у вчинках і думках. Симулякри й фікції прагнуть опанувати свідомість героя. Чимало в романі образів окремих божевільних особистостей або людей, що перебувають на тій дуже хисткій межі поміж божевіллям та нормою: поява в Києві жінки, котра закликає всіх садити горіхи, бо форма їхніх плодів нагадує звивини людського мозку; образ хлопця-підлітка, котрий переконує перехожих у метро, що він син Горбачова, а йому в живіт умонтовано ретранслятор, за допомогою якого контролюють його батька; божеволіє колега дружини героя; тінейджер із поглядом "нече-з-космосу-і-ніяких-позивних", котрий у навушниках слухає "звуки природи" й живе, занурившись у віртуальну країну на острові Косумель, бо там мешкає його віртуальна наречена; сестра головного героя – "кришнаїтка, у золотому й багряному, вся в дукатах, з черленим тамбурином у висмугленій руці, зі сріблинками в косах, і за плечима – туман. Вона вже не наша, це її вибір" [1, 181]; дружина героя поводиться виразно неврастенічно; друг, котрий виїхав на тимчасову роботу до Каліфорнії, у відповідь на листи про політичні події в Україні розповідає про колібрі, які збирають квітковий нектар, про оленів, що об'їдають троянди, про зимові й літні перельоти метеликів; герой із дружиною мають "спільну галюцинацію на двох" під час прогулянки російського президента Хрещатиком; депутат купує собі ділянку на Місяці; виставка актуального мистецтва, яку відвідує подружжя, має назву "Клінічна антропологія": "Експонувався альтернативний психоз, щоб подолати психоз справжній". Тріумф деструкції, апофеоз параноїдального мислення. Наче у художника в голові розірвалася бомба" [1, 207], – та безліч інших подібних прикладів. До таких абсурдистськи-деструктивних чинників віднесено у творі

рекламу: “Але вона міниться, мімікрує, шукає найулазливіших форм. Вона є співана і танцьована, інтонаційна й звуконаслідувальна. Її вже вплітають у двозначні натяки, карколомні трюки і античні сюжети. Олімпійські боги дудлять вітчизняне пиво. Махають крильцями гігієнічні прокладки. Пританцьовують пральні машини. Співає арію бутерброд” [1, 210]. Майстерно змальований стан початкового божевілля самого героя перед спробою суїциду: “Я думаю, дерева живі. То вони хитаються, то хапаються за голову, то хилять гриви, як коні. Вони єдині, з ким я можу розмовляти. Оце дивлюся у вікно і розмовляю” [1, 177]; “Одна табличка особливо привернула мою увагу: “Відділ реєстрації смерті”. Я подумав: “Зайду, зареєструюсь”. Але передумав: “Як же я зайду? Вони ж подумають, що я живий” [1, 179]. Гротескові картини трагічного і смішного переслідують героя з газет, з екрану телевізора, з інформаційних колонок інтернету. Люди панічно шукають утечі від дійсності, кожен знаходить якусь власну криївку, котра найбільш відповідає його професії чи психологічним якостям. Тому герой прив’язується своєю уявою до образу жителів Канарських островів, які замість говорити – пересвистуються. І мріє про втечу на ті далекі омріяні острови, де ніхто нікого ні про що не інформує, ні до чого не кличе й нічого не нав’язує: “Прощай, людство! До зустрічі в інших вимірах. Чекаю віртуального літака, як божевільний послів з Іспанії. Одна надія на той літак” [1, 186].

Писаний лаконічною, яскраво метафоричною, а подекуди й афористичною мовою твір передбачає багату емоційну гаму з боку реципієнта. Якщо довіряти логіці “заразності” хвороби, то назва книжки цілком себе виправдовує. Читати ту книгу – своєрідний мазохістський “кайф”, бо й мучишся, і облишити ту справу ніяк не можна: читач непомітно перетворюється на аналог “самашедшого” наратора, “підсадженого” на інформацію про світові події. Сторінки книжки Ліни Костенко здатні викликати напади шаленства, але й оговтують від багатьох ілюзій. Діапазон емоцій, котрі може викликати цей роман, – широкий: від безнадійного самотнього реготу, ладного перейти у плач, до світової туги під впливом сюрреалістично схоплених трагічних картин.

Світ і політики збожеволіли, глобальні катаклізми й тупі цинічні війни за перерозподіл ресурсів та влади здатні перевершити своїм страшним і цілком реальним гротеском образи, породжені фантазією генія чи збоченою уявою божевільного. Цим, вочевидь, мотивується пасивність “самашедшого” і його нехіть примикати до будь-яких політичних організацій чи акцій масового протесту: із цим світом марно боротися, кожна активна дія зробить із тебе співучасника масового божевілля, іще більш невільного. Що знову ж, асоціюється з бароковою настановою на втечу від світу, сформульованою авторами бароко, зокрема Г.С.Сковородою. Деструктивний вплив світу на людину – невпинний і невичерпний. Тому актуалізується ще одна сковородинська тема – пошук і пізнання себе: “У моєму випадку сказати Я – це вже велике досягнення. <…> От я й вискочив, як Пилип з конопель, у цій демократії, нездатний відчути самоцінність свого Я. Так що для мене вимовити цей займенник – це буквально логопедична вправа. Пересвистуватись не треба, коли можеш сказати – Я” [1, 181].

Роман Ліни Костенко певною мірою належить до контексту писаних на тему verlorene Generation. Книга ця, у багатьох моментах документалістськи точна і хронікальна, розворушила багато задавнених і новоявлених проблем, котрі зачіпають за живе кожну мислячу чи й просто небайдужу людину – свідка та учасника політичного становлення України після проголошення незалежності. Тим більше, що проблеми ті наскрізь пронизують кожне наше актуальне індивідуальне життя. Із “помаранчевою революцією” наприкінці роману вийшло, з одного боку, якось дискомфортно, проте це не справляє враження “невчасності” написаного Ліною Костенко роману. У заключних узагальненнях героя читаємо недовіру до того, що відбувається, про маятниковість у розвитку

історичних подій, про наступне згортання помаранчевої революції. Зрештою, ми всі тепер живемо *після* тієї "історії". І з реального життя в деталях знаємо, що означає той образ маятника. Тому перемога конструктиву й настанови на дію у фіналі твору начебто не дарують упевненої віри в оптимістичний розвиток подальших подій як у пророцтво. Та все ж, як оптимістично запевняє "самашедший" Ліни Костенко: того, що відбулося на Майдані, неможливо згорнути, бо "це вже Історія. Не з бромом, а з помаранчем. /Сторінку можна видерти. Історію – ні" (414). І цю "Історію" важливо згадати тепер, коли маятник історії схитнувся у протилежний бік. Цьому "самашедшому" варто вірити, зрештою, його життєва стратегія – типова: він – людина, котра тримає лінію оборони, котра сумлінно оберігає кордони своєї культурної території і не піддається нівеляції та мімікрії.

ЛІТЕРАТУРА
1. *Костенко Ліна*. Записки українського самашедшого. – К.: "А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА", 2011. – 416 с.

Отримано 3 лютого 2011 р. *м. Житомир*

Олена Маланій

УДК 821.161.2-1.09

КЛЮЧІ ЛЮБОВІ, АБО ВІЧНЕ ЖІНОЧЕ "ЖДАННЯ"

Здійснено поетикальний аналіз віршів волинської авторки Галини Яструбецької "Memorioglifica (Різьблення по пам'яті)" (Луцьк, 2009), занурених у глибини пам'яті, прапам'яті та підсвідомості.
Ключові слова: меморіогліфіка, прапам'ять, часопростір Вічності.

Olena Malaniy. The clues of love or Eternal waiting of a woman
The paper offers a poetological analysis of "Memorioglifica (Memory Carving)" (Lutsk 2009), a book of verse written by a Volhynian woman writer Halyna Yastrubetska. The author concentrates upon the poetic expression memory, fore memory, and subconsciousness.
Key words: fore memory, the chronotopos of eternity.

У сучасному літературному меню прискіпливий читач-гурман навряд чи відшукає таку екзотично-поетичну "страву", як "Меморіогліфіка". Вона така ж незвична, як свого часу були драматична поема чи роман у віршах.

Дебютна поетична збірка волинської авторки Галини Яструбецької – шість циклів книжки "Memorioglifika (Різьблення по пам'яті)" (Луцьк: "Твердиння", 2009) – новаторська саме за своїм оригінальним авторським визначенням жанру – *поетична меморіогліфіка (різьблення на пам'яті)*. Оце, на перший погляд, чудернацьке сплетіння емоцій-снінь-думок-чуттєвості вдалося, хоч як дивно, уловити Є. Барану, авторові передмови ("Євангеліє серця") до названої збірки.

Мотиви, образи, манера викладу думок подекуди перегукуються то із поезію Антонича, то Барки, то Стуса. Але все-таки це абсолютно авторське, особисте й особистісне сприйняття світу із власним досвідом і спостереженнями, образами, асоціаціями.

Поезія "Memorioglifika" – напрочуд ніжне, прозоре мереживо, сплетене жіночою рукою, натхнене жіночою енергетикою, переповнене не до кінця зреалізованою ще любов'ю ("*Я хочу у Любов*…"), бажанням кохати й бути коханою, осяяне дивовижним світлом, проміння якого сягають небес. Це поезія не проста: її читач-співрозмовник повинен мати певний життєвий досвід, бути цілісною,

сформованою особистістю із філософським складом мислення. Поезія Галини Яструбецької багата метафорично, сповнена символіки, алегорій та алюзій.

Стиль і манера письма – модерна, інколи нагадує високу Барчину поезію, сповнена дивовижних візій, асоціативних натяків та подекуди "вибриків", занурена у глибини пам'яті, прапам'яті та підсвідомості. Усупереч жіночій логіці розгортається тверезо-раціональний простір буття, часопростір Вічності. Спостерігаємо зовнішню і внутрішню дію, динамічність розгортання думки-ідеї чи колоритного пейзажного або душевного полотна.

Мить авторка карбує тонкими, ледь вловимими штрихами ("*І звучить на шипшині кармазинова фуга*"; "*Ранок на лузі льонами устелений, гаптований росами, повірником оторочений. Кожна квітка акафіст складає. Кожна травинка причастя приймає…*"). Емоційний стан ліричної героїні напружений, її бентежать реалії життя: "*А тепер? Де я тепер? І хто я? Хто круг мене…"; "Світ, той, що довкола, тільки без людей. Фальшивлять…"; "Підступили до горла сльози цілого світу".* Внутрішнє єство виповнене й переповнене бажаннями, а самотність – це свідоме прагнення побути наодинці із власними думками-спогадами.

Образ "снігової королеви", що несподівано сповідається у крижаній капличці, ураз розбивається на скалки – і овва! – перед нами постає витончена аристократка, шляхетна панянка, що, однак, знає собі ціну й має палке серце ("*Я знаю вже, чому вовчицею кружляю над проваллям*…"). Вражає готовність героїні до "auto-да-фе" на вогні любові, її одержимість вічним і чистим почуттям ("*Підриваю серце, всі зорі плавляться, але знову на дні мого Неба горить сузір'я Любові*"; "*Поза любов'ю ти – без тіні*").

Мова рухів думки й тіла ліричної героїні суто жіноча – граційна, гнучка, тендітна, але водночас не здатна ппідлаштовуватися під чиєсь "ложе", адже вона – самодостатня, багатогранна особистість із почуттям власної (і суто жіночої) гідності, яка не замикається у своєму тихому щасті, а радо й щедро ділить його із близькими.

Поетеса інкрустує емоціями, різьбить почуттями, прикрашає жіночими враженнями навколишній світ, розмальовує його барвами, що не снились і веселці ("*Любов'ю по ніжності уста вигаптовують ієрогліфи дивні…*"; "*Мойого серця плач гамує сон, кладе шарітку – квітку в узголов'ї, вкриває шовком спогаду, любов'ю мережить сині уставки вікон*"). "Палімпсестування" підвладне не лише поетові. Віднині й поетесі. Вплив Стусової поезії вчувається й у "жданні" (як вироку жіночої долі). Тайнопис віршів – поміж рядками. Завуальовано найінтимніше, найпотаємніше. Зрозуміють лише посвячені.

Поетичне полотно виписане пастельними тонами, ледь уловимими мазками. Хоча подекуди трапляються досить різкі, категоричні спалахи й кольорів, і порухів душі, імпресія змінюється експресією ("*Крізь сутінки просвічується яблуневий цвіт. І ластівчина шийка біліє ніжно в горлечку гнізда. Розлився, бринить, як весняна вода, погідний вечоровий світ*"; "*Спадають весняні сутінки, як вишита сорочка тонкого полотна, по пазусі – ожинові кущі. Ще мить – і біло-біло завирують, галузочки тоненькі серпанком цвіту вгорнуться*…"). Колористика поетичної збірки – один із ключових моментів до розуміння неймовірно емоційних вершин і глибин, "почуттєвих веселок". Вчувається стишена музика, яка гармонійно вплітається в думки авторки – коли соната, коли ноктюрн, які дозволяють створити певний настрій, зазирнути у глибини свідомості ліричної героїні ("*Мелодіями дивнооких коників ущерть наповнені тендітні дзвоники. Музично-сині колихливі вогники пливуть й пливуть, неначе зграйка човників, що вітер від причалу відігнав*").

Поетеса сповідує пантеїзм і якесь особливе, осучаснене язичництво, свято поклоняється вітрові, сонцю, зорям, небу ("*Зірки і Птиці, Капища, Вогні, Жертовники, Престоли кам'яні*…"). Стихії Води, Землі, Вогню й Повітря досить

органічно поєднались у світовідчутті і світосприйнятті ліричної героїні – вона має над ними владу, знає магічні заклинання на кшталт "Ми з тобою однієї крови!": "*Там зі мною разом Вода й Вогонь, і Зорі, й Вітер, й Небо. Ото мій дім*"). Досить яскраво вирізьблені авторкою архетипи лісу, озера, гаю. Її храм – природа ("Високий Лід"), олтар святості й жертовності – любов.

Простір поезій – відкритий, безмежний, коли запраглось лету й варто дати волю почуттям ("*в позаґсвіт, в позапростір, в позасерце*") перенасиченій любов'ю душі, і замкнутий, коли героїня потребує затишку, сховку у хвилини самоти і слабкості ("*снувавсь навколо мене ніжний кокон. Затишно, спокійно, як удома…*").

Готичність поезії Галини Яструбецької – шляхетна, витончена, вишукана. Вектор й орієнтир високих поривань ліричної героїні – у високості ("*понад проваллям", "пам'ять теж висока", "пульсують небеса", "Густішає туман і піднімає дерева над землею*", "*Мене журавлі… підняли на крила…*", "*Висота і порив – одвічна могутня сила!").*

Флористично-географічна символіка створює відчуття присутності в абсолютно конкретній місцині (калина, шипшина, груша, яблуня, черемха, ліщина, луг, гай), це свідчення (і доказ) залюбленості авторки в рідний поліський край, у малу батьківщину. Відлуння "поліської доми", генетичний зв'язок із рідною землею вчувається в "дереві роду", у вишиванці, у маминому садку: "*Тут моє дитинство лляними простинями устелялось…", "у рідні звуки, запахи й переблиски вогню…*", "*Ой чим, моя мамо, колиску встеляла…".* Національна самобутність авторки чітка й незаперечна – українка, дівчина з Полісся, з озерного краю. Читача переслідує відчуття незримої, віртуальної присутності когось, хто, очевидно, має функцію урівноваження життєвих терезів, стишення чуттєвої експресії думок, поривань у "нескінченість" ліричної героїні ("*За душу тягне нескінченність. За руку – Ти*").

"Різьблення по пам'яті" – це автобіографічні малюнки, етюди та ескізи, замальовки з натури, основний сюжет яких – життєві реалії, спілкування з людьми, світом, природою. Пошук гармонії людини, соціуму та природи – основна ідея поетичної збірки. Сакральні образи, що раз-по-раз виринають на сторінках збірки, супроводжують мандрівку ліричної героїні в реальний, подекуди (і зчаста!) жорстокий і несправедливий світ людей.

Повноцінним співавтором поетичної збірки стала талановита волинська художниця Наталя Кумановська, яка проілюструвала збірку Г. Яструбецької, проникнулася жіночою сутністю на глибинному, сповідальному рівні пам'яті. Її ніжно-небесні акварелі – візуальне продовження думок і почувань і авторки, і ліричної героїні. Вражає надзвичайно гармонійний симбіоз, тандем жіночих порухів, унісон сердечних ритмів, паралельні шляхи в пізнанні Всесвіту, Людини, Любові двох сучасниць.

Але – попри все, наперекір усім негараздам Долі – велично й заклично звучить: "Цвіте любов!". Життєствердно. Життєсяйно. Життєлюбно.

Отримано 23 грудня 2009 р. *м. Луцьк*

Літопис подій

14-Й ФІЛОЛОГІЧНИЙ СЕМІНАР

Поява у другій половині XX століття поняття "паралітература" певною мірою ускладнила розуміння сутності самої літератури, межі якої почали "розхитуватися". Що таке паралітература – масове чтиво, що задовольняє смаки невибагливого читача й існує поряд з елітарним письменством, чи, можливо, одна зі стадій літературного розвитку? Такі питання було порушено на 14-му філологічному семінарі, який щороку відбувається в Інституті філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

14-й семінар у грудні минулого року пройшов за участю провідних літературознавців та письменників з різних навчальних закладів і наукових установ Києва, Львова, Одеси, Полтави, Дніпропетровська, Луганська, Запоріжжя, Варшави, Кракова, Москви та ін. Їхні доповіді (часом гостро дискусійні) стосувалися найрізноманітніших аспектів обговорюваної теми: "Література: структура, функція, процес?" (*Я. Поліщук*), "Теоретико-літературна данність чи критичний вибрик?" (*Г. Штонь*), "Паралітературні ухили в панегіриках епохи бароко" (*В. Соболь*), "Модерність і паралітература: із досвіду І. Франка – дослідника новітньої літератури" (*Л. Скупейко*), "Літературні і паралітературні явища в українському письменстві Польщі" (*В. Назарук*), "Сучасне українське паравіршування" (*Н. Костенко*), "Російська й українська класика як паралітература, або Сучасні "інтерпретації" класичних текстів" (*Н. Над'ярних*), "Сучасний роман як жанр масової літератури" (*Н. Бернадська*), "Чи буває паралітературне літературознавство?" (А. Ткаченко), "Трансформація класичного тексту як наративна стратегія маслітератури" (*О. Астаф'єв*), "Пушкін – епігон?" (*О. Ніколенко*), "Великі" і "другорядні" письменники в літературному процесі" (*Г. Александрова*), "Володимир Сосюра: поет, конформіст, дисидент, націоналіст?" (*С. Гальченко*), "Паралітературне і постмодерне в художньому тексті Михайла Бриниха" (*Г. Білик*) та ін. На трьох секціях семінару виступили також понад двадцять молодих дослідників літератури – аспірантів, докторантів, кандидатів наук.

Пропонуємо вступне слово на семінарі М. Наєнка "Про помежів'я літератури й паралітератури" та доповідь Л. Скупейка.

Оксана Андріяшик

Михайло Наєнко

УДК 82.0

ПРО ПОМЕЖІВ'Я ЛІТЕРАТУРИ Й ПАРАЛІТЕРАТУРИ[1]

У статті йдеться про можливість розрізнити "верх" і "низ" літературної творчості. Автор розглядає сучасне розуміння цієї проблеми критиками, історіками й теоретиками літератури.

Ключові слова: художня творчість, паралітература, текст, підтекст, модернізм, постмодернізм, прекрасне, форма, структура, наратив.

Mykhaylo Nayenko. On a borderline between literature and paraliterature

This article inquires into the possibility to distinguish between the "upper part" and the "lower part" of literary production. Thereby, the author reviews the up-to-date treatments of the issue found in literary criticism, history and theory of literature.

Key words: literary fiction, paraliterature, text, subtext, modernism, postmodernism, the beautiful, form, structure, narrative.

З означенням "паралітература" ніби все ясно: це "літературний низ"; інакше кажучи, література, що має невисокий емоційно-естетичний поріг, чтиво для невибагливої, з не дуже розвиненим художнім чуттям публіки. Складнішим видається поняття

[1] У скороченому вигляді статтю було надруковано в газеті "Літературна Україна" 10 лютого 2011 р.

“художня література”. Над ним міркували ще античні філософи, більш уважно розгадували його романтики XIX й модерністи XX століть, а в часи постмодернізму, як здається, його взагалі намагаються “забалакати”. Хоча всім ніби ясно, що художня література – це мистецтво високих і вічних ідей, мистецтво, в якому письменники шукають відповіді на питання “Бути чи не бути?” (Шекспір), “Нащо нас мати привела?” (Шевченко) чи “Навіщо нам нові моря, якщо в душі у нас… болотна гниль” (Довженко), раз по раз виникає найголовніше питання: як подібні проблеми потрібно порушити й оформити, аби сприймалися вони як художні й такі, що змушують фундаментально зацікавити всіх – від короля до конокрада. Це, мабуть, неможливо в принципі, бо в короля один рівень художнього горизонту, а в конокрада зовсім інший. Отже, в означенні “художня література” має бути наявний і такий чинник, як рецепція, тобто сприймацькі можливості читача. Як мені здається, коли піти цим шляхом, то можна ніколи не виплутатись із визначень, що таке художня література. Бо вона, якщо справжня, має самодостатню цінність і від реципієнта не залежить. Тим часом “паралітература” залежить не лише від реципієнта, а й від замовника, тобто від того, хто спонукає творення паралітературних текстів. Ідеться переважно про ідеологічні чинники, котрі “вказували” письменникам, про що і як їм треба писати. За продукованою в такий спосіб літературою закріпилося означення функціональної, в якій домінувала переважно нормативна поетика. Явища класицистичної (з відомими трьома єдностями) і соцреалістичної (з чотирма приписами) витворчості тут загальновідомі. Але не тільки вони…

Прагнення дійти до ідеального (остаточного) розуміння художності літератури, чи вужче – художнього твору, породило безліч трактатів найвідоміших теоретиків літератури й філософів. Як уявляли її собі античні вчені чи романтики й реалісти XVIII–XIX століть, залишимо “поза записом”; так само не чіпатимемо авантюру Р. Барта з його “прогулянкою текстом” і розбитим на сегменти-лексії “Вальдемаром” (“Правда про те, що трапилося з містером Вальдемаром” Едгара По). Спинимося лише на думках про художність деяких авторів, ближчих до нас за часом модерного й постмодерного періодів розвитку літератури, зокрема – професора Львівського та Ягеллонського університетів Романа Інґардена, відомого французького літературознавця Цвєтана Тодорова та деяких молодших літературних критиків і письменників.

Р. Інґарден розглядає твір мистецтва як багатопланове утворення, що містить: “а) план звучання слів, а також утворень і типів звучання вищого порядку; б) план значущих одиниць: речень і груп речень; в) план схематичних образів, через які виявляються різні предмети, представлені у творі і г) план предметів, що подані через суто інтенційні стани речей, які визначають значеннями речень, що входять до складу твору. З матерії і форми окремих планів випливає суттєвий внутрішній зв’язок між усіма планами, а через це – власне формальна цілісність самого твору” [5, 141]. І. Фізер виклав трохи дохідливіше цю думку вченого. “Літературний твір за Інґарденом, – писав він, – це чотиришарова формація. Перші два шари – це звук і значення, третій – це “вигляди”, а четвертий – представлена предметність та дійсність. Крім цих шарів, літературний твір має також метафізичні якості, такі як трагічність, демонічність, гротесковість, патетичність, підступність, які є показниками самобутності людського існування” [17, 138].

Цвєтан Тодоров почав свої міркування про художню літературу із запитання: “…Хто насмілиться сьогодні чітко розмежувати те, що є літературою, і те, що нею не є, з огляду на невблаганне різноманіття друкованих творів, які з різних поглядів прийнято вважати літературою?” [16, 6]. Далі цей “один із найвідоміших та найактуальніших європейських мислителів” (як характеризує Ц. Тодорова видавець цитованої його праці), приєднуючись до критиків, які піддали сумніву тези Платона й Арістотеля, що література є наслідуванням ідей життя (Платон) або самого життя (Арістотель), розглядає два поширених погляди на те, що таке література: перший полягає в тому, що література – це художнє втілення прекрасного, яке виявляється в системно організованій мові з її “внутрішнім”, що намислений автором, змістом (категорію “прекрасне” пізніше замінили “формою”, а ще пізніше – “структурою”), а другий – це функціональна властивість художнього слова, яке покликане наближати людську

душу до істинності буття. “Поняття літератури”, – підсумовує свої міркування Ц. Тодоров, – як я його тепер сприймаю, збігається з тим поняттям, яке мали останні з класиків і перші романтики” [16, 20]. “Останні з класиків” – це, звичайно, письменники епохи Ренесансу, що відроджували античні традиції в літературі, а “ранні романтики” – це романтики європейських літератур межі XVIII–XIX століть – німецької, французької, італійської та ін.

Гадаю, спроби обох літературознавців найточніше означити “художню літературу” і знайти ту рису, якою вона відрізняється від нехудожньої (тобто – паралітератури) не можна назвати вдалими чи такими, що відповідають на цікаве для нас питання. Вони його “забалакують”, а не вирішують, бо, по суті, не просуваються далі тих міркувань про “зовнішню” і “внутрішню” (“метафоричну”) форму слова в художньому творі, які обґрунтував ще півтори сотні літ тому О. Потебня.

У недавній повісті Вал. Шевчука “Фрагменти із сувою мойр” (“Кур’єр Кривбасу”) натрапляємо на думку, яка додає (у контексті нашої розмови) дещо, на наш погляд, дуже суттєве. Оповідач у повісті ніби пристає до думки якоїсь Ж. Смикальської, що в мистецтві треба бачити забавку, а не серйозний чин. “…Але коли думаю про це, – продовжує він, – в мені підіймається якась хвиля, що її можна назвати протестом. Тож поринаю у світ книжок, що їх написали люди інших, можливо, не таких перекособочених епох, як теперішня, а коли натрапляю на щось справжнє, не імітоване, струшуюсь усім єством і набираюся високої іскристої енергії, яка й мене штовхає до певного чину, і той чин стає власною грою в Слово, в якій намагаюся збагнути його метафізичну сокровенність” [18, 5]. Це, звичайно, не “наукове”, а “художнє” літературознавство, однак воно змушує згадати й дещо з “наукових” пропозицій, які чомусь не обговорюють ні Р. Інґарден, ні Ц. Тодоров: справжня література викликає в душі читача “іскристу енергію” (призводить унаслідок цього до відомого ще в античні часи “катарсису”) і розуміння літератури (й мистецтва загалом) як однієї з форм гри (теорія, активізована в часи раннього романтизму Ф. Шиллером, а розвинута потім Й. Гейзінгою). Ф. Шиллер, зокрема, вважав гру живим утіленням прекрасного, земним вираженням божественної сутності, без чого неможливі “будь-яке мистецтво і повноцінна людина” [9, 238]. Нас у цих міркуваннях найбільше цікавить ота “іскриста енергія”, що її в людині здатне викресати справжнє мистецтво. “Справжність” у цьому випадку синонімічна, як здається, з “художністю”. Саме вона забезпечує літературі місце в мистецькій сфері, і даремно Ц. Тодоров наголошував (див. вище), що ніхто, мовляв, не насмілиться сьогодні чітко розмежувати те, що є літературою, і те, що нею не є. Спробуємо насмілитись; а за критерій беремо саме “*художність*”. Думаю, що й відчути її у творі мистецтва можна (маючи, звичайно, певний аналітико-фантазійний хист) без особливих труднощів; але треба, як казав наратор у цитованій повісті Вал. Шевчука, натрапити на щось справжнє, а не імітоване під справжність. Найкраще цю думку можуть проілюструвати конкретні приклади.

Згадаймо один епізод із ренесансного “Дон Кіхота” М. Сервантеса. Можна скільки завгодно розбивати в ньому на бартівські “сегменти-лексії” розмову “лицаря печального образу” з вартовими, у яких він нарешті домігся звільнення цілої зграї злочинців, але жодної “іскристої енергії” в наших душах ті “сегменти-лексії” не викличуть. Вона з’явиться лише у фіналі цього епізоду, коли звільнені Кіхотом злочинці його добряче віддухопелять. Майже мовчки, без “лексій”, “віддячуючи” своєму рятівникові. Такий стильовий прийом іменується, як знаємо, контрастом; художні можливості його використовувались, отже, у літературі Ренесансу, а майже обов’язковим він став у пізніших романтиків. О. Довженко іменував його “законом художнього сусідства”.

Другий приклад – із творчості ближчого нам Т. Шевченка:

І Трахтемиров геть горою
Нечепурні свої хатки
Розкидав з долею лихою,
Мов п’яний старець торбинки.

Перші три рядки цього катрена можна сприйняти як звичайну, хоча й дуже живописну, картинку: попід горою безладно видніються сільські хатки – і більше нічого. Але ось з'являється в четвертому рядку несподіване метонімічне порівняння: ті хатки нагадали наратору торбинки п'яного старця – і картинка ожила, стала полісемантичним "поясненням" не дуже приглядної (ніби "п'яної") дійсності. Таке "пояснення", як і побиття наївного лицаря Кіхота звільненими ним злочинцями, народжують (ризикую напоротись на відчинені двері) найголовніше у творчості – *підтекст*; отже, у художньому творі мають значення не слова, не мова, а те, що виринає (як підтекст) з-під них, виявляючись у стилі; як, скажімо, у музиці, де має значення не звук, а поєднання звуків, що породжує музичний підтекст ліричності, драматичності чи трагічності звучання. Отже, підтекст і є тією художністю, яка принципово відрізняє власне літературу від паралітератури і про яку чомусь не говорять ані Інґарден, ні Тодоров, ані чимало інших теоретиків мистецької сфери людської діяльності. На одній із конференцій довелося слухати спробу аналізу відомої поезії А. Фета "Шёпот, робкое дыханье…". Автор тієї спроби М. Гаспаров використав для цього таблиці з текстами, дещо з них дописував крейдою на шкільній дошці, характеризував віршознавчу структуру твору (розмір, ритм та ін.), але чарівність поетичного тексту А. Фета так і залишилася незрозумілою слухачам, бо… не дійшла черга до його підтексту. А він – чи не в останніх двох рядках вірша: "И лобзание, и слёзы, / И заря, заря". До них треба було *дійти* чи з них *почати*. Так само багато хто захоплюється, наприклад, віршем В. Забаштанського "Капуста", але не зважується сказати, що поетична сила його не в шаткуванні тієї капусти тіткою, яку полюбив дядько Олекса "за капусту", а в тому, що тітка солила її своїми слізьми, тобто "сіллю жіночого серця". Саме в цьому образі сховано оту "іскристу енергію", про яку говорив наратор Вал. Шевчука.

Вглядаючись у сучасну творчість деяких навіть найвідоміших молодих авторів, переконуєшся, що вони ніби зовсім розучилися писати з допомогою образів, які здатні викликати до життя підтекст, ніби забули найголовніше письменницьке правило: не пиши, як кажеш-говориш, бо сказане (висловлене не художньо) є лжею, оскільки в ньому відсутній підтекст. І в наслідку, як писав нещодавно авторитетний російський поет і прозаїк Віктор Соснора, маємо не літературу, а самі лиш експерименти. Минулого літа (продовжив він) вигоріла половина центральної Росії. Література теж згорить, хоча й дивак М. Булгаков переконував, ніби рукописи не горять. Горять, та ще й дуже. І саме через свою нехудожність, через домінування в них згаданого експериментаторства (читай – паралітературності), а не мистецького начала [див.:19]. Рукописи багатьох українських авторів теж приречені на згорання, хоча й потрапили до друку. Є серед них такі, які належать навіть "розкрученим" авторам. Читати їх майже неможливо, бо це дуже *рідке* письмо. Пригадується, як мучився Б. Комар, сидячи в Ірпінському будинку творчості й перекладаючи з російської мови роман І. Стаднюка "Війна". Художній переклад ніяк не давався до рук (бідкався перекладач), бо запас слів у автора "Війни" щонайбільше 300-400 слів (шкільні словники, між іншим, містять від 20 до 50 тисяч!). У деяких сучасних авторів зіштовхуєшся з таким само фактом, то про який підтекст у них можна говорити? Його навіть з міношукачем не знайдеш. Зате скільки брудна душа забажає – усіляких азійських непристойностей. Перевершити в цьому плані прозу покійного (царство небесне!) Олеся Ульяненка їм навряд чи вдасться, але вони цього прагнуть, не врахувавши, зокрема, що в Ульяненка була така планида: писати брутально й тільки про брутальний світ. Наслідуватимеш його – одразу ж потрапиш у сферу вторинності…

Тема в художньому творі, як знаємо, грає ніби першу, а загалом – останню роль. Роман Ю. Мушкетика "Останній гетьман" (2010) повертає нас у дні майже трьохсотлітньої давності, в епоху завершення історії вітчизняної гетьманщини; у романі Віри Вовк "Тотем скальних соколів" (2010) ідеться про час між падінням Австро-Угорської імперії і роками фашистської та червоної окупацій України, а повість А. Дімарова "Сповідь стукача" (2010) оповідає буквально про дні вчорашні – дні радянського сексотства й підступних полювань влади на людські душі. Але всі ці

твори авторів старшого письменницького покоління – про одне й те ж: про зруйновану людину сучасності. Тільки сказали про це письменники різними, з багатозначним підтекстом словами: “Рабські душі, бур’ян на вселенському полі” (Ю. Мушкетик) [11, 122]; “Усі ми жертви однієї системи: і колишні судді, й колишні ув’язнені” (А. Дімаров) [4, 79]; Віра Вовк серед сучасників теж не знаходить жодного ідеального праведника; уся надія – на їхніх дітей, на “дівчатко-Україну” [1, 79]. Підтексти, озвучені в цих текстах, висновуються з дуже непростих любовних стосунків останнього українського гетьмана Розумовського з черговою російською імператрицею Єлизаветою (у романі Ю. Мушкетика), історико-фантастичного життя-буття трьох гуцульських поколінь першої половини ХХ ст. (у романі Віри Вовк) і полюбовників прісної радянської пори, що потрапили “на гачок” всюдисущого тоді кадебешництва (у повісті А. Дімарова).

В останні роки деякі письменники вирішили, що на т. зв. суто сучасній тематиці можна заробити неабиякі дивіденди. Приклад тут, як стало модним, подає Європа чи Америка, на які в нас звикли рівнятися й за потреби, і без неї. Але чомусь не на кращі зразки євро-американської творчості, не на маловідомих, скажімо, ізраїльських авторів Дж. Грегорі й К. Тінторі, роман яких “Книга імен” (переклад 2007 р.) сповнений філософією духовності і тривогою за світ перед його загибеллю, а на мільйонників у тиражах і мільярдерів у валюті графоманів вищого пілотажу на зразок Паоло Коельйо. Чому саме на нього? Бо він, виявляється, зрозумів потреби й зацікавлення всесвітнього обивателя й пече для нього романи, як млинці на пательні. А щоб вони були “їстівними”, персонажів своїх творів обирає в середовищі т. зв. “найрозкрученіших” країн і континентів. Ловиться при цьому щонайменше дві рибки: на “смажено-дешеву” тему клюне така ж дешева й малопоживна зграя метушливої плотви, а “розкручені” країни-континенти активізують клювання риб-хижаків із перекладацько-бізнесового юрмища. У романі П. Коельйо “Переможець залишається один” (2008, переклад російською – 2010) описано (але не художньо осмислено!) чи не найцікавішу для обивателя тему Каннських фестивалів з їх голлівудсько-світовою кіноіндустрією та модельним бізнесом, а персонажів узято фактично з усіх найвідоміших світів – американсько-європейського, російського й мусульманського. Отже, є гарантія (подумав автор і не помилився!), що твір перекладуть в усіх цих світах і обов’язково знайдеться для нього читач; бо ж обиватель однаковий скрізь – не тільки в американо-російсько-мусульманських, а й в арктичних просторах. За методикою творення такого “літературного низу” намагаються працювати, як здається, Ю. Андрухович, почасти С. Жадан і ще дехто. Дії, наприклад, роману першого “Дванадцять обручів” переносяться в різні (переважно близько-слов’янські і германські) країни, а в романі другого “Ворошиловград” фігурує Амстердам, біженці з Євросоюзу та ін., але чи додає це слави й популярності власне українській літературі – питання дуже непросте. Популярність творів П. Коельйо часом підсилюється тонкою спостережливістю автора в описі деяких пікантних деталей буття чи навіть афористичністю окремих висловів (“Рай і Пекло поєднані шлюбом, Любов і Ненависть простують, узявшись за руки”; “У цьому світі… існує лиш єдине чарівне слово – “зв’язки”; “Червоний колір заганяє людину в стовбняк, помаранчевий породжує сум’яття” тощо). Найбільше мене вразило своїм “зв’язком” із нашою історією останнє спостереження, але ще й таке: “Люди чи не найбільше зловтішались, коли побачили Ісуса розп’ятим на хресті”) [7, 151,167, 273, 279, 287]. Терпкий, але дуже точний діагноз задавненої хвороби людства; воно донині дуже радіє тільки тоді, коли (затиснуте в лабети владних наглядачів) побачить свого одноплемінника прицвяхованим до хреста. Ось чому великий людинолюб Григір Тютюнник міг сказати: “Ми пишемо для тих, хто за нами приставлений, як стежити, щоб не дуже перегинали з красою, душевністю, стражденністю до людини – тоді вони нам реберця полічать, навіть хребці перемацають. Для церберів ми пишемо…” [див.: 13]. Чи натрапиш на подібні глибини в переважно прісних оповідях Ю. Андруховича чи С. Жадана (рецензентка роману останнього “Ворошиловград” називає їх навіть “заяложеними”) [15, 34]? На жаль… Зате сповнені вони обсценної, порнографічної лексики; крім браку культури в авторів, вона зазвичай ні про що більше не свідчить. Хіба що стимулює

до творчості пародистів, один із яких (згадаємо) два роки тому так відгукнувся про роман “Дванадцять обручів”:

З погляду бондаря
Він зиркає примружено з-під кепки
На текст одного з супер-писачів:
Якщо добротної не вистачає клепки,
То не поможе й сотня обручів [див.: 10].

Про роман “Ворошиловград” пародії мені ще не траплялися, крім хіба практично пародійного факту, що його лондонська радіостанція “Бі-бі-сі” визнала в Україні “книжкою року”. Декому з критиків (І. Славінській, наприклад) здалося, що “Ворошиловград” – це набір “лакун і запитань, на які немає відповіді” [14,85]; така характеристика мимовільно підтверджує, що паралітературність стає головною ознакою парахудожнього смаку певної частини поціновувачів його величності Слова.

Як відомо, бувають цілі літературні епохи, що “тягнуть” на паралітературність. Давньоримська література, сформована як феномен пристосування до своїх умов давньогрецьких літературних зразків, тут дуже показова. Багатою на паралітературні явища була барокова епоха фактично в усіх європейських літературах (т. зв. “низове бароко”). Про часи пізнього класицизму (“котляревщина”!) й розвинутого соцреалізму (“виробнича тематика”!) з їхньою нормативною поетикою, здатною народити лише паралітературну продукцію, годі й говорити. Навіть у класичних романтизмі й реалізмі є свій “низ” (бідермаєр і доведене до примітивності “народництво”). Але це – історія, в якій літературу на такі кроки штовхала переважно ідеологія (Рим мав обов’язково утвердити свою зверхність над іншими народами, не гребуючи ніякими засобами своїх попередників-греків; у барокову пору треба було, зокрема, і суто формалістськими засобами, розмити напругу ренесансної літератури, яка замахнулася на найвищі, що ставали духовними догмами, цінності Середньовіччя; низовий бідермаєр і примітивне “народництво” стали реакцією на людську безвихідь в умовах соціального й колоніального гніту та ін.). А що увиразнює подібні цінності сьогодні, коли література (і мистецтво загалом) ідеологів не просто не цікавлять, а сприймаються ними як предмет, що – “до великої лампади”? Переживаємо ж апофеоз свободи творчості, яка, виявляється, може бути благом не лише для письменників від Бога, а й для творців найідеальніших форм графоманії. Беру до рук, наприклад, книжку “Декамерон”, яку зліплено з повістей чи добірок новелістичних фрагментів десятьох молодих (нібито) сучасних прозаїків. Погортавши, переконуюсь: щоб занести цю книжку в хату, де є святі ікони, їх насамперед треба з неї винести. Водночас достатньо відомий автор російськомовної прози А. Курков так рекомендує цю книжку читачам: “Україна – країна драйвова, динамічна і еротична. Це талановито стверджують молоді авторки і автори цієї збірки. Читаючи твори Ірени Карпи, Наталки Сняданко, Світлани Поваляєвої, Сергія Жадана та інших, можна легко пересвідчитись – така проза зігріє навіть у погану погоду!” [3, остання стор. обкл.]. Значно спокійніше про декого з названих авторів висловився М. Павлишин: “Твори, скажімо, Дереша чи Карпи, – говорить він, – не створили у мене почуття, що це речі необхідні – радше вони мені здаються експериментами в спілкуванні з публікою, а то й прикладами самовияву задля самого самовияву” [див.: 12]. У Т. Гундорової про твори цих же авторів склалася цілком негативна думка: “…Тіло в сучасній молодіжній прозі, на позір асоціальне і натуралістичне, насправді хворе й інфантильне” [2, 28]. Чому я схиляюся до останньої характеристики прози наймолодших (від них відчутно відколюється хіба що А. Дністровий) авторів? Та тому, по-перше, що вона не наповнена духом прекрасного (художньо прекрасним у мистецтві може бути й потворне: Квазімодо у В. Гюго, Хлєстаков і Чичиков у М. Гоголя, усілякі Гольдкремери в І. Франка та ін.). По-друге: у ній не вловлюється індивідуальна авторська форма, тобто стиль як виразник прекрасного. По-третє:

вона не по-мистецьки структурована, а персонажі (як у повісті С. Пиркало “Життя. Цілувати” з того ж “Декамерона”) відрізняються один від одного лише тим, хто як “вимахує членом”, “хропе й п…рд…ть у твоїй присутності”, чи посилає будь-кого “в п…ду” або “на х…й”. Унаслідку – мистецького підтексту в усьому цьому році сподіватися; усе лежить на поверхні букви, як коров’яче мумійо на лобі пустотливої “тьолки” (улюблений жіночий персонаж не тільки С. Пиркало, а й деяких інших “декамеронців”). Мимоволі згадується міркування героя в “Записках українського самашедшого” Ліни Костенко: “Шибздики й симулякри викаблучуються в цинізмі. Той убрався в пір’я, рекламує презервативи. Той просторікує про оральний секс, той заповзявся писати виключно матом… Це ж треба так скористатися свободою, щоб напродукувати стільки сміття! Потрібен якийсь літературознавчий Фройд, щоб поставив діагноз цій шизофренічній продукції. Література зробилася, як блошиний ринок – хто що має, несе на продаж. Хоч зі смітника витягне, а виставить на загальний показ. Як Моніка Левінські синеньке платтячко з підозрілими плямами… А всі разом хочуть насюсяти на великих, витерти ноги об попередників, проголосивши у тональності язикатої Феськи: “Літератури у нас нема” [6, 105-106].

Обґрунтовуючи діагноз “хворому тілу” сучасної молодіжної прози, Т. Гундорова все ж наголошує, що це “хвороба росту”, “лабораторія нової образності, у якій, будемо сподіватися, народиться нова українська література”, література з героєм, “що переходить межі культури, статі, нації, класу, тобто *іншим”* [2, 28]. Сподіванка – цяцянка, як кажуть у подібних випадках; але звідки виглядати такого героя: із середовища філософів, про яких створив новий роман А. Дністровий, чи, можливо, з найнижчих селянських низів, що про них написано кінороман “Тоталізатор” О. Куманського (ознайомитися з ним можна в Інтернеті). За жанром останній твір нагадує довженківські кіноповісті, а за стилем це щось дуже гіркоіронічне, як і весь постмодернізм. Уявіть собі село Весела Пасіка, вимираючі жителі якого організували бізнесове товариство “Тоталізатор”; члени його (шляхом таємного голосування) пробують передбачити, а хто ж із односельців помре наступний. Конфлікти виникають тому, що помирають, бува, не ті, на кого “ставили”, що дехто на такому бізнесі пробує навіть розбагатіти (не дали мародери), але у фіналі село таки вимерло цілком і хлопчик, єдиний юний нащадок веселопасічан, убиває грудкою останнього в селі папугу, котрий вигукував над цвинтарними хрестами: “Хаххол дурр-ак!”. Для України, яка вимирає (за двадцять останніх років у ній не стало п’яти з п’ятдесяти мільйонів жителів, а в стосорокамільйонній Росії – чотирьох), такий сюжет видається актуальним, а що з цього приводу думає європейська спільнота? Вона, як здається, могла би приглянутись до двох торішніх романів авторів із середнього покоління, що вже зібрали чи не найбільшу кількість відгуків-рецензій у періодиці. Ідеться про “Чорного Ворона. Залишенця” В. Шкляра і “Музей покинутих секретів” О. Забужко. Деякі судження про них (від частих повторів) уже почали навіть міфологізуватися: мовляв, уперше так сміливо автори заглибилися в довго табуйовані радянською владою пласти опору українців колонізаторам, який (опір) відбувався в українській історії минулого вже ХХ століття, тощо.

Новітні міфи творяться, як правило, для певного “приховування” правди, коли робляться спроби глянути на якусь подію не зблизька, а з висоти бодай пташиного лету. У критичних міркуваннях міфологізація – річ вигадлива й недовговічна, бо породжується здебільшого компліментарщиною (про згаданий опір українців колонізаторам писали різні автори й раніше), а в художньому творі вона – неодмінний і продуктивний прийом; особливість його в тому, що він містить інформацію, яка не є ні правдивою, ні хибною, а тільки – поетичною (адже міф – центр поезії!); тому в цьому зв’язку можна цілком пристати до твердження Ц. Тодорова, який говорив, що й кожна фраза в будь-якому творі ні істинна, ні хибна; вона – самодостатня як поетичне висловлювання [16, 9]. У названих романах В. Шкляра й О. Забужко важлива не правда про спротив радянській владі національно свідомих українців у перше п’ятиліття після т. зв. громадянської війни 1917–1921 рр. (“Чорний Ворон. Залишенець”) та вояків УПА – у період та після війни з фашизмом протягом майже

всіх 40-х років (“Музей покинутих секретів”). Правдивість цієї правди – предмет для роботи істориків, а письменник покликаний видобути з неї той художній вогонь, який здатний підносити людину як єдиний з таким обдаруванням феномен у живому світі природи. Художній вогонь В. Шкляра в його романі живиться енергією насамперед головного героя – отамана Чорного Ворона. Гармонійно вписаний у стосунки з побратимами зі свого загону, безмежно відданий ідеалу, який можна було б сформулювати словами І. Франка “або смерть, або побіда”, дуже тонкий і щирий у веденні любовного сюжету, він може стати, як здається, у ряд найвідоміших персонажів такого зразка в європейських літературах, зокрема, Овода в однойменному романі ірландки Етель-Ліліан Войнич чи Дати Туташхіа теж з однойменного роману грузина Чабуа Аміреджибі. Міфологічної епічності отаману надає в романі образ його “двійника” – старого, майже трьохсотлітнього, з одним видющим оком ворона; він “філософськи” спостерігає за сюжетним розвитком головного героя роману, а з’являється як дійова особа тільки в найбільш “гарячих” його колізіях. Навіть власну смерть ворон прискорив саме в момент віртуальної загибелі свого реального героя-двійника: коли дві гранати покотилися через пройму до льоху, де перебував Чорний Ворон, “старий ворон відчув, що серце його зупиняється. Це смерть, спокійно подумав він і навскоси полетів донизу. Вдарившись об землю… перекинувся на бік і єдиним своїм видющим оком востаннє подивився у небо…”.

У романі О. Забужко такі “цементувальні” у структурі твору герої відсутні; художнього ефекту в ньому досягнуто почасти мозаїчним поєднанням фрагментів, які скріплені оповідною тканиною наратора. Про міцність того кріплення (здійсненого переважно свідомістю та оповіддю журналістки Дарини) говорити, на жаль, не доводиться; надто нерівними (у стильовому плані) видаються окремі мозаїчні картини. В одних випадках вони створені за зразком “потоку свідомості” (майже як у Габріеля Гарсіа Маркеса чи Євгена Пашковського, тільки без усвідомлення, що “потік” і “мова” мають завжди вищий смисл і свою ритміку та мелодику), а в других – це випробуване традицією чергування не дуже вишуканих оповідних і діалогічно-полілогічних форм наративу. Вдається авторка й до “обговорень” газетної публіцистики про загадкові зникнення журналістів і політиків (Бойко, Гонгадзе й ін.) та “гри” в тексті прямими й курсивними шрифтами, що в принципі художньо виправдано, але якби не були ті “обговорення” та “ігри” такими… багатослівними. Саме багатослів’я, за допомогою якого авторка намагалася обов’язково сказати “усе”, призвело до того, що художній символізації, художнім підтекстам у творі залишилося вкрай мало місця й він мимовільно став сповзати в бік снодійної паралітератури. Постмодерним авторам не завадило би пам’ятати, що романи XX і XXI століть – це не багатотомники Бальзака, Золя чи Толстого; Ю. Яновський, автор епохи високого модернізму, своє “все” сказав у трьох (знакових!) романах: “Майстер корабля”, “Чотири шаблі” й “Вершники”; а це лише половина друкованого обсягу “Музею покинутих секретів”. Р. Андріяшик – прозаїк, який чи не найглибше серед своїх сучасників-шістдесятників розумів зміст поняття “романне мислення”, на друкованій площі Забужчиних “Секретів” міг би розмістити три своїх основних романи: “Полтва”, “Люди зі страху” й “Додому нема вороття”. Цілком постмодерна Віра Вовк показала, що в обсяг “Секретів” вона вмістила б щонайменше п’ять таких романів, як її “Тотем скальних соколів”. Про скабрезні лексичні “вкраплення” в “Секретах” годі й говорити; вони змушують знову (як у випадку з лексикою творів Андруховича чи Жадана) виносити з хати всіх святих і грішних. Створюється враження, що в Оксані Забужко часом перемагає не філолог (література, вибачте, це словесне мистецтво благородства й високої етики!), а проктолог чи сексопатолог. Підтексту в роботі цих останніх фахівців ніхто й не думає шукати, бо завдання в них лише одне: тримати в належній формі ретроградну частину людського організму (проктолог) чи відстежувати здоровий спосіб статевих людських зносин (сексопатолог). І більше – нічого…

Останніми роками у критичних міркуваннях дедалі частіше зринають побажання, аби українська література нарешті вийшла на значно ширший, ніж досі, європейський простір. Міркування ці небезпідставні: адже в деяких галузях розвитку цивілізації

Україна вже почала посідати досить чільні місця. Наприклад, у Європі нині кожна четверта повія родом з України. Гадаю, що наближається той час, коли й кожна четверта європейська книжка буде створена українським автором. "Тотем…" Віри Вовк, як здається, невдовзі вийде навіть за межі Європи. Позбувшись деяких вад, у цей ряд змогли б стати й "Музей покинутих секретів", а особливо – "Чорний Ворон. Залишенець". У цих романів, між іншим, є й деякі спільні вади: авторка "Музею…" ніяк не могла "розпочати" роман як жанр; треба прочитати не менше сотні сторінок, аби нарешті "вкурити" (улюблене слово авторки) його; тим часом авторові "Ворона…" не зовсім удався фінал твору. Романне дійство в ньому фактично припинилося за півсотні сторінок до фіналу, після того, як головний герой допоміг коханій Тіні перебратися за річку Збруч. Автор не відчув, що його кохана… була завербована ГПУшниками і Чорний Ворон ще раз мав зустрітися з нею в тому ж місці (парабола!), де відбулося їхнє перше знайомство. Натомість у романі ще протягом майже п'ятдесяти сторінок оповідається про будні загону Ворона без… головної жінки. Відтак він виявився ніби недовершеним як інтригуюча художня гра. Прикінцевий розділ "Від автора" тут не тільки не вирішив проблему, а й порушив статус роману: у ньому (така особливість жанру!) бувають "епілоги", а не авторські пояснення.

Художність – це як любов; вона буяє доти, поки в закоханих душах виділяється специфічна речовина, яка провокує відповідну хімічну реакцію в усьому людському тілі (філософ С. Кримський називав це "хімією духу") [8, 16]. Якщо вся речовина внаслідок такої реакції вигоряє – зникає й любов. Художність у мистецькому творі зникає тоді, коли в ньому перестають взаємодіяти, породжуючи (у підтексті) відповідну реакцію, його структурні (явлені в стані натхнення) складові. Дослідження цього явища тільки й зможе відповісти на питання про межу між літературою справжньою і паралітературною. Дослідники давніші й сучасно-постмодерні (зокрема й згадувані Р. Інґарден чи Ц. Тодоров) свої зусилля спрямовують не на це, а на розгадування *причин* творчості, тобто намагаються дізнатися, як і з чого твориться художній твір. Це даремна трата часу й зусиль. Якими "лексіями", якими "дискурсивними практиками", якими чотирма характеристиками мови твору можна пояснити, наприклад, чому П. Тичина сам собі зізнався на схилі літ, що все ним написане (а це – 12 томів!) уміститься в майбутньому на 50-ти книжкових сторінках; чому трагедію О. Пушкіна "Борис Годунов" не інсценізували після смерті автора ще протягом п'ятдесяти років? Або чому, коли цензура "забракувала" назву роману О. Гончара "Подорож до Мадонни" (він назвав його потім "Твоя зоря") і розділ про голодний 1933-й рік, автор змушений був з усім цим погодитися, а Ч. Айтматов, коли цензор запропонував йому вилучити з "Буранного полустанку" розділ про манкуртів, сказав: "Тоді я вилучаю весь роман". Отже, не в "лексіях" і не в "текстах" справа, а в підтекстах, у символіці, у стилях (як внутрішньому диханні твору), котрі "заховані" в них, і в "поведінці" (у широкому розумінні) натхненного автора. До речі, навіть "любов" людство по-своєму вже розгадало; назвало її "окаянною", "проклятущою" і – всім стало ясно, що це таке. А таємниця творчості (оскільки пов'язана з натхненним творенням підтекстів) нерозгадувана в принципі. Як непізнаваними залишаються всі секрети сутності визначальних речей у світобудові. Тут я з агностиками солідарний на всі сто. І переконаний, що вся суть не в речах, а в підтексті тих речей. Отже, шукаймо термінів для прочитання художніх підтекстів, і межу між літературою і паралітературою таки можна буде встановити.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Вовк В.* Тотем скальних соколів. – Ріо-де-Жанейро; Львів, 2010.
2. *Гундорова Т.* Симптоматика "хворого тіла" // *Критика*. – 2010. – № 7-8.
3. *Декамерон.* Десять українських прозаїків останніх десяти років. – Харків, 2010.
4. *Дімаров А.* Сповідь стукача // *Дімаров А.* Божа кара. – К., 2010.
5. *Інгарден Р.* Про пізнавання літературного твору // *Антологія* світової літературно-критичної думки XX ст. – Львів, 1996.
6. *Костенко Л.* Записки українського самашедшого. – К., 2011.
7. *Коэльо П.* Победитель остаётся один. – М., 2010.

8. *Кримський С*. Роздуми останніх років // *Науковий* світ. – 2010. – № 12.
9. *Літературознавча* енциклопедія / Автор-упоряд. Ю. Ковалів. – Т. 1. – К., 2007.
10. *Мельничук Б*. З погляду бондаря // *Літературна* Україна. – 2008. – 17 квіт.
11. *Мушкетик Ю*. Останній гетьман // *Київ*. – 2010. – № 2.
12. *Павлишин М*. Український літературний процес у трьох словах – "прийшли, бачать, ще не перемогли" // *Смолоскип*. – 2010. – № 3 (березень).
13. *Роговий Ю*. Зі свого колодязя // *Українська* літературна газета. – 2010. – 11 груд.
14. *Славінська І*. Поганому письменнику жанри заважають // *Дніпро*. – 2010. – № 12.
15. *Стахівська Ю*. Сергій Жадан. Ворошиловград // *Критика*. – 2010. – № 9-10.
16. *Тодоров Ц*. Поняття літератури та інші есе. – К., 2006.
17. *Фізер І*. Феноменологічна теорія та критика // *Антологія* світової літературно-критичної думки XX ст. – Львів, 1996.
18. *Шевчук В*. Фрагменти із сувою мойр // *Кур'єр* Кривбасу. – 2010. – № 250-251.
19. *Шемшученко В*. Рукописи горят // *Литературная* газета. – 2010. – 13 окт.

Отримано 11 лютого 2010 р. *м. Київ*

Лукаш Скупейко

УДК 821.161.2.09:7.036

МОДЕРНІСТЬ І ПАРАЛІТЕРАТУРА: ІЗ ДОСВІДУ І. ФРАНКА – ДОСЛІДНИКА НОВІТНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ

У статті піддано сумніву тезу про нібито упереджене ставлення Франка до модернізму. Явища модерної літератури Франко розглядав під кутом зору художньої довершеності, не сприймаючи водночас виявів суб'єктивізму й епатажності в літературі.

Ключові слова: паралітература, модернізм, модернізація.

Lukash Skupeyko. Modernity and paraliterature: I. Franko as a researcher of modern literature

The paper polemicizes with Ivan Franko's supposed prejudice against modernism. Instead, the author argues, Franko did perceive the phenomena of modern literature from the standpoint of artistic perfection while rejecting demonstrative subjectivism and épatage.

Key words: paraliterature, modernism, modernization.

Поняттям "паралітература" у франкомовному середовищі означують ті явища, що в нас зазвичай називають масовою літературою, в Англії – популярною, у Німеччині – тривіальною. Тобто загалом ідеться про так звану "низьку" літературу, белетристику, чтиво, розраховане на читача, не обтяженого вишуканим ідейно-естетичним і художнім смаком. Водночас поряд із комунікативно-рецептивною конотацією паралітература асоціюється також із низькопробним художнім продуктом, стилізацією, імітацією літератури, власне – з не-літературою.

Звісно, у цьому контексті одразу ж постає питання про те, а що ж таке література загалом і, скажімо, сучасна література зокрема? Серед значної кількості можливих відповідей очевидна принаймні одна: поняття літератури історично змінне, і кожна епоха формує свої критерії щодо мети, завдань і сутності літературної творчості. Тому важливо не лише дотримуватися принципу історизму, а й щоразу враховувати набутки попередників, зокрема І. Франка, роль і значення якого у становленні й утвердженні українського теоретико-літературного досвіду безсумнівні.

Традиційно І. Франка розглядають, починаючи зі статті "Література, її завдання і найважніші ціхи" (1878) та наголошуючи на її засадничих постулатах як світоглядно визначальних. Очевидно, що в цих випадках ідеться насамперед про дотримання хронології, але при цьому не завжди враховується той факт, що статтю написано 22-річним автором-студентом. Отже, це лише "вступ" до І. Франка, початковий етап

у формуванні його літературно-естетичних поглядів. "Зрілий" І. Франко постає в 1890-1900 рр. А тут особливий інтерес викликають, зокрема, судження критика про нову, модерну літературу. Це цікаво ще й тому, що традиційно Франка вважають непримиренним *критиком модернізму*, особливо "Молодої Музи".

Щоправда, останнім часом цей "критицизм" набуває певної толерантності. З одного боку, у творчості самого Франка відшукують "не-реалістичні", модерні елементи – романтизм, експресіонізм, символізм, неореалізм, неоромантизм... Очевидно, певні підстави для таких пошуків існують. Проте не можна забувати, що, "розпинаючи" Франка на літературно-стильових роздоріжжях, ми тим самим втрачаємо його як "цілого чоловіка", як неповторну творчу індивідуальність із притаманною їй внутрішньою єдністю й послідовністю. З другого боку, це "згладження" відбувається шляхом "звинувачення" письменника у прямій, безпосередній причетності до модернізму, коли, скажімо, "Зів'яле листя" постає як вияв модернізму, щоправда, ще не дуже виразний. Але це, мовляв, уже "тяжіння" до модернізму, або "передмодернізм" (М. Наєнко).

Чи є підстави для такого тлумачення "Зів'ялого листя"? Справді, "Зів'яле листя" і за змістом, і за настроєм, і за образністю істотно відрізняється від написаного досі – "Борислав сміється", "Boa constrictor" та ін. Але *теоретично* тут існує певне нестикування. Скажімо, як могло статися, щоб той самий Франко, який гостро критикував модерністів (а він таки їх критикував), водночас сам "тяжів" до модернізму?

На мій погляд, у пошуках відповіді на це питання слід враховувати два моменти: 1) те, що *модернізм* і *модернізація* – поняття не тотожні, і 2) те, *що* ж усе таки Франко не сприймав у "модернізмі".

Що таке модернізм – у нас, по-моєму, ще ніхто достеменно не визначив і не сформулював, хоч всі без винятку апелюють саме до цього поняття. Тобто схема "модернізм замість реалізму" – найпростіше, що можна добути з цієї колізії, на кажучи про аберації на зразок "ранній модернізм". Тут, очевидно, слід погодитися із С.Павличко стосовно того, що 1) український модернізм виявився мало схожим на його "класичний" варіант (Джойс, Еліот, Паунд та ін.) і 2) що жодна з модерністських спроб радикально змінити канони культури, починаючи від 1898–1902 рр. і до середини XX ст. (Нью-Йоркська група), не стала успішною. Але це інше питання, по суті, невичерпне у своїй дискусійності на нинішній день. Що ж до дефініції, то модернізм як ідеологія, як світогляд – це спрямованість на дискретність, розірваність, відчуженість світу, це світ без Бога й без сенсу. Чи можна вважати, що Франко, а за ним і М. Коцюбинський, В. Стефаник, О. Кобилянська, Леся Українка, а далі О. Олесь, П. Тичина, М. Куліш, В. Свідзинський, Б.-І. Антонич та багато інших українськиї митців сповідували саме таку ідеологію й такий світогляд? Здається, відповідь на це питання очевидна, й очевидність ця зумовлена історичними обставинами, в яких перебувала українська література, а також тими завданнями, які вона змушена була вирішувати в цих умовах.

Одне слово, у такому контексті приналежність Франка до модернізму чи його "тяжіння" до модернізму видаються дуже сумнівними. Водночас зовсім безсумнівна його участь і як письменника, і як критика в *модернізації* літератури. Можна лише додати: Франко, можливо, як ніхто з його побратимів по перу, добре знав європейську і світову літературу, і все, варте уваги, так чи так знаходило відгук у його творчості, переломлюючись крізь призму його індивідуальності та потреб розвою національної культури. Можливо, потреби національної культури – насамперед, бо в цьому він бачив сенс свого життя й діяльності взагалі.

Що ж до Франка-критика, то тут його позиція ще виразніша. Достатньо переглянути статті письменника, щоб переконатися в цьому. Ідеться не лише про "Старе й нове в сучасній українській літературі", а й про чимало інших праць, присвячених українській, польській, німецькій, чеській, французькій, скандинавським літературам, а також теоретико-літературній проблематиці. Це, зокрема, "З галузі науки і літератури", "Доповіді Міріама", "З нової чеської літератури" (про Й. С. Махара),

“Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах”, “Сучасні польські поети”, “Поезія XIX віку і її головні представники”, “Нова чеська література і її розвій. Ярослав Врхліцький...”, “Принципи і безпринципність”, “З останніх десятиліть XIX віку”, “Леся Українка”, “Українська література”, “Наша поезія в 1901 році” (про “Розсипані перли” В. Пачовського і “Пальмове гілля” А. Кримського) та ін.

Аналіз цих праць показує, що Франко досить чітко й повно уявляв ті зміни, що відбувалися в українській і європейській літературах на помежів'ї XIX-XX ст. Загалом же серед прикмет і симптомів “найновішої генерації”, яка прагне “цілком модерним європейським способом” змалювати життя українського народу, Франко виокремлює такі: “інтернаціоналізм” (європеїзм), “тріумф індивідуалізму”, відмова від “зужитих формулок наївного утилітаризму”, зосередженість на внутрішньому конфлікті і “трагедії душі” персонажа (“для них головна річ *людська душа*, її стан, її рухи в таких чи інших обставинах”), символізм (замість типізації), зміна форм лінійної наративності в напрямку ліризму, ритмічності й музикальності (“Відси брак довгих описів та трактатів у їх творах і <…> переможна хвиля ліризму <…> Відси їх несвідомий наклін до ритмічності і музикальності як елементарних зворушень душі”), “естетизм”, “тріумф поетичної техніки”, трагічне світосприйняття і “сугестивність” (“се трагедії душі, конфлікти та драми, що можуть mutatis mutandis повторитися в душі кожного чоловіка, і, власне, в тім лежить їх велика сугестійна сила, їх потрясаючий вплив на душу читача”), художній синтетизм (“сотворити цілість, пройняту одним духом, оживлену новою ідеєю, сотворити новий, безсмертний животвір. Се синтез в найвищім розумінні сього слова”), внутрішній аристократизм (“вища культура душі”) тощо.

Усі ці провідні риси й тенденції Франко означує, аналізуючи творчість таких українських письменників, як О. Кобилянська, М. Коцюбинський, В. Стефаник, А. Крушельницький, М. Яцків, Лесь Мартович, Марко Черемшина. А для з'ясування особливостей “нової” манери письма він пропонує порівняти свою “Хлопську комісію” з оповіданням Стефаника “Злодій”. Якщо Франкове оповідання “майже живцем” записане з уст однієї із жертв конфлікту, то у Стефаника той самий конфлікт постає “крізь призму чуття й серця не власного авторського, а мальованих автором героїв”. У цьому Франко вбачає істотну відмінність: “Тут уже не сама техніка, хоча вона у Стефаника майже всюди гідна подиву, тут окрема організація душі – річ, якої при найліпшій волі не потрапиш наслідувати” [4, 109].

Так само жодної упередженості не виявляє Франко, коли йдеться, скажімо, про поезію В. Пачовського, А. Кримського, П. Карманського. Навпаки, він наголошує на властивій новизні, яку вони демонструють у своїх творах, а власне – на особливій літературній манері, на своєрідному “способі, як бачать і відчувають ті письменники життєві факти”. “Немов або само воно (життя. – *Л. С.*) перемінилося, або у артистів і поетів найшлись нові очі” [3, 174], – писав він у вступних заувагах до характеристики “Розсипаних перлів” В. Пачовського та “Пальмового гілля” А. Кримського.

Водночас Франко не оминав і крайніх виявів т. зв. модерності. У цих випадках у його характеристиках домінують такі визначення: “суб'єктивний містицизм”, “магія, чари, окультизм і спіритизм”, “безособовий нігілізм”, гіпертрофія власного “я” (аутизм), “культ індивідуалізму та егоїзму”, “хворобливий еротизм” (“шинкарі еротичного наркотику”), епатаж і екзальтація, “брак життєвих ідеалів”, десперація (відчай, розпач) (“чи вони літерати, чи прості десперати”), “панування абстракції, претензіональності, вишуканої кольористики <...> в стилі”, затуманення “фантастичним флером” тощо.

Цікаво, що в сучасних вітчизняних інтерпретаціях з модерністським дискурсом часто-густо асоціюються саме надлишкові форми “новизни”, які, зведені в канон, створюють навколо модернізму містичний ореол таємничості й непізнаваності.

У цьому плані цікаво зіставити міркування Франка про очільників чеської та польської модерни – Йозефа Махара і С. Пшибишевського. Першого Франко зараховує до “чільних поетів” новішої доби й розглядає його творчість, зокрема віршований роман “Магдалена”, у контексті саме “західно-європейської нової школи”

в літературі. Ця школа, за словами критика, у своїх виявах нерідко доходить до спіритуалізму, неокатолицизму й містицизму, під впливом "талановитого філософа-індивідуаліста" Ніцше – до духовного й суспільного нігілізму, а основні її "ціхи" – "нервове роздразнення", "невдоволення з окружаючих обставин", почуття власного безсилля та безцільності існування. Проте все це не притаманне чеській модерні. У такому сенсі "поняття "чеський декадент" являється нам якось contradictio in adjecto [суперечливістю у визначенні], а коли сьогодні говорять, що Махар є не тільки сам "модерніст", але надто й голова та проводир чеських "модерністів", то мені завсігди ввижається тут тільки модна етикетка, під котрою треба шукати властивих, питомих прикмет таланту Махара і його талановитих або й безталанних молодших товаришів" [1, 477].

А ось як висловлюється Франко з приводу перекладеної з польської А. Крушельницьким збірки С. Пшибишевського "Із циклу вігілій": "Я не з тих боязливих, що при кождій новій появі в літературі, непривичній для їх смаку і для їх утертих стежок, лементують про упадок моральності і суспільного ладу і пророкують близький кінець світу, а щонайменше затрату народних святощів. А проте, прочитавши отсю книжечку, я не можу помістити в своїй голові, пощо і для кого перекладено її на нашу мову?" І далі: "Твір Пшибишевського – се не новела і не поезія в прозі, не філософія і не наука, хоч має із усього потрохи... Є тут шматочки оповідання, сценки, немов моментальні фотографічні знімки... Є тут проблиски настроєвої лірики, проблиски щирого чуття... І вкінці є тут хвостики якихсь філософських думок, широких узагальнень, але знов таких, що не мають нічого спільного з наукою і можуть уважатися хіба виплодом високоталановитого і інтелігентного, але наскрізь божевільного чоловіка. Божевілля, тяжка духовна хвороба – се виразні признаки сього писання". Воно виявляється " і в тім хворобливім затісненні духовного кругозору, що змушує автора в цілім світі бачити тільки своє власне я, обожане і нічим не зв'язане, незважаючи на всю його (змальовану в творі) мізерність" [2, 32].

Отже, уявлення І. Франка про зміни в українській і загалом європейській літературі на межі XIX–XX ст. достатньо виразні й різнобічні. До того ж ці зміни він сприймав як "найновішу фазу" в розвитку художньої свідомості, української зокрема, натомість крайнощі й надмірності у виявах новизни, що зазвичай свідчило про "брак таланту" й "невибробленість" індивідуальності, небезпідставно викликали в нього гостру критику.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Франко І.* З нової чеської літератури // *Франко І.* Зібр. тв.: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1981. – Т. 29. – С. 476-491.
2. *Франко І.* Станіслав Пшибишевський. Із циклу вігілій, переклав Антін Крушельницький // *Франко І.* Зібр. тв.: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1981. – Т. 32. – С. 32-33.
3. *Франко І.* Наша поезія в 1901 році // *Франко І.* Зібр. тв.: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1982. – Т. 33. – С. 172-198.
4. *Франко І.* Старе й нове в сучасній українській літературі // *Франко І.* Зібр. тв.: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1982. – Т. 35. – С. 91-111.

Отримано 15 березня 2011 р. *м. Київ*

Рецензії

НОВЕ ДОСЛІДЖЕННЯ СПАДЩИНИ ЮРІЯ ЛАВРІНЕНКА

Шестопалова Т. П. На шляхах синтези думки (Теоретичні засновки спадщини Юрія Лавріненка). – Луганськ: ДЗ "ЛНУ імені Тараса Шевченка", 2010. – 320 с.

Українська еміграційна критика та літературознавство ІІ пол. ХХ ст. досі залишаються недостатньо вивченими, хоча й з'явилися праці про відомих літературознавців діаспори, зокрема Ю. Бойка-Блохіна, Г. Костюка, Ю. Шереха (Шевельова). Окремого дослідження потребує й доробок літературознавця, критика, публіциста, історика Юрія Андріяновича Лавріненка (1905 – 1987). Він належав до генерації талановитих діячів української культури, які, розпочавши літературний шлях на межі 20-х – 30-х років минулого століття, згодом працювали в Західній Європі й на інших континентах світу, зберігаючи вітчизняну літературно-мистецьку автентику від соцреалістичної профанації. Саме це завдання зумовило появу основних праць Ю. Лавріненка, написаних на еміграції.

У вступі до монографії авторка стисло вказала на основні віхи його діяльності: від критика літературної організації "Плуг", активного учасника літературного життя 20-х років, шельмованого й двічі арештованого у 30-ті, до емігранта, який зрештою опинився у США. Саме тут він написав свої найважливіші праці: близько вісімдесяти статей, англомовні студії "Ukrainian Communism and Soviet-Russian Policy Toward the Ukraine; An Annotated Bibliography 1917-1953" та "Ševčenko and Kobzar in the intellectual and political history of the century", уклав фундаментальну антологію "Розстріляне відродження", створив есеїстичний диптих – "На шляхах синтези кларнетизму" й "Павло Тичина і його поема "Сковорода" на тлі епохи", а також мемуари "Чорна пурга та інші спомини".

І. Кошелівець, П. Одарченко, Ю. Шерех, Ю. Тарнавський кожен по-своєму оцінювали вагомий внесок Ю. Лавріненка в розвиток вітчизняного модерного письменства. Повернення ж цієї постаті до українського материкового літературознавства відбулося в 90-х роках минулого століття спочатку через антологію "Розстріляне відродження", а далі – шляхом передачі до України частини його надзвичайно цікавого архіву й появи відповідних розвідок. Проте для цілісного аналітико-синтетичного дослідження спадщини Ю. Лавріненка слід було звернутися до основної архівної колекції особистих документів цього діяча, яка перебуває у США. Авторка побудувала свою книжку на першоджерелах (листах, рукописах статей, радіовиступах, щоденниках, недрукованих мемуарах, нотатках тощо), опрацьованих нею в Бахметєвському архіві Колумбійського університету, Музеї-архіві УВАН та бібліотеці НТШ у Нью-Йорку. Численні матеріали дали змогу глибоко й повно висвітлити персонологічні засади "формування наукової свідомості Ю. Лавріненка" та здійснити аналіз "теоретико-літературних ідей і конститутивних засад його наукової критики" (16).

Цілком логічно за основний аналітичний інструментарій Т. Шестопалова обрала поняття "концепт". Цю позицію обґрунтовано й пояснено в першому

розділі книжки – "Евристичні пріоритети дослідження". Під таким поглядом спадщина Ю. Лавріненка постала полем живого пошуку думки, її руху в напрямках ретроспекції і провіденції.

Другий розділ – "Персонологічний зріз наукового мислення" – висвітлює історію життя Ю. Лавріненка як середовищний контекст концептів. Тут авторка максимально використала майже невідомий рукопис мемуарної книжки критика "Мій сад в Арктиці", де йдеться про рід і родину Ю. Лавріненка, його навчання в Уманському агротехнікумі, у Харківському інституті народної освіти, про початок літературної діяльності, арешти, ув'язнення, зрештою, від'їзд із родиною на Захід під час Другої світової війни. На відміну від "Чорної пурги та інших споминів" мемуари "Мій сад в Арктиці" залишилися неопублікованими. Загалом мемуари, щоденник, численні листи Ю. Лавріненка до різних адресатів та установ дали змогу виявити первісні історико-біографічні (міметичні в ширшому сенсі) засади формування концептів його теоретичного мислення, що за своїм характером належить одночасно до радянського й західного "двосвіття".

На думку авторки, умансько-харківський період започаткував наскрізні дослідницькі сюжети Ю. Лавріненка: *стилю* як "мистецького комплексу" (В. Барка) й філософської універсалії національної творчості, *"розстріляного відродження"*, висвітленого літературознавцем у єдності історичних, політологічних, культурогенних, естетико-філософських чинників модернізму, *"двосвіття"* української культурної свідомості. Як слушно зазначено в монографії, останній сюжет на початку літературної діяльності Лавріненка майже не зартикульований, однак його поліаспектну експлікацію в наступні періоди передусім забезпечено творчим засвоєнням самої ідеї в її потрактуваннях неокласиком М. Зеровим, вітаїстом М. Хвильовим, філософом-енциклопедистом В. Юринцем.

Другий і третій періоди мають "відчужувальний" (М. Богачевська) характер, оскільки охоплюють відповідно перебування літератора в Австрії й Німеччині під час Другої світової війни та, зрештою, його остаточне облаштування у Сполучених Штатах Америки.

У третьому розділі монографії проаналізовано основні концепти (критики, читача, твору, літератури, людини) теоретичної свідомості Ю. Лавріненка шляхом вивчення конструктів, що їх складають. Авторка широко залучила літературно-критичні нариси та есе, цикл радіопередач "Літературний світ", збірку "Зруб і паростки", антологію "Розстріляне відродження", торкнулася редакторської праці Ю. Лавріненка в "Українській літературній газеті". Зазначивши, що в основі методу цього критика лежить "особистісна творча рецепція", Т. Шестопалова наголосила на тому, що означена специфіка думки має під собою давно й добре розроблений науково-теоретичний ґрунт праць І. Канта, І. Франка, Г.-Ґ. Ґадамера, М. Мамардашвілі й багатьох інших дослідників.

Література, твір, читач посідають перші місця в системі філологічних поглядів Ю. Лавріненка. Цим концептним величинам підпорядковується множинність методологічних алюзій, що виникають у процесі розгляду його доробку. У книжці показано, як критична свідомість інтелектуала рухається феноменологічними, герменевтичними, екзистенціалістськими, рецептивноестетичними, персоналістичними шляхами, видобуваючи з літературно-мистецького явища його суттєвий ідейно-художній зміст.

Четвертий розділ висвітлює дві вузлові культурно-історичні ситуації, що визначили характер і специфіку мислення критика: 20-ті рр. XX ст., коли відбувалося його інтелектуальне становлення, та еміграція. Авторка показала, наскільки животрепетною була для Лавріненка екзистенційна ідея "порубіжжя", "межової ситуації": "В її основі лежала інтенція деконструювати поняття межової ситуації як перманентного стану української літератури в аспекті його можливості давати імпульс формам живого духу та індивідуальної свідомості наступного покоління творчих особистостей із українськими коренями,

що соціалізувалися в інших країнах…" (279).

Вдала й цікава назва книжки – це, безумовно, впізнаваний перегук із заголовком останньої Лавріненкової праці – "На шляхах синтези кларнетизму", присвяченої творчості П. Тичини. Авторка налаштовує читачів на сприйняття органічного теоретико-методологічного синтезу, в якому існує думка аналізованого критика.

Рецензована монографія стане новим потужним імпульсом у подальшому вивченні літературознавчого доробку Юрія Лавріненка.

Світлана Лущій
м. Київ

Отримано 11 лютого 2011 р.

БЕСТІАРІЙ І ДОВКОЛА НЬОГО

Гайдук Світлана. Бестіарій епохи романтизму: сутність символічної парадигми: Монографія. – Дрогобич: Посвіт, 2010. – 160 с.

У монографії розкрито символічну парадигму романтичного бестіарію у творчості Т. Шевченка, Л. Боровиковського, В. Забіли, М. Костомарова, А. Метлинського, О. Пушкіна, М. Лермонтова, Ф. Тютчева, В. Блейка, С.Т. Колріджа, Дж. Байрона та ін., окреслено шляхи інтерпретації міфу, алегорії, емблеми, символу як головних репрезентантів бестіарної образності.

Бестіарій – традиційний жанр, котрий постав іще в античності і пройшов через усе Середньовіччя, змінюючись у нових літературно-історичних умовах. С. Гайдук зазначає, що середньовічний бестіарій був твором морально-дидактичним із претензією на науковість, це своєрідна енциклопедія тварин. Опис реальних і фантастичних істот тут супроводжувався символічним тлумаченням їх фізичних властивостей та особливої поведінки (хоча зрозуміло, що деякі з таких тварин були цілком вигадані, наприклад, сфінкс).

Авторка посилається на монографію Оксани Сліпушко [див.: 2], яка аналізує бестіарії у складі "Шестодневів" й аргументовано коментує "Фізіолог" – збірник відомостей про звірів, птахів, комах, риб, дерева й каміння. Авторство "Фізіолога" приписували то Василію Великому, то Йоанну Златоусту, Амвросію, Ієроніму та ін. У книжці акцентовано на тезі попередниці про те, що бестіарій – і цікава зоологія, і водночас теологічний твір, котрий в алегорично-символічній формі викладає положення християнської етики.

На думку С. Гайдук, середньовічний спосіб міркувань про речі здійснювався через аналогію, він наближався до художнього мислення образами й символами. У середині XIII ст. жанр бестіарію почав видозмінюватися й утрачати свою канонічність; уже в "Бестіарії кохання" Рішара де Фурніваля, "Римованому бестіарії кохання" анонімного автора властивості тварин трактовано відповідно до куртуазного кодексу поведінки й доктрини любові.

Ще очевиднішою постає трансформація жанру й десакралізація його змісту у творах XIX – XX ст.: "Звірі" Віллема Білдердейка, "Бестіарій, або кортеж Орфея" Гійома Аполлінера, "Звіринець" Велемира Хлєбникова, "Звіроферма" Джорджа Орвела, "Кролики і удави" Фазіля Іскандера, "Книга про вигадані створіння" Хорхе Луїса Борхеса, "Середньовічний звіринець" Юрія Андруховича та ін. Дослідниця ставить собі за мету простежити деканонізацію жанрової структури бестіарію, утрату ним своєї канонічної суворості й цілковиту

відкритість для індивідуально-авторської ініціативи.

Звідси й конкретні завдання праці: визначити класифікацію бестіарію як літературознавчу проблему, уточнити термінологічний апарат щодо зооморфної символіки, обґрунтувати сутність символіки романтичного звірослова, розглянути типові ознаки інтерпретації художніх функцій зооморфних образів, проаналізувати найхарактерніші тексти.

Порушена проблема актуальна з кількох причин. По-перше, вона пов'язана з теперішнім статусом художньої літератури й головною проблемою її інтерпретації. Як сьогодні трактувати художню літературу: як створену за канонами (вічними критеріями) чи як таку, що жодним правилам не відповідає і цілковито залежить від суб'єктивно-авторської настанови? Очевидно, що тут перетинаються контекстуальний (історичний, психологічний, соціологічний) і текстуальний (лінгвістичний) кути зору, бо сучасну літературу можна трактувати і з погляду її обсягу і змісту, функції і форми, змісту і вираження. По-друге, феномен бестіарію асоціюється із центральними поняттями сучасної теоретичної поетики – жанром і жанровими класифікаціями.

Як відомо, ХХ ст. було епохою найбільших дискусій довкола категорії жанру; дослідники намагалися ввести в обіг такі його еквіваленти, як вид, модус, тип, дискурс, тип тексту, конструктивний тип, жанрова форма тощо. Запропоновано десятки генологічних теорій, де обґрунтовано такі конфігурації жанру, як суб'єкт у системі фікціонального та ліричного родів (К. Ґамбурґер), міметичний модус і архетипи (Н. Фрай), дискурсивні модальності (Ж. Женетт), історичні і теоретичні жанри (Ц. Тодоров), середньовічні наративи (Г. Р. Яусс), комунікативна подія (Д. Свейзл), теорія сімейної схожості (А. Фаулер), жанрові конвенції (Ж.-М. Шеффер), інтертекстуальність (Ю. Кристева), аналогія мовного акту (Д. Фішелов) та ін. По-третє, обґрунтування сутності символічної парадигми романтичного бестіарію неминуче пов'язане з концепцією художньої мови, де знову ж таки перехрещуються погляди тих, хто розуміє художню мову як спосіб референції та емотивного слововжитку (К. Огден, І. А. Річардс), єдність і роз'єднаність означника та означеного (Ф. де Соссюр), влитість "я" в культурний контекст (В. Гумбольдт), мовну гру (Л. Вітгенштейн, К.-О. Апель), світ як текст, енциклопедію, бібліотеку (У. Еко, В. Лейч, Ж. Дерріда) та ін.

Окреслена проблематика вводить монографію С. Гайдук у широкий контекст культурологічних пошуків, де відчутний вплив міждисциплінарних підходів, переплітаються красне письменство й політичне та мистецьке життя нації, література у процесах ідентифікації, мистецтво й популярна культура, художній і науковий дискурси, а літературознавство руйнує класичні уявлення про свій однорідний предмет і з окремої наукової дисципліни перетворюється на плюралістичну методологію. Ключові проблеми сучасної науки, порушені в дослідженні, уписують його у пріоритетні напрямки розвитку сучасної філології.

У ХХ ст. пізнавальні стандарти людей виявили цілковиту залежність від самого процесу пізнання, від "тезауруса" його суб'єкта. У сучасній методології дедалі вагоміше місце посідають питання, пов'язані з динамікою гносеологічних проблем, культурно-історичною природою засобів пізнання, мінливістю багатьох категорій і понять, формуванням нових філософських настанов. Сьогодні методологія стає важливим пунктом осмислення й переосмислення культурної проблематики. Тут важливо з'ясувати, на яку систему категорій спирається С. Гайдук, із якою системою цінностей ототожнює знаковий простір свого дослідження. Зі змістово-культурною, формальною, феноменологічною, семіотичною? Авторка стверджує, що у праці використано методи герменевтичного, текстологічного, інтертекстуального, контекстуального, описового, рецептивно-естетичного, порівняльно-історичного аналізу, застосовано системний, історико-культурний, порівняльно-типологічний, наратологічний підходи. Такий підхід учені сьогодні називають "поліметодологією".

Тепер кілька слів про концептуальний апарат книжки. Мабуть, одне з найскладніших завдань, яке стояло перед авторкою, це організувати понятійний простір, розподілити знання між зв'язаними за змістом категоріями, установити й упорядкувати логічні містки між ними. У дослідженні використано концепцію, відповідно до якої простір розглядається як сукупність понятійно-тематичних груп, а кожна така група – як концентрична фігура, де центр складають "титульні" поняття, такі як "бестіарій", "бестіарна символіка", "романтизм", "інтерпретація", а його оточення, так би мовити, "периферію", утворюють поняття-сателіти (другорядні поняття). Вони доповнюють, розширюють, розвивають основні риси.

С. Гайдук уникає полеміки стосовно змісту та обсягу поняття жанру й подає традиційне визначення бестіарію, розмежовує три його значення: 1) бестіарій як жанр, 2) бестіарій як система образної мови, або, за автором, символічна парадигма, і 3) бестіарій як структура символіки.

Подано вичерпне визначення категорій: "романтизм", "бестіарна символіка", "міф" та ін. Ці понятійно-тематичні групи не існують у просторі дослідження як ізольовані структурні одиниці, вони перетинаються, вкладаються одне в одного, утворюючи складніші ієрархії. Запропоновано класичну схему опису головних понять: 1) визначення; 2) детальну, розширену інформацію про сутність і структуру поняття; 3) характеристику компонентів, які входять до сфери поняття; 4) його роль у різноманітних контекстах; 5) модифікації, версії; 6) ілюстрації.

Монографія складається із трьох розділів. У вступі оглянуто основні праці про бестіарій і тваринну символіку в поетичних текстах, прокоментовано поняття бестіарію в контексті європейської літератури, простежено семантичні пласти символіки образів. Тут подано ґрунтовний аналіз праць науковців із різних країн: американських ("Тваринна символіка в мистецтві" В. Донігера); польських ("Християнський бестіарій" С. Кобєлюса, "Звір як літературний символ" К. Гурського, "Природа і її символи" Л. Імпеллюсо, "Символ звірів у романтизмі" М. Слівінського, "Літературний звіринець" А. Мартушевської); російських ("Природа, світ, сховок усесвіту" М. Епштейна, "Слов'янський бестіарій" О. Бєлової, "Зоофізіогноміка в системі культури" М. Ямпольського, "Культ тварин у релігіях" З. Соколової, "Російський символізм. Система поетичних мотивів" А. Гензен Леве, "Символ у системі культури" Ю. Лотмана та ін.). З іноземних джерел до цього ряду варто б додати праці "Слов'янські моделювальні системи" і "Дослідження в галузі слов'янських старожитностей" В. Іванова і В. Топорова, "Семіотичний статус речей і міфологія" О. Байбуріна, "Поетика сюжету і жанру" О. Фрейденберг. У монографіях В. Іванова й В. Топорова подано оригінальну типологію персонажів, куди входять персонажі-предмети, персонажі-тварини, персонажі-птахи. О. Байбурін аналізує семіотичні аспекти функціонування предметів, тварин і птахів у тексті, а О. Фрейденберг описує речі та зооморфні явища як сюжетотворчий чинник художнього наративу.

Поважним і всебічним є огляд праць українських учених: "Слов'янська міфологія" М. Костомарова, "До питання про заложних тварин в уявленнях українського народу" В. Дашкевича, "Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях" Г. Булашева, "Вибрані статті про народну творчість" В. Гнатюка та ін. Чомусь упущено книжку О. Потебні "Слово і міф", де вміщено його праці про символіку української пісні; "Дохристиянські вірування українського народу" Митрополита Іларіона, статтю Н. Стаценко "Рослини й тварини в народній уяві", твори Д. Чижевського (крім "Історії української літератури"). У "Нарисах з історії філософії на Україні" він розглядає символіку Сковороди, а у "Філософії Г. С. Сковороди" є дуже цікаві розділи "Символ та емблема", "Рослина як символ усесвіту" та ін.

Аналіз символічної парадигми романтичного бестіарію здійснено за принципом тематичного методу. Він добре описаний у книжці "Що таке порівняльне літературознавство?"

П. Брюнеля, К. Пішуа та А.-М. Русо [див.: 1], де увагу зосереджено на реляції "тематика й поетика", а твір розглядається як система мотивів. Мабуть, варто було б оглянути праці, присвячені тематичному методові, зокрема книжки Р. Трусона, Ернеста Курціуса, Жана-П. Рішара, Ц. Тодорова, Ж. Старобінського, В. Проппа та обґрунтувати переваги цього методу над іншими. Оригінально інтерпретують тематичний метод російські дослідники О. Жолковський та Ю. Щеглов, які у своїх працях із поетики виражальності висувають концепцію "тема – текст", розвиваючи її через такі складники, як інваріанти, мотиви, прийоми, текст.

У розділі "Епоха романтизму: знаковість символіки у текстових структурах" дослідниця на матеріалі творів Т. Шевченка, О. Афанасьєва-Чужбинського, Л. Боровиковського, М. Костомарова, О. Пушкіна, М. Лермонтова та ін. інтерпретує символіку образів коня, собаки та півня у слов'янських літературах. Кінь в українській духовній традиції постає символом вірності, швидкості, витривалості; він незмінний порадник свого господаря, служить йому. Належить до "центрального" світу й уособлює небо, космос. Віщує майбутнє, знає всі таємниці світу. У силовому полі символу – образ вершника (святого, билинного героя), що поборює змія. Саме на коні сидять Георгій Побідоносець, Михайло Архангел, Микола Чудотворець. Переконливо, на прикладі європейської мазепіани, проаналізовано стереотип "Мазепа – кінь". Та нам здається, що символічний контекст образу коня був би значно багатшим, якби С. Гайдук залучила, принаймні до асоціативного ряду, аналіз коней Апокаліпсису (вона посилається на Апокаліпсис, коли пояснює, наприклад, образ змії), інтерпретацію образу коня в моторошній новелі "Метценґерштейн" Е. По чи звернула увагу на поему "Собачий бенкет" Івана Багряного.

У розділі "Прояви дикої фауни: інтерпретація символіки у текстових структурах епохи романтизму" простежено символічні сенси образів змії та орла в романтиків. Ці бестіарні символи переконливо розглянуті на матеріалі поем "Гайдамаки", "Слепая", "Тризна", "Петрусь", "Москалева криниця", "Єретик" Т. Шевченка, "Руслан і Людмила" О. Пушкіна, "Хаджи Абрек" і "Боярин Орша" М. Лермонтова, "Європа" В. Блейка та багатьох їхніх поезій.

А чи були у С. Гайдук, окрім тематичного підходу, інші варіанти розв'язання поставлених завдань? Безперечно, були. Можна було акцентувати увагу на семантиці предметів, тварин, птахів і рослин в аспекті дихотомії плану змісту і плану вираження (романтичні твори для цього добре надаються), розглянути окремі з таких символів під кутом зору сюжетотворчого чинника художнього наративу, простежити персонологічні конфігурації романтичних творів, виокремити образ автора в них як форму вираження суб'єктної свідомості тощо.

Але авторка обрала свій кут зору на проблему, і вона має на це повне право. Порушені питання дослідила всебічно та ґрунтовно, добре мотивуючи висунуті положення. У кожному розділі відчутні турбота про глибину дослідження й формальну відточеність фрази, різнобічна мотивація кожної тези, прагнення до самобутності й оригінальності мислення.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Брунель П., Пішуа К., Русо А.* Што такое параўняльнае літаратуразнаўства? – Мінск, 1996.

2. *Сліпушко О.* Давньоукраїнський бестіарій (звірослов): Національний характер, суспільна мораль і духовність українців у тваринних архетипах, міфах, символах, емблемах. – К., 2001.

Олександр Астаф'єв, Олеся Лящ енко
м. Київ

Отримано 22 лютого 2011 р.

КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ВИМІР ДРАМАТУРГІЇ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Sylwia Wójtowicz. Dramatopisarstwo Łesi Ukrainky. Horyzont aksjologiczny refleksji kulturowych. – Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2008. – 205 s.

Проблеми культури – і в широкому її розумінні (релігійні уявлення, цивілізаційні здобутки й наукові осягнення, мистецтво, філософія та світова література), й у вужчих, зокрема народної культури (з такими її елементами, як мова, етнопсихологія, етнічна близькість, релігія та міфологія, музика тощо), – у дослідженнях творчості того чи того автора мають, як видається, широку перспективу, адже дають змогу, з одного боку, побачити місце цього митця в діахронічному зрізі історії літератури, а з другого – продемонструвати вплив його ідей як на формування та динамізацію історико-літературного процесу на синхронному рівні, так і на трансформацію загальних ідей у тій же діахронічній перспективі.

У вступі до книжки "Драматургія Лесі Українки. Аксіологічний горизонт бачення культури", виданої Вроцлавським університетом, Сильвія Вуйтович декларує свою працю як виконану в "антропологічному, чи радше антропологічно-персоналістичному напрямку досліджень над сферою культури", багатовимірну креацію якої створила у своїй драматургії Леся Українка (7). Тут же у вступі авторка зауважує, що проблема культури (у широкому розумінні цього слова) у творчості української мисткині лучить надзвичайно важливі проблеми в дискусії кінця XIX – початку XX ст. (з погляду народницького світобачення та модерністичного світовідчування) про антропологічну перспективу й основні цінності людського буття. Одночасно візії культури в Лесі Українки подані у книжці польського літературознавця не як дескриптивна стратегія, а як іманентна складова частина художнього світу драматургії української поетеси.

Так С. Вуйтович намагається знайти особливе місце драматичної творчості Лесі Українки саме в контексті змін парадигми освоєння в українській художній літературі універсальних вселюдських вартостей – правди, добра, краси, а поруч із ними – вічних загальнолюдських проблем: свободи й неволі, терпіння і страждання, моральності, суспільної несправедливості.

Попри те, що українське письменство від періоду Романтизму майже цілком концентрується на власній культурі та історії (адже йдеться про збереження народу та його традицій), воно приділяє достатню увагу й культурі універсальній. У такому ракурсі ця культура одночасно й "відкрита".

Українські реалісти творять тип "культури, що бореться" (переймаючи її від українських романтиків), і водночас тип культури "замкненої", збудованої на гаслах народництва. Їм властиве, зокрема, ототожнення народу із селянством. Таку перспективу приймає й українське письменство того часу. Ідучи за Аґнєшкою Корнієнко, С. Вуйтович зауважує, що взятий тягар збереження й формування народної духовості, його самосвідомості й самоідентифікації, детермінує не тільки зміст його творчості, а й добір відповідних літературних форм і жанрових різновидів, зокрема під впливом критики, яка перебирає на себе особливу роль одного з головних ідеологів культури.

На зламі XIX – початку XX століть відбувається глобальна філософсько-світоглядна зміна в розумінні культури, спровокована загальною кризою дотеперішніх аксіологічних орієнтацій. Змінюється й постава учасника та діяча культури, який до того часу виступав лише як безіменна одиниця всього народу як цілісності. Нині він стає окремою особистістю. Криза попередніх цінностей призводить до кризи й часткового занепаду тих культурних, моральних, ідейних чеснот, проповідниками яких були народники-реалісти.

Місце реалістів-народників

намагаються заступити модерністи, виступаючи креаторами нових форм і виявів аксіологічного простору. Зокрема, нові відкриття в галузі людської психіки, психології творчості, механізмів становлення й функціонування відчуттів і почуттів, глибинних таємниць людського єства відсувають на другий план позитивістську віру в можливість осягнення цього світу винятково людським *ratio*. Всевладне до того часу місце розуму займають ідеалістичні спроби пізнання таємниць людського буття. Хоча й духово-мистецька біографія Лесі Українки формується на початковому етапі в народницько-реалістичному естетичному координатному просторі, однак нові тенденції розвитку європейської філософської та естетичної думки, літературних процесів поступово вибудовують нову парадигму її творчості в контексті модерністських тенденцій.

Намагаючись відобразити культурологічні візії у драматургії Лесі Українки, С. Вуйтович ділить книжку на три розділи, у кожному з яких розглядає основні універсальні вартості людської культури – добро, красу та пов'язані з ними цінності етичні, пізнавальні й естетичні (за аксіологічним поділом німецького феноменолога Макса Шелера). Авторка монографії розуміє при цьому, що буттєвий статус цих основоположних цінностей культури важко, сказати б, абстрагувати до повної їх феноменологічної окремішності. Делімітація та демаркація кордонів між означеними аксіологічними категоріями не може бути повною та остаточною, адже межа між ними, як це, зокрема, засвідчує драматургія Леся Українка, достатньо плинна та розмита, і лише синтетичне сприйняття дає цілісну філософську й літературознавчу перспективу їх бачення.

У першому розділі "У просторі цінності добра" С. Вуйтович наголошує на тому, що відчитування поглядів М. Шелера у творчості Лесі Українки можливе ще й тому, що "мислення відповідно до цінностей" (Й. Тішнер), "вписане в тексти драматургії, має класифікацію духової постаті письменниці, яка улоковується в полі впливу середземноморської культури – разом із ідеями християнськими" (33). Поруч із переконаннями Ф. Ніцше, зазначає авторка, бачення Лесею Українкою перспектив культури виказує і старожитні джерела її аксіологічних інспірацій – антропологічні засновки еллінських релігій, філософій, традиційних індоіранських космогоній – мітраїзму та маніхейства. Дослідження категорії добра крізь ціннісну шкалу М. Шелера С. Вуйтович здійснює передовсім на прикладі "Лісової пісні", доходячи висновку, що одним із головних у культурному просторі для українського драматурга є моральність. Тому її герої не діють, як того хотів Ф. Ніцше, поза межами моральності. Вони існують у бутті в антиномічній реальності культури, яка визначається двома полюсами – вартості і антивартості, добра і зла, *sacrum* та *profanum*. Герой її драматичних творів найчастіше стоїть перед вибором, а проблематичність існування в таких аксіологічних вимірах імплікується проблемою свободи та пов'язаною з цим проблемою вибору.

Другий розділ монографії називається "Цінність правди". Тут авторка акцентує на тому, що прикметна риса духовних цінностей у культурній моделі, запропонованій драматургом, – їх співвіднесеність із трансцендентним щодо них суб'єктом. Проблема цінності правди у творчості Лесі Українки, на думку С. Вуйтович, виводиться із того, що правда дає можливість відкрити цілий світ людських цінностей, а отже, й засад культуротворчої діяльності. На прикладі багатьох драм поетеси авторка монографії декларує, що боротьба Лесиних героїв триває на різних "полях битв", на різних рівнях людського буття й дуже органічно лучиться з питаннями людської гідності та свободи особистості. Важливу роль у цьому розділі відіграє й вивчення проблеми правди в контексті вербальної комунікації, вираженої через драматичний діалог, ціннісно-поведінкових характеристик героїв, а також поетики ціннісно маркованого простору. Це дає можливість побачити аксіологічну багатовимірність порушеної в розділі проблеми.

Назва третього розділу – "Цінність прекрасного". Тут авторка монографії докладно аналізує як загальну

концепцію прекрасного в драматургії Лесі Українки, так і різні його вияви. Вона виокремлює прекрасне як статичну й динамічну структуру, класичну, ліричну й драматичну, прекрасне раціональної ясності та прекрасне мороку. С. Вуйтович доходить висновку, що Леся Українка не орієнтується на існування єдиної естетичної цінності. Драматургії української авторки властиві високий трагізм і піднесеність, прекрасне як гармонійна система елементів та огидне як антипод прекрасного. Водночас прекрасне як естетична вартість набуває у драматургії своєрідних конотативних розпросторень – неповторності, проминальності, спорадичності тощо.

Ще один особливий аспект дослідженя цінності прекрасного – аналіз та інтерпретація, кажучи словами авторки книжки, трагедії "блукання в хаосі прекрасного" мистецтва та природи. Постулат трагізму як типове явище модернізму й одночасно світовідчування українця того періоду – одна з найважливіших рис драматургії Лесі Українки з огляду на суспільно-політичну непевність української справи, на болючу трансформацію та пошук нових творчих методів, на хворобу самої поетеси. Саме тому в літературній концепції українського митця, як демонструє авторка "Драматургії Лесі Українки", невідлучний елемент трагічності – терпіння, якому надає сенсу культура та її важливий складник – релігія. Водночас природа в драматургії письменниці також постає культурною реальністю, пронизаною елементами трагічного. Для Лесі Українки людина виступає частиною природи такою мірою, якою природа є частиною людини. Забування про таку взаємозалежність, породжене деструкцією моральних цінностей, може стати причиною духовного, а загалом і матеріального занепаду людства. Саме у творчості Лесі Українки вперше в українському письменстві з таким занепокоєнням порушено проблему загрози культурі та, в широкому розумінні, природи, навколишнього світу. У цілому ж "багатоконтекстні роздуми на теми трагізму та проблем, що від нього походять, – зазначає С. Войтович, – уможливив для мисткині широко застосований символічний код, оскільки символізм є одним із найголовніших елементів адаптованого поетесою неоромантичного методу, дефініція якого містить трагічну долю самотнього й захопленого творця. Цей трагізм є детермінований специфікою естетичних цінностей..." (150).

Отже, С. Вуйтович наголошує на тому, що завдяки модерністській перспективі драматичної творчості Лесі Українки аксіологічне бачення культури виражається в її текстах мовою символів, міфу та філософсько-теологічних роздумів. А звідси, власне, образи старожитніх світів, української та світової історії, християнські мотиви, легенди з європейського культурного обширу. Найчастіше вони стають алегорією долі України.

Монографія С. Вуйтович стала вагомим вкладом у студії над культурологічними проблемами сучасності Лесі Українки, вона подає цікаву й неординарну філософсько-культурологічну перспективу світобачення та світовідображення українського драматурга.

Ігор Набитович
м. Люблін, Польща

Отримано 8 лютого 2011 р.

“Я ГОТОВ ІТИ НА ГОЛГОФУ”: ЩОДЕННИК ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА (1926 – 1928 РР.)

Винниченко Володимир. Щоденник. 1926–1928. – К.; Едмонтон; Нью-Йорк: Смолоскип, 2010. – Т. 3. – 621 с.

Нещодавно побачив світ третій том щоденникових записів відомого українського письменника, політичного діяча, мислителя Володимира Винниченка. Це знакова подія для української науки, адже нова книжка – довгоочікуване продовження двох попередніх томів, що виходили друком в Едмонтоні та Нью-Йорку 1980 р. та 1983 р. й містили записи 1911 – 1920 й 1921–1925 рр. Тож після майже тридцятирічної перерви маємо змогу нарешті гортати нотатки митця 1926 – 1928 рр., доповнювати та розширювати своє уявлення про художню творчість письменника, його політичні й філософські погляди. А головне – поглиблювати наше бачення В. Винниченка як людини з притаманними їй емоціями, переливами почуттів, мозаїчністю думок, особливостями світогляду, аналізу ситуацій і подій... Адже, як указував сам автор, “щоденник – це помешкання людини з спальнею, кльозетом, скляночками з ліками, з усим тим, на що у людини йде три чверти життя”, у щоденниках можуть демонструвати “парадні залі, кабінети, лябораторії, але їдальні, спальні, скляночок і кухонь ми все ж таки не бачимо. А тим часом форма показування себе дає підставу сподіватися побачити іменно інтимність, іменно те, що там за парадними залями, що служить основою для дій у залях і поясненням всього темного і незрозумілого” [1, 377]. Тому спробуймо поглянути за лаштунки парадних залів Винниченкового тексту, котрі репрезентує нам кожна прочитана сторінка його щоденникових записів...

Цінність і специфіка нотаток 1926 – 1928 рр. визначається тим фактом, що вони стосуються перших років останньої еміграції письменника. В. Винниченко, перебуваючи поза межами України, робить першу ґрунтовну спробу осмислити себе, політику УНР, Україну, весь світ за допомогою системи координат і категорій, що оприявлюють особливості авторських рефлексій цього періоду. Митець сповнений “прагнення щастя й чистоти після революції”, “шукання гармонії з собою і оточенням після струсу, пертурбацій”, “стремління серед руїн моральних, фізичних і матеріальних знайти рештки колишнього, усталеного, тривкого” [3, 109]. Перед нами з’являється Винниченко “інший”, який дивиться крізь призму філософського заспокоєння, обережно анатомує реальність, комбінуючи та класифікуючи елементи з надзвичайною вправністю. Митець продовжує експерименти з “новою мораллю”, апелюючи до ідей-ідеологем “переоцінка цінностей”, “чесність з собою”, “погодження розуму та чуття”; аналізуючи стратегії соціального буття, актуалізує концепцію буття індивідуального, яку координують категорії вітальності та ідея конкордизму. Однак робить це зовсім по-іншому – без зайвої імпульсивності, гарячковості та емоційності, притаманної раннім щоденниковим записам. Саме ця “інакшість” індексує прочитання нотаток 1926 – 1928 рр., стає кодом до розуміння нового етапу творчості й життя В. Винниченка.

Осмислюючи феномен третього тому “Щоденника”, хотілося б визначити три ключові сюжети, у логіку моделювання яких уписуються такі схеми: генезис творчості цього періоду, рефлексії з приводу політичних подій і стратегій, конструювання філософської дискурсивної практики.

У розгортанні першого сюжету доцільно з’ясувати задуми митця цього періоду, дослідити спектр фактів, явищ і подій, пов’язаних із творчою лінією письменника. Особливу увагу слід звернути на історію видання “Соняшної машини” й написання праці “Книга про щастя”, основні думки якої корелюють із засадами конкордизму. Третій

том “Щоденника” репрезентативний появою нових авторських ідей, сюжетів, концепцій, що проектуються знову ж таки на художню творчість митця й виявляються на рівні філософем. Тому ми ніби “заходимо” до творчої лабораторії В. Винниченка, відчитуючи нові експерименти та проекти...

Один із мікросюжетів детермінований вектором ідентифікації творчих пошуків цього періоду, що стосуються таких творів: “Загублений рай”, “Хмельниччина”, оповідання “Злочинство”, нереалізованих роману “Лік” та комедії “Цехмайстри над соломою”. 1926 року письменник починає працювати над романом “Загублений рай”, який згодом перейменовано на “Поклади золота”: “Обдумування “Загубленого раю”. Не хапатися з писанням. Коли писатиму по 5 сторінок у день, я напишу цю річ за 2-3 місяці... Отож я можу вільно ще 2 тижні покласти на виношування і конструювання в собі всередині всієї концепції” [3, 117]. Подальші нотатки справді фіксують обдумування, відрефлексування ідей, інваріантів їх органічного “вписування” в сюжет твору. Цього ж року Винниченко знову повертається до задуму “створити Хмельниччину” [3, 107]. Цей роман не був завершений, хоча, як свідчать щоденникові записи, Винниченко працював над темою протягом 1926–1928 рр. і навіть хотів улаштувати поїздку в Україну для детальнішого вивчення історичних матеріалів доби Хмельниччини.

Драматична історія опублікування відомого роману “Сонячна машина” репрезентує наступний полюс мистецького життя цього періоду. Названий твір подолав безліч перешкод, поки потрапив до рук читача. У щоденникових записах 1926 р. письменник неодноразово фіксує, що історія видання роману була складною, довгою та суперечливою. Автор болісно реагував на рецепції сучасників, іноді в митця виникало таке враження, “ніби якась недобра (чи добра?) містична сила всякими способами перешкоджає виданню “Соняшної машини” на будь-якій мові, навіть на українській”: “... Три роки вже як роблю всякі заходи і нічого не можу вдіяти. То те, то се стає на перешкоді, – то політичний момент, то національний, то соціальний, то особистий, то психологічний” [3, 169]. Зокрема, Винниченко має на увазі такі факти: Українське державне видавництво “боїться” реакції Москви, тому повертає рукопис роману (книгу, “краще якої ніколи в житті не читало”!); не виходить залагодити справу з написанням передмови до французького перекладу Г. Брандесом, а потім і Р. Ролланом (хоча “річ сподобалась”!); соціалістичні видавництва не можуть узятися до роботи, “бо бідні”. Урешті-решт, після довгих поневірянь та узгоджень із Харковом і Москвою до друку готується тритомний роман “Соняшна машина”.

Наступний координаційний центр творчої “Голгофи” письменника цього періоду – роздуми над “Книгою про щастя” (згодом перейменована на “Щастя (листи до юнака)”). Свідомість митця сфокусована на будуванні життя, вірі в “можливість творити своє і людське щастя” [3, 460]. Зі сторінок “Щоденника” (1926 – 1928) дізнаємося, що він студіює праці давньогрецьких учених [3, 532], західних і східних філософів – А. Пуанкаре [3, 551], А. Шопенгауера [3, 391], Ж. Пайо [3, 365], Будди [3, 540]. Про задум створити ґрунтовну працю, присвячену проблемі щастя, сигналізують перші дефініції цього поняття, котрі стають справжнім кодом для пошуку рецепту щастя: “закон усього живого – прагнення щастя і добробуту” [3, 109], “головна, сутня підвалина особистого щастя – відсутність злого, темного всередині себе” [3, 241], “щастя – рівнобіжна рівновага сил”, “дієва гармонія сил” [3, 560]. Отже, щоденникові записи кристалізують основні формули, постулати, ідеї філософсько-етичного трактату “Щастя (листи до юнака)”, що згодом послужили матеріалом для великої праці “Конкордизм”.

У схему другого ключового сюжету вписуються штрихи з еміграційного політичного життя письменника, інтерпретація ним світових політичних тенденцій та подій того часу, ситуації в СРСР, адже, за словами митця, “інстинкт громадськості – велика і страшна сила” [3, 171]. Про це слушно говорить М. Жулинський, констатуючи, що в діаріуші періоду 1926–1928 рр. “занотовано багато свідчень його [Винниченкової] “прикутості” до політичних подій як в СРСР, так і в Європі” [3, 14]. Звісна річ,

щоденникові записи сповнені роздумів і балансування між літературою і політикою, намаганнями зробити вибір на користь тієї чи тієї сфери, однак усе ж таки в системі життя митця ці дві координати майже постійно маркують два основні вектори його діяльності. Індикаторами політичної активності письменника цього періоду були підтримка зв'язків з українською політичною еміграцією, ознайомлення з радянською пресою ("Последние новости", "Дни", "Коммунист" та ін.), спілкування з дипломатичними представниками в Парижі (О. Полоцьким, І. Куликом та ін.), листування з українськими письменниками й керівництвом харківського видавництва "Рух" стосовно виходу творів митця та висилки гонорарів. Окрім того, автор у діаріуші неодноразово апелює до проблеми складних взаємин між угрупованнями української політичної еміграції, що породжує деструктивні явища – брак консолідації поглядів на соціальне й національне визволення народу та розпорошення сил. У цьому контексті слід згадати про досить складні взаємини В. Винниченка з Микитою Шаповалом, головою Закордонного комітету УПСР. Природу політичних розходжень двох діячів глибше розкривають сторінки третього тому "Щоденника".

До сказаного доплюсуємо роздуми письменника про політику ВКП(б) та її еманацію в Харкові – КП(б)У. Нотатки 1926 – 1928 рр. конденсують та увиразнюють позицію Винниченка-політика, який констатує суперечності між теоретичними постулатами марксизму і більшовицькою практикою. Автор глибоко усвідомлює, що проект "усебічного визволення" не можливо реалізувати, адже реальною практикою більшовизму він запрограмований на переростання в тоталітарні схеми життя. Як приклад, у цей мікросюжет митець уписує роздуми про національне питання: "один з прикладів дизгармонійности, нечесности з собою руських комуністів – у національному питанні. Рівність українського пролетаріату теоретично проклямована... Тільки не роблять того, що проклямовано в теорії" [3, 548]. Однак усе-таки залишається тверде прагнення автора "розчистити" місце для програмування альтернативних концепцій соціального й національного буття, бажання різними способами – політично, літературно – художніми творами, філософськими та публіцистичними працями – рухатися "до цілковитого відродження нашої нації".

Третя сюжетна лінія стосується оприявлення філософічності мислення у структурі щоденникового матеріалу. Г. Сиваченко стверджує, що в цих нотатках відбито "талант аналітика, синтетика, філософа" [4, 80], а Г. Костюк "простежив" за щоденниковими записами, як "народжувалась у свідомості Винниченка філософська теорія нового суспільного ладу в світі" [1, 23]. Акцентування на філософічності як одній з особливостей авторського мовомислення не випадкове, адже зі сторінок "Щоденника" ніби "проростають" цілі філософські побудови автора. Довгоочікуваний третій том нотаток репрезентативний щодо філософської проблематики. Можна виокремити такі ідеї-домінанти, що лягли в основу Винниченкових філософських поглядів: ідея заперечення християнської догматики, бо релігія – це лише "первісна ломака", з неї "давно вийшли інші способи орієнтації серед явищ життя, людство познаходило інші джерела та інші засоби і годування, і права, і моралі" [3, 559]; теорія релятивності, відносності всіх істин і цінностей ("все відносне на світі, і всьому мірило в нас самих" [3, 326]); поглиблення ідеї "чесності з собою" та переоцінка цінностей ("коли бути послідовним та логічним до кінця, *чесним з собою* <...>, то треба відкинути багато-багато з тих тез, норм і законів моралі, що досі здавалися цілком беззаперечними, само собою зрозумілими..." [3, 518]), а звідси – потреба творення "нової моралі" ("коли творити *нову мораль*, то, як і при всякій будівлі, треба викинути геть зовсім деякі підпорки, що раніш підтримували стіни громадянства" [3, 554-555]); постулювання ідеї "світового громадянства" ("мостимо собі притулок у французькому штаті нашої теперішньої батьківщини – Землі" [3, 380]); оприявлення ідеї конкордизму (щастя як "рівновага" та "гармонія сил" [3, 560]). Ми бачимо, що В. Винниченко, шукаючи взаємозв'язки між гетерогенними елементами-ідеологемами, проектує

складну філософську конструкцію, яка одночасно твориться, коректується, модифікується, утрачає чи набуває ознак герметичності, "виростає" на очах читача його записів 1926 – 1928 рр. Автор програмує стратегії, дефініює поняття, шукає ієрархії, вибудовує категоріальні сітки (сила-сміх-здоров'я-хвороба-воля-щастя; егоїзм-альтруїзм; природа-релігія), апробуючи це на рівні концептуальному. Виникає таке враження, що читач і сам стає співавтором великого, "живого", складного експериментального процесу...

В. Винниченко намітив собі "путь на Голгофу", і цей життєвий, творчий та політичний шлях був справді нелегким і суперечливим. Кожний том щоденникових нотаток письменника репрезентує новий та принципово інший етап його життя і творчості, допомагає ідентифікувати всі метаморфози, що стосуються сфер діяльності митця. Нині за допомогою "Щоденника" 1926 – 1928 рр. маємо змогу ще раз "відкрити", розкодувати механізми "інакшості" письменника, що вписуються в ключові сюжети генезису його художніх і політичних візій, філософських концепцій. Тому ми бажаємо, щоб кожному читачеві розшифрувався метасмисл формули "інакшості" В. Винниченка, котрий знову і знову "готов іти на Голгофу" в пошуках "гармонії з собою і оточенням"...

ЛІТЕРАТУРА

1. *Винниченко В.* Щоденник. 1911-1920. – Едмонтон; Нью-Йорк, 1980. – Т. 1. – 483 с.
2. *Винниченко В.* Щоденник. 1921-1925. – Едмонтон; Нью-Йорк, 1983. – Т. 2. – 377 с.
3. *Винниченко В.* Щоденник. 1926-1928. – К.; Едмонтон; Нью-Йорк: Смолоскип, 2010. – Т. 3. – 621 с.
4. *Сиваченко Г.* Винниченкові щоденники (1926 – 1951) – чесність із світом і самим собою // *Слово* і Час. – 2000. – № 7. – С. 80-81.

Ольга Матвєєва
м. Київ

Отримано 3 березня 2011 р.

Наші презентації



Сізова Ксенія. Людина у дзеркалі літератури: трансформація принципів портретування в українській прозі XIX – початку XX ст. – К.: Наша культура і наука, 2010. – 356 с.

Монографія Ксенії Сізової написана на матеріалі української художньої прози XIX – початку XX ст. Вона стала серйозним дослідженням сутнісних принципів зображення людини в діахронічному аспекті. Авторка прагне встановити риси й принципові засади портретування у прозовій літературі, виявити закономірності їх трансформування, розглянути текстову категорію портрета як процесуальне явище, що корелює з традиціями літературного напряму й художньою естетично-світоглядною системою митця. Адже в зображенні героя унаочнюються як естетичні орієнтири доби, так і своєрідність творчого почерку письменника.

Актуальності й визначальності цій праці надає те, що портрет героя постає в новій інтерпретації, вирізняючи національні здобутки на тлі розвитку світового літературного процесу.

ЛП

СЛОБОЖАНЩИНА: ЛІТЕРАТУРНИЙ ВИМІР

18 лютого 2011 р. в Луганському національному університеті імені Тараса Шевченка відбулася IX всеукраїнська наукова конференція “Слобожанщина: літературний вимір”, організаторами якої стали Наукове товариство ім. Т. Шевченка, Східний філіал Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка НАН України, кафедра теорії літератури та компаративістики ЛНУ імені Тараса Шевченка. Цьогорічною конференцією розпочалася низка заходів з нагоди 90-річчя університету й 10-ліття Східного філіалу Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України. Саме цим знаменним датам було присвячено фільм, який учасники конференції мали змогу переглянути до початку пленарного засідання.

До участі в конференції зголосилося понад сто науковців з різних регіонів України. Пленарне засідання вітальним словом відкрили ректор університету *С. Савченко*, декан факультету української філології *Т. Пінчук*. Доповіді, виголошені на пленарному засіданні, були присвячені як класичній спадщині (“Психопоетика оповідання Г. Квітки-Основ’яненка “Знахар” – *А. Козлов*, Кривий Ріг; “Образ дружини письменника у мемуарах Олеся Гончара” – *В. Галич*, Луганськ), так і актуальним питанням сучасного літературного процесу й літературознавства (“Щоденник як мемуарний жанр: проблеми класифікації” – *О. Галич*, Луганськ; “Місто-фантом у романі С. Жадана “Ворошиловград” – *В. Фоменко*, Луганськ; “Буквар нашого часу: новелістичний конструкт сучасної епіки” – *О. Бровко*, Київ).

Під час роботи секцій прозвучали доповіді, присвячені літературі, фольклору й журналістиці різних епох Східної України та прикордонних територій Російської Федерації. Особливий інтерес серед учасників конференції викликали доповіді *Н. Акулової* (Мелітополь) “Поетика психологізму в прозі М. Івченка”, *М. Бородінової* (Донецьк) “Рецепція біблійної притчі у повістях Г. Квітки-Основ’яненка”, *С. Ковпік* (Луганськ) “Мікропоетика незавершених п’єс Г. Квітки-Основ’яненка”, *Т. Шарової* (Мелітополь) “І. Маслов: людина і письменник”.

Підбиваючи підсумки, проф. *О. Галич* наголосив, що з кожним роком зростає інтерес до конференції, усе різноманітнішими стають теми доповідей, розширюється географія учасників, тому є надія і на подальшу плідну співпрацю з науковцями не лише з усієї України, а й з-за кордону.

Наталія Філоненко
м. Луганськ

Отримано 17 березня 2011 р.

ПРЕЗЕНТАЦІЯ ЗБІРНИКА ПРО АМЕРИКАНСЬКИЙ МОДЕРНІЗМ

3 лютого 2011 р. в Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України відбулася презентація п’ятого–шостого числа щорічника “Американські літературні студії в Україні”, започаткованого Центром американських літературних студій в Україні при Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Цього разу видання було присвячене американському модернізму – “Американський модернізм: контекст, постаті. Післяпостмодерністський погляд” (К.: Факт, 2008–2009).

Відкрилася презентація вступним словом головного редактора видання “Американські літературні студії в Україні” *Т. Денисової*, яка визначила надзавдання збірника, окреслила його ідейно-тематичні та структурні особливості. Головна мета цього видання – ще раз повернутися до широко обговорюваного, але ще так мало проясненого явища “модернізм”. Саме такому сучасному науковому осмисленню цього феномену і присвячено вступну статтю Т. Денисової, де

загальні теоретико-літературні положення розглядаються на конкретному історико-літературному матеріалі, унаслідок чого вимальовується складна картина становлення модернізму в Америці. Наступна стаття збірника (М. Шимчишин) по-своєму унікальна для української американістики, адже явище модернізму тут визначається в координатах літератури Гарлемського ренесансу. Перший розділ збірника "Провідні постаті американського модернізму" присвячено поезії, у межах якої, власне, і відбувався модернізм у США. Тут розглядається творчість таких видатних майстрів, як Е. Паунд (О. Гон), Т. С. Еліот (Т. Михед), В. К. Вільямс (Н. Криницька), В. Стівенс (О. Море), Е. Л. Мастерс (Н. Жлуктенко), Л. Х'юз (Г. Стембковська). Справжнім досягненням цього видання, на думку головного редактора щорічника, можна вважати наукове відкриття для вітчизняного читача постаті Гертруди Стайн, творчість якої ґрунтовно й по-новаторськи осмислено в статтях російського американіста М. Анастасьєва та американського культуролога Дж. Белла. Статті другого розділу "Контекст модернізму" присвячено відомим американським прозаїкам, про яких, з одного боку, важко говорити як про "чистих" модерністів, але з другого боку, їхній активний художній пошук часто відбувається саме в параметрах модерністської естетики. Зокрема, ідеться про Г. Джеймса (С. Яковенко), Ф. С. Фіцджеральда (О. Гусейнова), В. Набокова (О. Бандровська), В. Фолкнера (О. Дубініна, Г. Покидько), З. Н. Херстон (Н. Висоцька), Дж. Тумера (Н. Шпильова). В окремій статті розглядається жіноча драматургія 1910-1920-х рр. (А. Гайдаш). У дослідженнях третього розділу "Модернізм і постмодернізм. Діалектика взаємин" простежується слід модерністської традиції в новітній літературі, як, приміром, у творчості Дж. Хоукса (М. Коваль), Дж. Хеллера (Л. Казакова), Д. ДеЛілло (Ю. Ткачук), а також у критиці каліфорнійської школи (Т. Морозова). У щорічнику вміщено окремий розділ "Читаємо та обговорюємо нові твори", де публікується наукова дискусія з приводу роману Дж. С. Фоера "Все ясно" (О. Бежан, Т. Остапчук, Ю. Павленко, Н. Шпильова). Наприкінці збірника подається хроніка та інформація про недавні публікації і події американістики.

Наукову громаду, що зібралася на презентації, привітав директор Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, академік НАН України *М. Жулинський,* який наголосив на важливості цього видання, що стало водночас і результатом активної діяльності Центру американських літературних студій в Україні, і свідченням піднесення вітчизняної американістики на високий рівень наукової якості.

До привітання М. Жулинського приєднався заступник директора Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України, член-кореспондент НАН України *М. Сулима,* який зазначив, що тематика цьогорічного зібрання особливо актуальна не лише в галузі американознавства, а й у теоретико-літературному та компаративному аспектах.

У своєму привітальному слові директор Програми академічних обмінів імені Фулбрайта в Україні *М. Стахів* говорив про плідність багаторічної співпраці Фулбрайтівського товариства з Центром американських літературних студій в Україні, що сприяє як формуванню нових наукових кадрів, так і виникненню нових ґрунтовних досліджень у галузі американістики, серед яких і презентований збірник.

Далі розгорнулася наукова дискусія, в якій було запропоновано фахові оцінки видання та висловлено роздуми з приводу проблематики збірника. Так, член-кореспондент НАН України *Д. Наливайко* (Інститут літератури) висловив думку про те, що у презентованому збірнику запропоновано абсолютно новий підхід до проблеми модернізму. Новим, на думку дослідника, тут видається вже те, що акцентовано національний (зокрема американський) варіант модернізму. Це вказує на існування різних "модернізмів" з їх унікальною національною специфікою, що є коректнішим баченням, порівняно із ідеєю (яка культивувалася за радянських часів), про єдину спільну для всіх націй модерністську модель. Більше того, указує Д. Наливайко, перевага запропонованого в збірнику підходу полягає в тому, що поняття модернізму тут, хоч і розуміється широко, усе ж не розмивається. А саме цим часто грішать сучасні дослідження, особливо в галузі українознавства, де спостерігається тенденція захопливо називати модерністами всіх митців кінця XIX – початку XX ст., навіть І. Франка. І нарешті, важливо, зазначив учений, що у розвідках збірника запропоновано не "голий" аналіз літературних артефактів, а простежується міцний зв'язок із соціальними та історичними реаліями цілком у річищі сучасного світового літературознавства, яке, охолонувши після запальних анти-контекстних гасел останніх декад XX ст., звертається до ідей "нового історизму".

Продовжила його думку *Г. Сиваченко* (Інститут літератури), яка зазначила, що, хоча це й видається дещо парадоксальним, але пізніший за часом феномен постмодернізму вже різнобічно досліджено та науково осмислено, тоді як явище модернізму все ще викликає низку важливих концептуальних питань, про що свідчить пожвавлення інтересу до нього у вітчизняному літературознавстві останніх років: це і презентований збірник, і конференція "Модернізм як теоретична парадигма: уточнення

змісту", що відбулася в Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка НАНУ в червні 2008 р., матеріали якої готуються до друку.

Н. Жлуктенко (КНУ імені Тараса Шевченка) нагадала присутнім, що збірник "Американський модернізм: контекст, постаті. Післяпостмодерністський погляд" також став наслідком наукової конференції, що проходила в Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка НАНУ в лютому 2009 р., привернувши увагу наукової громадськості плідною теоретико- та історико-літературною дискусією. Статті презентованого збірника, суголосні в трактуванні засадничих понять, якраз і висловлюють – кожна по-своєму – спільну наукову позицію, вироблену зусиллями учасників того академічного заходу. *Т. Михед* (КНУ імені Тараса Шевченка) вказала на іншу важливу особливість збірника – його розмаїття в тематиці, проблематиці та обраних методологічних підходах, що, утім, не руйнує, його загальної цілісності. Крім того, дослідниця привернула увагу до розділу, присвяченого роману Дж. С. Фоера. Поданий тут науково-дослідний матеріал переконливо доводить, що цей твір – важливе свідчення становлення міжнаціональних відносин українців та американців.

Б. Шалагінов (Національний університет "Києво-Могилянська академія") висловив переконання в тому, що активна діяльність Центру американських літературних студій в Україні, заявлена ним динаміка наукового осмислення літературного процесу в США, – це важливий приклад для дослідників інших світових літератур. А тому цей збірник може статися в нагоді не лише для американістів, а й для всіх вітчизняних "зарубіжників". Цю думку підтримав *І. Мегела* (КНУ імені Тараса Шевченка), уточнивши лише, що збірник матиме своє важливе призначення і в академічних колах, і серед викладачів та студентів вищої школи і навіть середніх навчальних закладів. *В. Фесенко* (Київський національний лінгвістичний університет) акцентувала увагу на широкому регіональному представництві авторів збірника, що свідчить не лише про масштаби діяльності Центру американських літературних студій в Україні, а й вселяє надію, що наукові "новинки" матимуть свого читача на теренах всієї України. *Н. Поліщук* (Інститут філософії ім. Г. С. Сковороди НАНУ) наголосила на інтердисциплінарній вагомості видання.

Загалом презентація збірника наукових статей "Американський модернізм: контекст, постаті. Післяпостмодерністський погляд" продемонструвала, що осмислення феномену модернізму – це актуальна проблема сучасного світового та вітчизняного літературознавства, котра вимагає пильної наукової уваги та подальшого дослідження, одним із етапів якого і стало видання, презентоване Центром американських літературних студій в Україні.

Олена Дубініна
м. Київ

Отримано 9 березня 2011 р.

Національна академія наук України
Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка
Міністерство освіти і науки, молоді та спорту України
Луганський національний університет
імені Тараса Шевченка
Кафедра філологічних дисциплін
Національна спілка письменників України

1–2 грудня 2011 року в Луганському національному університеті імені Тараса Шевченка відбудеться **міжнародна наукова конференція "Текстологія, поетика, методика вивчення творчості Григорія і Григора Тютюнників"** до 80-річчя від дня народження Григора Тютюнника, видатного українського письменника, лауреата Національної премії України імені Тараса Шевченка.

Проблематика конференції:

1. Міжнаціональні літературні взаємозв'язки на прикладі творчості братів Тютюнників і їхнього літературного середовища.

2. Текстологія творчості письменників другої половини XX століття: теорія та едиційна практика.

3. Поетика творчості Григорія і Григора Тютюнників у контексті естетики шістдесятництва.

4. Переклади творів Григорія і Григора Тютюнників.

5. Життєпис братів Тютюнників у мемуаристиці.

6. Мовна картина світу у творчій спадщині митців.

7. Вивчення творчості Григорія і Григора Тютюнників у загальноосвітніх і вищих навчальних закладах.

Для участі в конференції необхідно до 15 вересня 2011 року надіслати наукові статті обсягом 5-8 сторінок машинопису. Обов'язково додається електронний носій (Word) на диску та конверт зі зворотною адресою. На окремій сторінці подаються відомості про автора: учений ступінь, звання, місце основної роботи або навчання, адреса, телефон. Аспіранти, магістранти подають також інформацію про наукового керівника. Матеріали надсилати на адресу: Олексію Неживому, вул. Оборонна 2, Луганський національний університет імені Тараса Шевченка, м. Луганськ, 91011 (тел. 8-0642-32-68-86, моб. 8-050-245-61-38).

Організаційний внесок (120 гривень; входить вартість наукового збірника без урахування коштів на пересилку за кордон) надсилати на адресу: Починкова Марія Миколаївна, вул. Оборонна 2, Луганський національний університет імені Тараса Шевченка, оргкомітет конференції, м. Луганськ, 91011.

До проведення конференції планується видання наукового збірника, до якого ввійдуть наукові студії, спогади про Григорія і Григора Тютюнників та їхні твори, що раніше не публікувалися. Тому звертаємося з проханням до письменників надсилати спогади, а також ксерокопії збережених автографів.

Міністерство освіти і науки, молоді та спорту України Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича

29-30 вересня 2011 року в Чернівецькому національному університет імені Юрія Федьковича відбудеться міжнародна наукова конференція **"Ґенеза жанрових форм у контексті інтермедіальності"**.

Організатор конференції – кафедра зарубіжної літератури та теорії літератури – запрошує вас узяти участь у її роботі.

Основні тематичні напрямки:

- актуальні жанрологічні параметри літературознавства в контексті теорії інтермедіальності
- вплив інтермедіальних компонентів на жанрову ґенезу: від маргінальності до канонічності
- інтермедіальність як креативна домінанта постмодерністського письма
- жанрова матрична "форма" і жанрова "метаморфність"
- значення історичного компонента в новітніх генологічних літературних зразках.

Круглий стіл: **"Інтермедіальність як сучасна літературна метамова"**.

Робочі мови конференції: українська, російська, німецька, англійська.

Для участі в роботі конференції просимо до 30 червня 2011 року надсилати заявки на електронну адресу кафедри (o.chervinska@chnu.edu.ua) або на поштову адресу (58012, м. Чернівці, вул. Коцюбинського 2) на ім'я Дзика Романа Анатолійовича:

- прізвище, ім'я, по батькові (повністю);
- тема доповіді;
- анотація доповіді (10-12 рядків);
- науковий ступінь, учене звання, посада, місце роботи;
- контактні адреси й телефони.

Статті за матеріалами конференції (оформлені відповідно до встановлених вимог) прийматимуться при реєстрації учасників і будуть розглянуті редколегією наукового збірника "Питання літературознавства" (фахове видання, затверджене ВАК).

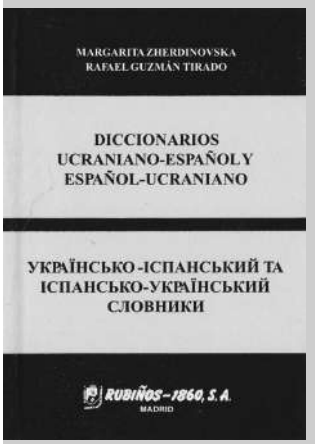
Науковий керівник конференц-проекту – зав. кафедри, проф. О. В. Червінська.

НП



Жулинський Микола. Нація. Культура. Література: національно-культурні міфи та ідейно-естетичні пошуки української літератури. – К.: Наукова думка, 2010. – 560 с.

Збірник складається зі статей, у яких автор розмірковує про національно-культурні міфи та реалії українського суспільства, про перспективи його національного самовизначення, осмислює ідейно-естетичні пошуки української літератури. Розділ "Національні епізоди" містить статті, де розкривається авторське бачення найважливіших питань української державності, основоположні проблеми культури й духовності. У розділі "Європейське переживання України" розглянуто український світ, українську історію та культуру в системі європейських цінностей, розвиток національних культур у часи глобалізації. Українській літературі "на бурхливих вітрах історії" – від Сковороди й Шевченка, Франка й Лесі Українки, письменників XX століття і до межі третього тисячоліття присвячено великий розділ "Письменництво".



Diccionarios Ukraniano–Español y Español–Ukraniano. Українсько-іспанський та іспансько-український словники / Уклад. Margarita Zherdinovska, Rafael Gusman Tirado. – Madrid: Rubiños – 1860, S.A., 2010.

Це друге розширене видання українсько-іспанського та іспансько-українського словника. Іспанець Рафаель Гусман Тірадо – доктор філологічних наук, професор Гранадського університету, де викладає російську мову. Він очолює іспанське відділення МАПРЯЛ (Международная Ассоциация преподавателей русского языка и литературы), виступає організатором конференцій зі славістики, які кожні два-три роки проводяться в Гранаді

Маргарита Жердинівська – один із кращих в Україні знавців іспанської мови. Захистила кандидатську дисертацію з літератури гаучо в Інституті літератури ім. Т.Г. Шевченка НАНУ. Постійно друкує у "Всесвіті" статті, есе, переклади з літератур Латинської Америки та Іспанії. Згідно з договором про постійну співпрацю між Київським національним університетом імені Тараса Шевченка і Гранадським університетом, про постійний обмін викладачами і студентами започаткувала й сім років викладала в Гранаді курс української мови, а також курс перекладу з іспанської мови на українську й російську. Водночас працювала над "Словником", який вийшов 2004 року. Переїхавши до Мюнхена, продовжувала роботу над другим виданням "Словника", який, значно розширений і доповнений, побачив світ у Мадриді в 2010 р.

Наші презентації



Мірошниченко Лариса. Леся Українка. Життя і тексти / Передмова Михайлини Коцюбинської. – К.: Смолоскип, 2011. – 264 с.

Події життя Лесі Українки аж до найінтимніших моментів "біографії душі" – важливий коментар для сприйняття її текстів, а самі тексти – ключ до її життя.

Текстологічні дослідження (аналіз подій, манускриптів, епістолярію, спогадів, іконографії) становлять документально обґрунтовану генеалогію творів.

Книжка відкривається вступом Михайлини Коцюбинської "Крізь магічний кристал тексту": "рукотворна єдність життя і творчості", за висловом О. Забужко, сказати б – "життєтворчість", – це магістральний сюжет, надзавдання текстологічних розвідок авторки праці. Текстологічні етюди Л. Мірошниченко – це своєрідний путівник по не знайдених досі текстах Лесі Українки – отже, пошук триває…

В.Л.

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 запропоновано такі питання: теорії повсякдення і літературознавча наука; практика 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 й кухні; здоров'я, медицина й лікарі в художньому просторі; повсякдення еліти, 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 й культура пам'яті: описуване минуле як елемент повсякдення.

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

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

Для участі в конференції необхідно електронною поштою подати заявку та короткі тези доповіді (250 слів) до 30 червня 2011 року на адресу: litpov@ukr.net, указавши в темі листа "Заявка на конференцію" і своє прізвище.

Передбачається можливість заочної участі в конференції (стендова доповідь, публікація статті). Для цього потрібно до 20 серпня 2011 року оплатити публікацію поштовим переказом, належно оформлену доповідь та скановану квитанцію надіслати на вказану електронну адресу.

Матеріали конференції впродовж року будуть видані у збірнику наукових праць "Актуальні проблеми слов'янської філології: Лінгвістика і літературознавство", який внесено до переліку фахових видань ВАК України.

Контакти:

Адреса: 71112, Запорізька обл., 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; (06153) 7-09-29 – директорат, 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.

ЗІНАЇДА СЕРГІЇВНА ГОЛУБЄВА



З квітня 2011 р. не стало Зінаїди Сергіївни Голубєвої, відомого літературознавця, критика, педагога.

Зінаїда Сергіївна народилася 8 червня 1924 р. в селі Соколово на Харківщині. У червні 1941 р. закінчила 9 класів СШ № 10 м. Харкова. У роки воєнного лихоліття вона брала участь у боях у Румунії, Угорщині, Австрії, Чехословаччині, Польщі, Німеччині. Була поранена і двічі контужена.

У березні 1949 р. З. Голубєва вступила на підготовчі курси при Харківському університеті, склала іспити на атестат зрілості й стала студенткою філологічного факультету. Одержавши диплом із відзнакою, у червні 1951 р. вона була зарахована до аспірантури при кафедрі історії української літератури, і в червні 1954 р. захистила кандидатську дисертацію на тему "Російське літературознавство 60-х років XIX ст. і українська література". У 1954–1955 рр. З. Голубєва викладала в Харківському педінституті, а в 1955–1958 рр. – в Астраханському педінституті. З 1958 р. й до виходу на пенсію у 2003 р. вона працювала в Харківському університеті на кафедрі історії української літератури, обіймаючи посади старшого викладача, доцента, професора, декана філологічного факультету. З 1971-го по 1988 р. завідувала кафедрою історії української літератури.

1968 року З. Голубєва захистила докторську дисертацію на тему "Новаторство українського радянського роману 20-х років. Проблематика. Характери. Пошуки форми". Вона – авторка понад 150-ти друкованих праць, серед яких монографії "Український радянський роман 20-х років" (1967), "Сучасний український роман" (1973), "Нові грані жанру" (1977), "Іван Кочерга. Нарис життя і творчості" (1981), "Микола Бажан. Нарис творчості" (1984), "Юрій Смолич. Нарис життя і творчості" (1990), розділи підручника "Українська радянська література" (1979), передмови до видань доробку українських письменників та численні статті з історії української літератури й сучасного літературного процесу в журналах "Прапор" ("Березіль"), "Радянське літературознавство" ("Слово і Час"), "Дніпро", "Жовтень" ("Дзвін"), "Литературное обозрение" (Москва), "Вопросы литературы" (Москва), газетах "Літературна Україна", "Литературная газета" (Москва). З. Голубєва була членом редколегії і головою Ради з критики журналу "Прапор" ("Березіль"), членом редколегії наукового збірника "Українське літературознавство". Вона підготувала 10 кандидатів наук, регулярно виступала опонентом на захистах докторських і кандидатських дисертацій, була членом кількох спеціалізованих учених рад.

З. Голубєва мала звання "Заслуженний працівник вищої школи УРСР", "Заслужений професор Харківського університету" та численні державні нагороди.

З Інститутом літератури ім.Т. Г. Шевченка НАН України З. Голубєву пов'язувала тісна співпраця, яка тривала впродовж кількох десятиліть. Вона брала участь у виконанні важливих наукових проектів, охоче працювала в спецраді Інституту, виступаючи в ній і опонентом, і дискутантом, підтримуючи талановиту та обдаровану молодь.

Пам'ять про Зінаїду Сергіївну Голубєву назавжди залишиться в серцях тих, хто її знав.

СЛОВО ПРО ПАТРІОТА



У передвесняні дні на дев'яностому році життя пішов у засвіти Маріян-Павло Коць – людина високих моральних почуттів, патріот, інтелігент, який присвятив своє життя служінню Україні. Людина глибоко віруюча, він усі відведені йому Долею роки був милосердним християнином, творив добро, допомагав хворим, стражденним. Понад усе любив Україну, жив її радощами, болями, надіями. В останні роки переїхав зі США й оселився на стало в селі на Львівщині.

Маріяна Коця в Україні знали, поважали й любили. Він належав до того старшого покоління, яке внаслідок історичних обставин змушене було покинути рідну землю й шукало своє щастя на еміграції. Він починав, нелегко працюючи то на швейній, то на тютюновій фабриці простим робітником, хоча до того на Лемківщині в молодого юнака була професія вчителя, посада директора школи. Енергійний, ерудований, Маріян Коць у перші роки на еміграції домігся свого, очолив експертний відділ на фабриці, а потім присвятив себе банківській справі, став віце-президентом українських кооперативів у США, виявив хист у видавничій діяльності.

Маріян Коць жив Україною і мріяв про неї завжди. Він серцем і душею був зі своїм народом. І тоді, коли вдарили лихом чорнобильські дзвони, відгукнувся, приймав у себе дітей чорнобильців, допомагав людям у біді, і тоді, коли зі співробітниками НАН України почав готувати до друку Енциклопедію української музики. І тоді, коли йшов за покликом серця до українських шкіл, щедро даруючи їм інформативну техніку. І коли став активним членом Асоціації дослідників голодомору, сприяючи виданню фундаментальних праць про цю трагічну для нашого народу сторінку історії.

Свій організаторський талант Маріян Коць розгорнув і на едиційній ниві, заснувавши "Видавництво Маріяна Коця". За його ініціативи, сприяння, за безпосередньою участю було випущено у світ понад сотню книжок; серед яких такі неординарні, як "Українські народні мелодії" Зиновія Лиська, двотомник Ю. Шевельова "Я – мене – мені", "Щоденник" А. Любченка, "Леся Українка" П. Одарченка, "Марра Mundi" (збірник наукових праць на пошану Яр. Дашкевича). Він видавав і поширював твори Василя Барки, якого знав близько, як Юрія Косача чи Докію Гуменну.

Маріян Коць широко сприйняв ідею повернення в Україну культурних цінностей, став у США експертом Національної комісії з цієї проблеми. Активно співпрацював із Фундацією О. Грищенка в Нью-Йорку з метою повернення спадщини видатного художника, ініціював передачу в музеї України багатьох творів, історичних, культурних пам'яток, архівів. Свою величезну бібліотеку й мистецьку збірку заповів Львівській науковій бібліотеці ім. В. Стефаника НАН України, і сьогодні багато творів із цієї колекції експонуються у відділі Антоновичів шанованої академічної бібліотеки.

Великий патріот України працював з багатьма музеями України й великою мірою з улюбленим музеєм гетьманства в Києві, де за його участю організовувалися зустрічі з глядачами, проводилися вечори пам'яті, презентації виданих ним книжок, ушановувалися імена видатних українців.

Маріян Коць не залишився байдужим до чужої біди, допомагав усім, ніколи не відмовляючи тим, хто потребував помочі, – самотнім, хворим, літнім людям.

Активний, тверезо мислячий, ініціативний, Маріян Коць скрізь устигав, знаходячи час і сили для виконання громадських справ, з усіма ділився досвідом, знаннями. Його обрали екзекутивним директором Східноєвропейського інституту ім. В. Липинського, головою фундації ВУАН у США, членом редколегії багатьох колективних видань і журналів.

Вірний син України, Він рівно, твердо ступав обраним життєвим шляхом, зберігаючи любов до свого народу й пошану до його світочів, поважаючи славетні українські традиції та поширюючи українську християнську віру. Держава його шанувала, відзначала сумлінну працю, шляхетні громадянські поривання. А він із хвилюванням сприймав заслужені нагороди та відзнаки.

Зберігаємо в наших серцях вдячну пошану до Людини й любов до неї, несемо свій смуток, жаль, тримаємось його мудрих наставлень і зобов'язуємося нести далі його переконання, віру й надію.

Хай святиться Його ім'я!

Земля Вам пухом, пане Маріяне!

Іван Дзюба, Іван Драч, Микола Жулинський, Ірина та Ігор Калинці, Дмитро Павличко, Валентина Стрілько, Олександр Федорук, Галина Ярова, Андрій Чебикін, Володимир Чепелик

ПАМ'ЯТКА ДЛЯ АВТОРІВ

Журнал "Слово і Час" висвітлює питання історії, теорії та сучасної практики літературного руху, культурного життя. Виходячи із принципів об'єктивності і плюралізму, редакція не вважає за обов'язкове поділяти всі погляди й положення авторів, завдяки чому зберігає і природний ґрунт для конструктивної полеміки.

Неодмінні вимоги до матеріалів, що подаються на розгляд редколегії, – достеменність наведених фактів, посилань на всі використані джерела, точність у цитуванні.

Статті та інші матеріали (крім листів) подаються до редакції українською мовою, обсягом не більше друкованого аркуша; примітки розміщуються внизу сторінки.

Статті подавати на електронному носії як текстовий файл без переносів у словах у редакторі Microsoft Word; можна надсилати електронною поштою: slovoichas@ukr.net або jour_sich@mail.ru.

Обов'язково має бути подана виразна роздруківка статті у 2-х примірниках, виконана шрифтом не менше 14 кегля через 1,5 інтервали 28 рядків на сторінці.

Список використаної літератури в алфавітному порядку подається в кінці статті із зазначенням видавництва, року видання й загальної кількості сторінок; посилання розміщуються в тексті у квадратних дужках: [номер видання у списку, стор.].

До статті (крім рецензій) обов'язково додається анотація з ключовими словами (600-800 знаків), ім'я та прізвище автора українською, російською та англійською мовами, а також шифр УДК.

АННОТАЦИИ ОПУБЛИКОВАННЫХ СТАТЕЙ

Людмила Тарнашинская. Антропологические коллизии художественного сознания: жанрово-стилевые актуализации и модификации в творчестве украинских шестидесятников

В статье рассматриваются жанрово-стилевые актуализации и модификации художественного сознания украинских шестидесятников. Процесс "новеллизации бытия" с его хроногеометрией времени и пространства, которые определяют художественно-эстетические координаты поэтики, прослеживаются в контексте основных тенденций развития жанров. Акцент автор делает на том, что новеллистика как особенный адаптационный социально-психологический жанр, вырастая из некоей историко-литературной ситуации, утверждала антропологический поворот, приготавливая сознание читателя к восприятию новых романных структур.

Ключевые слова: жанр, новеллистика, опыт, роман, художественное сознание, поэтика, шестидесятничество.

Оксана Гальчук. Античный космос поэзии Мыколы Бажана

В статье проанализированы произведения Мыколы Бажана, в которых он трансформировал образы и мотивы античного происхождения. Определены ведущие формы генетико-контактных связей, используемых поэтом в своем творчестве: заимствования, подражания, адаптация, аллюзия, пародия и др. Освещена полифункциональность античных образов и мотивов в формировании мировоззренческой и поэтико-стилистической систем Бажана.

Ключевые слова: интертекст, античные образы и мотивы, интерпретация, мифологема.

Татьяна Шевчук. Музыкальный код творчества Григория Сковороды

В статье исследуется современное состояние и перспективы изучения научной проблемы "Г. Сковорода и музыка". Представлена историография вопроса и анализ музыкальной топики в псальмах и симфониях Г. Сковороды в контексте актуальных проблем интермедиальной поэтики.

Ключевые слова: музыка, псальма, симфония, песня, хор, певчий.

Ольга Циганок. Теория эпитафии в украинских поэтиках XVII – первой половины XVIII веков

В статье рассматривается школьная теория эпитафии в древней Украине. Термин "эпитафия" в поэтиках употреблялся в двух значениях: как похоронная поэзия в целом и как жанровая разновидность. Одни поэтики отмечали эпиграмматическую форму эпитафии, в других под влиянием риторики на первый план выдвигалось функциональное назначение эпитафии как надписи. Анализируется композиция эпитафий, способы их написания, классификация и специфика в зависимости от того, кому они посвящены.

Ключевые слова: поэтики, эпитафии, похоронная поэзия.

Петр Билоус. Читая Дмитрия Лихачева

В статье пересматриваются некоторые концепции русского медиевиста Дмитрия Лихачева, в частности о происхождении литературы Киевской Руси, о стиле монументального историзма, в которых проявил себя имперский дискурс в интерпретации древней литературы. Автор статьи доказывает, что идеи, продуцируемые Д. Лихачевым под влиянием советской идеологии, непригодны для украинской литературной медиевистики.

Ключевые слова: литературная медиевистика, монументальный историзм, имперский дискурс.

Зинаида Кирилюк. Эпизод из истории становления прозы в русской литературе (А. Пушкин и О. Сомов)

В статье освещается сотрудничество А. Пушкина и воспитанника Харьковского университете О. Сомова в развитии русской прозы в период, предшествовавший становлению гоголевского направления. Новые факты из истории создания повестей Белкина обогащают представление о международных литературных связях 1820–1830-х годов XIX в.

Ключевые слова: проза, повесть, мотив, замысел, "самоубийца", "Литературная газета".

Александр Боронь. Творчество Г. Квитки-Основьяненко как претекст шевченковских повестей

В статье рассмотрены многочисленные реминисценции из творчества Г. Квитки-Основьяненко как целостного претекста повестей Т. Шевченко. Сделаны выводы о характере и основном векторе усвоения / отрицания Шевченко художественного опыта своего предшественника в прозе.

Ключевые слова: интертекстуальность, претекст, литературная традиция, реминисценция, аллюзия, влияние.

Ольга Меленчук. Комментирование персоналий в переписке и дневнике Т. Шевченко: опыт С. Ефремова

В статье рассматриваются комментарии С. Ефремова к III ("Переписка") и IV ("Ежедневные записки (Журнал)") томам "Полного собрания сочинений Т. Шевченко". Большое внимание уделяется С. Ефремову как комментатору имен и фамилий текстов поэта. Выясняется роль и значение анализируемых комментариев в развитии украинского шевченковедения.

Ключевые слова: шевченковедение, комментарий, особенности взаимовлияния, епистолярий, дневниковые записи.

Михаил Наенко. О пограничии литературы и паралитературы

Речь идёт о возможности различать "верх" и "низ" литературного творчества. Автор останавливается на современном понимании данной проблемы критиками, историками и теоретиками литературы.

Ключевые слова: художественное творчество, паралитература, текст, подтекст, модернизм, постмодернизм, прекрасное, форма, структура, нарратив.

Лукаш Скупейко. Модерность и паралитература: из опыта И. Франко – исследователя новейшей литературы

В статье поддается сомнению тезис о якобы предвзятом отношении Франко к модернизму. Явления модерной литературы Франко рассматривал с точки зрения художественного совершенства, не воспринимая в то же время проявлений субъективизма и эпатажности в литературе.

Ключевые слова: паралитература, модернизм, модернизация.

Юрий Горблянский, Марина Кульчицкая. "Кровавая фиеста современности" в откровении от Лины Костенко (наблюдения над "Записками украинского самашедшего")

Осуществлен аналитический зондаж современного украинского литературного процесса в контексте постмодерной современности, позиционирующей себя как буффонадный балаган. Проанализирован роман Лины Костенко "Записки украинского самашедшего" через призму специфики видения образа человека и мира. "Записки…" – это произведение-предостережение, инвектива человечеству, его глобально-цивилизационному фарисейству и безответственности, своеобразно структурированный интеллектуальный роман, в котором представлен целостный эссеистический концепт осмысления ежедневной апокалиптики современности. Дана характеристика особенностей использования документа, репортажной информации в структуре художественного текста.

Ключевые слова: современность, читатель, информация, постмодернизм, рефлектирующий герой, эссеистичность, документализм, абсурд, интеллектуализм, роман, афористика, парадокс.

Левченко Галина. Необарокковый диариуш человечества Лины Костенко

Проанализирован первый роман Лины Костенко "Записки украинского самашедшего" как "необарокковый диариуш человечества", синтез конструктивного и деструктивного дискурсов.

Ключевые слова: современность, диариуш, апокалиптический код, "помаранчевая революция".

Маланий Елена. Ключи любви, или Вечное женское ожидание

Осуществлён анализ поэтики стихов волынского автора Галины Яструбецкой "Memorioglifica (Резьба по памяти)", (Луцк, 2009), раскрывающих глубины памяти, прапамяти и подсознания.

Ключевые слова: мемориографика, прапамять, время и пространство Вечности.

CONTENTS

THE 20TH CENTURY

Liudmyla Tarnashynska. Anthropological encounters of artistic consciousness: Genre and style reactualizations and modifications in the works by Ukrainian writers of the 1960s generation 3

Oksana Galchuk. The antique world in the poetry by Mykola Bazhan 15

AD FONTES!

Tetiana Shevchuk. The musical code in the works by Hryhoriy Skovoroda 24

Olha Tsyhanok. The theory of epitaphs in Ukrainian poetics of the 17th – the first half of the 18th century 35

Petro Bilous. While reading Dmitri Likhachov's works 41

Zinayida Kyryliuk. An episode from the history of prose formation in Russian literature (O. Pushkin and O. Somov) 47

SHEVCHENKO STUDIES

Oleksandr Boron. Hryhoriy Kvitka-Osnovyanenko's oeuvre as an ante-text for Taras Shevchenko's stories 55

Olha Melenchuk. Comments on persons in Taras Shevchenko's letters and diary: Serhiy Yefremov's account 65

THE PRESENT TIME

Yuriy Horbliansky, Maryna Kulchytska. "The bloody fiesta of the present" in the revelation of Lina Kostenko: On "The Notes of a Ukrainian Looney" 73

Halyna Levchenko. Lina Kostenko's Neo-Baroque diary of the mankind 84

Olena Malaniy. The clues of love or Eternal waiting of a woman 89

CHRONICLES

Oksana Andriyashyk. The 14th philological seminar 92

Mykhaylo Nayenko. On a borderline between literature and paraliterature 92

Lukash Skupeyko. Modernity and paraliterature: I. Franko as a researcher of modern literature 101

REVIEWS

Svitlana Lushchiy. A new research of Yuriy Lavrynenko's oeuvre 105

Oleksandr Astafyev, Olesia Liashchenko. Bestiary and beyond it 107

Ihor Nabytovych. The culturological dimension of Lesia Ukrayinka's dramatic works 111

Olha Matveyeva. "I am willing to walk to Golgotha". Volodymyr Vynnychenko's diary 1926-1928 114

CHRONICLES

Nataliya Filonenko. Slobozhan region: the literary dimension 119

Olena Dubinina. The presentation of collected articles on American modernism 119

OUR PRESENTATIONS .....

OBITUARY 54, 72, 117, 122

Zynayida Holubeva 124

Words about the Patriot 125

SUMMARIES 127

CONTENTS 128

BOOK GRAPHICS ..... 3rd cover page