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

Слово і Час

№6 (618)
ЧЕРВЕНЬ
2012

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

ЗМІСТ

ПИТАННЯ ТЕОРЕТИЧНІ

Бандровська Ольга. Адаптація художнього твору в культурологічній перспективі..... 3

Мазурак Анна. Психофізіологічні засади монтажу як засобу художнього впливу в літературі й кіно..... 9

МАТЕРІАЛИ ДО "ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ"

Кравець Ярема. Іван Франко та іспанська література..... 19

ЧАС ТЕПЕРІШНІЙ

Райбедюк Галина. Поезія Степана Сапеляка: біблійна генеза й авторський текст 29

Касян Людмила. "Книга життя" Ірини Жиленко: "Homo feriens" в автобіографічно-мемуарному дискурсі..... 41

З ПАМ'ЯТІ ЛІТ

Кирилюк Зінаїда. Епізод з історії української культури у спогадах літературознавця й фольклориста В. Данилова (лист до Є. Кирилюка)..... 50

ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА

Чертенко Олександр. Вигнання примар: історичний дискурс у німецькій прозі після 1989 року (загальні зауваги)..... 60

Шимчишин Марія. Гарлемський ренесанс як етап творення нової афро-американської ідентичності..... 77

РЕПЛІКА

Наєнко Михайло. Ярлик і донос як жанри паралітературознавства..... 85

ЛІТЕРАТУРНА КРИТИКА

Мурашевич Катерина. "Мелодії чотирьох сезонів" Людмили Скирди..... 89

Мишанич Ярослав. Сповідь мандрованого дяка: Артем Чапай. "В пошуках України" 92

Гайдук Сергій. Поетичні мелодії Ніни Костюк 94

Палинський Віктор. Зроби собі бодай світлину…: "Цісарська дорога" Мирослава Лазарука 95

РЕЦЕНЗІЇ

Голобородько Ярослав. Монографічне тріо Ірини Бетко: рефлексії не без полеміки [Бетко І. Біблійні сюжети і мотиви в українській поезії XIX – початку XX століття; Бетко І. Українська релігійна філософська поезія. Етапи розвитку; Бетко І. На шляхах духовної інтеграції (Глибиннопсихологічні, релігійно-філософські та ритуально-міфологічні мотиви в українській постмодерній прозі)] 99

Тищук Дар'я. Асоціонім у постмодерному тексті [Галич А. Естетичні пошуки в українській постмодерній літературі: асоціонімний вимір: Монографія] 105

Дроздовський Дмитро. Література як простір пам'яті [Овчаренко Н.Ф. Парадигма пам'яті: канадський дискурс: (творчий портрет Тімоті Ірвінга Фредеріка Фіндлі): Монографія] 107

Набитович Ігор. Реальність мистецтва вища від реальності буття [Качуровський Ігор. 150 вікон у світ: З бесід, трансльованих на радіо "Свобода"] 112

Сулятицький Микола. До джерел української духовної традиції [Дмитренко М. Символи українського фольклору] 115

ЛІТОПИС ПОДІЙ

Левицький В'ячеслав. XLI міжнародна філологічна конференція в Санкт-Петербурзі 118

Лущій Світлана. Всеукраїнська студентська олімпіада 119

Дунай Павлина. "Час сповідується через нас...": творчий вечір Людмили Тарнашинської 120

Мазепа Наталя. Відлуння нашої мови, нашої культури, нашого буття 122

Онисенко Світлана. Шості міжнародні наукові фольклористичні читання, присвячені професору Лідії Дунаєвській 123

НАШІ ПРЕЗЕНТАЦІЇ 18, 84, 88, 125

НЕКРОЛОГ

Марк Веніамінович Теплінський 126

АННОТАЦИИ ОПУБЛИКОВАННЫХ СТАТЕЙ 127

CONTENTS 128

ГАЛЕРЕЯ "СіЧ"і ..... 3 сторінка обкладинки

© Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України, 2012

Питання теоретичні

Ольга Бандровська

УДК 82-91=111:008

АДАПТАЦІЯ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ В КУЛЬТУРОЛОГІЧНІЙ ПЕРСПЕКТИВІ

Мета статті – проблематизація сутності і змісту адаптацій у сучасному культурному просторі. Показано, що специфіка адаптацій є відповіддю на цивілізаційні інформаційні виклики й потребує широкої дискусії в різних площинах, насамперед естетичної вартості й естетичної освіти людини.

Ключові слова: адаптація, художня література, культура, сучасність, інформація, Шекспір, читач.

Olha Bandrovska. Adaptation of literary work in culturological perspective

The article aims at problematization of essence and content of adaptation in contemporary cultural space. It is shown that the specificity of adaptations is a response to informational challenges and needs wider discussion on different planes, above all, those of aesthetic value and aesthetic education.

Key words: adaptation, literature, culture, modernity, information, Shakespeare, reader.

Поняття "література" не потребує перевизначення.
Якщо ви не здатні впізнати літературу, коли читаєте,
вам ніхто не допоможе її краще пізнати чи полюбити
Гарольд Блум ("Західний канон на тлі епох")

На зламі XX – XXI ст. категорію "інформація" усвідомлено та обґрунтовано як таку, що дозволяє визначати основні характеристики цивілізації на сучасному етапі. Новітні технічні досягнення, серед них насамперед комп'ютерні технології, утворення гіпертекстуальної субкультури привели до зміни культурної конфігурації світу, суть якої полягає у відкритості й мобільності інформації, швидкості доступу людини до неї. Інтернет як найпотужніше на сьогодні джерело інформації знімає географічні, національні, часові обмеження. Користувач всесвітньої мережі має доступ не лише до інформації, що існує в текстуальному варіанті, а й до її мультимедійних (опосередкованих засобами кіно-/фото-/радіотехніки) варіантів.

Кількісне і якісне зростання інформаційного потоку, з одного боку, обмеженість життєвого часу людини – із другого, ставить проблему, яка має, на нашу думку, онтологічне значення – *формування концепції пізнання*. Це проблема водночас й індивідуальна, і соціальна. Особистісна цілісність людини допомагає їй (часто навіть інтуїтивно) обирати необхідну інформацію, тобто відсіювати те, що не стане часткою її світу ідей. Утім очевидною є керованість інформацією з боку різних інституцій, насамперед освітніх, які формують політику індивідуального пізнання.

Інформаційна революція змінює образ сучасної людини, стиль її життя, якість знання. Упродовж XX ст., як зазначає М. Епштейн, історичний час прискорювався, уміщуючи в астрономічну одиницю дедалі більше інформаційних одиниць і подій. Така усвідомлена закономірність логічно призводить до необхідності

кореляції поняття “інформація” з поняттям “адаптація”. Останнє має значну методологічну цінність з погляду оптимізації інформації та руху до оптимальних умов пізнання. Отже, інформація й адаптація – це складові єдиного процесу пізнання.

Поняття “адаптація” в найширшому розумінні означає процес пристосування до мінливих умов і походить від латинського *adapto,* що означає “пристосовую”. Це поняття застосовують у багатьох сферах знання, що вказує на його складність і міждисциплінарний характер: “За обсягом і змістом “адаптація” – це поняття не лише міждисциплінарне, а й доволі складне, що вимагає достатньо обережного й рафінованого ставлення до нього”, – пише у статті “Природа адаптації” російський учений Ю. Урманцев [9]. Болгарський дослідник І. Калайков розвиває цю думку, указуючи, що поняття належить багатьом конкретним галузям знання й водночас містить певний філософський сенс [4]. Передусім дослідників цікавлять біологічна адаптація (як адаптаційне пристосування живих систем усіх рівнів організації до середовища існування) і соціальна адаптація (пристосування людини до суспільства). Привертає увагу також антропологічний підхід, згідно з яким адаптація – це форма становлення цілісності людини [1]. Усталеними й дослідженими є такі адаптивні системи: людина, сім’я, організація людей, інституція; системи контролю й управління, комп’ютерні системи й кіберсистеми.

У будь-якій системі адаптивність як здатність до пристосування слід розглядати, враховуючи понятійний апарат синергетики й нелінійної динаміки, такі його поняття, як відкритість, процесуальність, складність. А застосовуючи ідею адаптації до культурно-антропологічної сфери, варто пам’ятати, що людина і створена нею культура – це надскладні, динамічні й відкриті системи і що існує структурний зв’язок між складністю і свідомістю людини (про це писав Шарден Пьєр де Тейяр у післямові “Сутність феномена людини” до праці “Феномен людини”).

Один із напрямків досліджень сучасних гуманітарних наук – аналіз і шляхи становлення естетичної свідомості людини. Естетична свідомість формується через пізнання з творами мистецтва, а мистецтво, як вважав Гегель, “робить своїм новим святим Людину, глибини і висоти людської душі, загальнолюдське <…> у його устремліннях, діяннях та долях” [5, 507]. Отже, за переконанням філософа, історія художніх форм є історією форм людського духу. Шеллінг писав про поєднання свідомого і несвідомого у творах мистецтва (“Мистецтво не здійснюється свідомо. Із свідомою діяльністю повинна узгоджуватись несвідома сила, і лише поєднання і взаємопроникнення обох творять найвище у мистецтві” [5, 366]) і стверджував, що в міфології, яка лежить в основі художньої літератури, “розпростерся весь світ” [5, 383], і в цьому полягає універсальне і всезагальне значення мистецтва. Так твір мистецтва виходить за межі естетичного, формує уявлення про такі фундаментальні категорії, як народ, цивілізація, історія. Естетична свідомість – складова цілісності людини, її творення триває впродовж життя й залучає механізми естетичної адаптації.

Значний розвиток масової культури протягом ХХ ст. і першого десятиліття ХХІ ст., особливо зважаючи на її комерційний аспект, проблематизує формування естетичної свідомості людини. Так само зростання інформаційного потоку, його відкритість і доступність актуалізують проблему формування адаптаційних відповідей на “інформаційні виклики”. Одним із шляхів формування естетичної свідомості людини виступає знання творів світової літератури, які складають художню спадщину людства. Утім, як зауважує Г. Блум, “навіть біблійних шістдесяти і ще десяти років тепер не вистачить, аби прочитати більше ніж вибірку творів низки великих письменників так званої західної традиції, не

кажучи вже про всі інші. Отже, той, хто читає, повинен вибирати, бо прочитати все просто не стане часу, навіть якщо, окрім читання, більше нічого не робити" [2, 20]. Аналізуючи загальнокультурну ситуацію кінця XX ст. і зосереджуючись на питаннях літературної освіти, американський літературознавець виявляє, на наш погляд, концептуально важливі проблеми сучасності. Він вважає, що в час, коли занепадає "мистецтво глибокого і вдумливого читання" й натомість поширюється "ігнорування культури", як ніколи, стає актуальним питання канону як "мистецтва пам'яті, автентичного підмурівка культурологічного мислення" [2, 43].

За переконанням Г. Блума, вища цінність художньої літератури, мистецтва слова аж ніяк не політична чи моральна: "Читати, шукаючи виправдання будь-якій з ідеологій, означає не читати взагалі. Сприйняття естетичного дає нам можливість вміти промовляти до себе і витримувати власну присутність у цьому світі. Справжня користь Шекспіра чи Сервантеса, Гомера чи Данте, Чосера чи Рабле у плеканні *нашого* внутрішнього "я". Читання творів, що увійшли до Канону, нікого не зробить кращою або гіршою людиною, корисним чи злочинним громадянином. Бо ж внутрішній діалог розуму із самим собою не є жодною соціальною реалією" [2, 43]. Отже, як носій кращих інтелектуальних традицій, учений вважає найвищою естетичну вартість твору мистецтва і практично підтверджує тезу про значення мистецтва для формування цілісності людини. Г. Блума також непокоїть, що сьогодні акцент на естетичній вартості художньої літератури належить не більшості, а меншості дослідників, що приводить до переакцентації літературної освіти. Він із цього приводу пише: "Коли наші відділення англійської та інших літератур зсохнуться до нинішніх розмірів відділень класичної філології і віддадуть більшість своїх функцій легіонам культурологічних кафедр, нам залишиться хіба що зосередитись на вивченні найбільш істотного – Шекспіра та кількох рівних йому лордів літератури, котрі, врешті-решт, винайшли нас… Ми повинні навчати більш вибірково, вперто шукаючи тих небагатьох, котрі здатні стати справжніми читачами й письменниками. А хто хоче слухати політично заангажовані курси, нехай іде і слухає їх" [2, 22].

На нашу думку, урок Г. Блума у книжці "Західний канон" полягає в тому, що учений, наголошуючи на естетичній вартості художньої літератури, не абсолютизує її: "Шекспір може навчити нас чути себе, коли ми говоримо до себе, <…> може навчити нас приймати зміни у нас самих і зміни в інших" [2, 39]. Тож художня література – це не замок зі слонової кістки, гасло "мистецтво для мистецтва" – не абсолют. Адже кращі твори світової літератури – необхідна складова людського самопізнання, встановлення власної ідентичності, складний, історично не обмежений пошук відповідей на екзистенційні питання. Враховуючи відкритість Канону, як, зрештою, і всіх засадничих понять культури, вважаємо, що пізнання визнаних текстів світової культури – це акт співтворчості автора й читача. Варто наголосити: акт пізнання, співтворчість *кожного* читача.

Отже, зустріч читача і твору мистецтва унікальна й найцінніша, проте, як підсумовує Г. Блум, "ми наближаємось до розуміння неможливості осягнути Канон упродовж одного людського життя" [2, 46]. Навіть погоджуючись, що, наприклад, із творами В. Шекспіра повинна познайомитися кожна людина, яка вважає себе носієм західноєвропейської культури, виникає питання обсягу обов'язкових для читання творів. Пам'ятаючи, що шекспірівський канон складають 37 п'єс, 2 поеми і 154 сонети, важко уявити собі, що з усією шекспірівською спадщиною познайомиться більшість читачів. Ідеться і про спеціалістів-шекспірознавців.

Проблема читацької обмеженості в часі й мотиваціях читання гостро усвідомлюється сучасними вченими й літераторами. Наприклад, її іронічно відтворено в романі Д. Лоджа "Обмін місцями", хоча в дещо іншому контексті. Англійського письменника непокоїть низький рівень начитаності сучасного викладача літератури, іронічну характеристику якого він подає в епізоді з грою під назвою "Приниження" (Humiliation). Один із центральних персонажів твору викладач англійської літератури Ф. Своллоу пропонує своїм колегам гру, яку він сам вигадав, навчаючись в аспірантурі. Її зміст полягає в тому, що кожний із гравців, які беруть участь, загадує відомий твір з історії літератури, котрий він не читав. Чим більше людей такий твір читали, тим більше балів він набирає, тобто для того, аби перемогти, треба принизити себе, визнавши свою необізнаність з одним із шедеврів світової літератури. В азарті гри виявляється, що один з учасників не читав "Втраченого раю" Мільтона, другий – "Гамлета", а сам персонаж – викладач Ф. Своллоу часто ставав переможцем, адже ніхто не міг здогадатись, що він не бачив тексту "Олівера Твіста", з якого ще у школі починається знайомство з Діккенсом. Епізоди з грою сприймаються як гостра сатира, тому що гравці, за задумом автора, – викладачі кафедри англійської літератури.

Звичайно, проблема пізнання творів світової класики значно ширша за академічні межі, за академічні курси світової літератури. Постає питання, як зі світовою класикою знайомиться звичайний читач, ще більшою мірою обмежений у часі, котрий, можливо, узагалі не усвідомлює поставленої проблеми або не бачить у цьому нагальної життєвої потреби, не розрізняючи споживання інформації й естетичне виховання. Відповідь на це питання, зрозуміло, не зводиться до однієї площини – освітньої, інформативної чи естетичної; її пошук потребує сполучення різноманітних підходів, кожний із яких унаочнює й уточнює проблему, надає процесуальності її вирішенню. Одним із відправних орієнтирів якраз можна обрати проблему адаптації творів художньої літератури для широкого читацького загалу – читачів різних вікових категорій, по-різному мотивованих, з різним рівнем освіти. Одразу стає очевидним і зв'язок цієї проблематики з масовою або популярною культурою. Адже екранізація класики, експлуатація її сюжетів і мотивів, видання, у яких подано скорочений переказ відомих творів, – це вагома частка саме масової культури.

Отже, постає широке коло питань загальнокультурного масштабу: якою мірою різноманітні адаптації світової класики можуть замінити оригінал; яким має бути співвідношення оригіналів та адаптацій, що не загрожувало б занепадом культурного рівня людини, втратою невловимого науковим дискурсом рівня естетичної освіти сучасної людини; чи наближають або, навпаки, віддаляють від людини книжку нові технічні можливості; чи керований цей процес хоча б частково і як саме він впливає на майбутнє художньої літератури? Ці питання, породжені сучасними реаліями життя, звісно, залишаються і, вочевидь, залишаться відкритими; вони наголошують на неоднозначності сучасної антропологічної ситуації, потребують динамічного перманентного аналізу і врахування багатьох факторів сучасного інформаційного світу.

"Філософія відлуння в культурі". З теоретичного погляду проблема художньої адаптації не лише не нова, а навпаки, одна з найдавніших. В античній літературі одним із найвідоміших прикладів постає "Енеїда" Вергілія, у якій простежуються мотиви "Одіссеї" та "Іліади", що дозволяло дослідникам усіх часів говорити про впливи, наслідування, оригінальну художню адаптацію Гомера. Однак визнання було настільки широким, що після смерті Вергілія з'являються твори, які називають центонами (дослівно "зіткані з клаптиків") і які складаються з цитованих рядків видатного письменника. Відомий приклад – трагедія "Медея" Годизія Гети (II ст. н.е.), складена із запозичених цитат з різних творів Вергілія.

Взаємозв'язаність текстів літератури і, ширше, культури активно досліджувалась у другій половині XX ст. За Ю. Кристевою ("Бахтін, слово, діалог і роман", 1967), інтертекстуальність не лише передбачає наявність "попередника" або оригінального тексту, а й виступає онтологічною властивістю будь-якого тексту, який також можна розуміти як перетин багатьох текстових площин і голосів культури. Р. Барт розуміє текст як багатовимірний простір, у котрому відбувається зіткнення і змішання великої кількості текстів, жоден з яких не є оригінальним. Отже, уся культура становить собою єдиний текст, а письменник "завжди має справу, – як стверджує М. Фуко, – з нерозбірливими, напівстертими, багато разів переписаними пергаментами" [7, 333].

Одна з продуктивних ідей, зіставних із поняттям "інтертекстуальності", – "філософія відлуння в культурі" Х.Л. Борхеса. "Відлуння", на думку аргентинського письменника, реалізується переспівами, адаптаціями, перекладами, новими інтерпретаціями – усім спектром можливих процедур оперування з текстами, які забезпечують динаміку, витривалість і спадковість епох, культур і цивілізацій. Інший ракурс проблеми обирає український літературознавець А. Нямцу. Досліджуючи функціонування традиційних художніх моделей у літературі, він зазначає: "У різні культурно-історичні епохи відкритість традиційних структур виявляється по-різному й багато в чому зумовлена специфічними запитами духовного континууму, що сприймає. Найбільш багатопланово і певною мірою демонстративно її реалізовано у XX ст., яке є динамічним і, головно, принципово драматичним порівняно з попередніми періодами в історії цивілізації" [6, 50].

Отже, враховуючи стан сучасної культури, інформаційні й технічні можливості, розшарування на високу "елітарну" і масову культуру (з усією полемічністю й неоднозначністю визначень), слід визнати, що твори мистецтва, традиційні сюжети, мотиви та образи існують у незнаних у попередні періоди історії реаліях. Масштаб їхніх інтерпретацій та адаптацій значно зростає, але водночас постає питання їхньої художності і, зрештою, варіативності. Не менш серйозний аспект полягає у зміні якості читання й пізнання. Англійський поет і художник В. Блейк наприкінці життя задумав створити ілюстрації до "Божественної комедії" Данте. Для цього він вивчав італійську мову, аби прочитати твір в оригіналі. Подібний максималізм залишався природним для митців XX ст.

Шекспір. Бути чи не бути? Один із варіантів адаптації літературного твору репрезентований у російському виданні "Усі шедеври світової літератури у короткому викладі. Сюжети і характери". Мету цієї великої за обсягом і багатотомної за задумом публікації, як пише у вступній статті проф. В. Новіков, становить систематизація, схематизація, каталогізація світових книжкових багатств, цілісне й живе уявлення про них, оскільки "схематичне знання – не Дон Кіхота, звичайно, але, скажімо, "Беовульфа" або "Роланда" – усе ж краще й корисніше, ніж їх "чесне" незнання" [3]. Статті-перекази творів складено так, щоб знайомство з ними не займало понад 15 хвилин читацького часу.

В одному з томів, які мають й електронні версії, досить об'ємно репрезентований В. Шекспір. Приблизно за годину читач має можливість спізнати сюжети найкращих творів драматурга – "Гамлета", "Короля Ліра", "Макбета", тобто ті твори, які, за Г. Блумом, центрують західний літературний канон. Як й інші твори, 15-хвилинний "Гамлет" "написаний" сучасною розмовною мовою, простими реченнями, з невеликою кількістю цитат. Подієвий ряд передано достатньо точно, згадано практично всіх центральних персонажів твору: "Привид просить Гамлета помститися за нього. "Прощавай, прощавай. І пам'ятай про мене" – з цими словами привид іде. Світ перекинувся для

Гамлета… Він клянеться помститися за батька". І далі: "Гамлет гуляє наодинці і промовляє, роздумуючи, свій знаменитий монолог: "бути чи не бути – це питання…" [3]. Через годину, отже, читач готовий проілюструвати своє "знання" Шекспіра і, можливо, навіть детальніше, аніж після справжнього прочитання, адже він має справу із синтетичним, дуже концентрованим продуктом. (Для порівняння, з власного досвіду: сюжети Ф. Достоєвського проблемні для переказу, адже не дія чи подія центрують твори романіста, а рух, емоція, почуття, враження, тобто речі зовсім іншого порядку).

На нашу думку, власне таке "несправжнє" знання є ознакою сучасної культури, яку Ж. Бодріяр назвав "ерою тотальної симуляції". Короткий переказ симулює реальне читання, стає більшим за нього. Тому для читача скасовується щонайменша можливість мисленнєвих процесів, і більше того: переказаний "Гамлет" – це навіть не симуляція переживань, замість них символічний розділовий знак сучасності – трикрапка (див. цитату), тобто порожнеча. І якщо читач з цим свідомо погоджується, це означає, що він погоджується мати спекулятивний образ Шекспіра, тобто замінити Шекспіра як такого на його симулякр. Отже, читач приймає заявлений у вступному слові однозначно полемічний принцип схематизації знання замість "чесного" незнання. Виходить, що значення Шекспіра, значення всієї класичної спадщини втрачає свій глибинний зміст. Адже, користуючись словами відомого Джойсового персонажа, читаючи, "ми йдемо крізь самих себе, <…> завжди приходимо лиш до самих себе", інакше – витворена власними зусиллями внутрішня порожнеча.

Діалог із привидами? Проблема адаптації, перекладу, екранізації світової літератури залишається не менш актуальною, ніж сторіччя тому. На початку XVIII ст. О. Поуп перекладав Гомера, редагував і адаптував Шекспіра для своїх сучасників, як він писав, "викидаючи масу непристойних слів і сцен". Його класицистичні погляди на цю сферу діяльності викликали жваву дискусію, однак у цілому йшлося про *творчий діалог* митців різних епох: художність цих адаптацій залишалась поза сумнівом, ішлося про її специфіку. Багато ж із сьогоднішніх адаптацій не підлягають визначенню "художня адаптація". В Інтернеті можна знайти сторінки "Three-Minute Hamlet" ("Гамлет за три хвилини") або "Crime and Punishment" Boiled Down to 60 seconds" ("Злочин і кара" за 60 секунд). Такі сайти, які демонструють ануляцію культурних смислів, є ознакою сучасності, і створюється враження, що мистецтво слова перебуває біля власної межі.

Показово, що, розмірковуючи про сучасність, Ж. Дерріда закінчує одне зі своїх деконструктивістських досліджень цитатою з "Гамлета": "Ти учений, то ж говори до нього, Горацій!". Тільки діалог, тільки послідовна розмова й багатоголосся уможливлюють рух до тієї сфери думки, де народжуються нові культурні смисли й одні фантоми змінюються на інші, де зіштовхуються ідеї і множаться питання. Констатувати занепад Книги або вічність Мистецтва можна й монологічно. Однак лише у дискусіях, на перехресті різних, протилежних, радикальних, нігілістичних поглядів з'являються образи, можливо, теж фантомні, сучасної цивілізації, сучасної культури, образи майбутнього літератури.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Беляев И.* Адаптация как форма становления индивидуальной целостности человека // Електронний ресурс. – Режим доступу: vestnik.osu.ru/2010_2/1.pdf
2. *Блум Г.* Західний канон на тлі епох. – К.: Факт, 2007. – 720 с.
3. *Все шедевры* мировой литературы в кратком изложении. Сюжеты и характеры. Зарубежная литература древних эпох, средневековья и Возрождения.– М.: Олимп; АСТ, 1997. – 848 с.
4. *Калайков И.* Цивилизация и адаптация. – М.: Прогресс, 1984.
5. *Мислителі* німецького Романтизму. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2003. – 588 с.

6. *Нямцу А.* Русская фаустиана: Учебное пособие.– Черновцы: Рута, 2009. – 288 с.
7. *Постмодернизм*: Энциклопедия. – Минск.: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. – 1040 с.
8. *Сторі Д.* Теорія культури та масова культура: Вступний курс. – Харків: Акта, 2005. – 357 с.
9. *Урманцев Ю.* Природа адаптации (системная экспликация)// *Вопросы* философии. – 1998. – № 12. – С. 21-36.

Отримано 20 січня 2012 р. *м. Львів*

Анна Мазурак

УДК [82+79.43]:159.91

ПСИХОФІЗІОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ МОНТАЖУ ЯК ЗАСОБУ ХУДОЖНЬОГО ВПЛИВУ В ЛІТЕРАТУРІ Й КІНО

Обґрунтовано психофізіологічні засади монтажу як виражального засобу в літературі і кіномистецтві. Їх функціональність продемонстрована на прикладі аналізу поезії Тараса Шевченка "І досі сниться: під горою…"

Ключові слова: кадр, кінопоетика, "кінематографізм в літературі", монтаж, мізансцена, поетика монтажу, принцип оберненої воронки, рецептивна поетика.

Anna Mazurak. The psycho-physiological foundations of montage as a method of artistic influence in literature and cinema

The paper focuses on psycho-physiological principles of montage as an expressive means of literary and cinematic works. Its functional possibilities are exemplified by the analysis of Taras Shevchenko's poem And Still I Dream: Beneath the Mountain.

Key words: sequence, poetics of film, cinematographic principles in literature, montage, mise-en-scène, a turning funnel images, receptive poetics.

Термін "монтаж" зазвичай розуміється як кінематографічний засіб. Пояснюється це тим, що цей термін і справді з'явився, утвердився й набув "кінознавчого" осмислення з розвитком кіно як виду мистецтва. У кінопоетиці він уже давно визнаний одним із головних виражальних засобів. Однак, коли з'явилася потреба у професійній підготовці кінорежисерів, найвідоміші майстри кіно (С. Ейзенштейн, В. Пудовкін, М. Ромм, А. Тарковський та ін.) з метою пояснити майбутнім режисерам *поетику монтажу* почали звертатися до художньої літератури як до матеріалу, на прикладі якого було зручно й вигідно з дидактичного погляду продемонструвати мистецтво кіномонтажу. Виявилося, що для високохудожнього літературного тексту монтаж також виступає одним із найважливіших виражальних засобів. Професори кінорежисури відкрили для себе і для своїх учнів "кіноматографічність" творів О. Пушкіна, Л. Толстого, М. Гоголя та інших відомих майстрів слова. Складалося враження, що чим вищий художній рівень літературного тексту, тим активніше в ньому виявляється монтажний принцип, який треба розуміти як *компонування закодованих у слово зображень.* Тривалий час літературознавців не зацікавлювало це відкриття. Навіть такі вдумливі дослідники, як В.Шкловський та Ю. Тинянов, що одними з перших почали осмислювати специфіку кіно як виду мистецтва, не звернули на це відкриття особливої уваги. Щоправда, із часом, і то вельми епізодично, коли йшлося про інтерактивні стосунки кіно й літератури, заходила мова про монтажний спосіб поєднання зображальних моментів літературного тексту. Щоб зрозуміти, чому можливі такі "перегуки" між кінопоетикою та поетикою літературного тексту, слід узяти до уваги, що художня література й кіно фактично "працюють" з одним і тим самим матеріалом – *зоровим образом* (візією, зображенням, зоровою картиною). Однак така паралель дещо умовна.

Якщо зображення слугує для кіно, безумовно, основним матеріалом, котрий після відповідної художньої обробки володіє ефектом прямого естетичного впливу, то візуальність художньо-літературного тексту закодована у слово й набуває художньої впливовості лише через процес розкодування того візуального потенціалу, що міститься у слові. Звідси й висновок М. Зубрицької, що "літературно-теоретична проблема homo legens – це передусім проблема візії та візуалізації" [5, 15].

Варто (і треба!) говорити, що художнє слово – це особливий матеріал. Окрім візуальної складової, воно наділене ще й іншими надзвичайно тонкими засобами впливу, які зумовлюються здатністю слова збуджувати різномодальні асоціації. Але при цьому варто погодитися з думкою, що література – це переважно візуальне мистецтво. Щоправда, її візуальність закодовано у слово. Через те напрошується висновок, що поетика літературно-художнього тексту певною мірою має бути переорієнтована на вивчення як процесу закодування візуального змісту, так і процесу його розкодування (візуалізації) читачем. Ось чому порівняльне вивчення особливостей монтажу зорового (зображального) матеріалу як у кіно, так і в літературі становить *актуальну проблему,* розв'язання котрої обіцяє певний науковий набуток, особливо важливий для глибшого осмислення "секретів" впливу візуалізованого слова на реципієнта.

Але тут одразу виникає проблема *методів дослідження* монтажу як засобу художнього впливу, що функціонально дієвий в обох видах мистецтва. Монтаж – прийом, засіб, яким широко користуються як митці кіно, так і митці слова. Якщо митець удається до цього прийому, то він передбачає його функцію, яка є *функцією впливу* на свідомість реципієнта. Отже, доходимо висновку, що один зі шляхів розгадки та пояснення впливу на свідомість реципієнта полягає в його моделюванні процесу такого впливу. Саме з метою моделювання впливу художнього тексту на реципієнта, або ж, інакше кажучи, з метою моделювання самого акту сприймання реципієнтом художнього тексту, і виникла рецептивна поетика, яка на вітчизняному ґрунті бере свій початок із Франкового трактату про секрети художньої творчості, з харківської психологічної школи, з усіх інших реальних спроб пояснити процес рецепції художнього (кіно- чи літературного) тексту з використанням інструментарію психології та психофізіології (див. статтю Г. Клочека про рецептивну поетику [8]). У принципі, кожний прийом художнього впливу може бути пояснений із позицій психофізіології. Якщо це вдається зробити, то одразу ж виходимо на надійний за своєю валідністю науковий результат. У такому разі психофізіологія, задіяна в нашій гуманітарній науці, піднімає рівень доказовості тверджень подібно до того, як це робить математика в точних науках.

Видатний режисер В. Пудовкін писав: "Природа монтажу властива всім мистецтвам, і в кінематографі вона лише отримала досконаліші форми" [12, 116]. Приклади монтажного мислення в різних видах мистецтва – це взагалі окреме питання. Проте зараз ставимо перед собою завдання розглянути психологічні засади цього засобу на матеріалі двох мистецтв – літератури й кіно, інтерактивність яких дедалі більше зацікавлює вчених (філософ А. Бергсон, мистецтвознавець та літературознавець І. Іоффе, С. Юткевич, В. Демін, Н. Горницька, В'яч. Іванов, мистецтвознавець А. Соколов, Н. Агафонова, О. Пуніна та ін.). Передусім слід розглянути і прийняти твердження, що монтажність – це психофізіологічна властивість сприйняття людиною світу, це засіб здійснення розумових операцій нашою свідомістю. Наше пізнання об'єктивної реальності складається з таких процесів, завдяки яким людина сприймає та перероблює інформацію; ідеться передусім про такі категорії психологічної науки, як *відчуття, сприймання, уявлення та мислення*. Згідно з концепцією видатного психолога С. Рубінштейна, яку він виклав у своїх відомих "Основах загальної психології", сприймання –

“…це специфічна пізнавальна діяльність зіставлення, співвіднесення чуттєвих властивостей предметів, які в ньому виникають. Під час сприймання чуттєві властивості неначе витягуються з предмета – для того, щоб одразу бути віднесеними до нього. <…> Чуттєві дані, які виникають в процесі сприймання, та наглядний образ, що формується при цьому, отримують одразу предметне значення, тобто відносяться до певного предмета” [13, 227]. Твердження відомого психолога важливе для розуміння монтажу як мислення зоровими образами.

Вибудовуючи психологічну концепцію процесу сприймання, С. Рубінштейн не вдавався до терміну “монтажність”, але він досить широко користувався такими поняттями, як “зіставлення”, “співвіднесення”, “звірення образу з предметом” – усі вони прямо стосуються природи монтажності як засобу. Психолог висловлює думку, що сприймання – це не просто сума відчуттів. “До кожного сприймання, – продовжує С. Рубінштейн, – входить і минулий досвід <…> й мислення того, хто сприймає, та – у відомому сенсі – також його почуття та емоції” [13, 228]. Таке твердження добре пояснює той факт, що конструкція художнього образу тим вдаліша, чим більша його здатність апелювати до особистого досвіду реципієнта. І тут виникає питання: як саме можна виявити, виміряти та описати здатність художнього образу ефективно апелювати до його особистого досвіду? Ідеться про важливу наукову проблему, що стосується такого складного поняття, як енергія художнього образу. Зараз ми лише ставимо це питання, розуміючи, що відповідь на нього не може бути простою. Але немає сумніву, що воно може бути вирішене в рамках рецептивної поетики.

Французький філософ А. Бергсон у відомій праці “Творча еволюція” (розділ “Кінематографічне мислення”) стверджує, що в нашій свідомості відсутнє бачення самих речей, наявний лише їх середній образ. На його думку, свідомість стрибками несеться від одного результату до іншого й не бачить сам процес здійснення руху, а лише образ уже здійсненого [1, 314]. Наша свідомість аналізує окремі вихоплені частини інформації, а потім на їхній основі створює образи навколишнього світу. “Ми схоплюємо, – пише учений, – майже одночасні відбитки зі скороминущої реальності, і через те, що ці відбитки притаманні цій реальності, нам достатньо нанизувати їх упродовж абстрактного однорідного, невидимого становлення, що перебуває у глибині апарату пізнання, аби наслідувати тому, що властиве самому цьому становленню. Сприйняття, мислення, мова діють у такий спосіб. Чи йдеться про те, щоб осмислювати становлення, висловлювати або навіть сприймати його, ми навряд чи робимо що-небудь інше, крім вмикання свого роду внутрішнього кіноапарату” [1, 294]. На думку А. Бергсона, людська свідомість неначе фотографує окремі моменти якогось руху, дії і потім із цієї низки нерухомих образів будує, монтує один нерухомий, кінцевий образ. Він стверджує, що механізм нашого звичайного пізнання має кінематографічну природу.

Будь-яка дія уривчаста, тому й пізнання, вважає філософ, теж буде уривчастим [1, 295]. Усі процеси сприймання, мислення, формулювання думки відбуваються в нашій свідомості за кінематографічним принципом нанизування та кадрування, тому фіксація всіх цих процесів, вираження думки на письмі відбуваються аналогічно. Отже, філософ доходить висновку про кінематографічність (*монтажність*) людського бачення і, відповідно, мислення. Згідно з такими міркуваннями можемо узагальнити, що всі твори мистецтва і взагалі будь-яка людська діяльність мають монтажну природу. Сучасні дослідження з психології та психофізіології також активно стверджують думку, що монтажність лежить в основі психофізіологічних процесів нашого світосприйняття. Це пов’язано з тим, що людська свідомість постійно прагне

до пошуку та встановлення зв'язків між усім, що ми бачимо. Але вона не сприймає об'єкти повністю. Сучасні психологи вважають, що процес надходження інформації до свідомості завжди має уривчастий, немовби "фрагментарний" характер. Б. Ломов запропонував три етапи бачення об'єкта: 1) об'єкт сприймається як нерозчленована, безформна пляма; 2) у сприйманні виокремлюються певні деталі об'єкта та 3) упізнається форма об'єкта за цими ознаками [9, 227].

В. Козубовський у підручнику з психології зазначає, що сприйняття спрямовано на виявлення розпізнавальних ознак об'єкта, який сприймається. При цьому з усіх ознак, що впливають на свідомість людини, у ній відображаються лише провідні. Усі ж інші залишаються за межами сприйняття. Ці провідні ознаки необхідні нашій свідомості, щоб почався процес упізнання об'єкта. Він залежить від індивідуальних особливостей людини (складу мислення, рівня розвитку індивідуальних властивостей сприйняття, мотивацій, установок тощо), від її життєвого досвіду, знань про цей об'єкт, пам'яті. На цьому етапі сприйняття, стверджує психолог, відбуваються складні процеси зіставлення ознак об'єкта з еталонами, які зберігаються в довготривалій пам'яті людини, процеси мисленнєвого аналізу та синтезу системи цих ознак та прийняття рішення. Усе це базується на інформації, яка надходить від органів чуттів [8, 58-81].

Якщо це рух, то свідомість сприймає тільки якесь характерне положення, одну з фаз цього руху, і тільки потім, спираючись на цей окремий момент руху й відштовхуючись від нього, добудовує образ усього руху, увесь його цикл. Отже, одна деталь руху дає уявлення про весь рух. Зазначимо, що саме така особливість нашого сприймання реальності використовується творцями кіно- й літературних текстів. Звідси й особлива роль окремих "кадрів", котрі вмонтовуються в літературні та кінематографічні тексти як прийоми, що виконують функцію *деталей-жестів:* ідеться про вельми ефективні стосовно передачі психологічного змісту прийоми, які широко використовуються письменниками та кіномитцями.

Думку про те, що наше мислення та світосприйняття має монтажну природу, розгортає режисер кіно й телебачення, мистецтвознавець А. Соколов: "Монтаж – це не "властивість" кадру й не "властивість" кіно, а метод здійснення мисленнєвих операцій нашої свідомості, котрий узяли на озброєння кінематограф і телебачення та використовують його в найрізноманітніших художніх та інформаційних цілях" [16, 19]. Режисер ще раз доводить, що коли задіяно метод зіставлення, поєднання, комбінації, то тут завжди йдеться саме про монтаж. Цей метод, на його думку, використовується насамперед у процесі впізнавання об'єкта. Дослідник пише, що пам'ять зберігає величезну кількість статичних пластичних образів та пластичних образів дій. Тому процес упізнання того чи того образу базується на методі зіставлення образу, який ми сприймаємо, та образу, що зберігається в нашій пам'яті. А це вже і є монтаж, підсумовує А. Соколов. На його думку, монтаж – це обов'язкова складова природи функціонування людської свідомості. Зорова інформація проходить складний шлях, перш ніж потрапити у свідомість. "На всьому шляху, – пише режисер, – від роговиці ока до народження думки, на різних етапах просування, розпізнавання та усвідомлення отриманої інформації відбувається декілька форм її трансформації в період руху від рівня фізіологічного до рівня розуміння та оцінки. Але всюди "спрацьовує" один і той самий "механізм" – метод зіставлення" [16, 23-24]. І це відбувається саме так, бо, продовжує А. Соколов, із самого початку процес сприйняття має "фрагментарний" характер. Очі людини, коли вона щось роздивляється, весь час у русі. Вони перескакують з

одного напрямку на другий, з однієї деталі на другу, вихоплюючи з невеликими інтервалами шматки інформації. Ці шматки складаються в нашій свідомості, як мозаїка, в єдину загальну картину. Це відбувається тому, що ці шматки інформації є ознаками образу того об'єкта, що його ми вибудовуємо у своїй свідомості. Процес надходження інформації в нашу свідомість завжди й у всіх випадках має дискретний, переривчастий характер. Це необхідно для нормального протікання нашого сприймання. Адже членування на шматки та зіставлення цих шматків, тобто "сприймання-аналіз-синтез" – це складова людської природи сприймання та мислення. Тому монтаж присутній усюди в нашому житті. Режисер пише, що монтажність виявляється вже при виборі теми майбутнього твору, тому що відбувається відбір, процес зіставлення різних варіантів з оціночними критеріями автора. Монтаж має місце при виборі крупності кадру, бо об'єкт зйомки в певному масштабі зіставляється з рамкою кадру для передачі конкретної зорової інформації в образах. На побудову композиції кадру теж впливає монтажність нашого світосприйняття. Об'єкти в кадрі розташовуються не хаотично, а підпорядковуються певному задуму оператора, згідно з детально продуманими мізансценами. "Власне, використання багатого розмаїття пластичних статичних образів і пластичних образів дії, які зберігаються в нашій пам'яті, – підводить підсумки А. Соколов, – зробило німе кіно Великим, зрозумілим на різних континентах та в різних країнах" [16, 22].

Отже, робота нашого сенсорного апарата, насамперед його зорової частини, триває стрибками, має перервний характер. Фізіолог І. Сечєнов називає око "щупалом", тому що, коли людина роздивляється предмети навколо себе, її очі перебігають з однієї точки на другу. Завдяки цьому людина отримує зорову інформацію про окремі частини предметів [15, 269]. Залежно від завдань, котрі стоять перед людиною, стверджує видатний дослідник у галузі психофізики зору А. Ярбус, змінюватиметься й розподілення точок фіксації на об'єкті, тому що різна інформація зазвичай локалізована в різних частинах об'єкта. А рух очей відображає процеси людського мислення [11, 413]. Наведені спостереження та висновки засвідчують, що людина відбирає необхідну інформацію, аналізує навколишній світ, як монтажер за монтажним столом відбирає з усього різноманіття знятих кадрів ті, котрі найкраще розкривають смисл тієї чи тієї сцени, а потім змонтовує з них уже завершений варіант цієї сцени.

Один із важливих інструментів, яким у перспективі здатна успішно скористуватися психологія художнього сприймання і яким, за окремими винятками, не поспішають оволодівати вчені, що працюють над розгадками таємниць художності, іменується *ефектом оберненої воронки.*

У психології неодноразово висловлювалася думка, що навколишній світ кожної миті впливає на людину безліччю найрізноманітніших подразників, але у свідомості відображається лише та невелика їх частина, на якій людина зосередила свою увагу в певний момент. Стосовно цього Л. Виготський писав: "…Наш організм улаштований так, що його нервові рецепторні поля в багато разів перевищують його ефекторні виконавчі нейрони, і в наслідку наш організм сприймає набагато більше вражень, подразнень, ніж він може реалізувати" [3, 310-311]. Далі психолог порівнює нашу нервову систему зі станцією, до якої ведуть п'ять колій, але від якої відходить лише одна, або з п'ятьма потягами, котрі приходять до цієї станції, а відходить від неї після жорстокої боротьби тільки один. Подібних висновків дійшов психофізіолог Л. Салямон, зазначивши, що "початкові ланки органів чуття приймають більше сигналів, ніж їх по нервових провідниках доходить до нервової системи, а в

початкові відділи центральної нервової системи надходить більше сигналів, ніж у вищі" [14, 102]. Отже, у широкий отвір воронки (лійки), тобто на рівень підсвідомості, надходить велика кількість подразнень – усі ті, що впливають на початкові відділи рецепторів людського організму, а ось через вузький отвір, тобто вже в нашу свідомість, потрапляє тільки невелика їхня частина. Це свідчить про *вибірковість нашої свідомості*, що визначається здатністю зосереджувати увагу на тому головному, що нас цікавить в окремий проміжок часу, і відкидати все зайве.

Саме на цьому твердженні, що до нашої свідомості доходить лише невелика частина вражень, які сприймають початкові органи наших відчуттів (*принцип воронки*), Л. Салямон, намагаючись пояснити фізіологію емоційно-естетичних процесів, обґрунтовує поняття "ефект оберненої воронки". Суть цього ефекту полягає у твердженні, що митець, указавши на якусь частину вражень, що дійшли до свідомості крізь вузький отвір воронки, по суті, створює умови, за яких у реципієнта, що сприйняв висловлене автором, інтенсифікується відтворювальна робота свідомості у зворотньому (оберненому) напрямку. Класичний приклад, що ілюструє ефект оберненої воронки, – відоме висловлювання Антона Чехова, яке він вклав у вуста одного з персонажів своєї "Чайки": "На греблі блищить осколок від розбитої пляшки і чорніє тінь від млинового колеса – ось і місячна ніч готова". Ідеться про здатність окремих деталей, зазначених у художньому тексті, активізовувати відтворювальну образну уяву реципієнта. Здатність активізовувати ефект оберненої воронки слугує показником художньої майстерності митця. Умови, що сприяють активності ефекту оберненої воронки, досліджені у статті Г. Клочека "Поетика "Енгармонійного" Павла Тичини (Аналіз із позицій психології сприймання)" [див.: 10].

Монтаж кадрів у кіно й монтаж "кадрів" у літературі вибудовується зі врахуванням ефекту оберненої воронки. Пенсне корабельного лікаря, яке повисло на реї, та хрест священика на палубі повсталого "Броненосця Потьомкіна", коляска з дитиною, що підскакує на одеських сходах, – усі ці та інші кадри із фільму Сергія Ейзенштейна змонтовані з орієнтацією на ефект оберненої воронки. Так само як і кожна зорова картина із Шевченкової поезії "Садок вишневий коло хати…", що є "кадром" із прекрасно змонтованого короткометражного "кінофільму" на тему "Весняний вечір в українському селі", теж активізує ефект оберненої воронки.

З метою показу прийомів монтажу зорових образів-"кадрів" у поетичному тексті звернімося до поезії Тараса Шевченка "І досі сниться: під горою…". Дослідниця живописної складової творчого набутку Т. Шевченка Л. Генералюк вважає, що вся творчість митця надзвичайно багата на кінематографічні прийоми. На її думку, це зумовлено особливою візуальною обдарованістю, яка до того ж іще була огранена високопрофесійним досвідом живописця. Це позначилося на всій його словесній творчості. Він чудово закодовував у слово картини, що виникали перед його внутрішнім зором [див.: 4]. "Ідучи за "вказівками", що містяться в пейзажних картинах поетичних текстів Т.Шевченка, – зауважує стосовно цього Г. Клочек, – можна писати художні полотна. Тут прямий зв'язок між образними візіями, що з'являлися у свідомості Шевченка-живописця та тією словесною конструкцією, що сформувалася Шевченком-поетом, який бездоганно володів словесним матеріалом як засобом вираження" [7, 9-10]. Ця особливість художнього мислення поета, що виявилася в образах, сконструйованих за правилами мистецтва живопису, зумовила наявність у його текстах значної кількості художньо виразних, закодованих у слово зорових картин-"кадрів", які дуже часто співвідносилися та з'єднувалися за принципами кінематографічного монтажу. Цим пояснюється природа появи елементів кінопоетики ще в докіноматографічний

період. На слушну думку В. Божович, "кінець XIX ст. – це час народження на світ нового мистецтва рухомих зображень. А попередні десятиліття можна розглядати як період *внутрішньоутробного розвитку кіно* (курсив мій. – *А.М.),* його поступового визрівання в лоні старших мистецтв, котрі, зі свого боку, підходили до рубежу різних структурних мутацій" [2, 6]. Отже, багато факторів посприяли тому, що твори Шевченка – це неначе сценарії до фільмів із чіткою побудовою мізансцен, з використанням різних кінематографічних прийомів, з монтажним ритмом. За приклад такого "кінематографічного" мислення митця править поезія "І досі сниться: під горою…". У ній виокремлюються чотири цілком завершені мізансцени: 1) "біленька хаточка біля води"; 2) "дід і онук"; 3) "мати"; 4) "захід сонця". Кожна з цих картин складається з різних "кадрів", які мають свої вирішення щодо планів та ракурсів. Звернімося до класифікації крупності планів, здійснену Л. Кулєшовим. Він одним із перших класифікував їх за шістьма видами: 1) деталь (наприклад, око людини з бровою та частиною носа); 2) крупний план (обличчя людини); 3) перший середній план (частина фігури людини до пояса); 4) другий середній план (фігура людини по коліна); 5) загальний план (людина у рамці кадру на весь зріст) 6) дальній план або панорамний [16, 38-39]. Спираючись на цю класифікацію, спробуємо розглянути зазначену шевченкову поезію на предмет виявлення кінематографічних прийомів.

Спочатку сприймемо поезію цілісно, а потім розглянемо її за фрагментами в послідовному порядку:

І досі сниться: під горою
Меж вербами та над водою
Біленька хаточка. Сидить
Неначе й досі сивий дід
Коло хатиночки і бавить
Хорошеє та кучеряве
Своє маленькеє внука.
І досі сниться, вийшла з хати
Веселая, сміючись, мати,
Цілує діда і дитя
Аж тричі весело цілує,
Прийма на руки, і годує,
І спать несе. А дід сидить
І усміхається, і стиха
Промовить нишком: – Де ж те лихо?
Печалі тії, вороги?
І нищечком старий читає,
Перехрестившись, *Отче наш*.
Крізь верби сонечко сіяє
І тихо гасне. День погас
І все почило. Сивий в хату
Й собі пішов опочивати [17, 233].

Вірш починається з картини-"кадру", що побудована за кінематографічним принципом панорамування:

І досі сниться: під горою,
Меж вербами та над водою
Біленька хаточка…

Під час прочитання цих рядків у свідомості реципієнта вибудовується чіткий пластичний образ української хатинки в досить виразному пейзажному контексті. Шевченко створює завершену мізансцену-панораму, у композиційному центрі якої – "біленька хаточка". Завдяки ефекту оберненої воронки пластичний образ швидко наповнюється різними деталями, з'являється відчуття тиші та спокою.

Далі Шевченко використовує принцип перехресного монтажу. На думку Л. Генералюк, це такий вид монтажу, при якому "одні частини твору будуються за принципом мізансцен і представляють певну послідовність подій з життя героїв, а в основі інших, вмонтованих частин, – застосовується принцип панорамування" [4, 264]. На думку дослідниці, цей кінематографічний прийом Шевченко використовує досить часто з метою підсилення контрастності та експресії

подій або з метою акцентувати увагу на якійсь окремій деталі. В аналізованій поезії поет, використовуючи принцип перехресного монтажу, показує спочатку "кадр-панораму", в центрі якої – української хата, а потім у наступному "кадрі" вимальовує мізансцену, де головним героєм виступає сивий дід.

… Сидить.
Неначе й досі сивий дід
Коло хатиночки і бавить
Хорошеє та кучеряве
Своє маленькеє внуча.

Це вже друга мізансцена. Пластичне вирішення цього "монтажного кадру" побудоване на показі крупних загальних планів діда та онука. Цей пластичний образ знову викликає ефект оберненої воронки. В уяві реципієнта одразу починають домальовуватися різні деталі побуту, передається ідилічний настрій.

Третя мізансцена складається з декількох різних планів. З'являється третя дійова особа – мати. Спочатку поет показує її загальним планом:

І досі сниться, вийшла з хати
Веселая, сміючись, мати…

Далі "камера" неначе наближається до постаті матері й показує її вже ближче. Це вже середній план:

Цілує діда і дитя
Аж тричі весело цілує…

Цей "кадр" емоційно заряджений, він дозволяє завдяки принципу наближення "роздивитися" матір і щасливу родину, відчути настрій взаємоповаги та любові, який панує в ній..

Наступний кадр – це вже окрема картина, довершена картина Шевченка-художника:

Прийма на руки, і годує…

Митець подає постать матері першим середнім планом, щоб можна було роздивитися її щасливе обличчя, ніжну посмішку, очі, повні любові до свого немовляти. Мати з дитям на руках – портрет української мадонни. Завдяки ближнім планам у реципієнта виникає відчуття причетності до цієї ідилічної картини.

Завершуючи цей "монтажний ряд", митець знову звертається до загального плану:

І спать несе.

В уяві реципієнта виникає зорова картина: мати, пригорнувши до грудей дитя, іде до дверей своєї біленької хати.

Наступний "кадр" вирішено в загальному плані:

…А дід сидить
І усміхається, і стиха
Промовить нишком: – Де ж те лихо?
Печалі тії, вороги?

І нищечком старий читає,
Перехрестившись, *Отче наш*.

Ці рядки створюють не тільки зоровий образ. Мізансцена тонко озвучена пошепки промовленою молитвою. Завдяки цьому монтажний "кадр" дає змогу реципієнтові не тільки візуалізувати образ діда, а й дізнатися про його ставлення до життя, релігії, відчути його внутрішній стан.

Наступними рядками автор переводить увагу читача на чудово зображену картину заходу сонця:

Крізь верби сонечко сіяє
І тихо гасне. День погас
І все почило.

Це кадр-панорама, який немовби супроводжується слуховим образом тиші. У фінальному "кадрі" – знову "сивий дід", який по заході сонця йде відпочивати:

Сивий в хату
Й собі пішов опочивати.

Ця маленька "кінострічка" почалася із загального плану, ним і завершується – у цьому вбачаємо композиційний прийом, що "працює" на цілісність твору.

Отже, поезію Шевченка з повним правом можна розглядати як режисерський кіносценарій із чітко визначеним сюжетом, який реалізується через детально визначені мізансцени. Вони продумано змонтовані з "кадрів" різних планів – від загальних (панорамних) до середніх і крупних. Елементи кінопоетики становлять собою органічну складову художньої системи Шевченка. Це добре замасковані "секрети" художності, які лише почали нам відкриватися.

Слушним буде висновок, що монтажність лежить в основі нашої психіки, світосприймання, процесів мислення, це фізіологічна особливість людського зору. Монтаж – це одна з головних складових природи функціонування людської свідомості. Тому все, що створює людина, теж має монтажну природу. Повною мірою це стосується всіх мистецтв і насамперед літератури й кіно, що ґрунтуються переважно на образно-зоровому відтворенні життя. На думку В. Божович, "елементи кінематографічного бачення існували задовго до самого кінематографа і, буквально, можуть бути побачені в усьому, що було створено мистецтвом упродовж тисячоліть" [2, 6]. Передусім це стосується монтажу. Становлення його як виражального засобу багато в чому визначало формування виражальних можливостей кіно як мистецтва. Інтерактивні стосунки літератури й кіно активізують інтерес до монтажу, який, незважаючи на те, що завжди був органічною складовою поетики мистецтва слова, усе ж недостатньо експлікувався наукою про літературу. Аналіз поезії Т. Шевченка "І досі сниться: під горою…", що побудована як коротка, але дуже майстерно створена "кінострічка", у якій засіб монтажу візуальних картин слугує одним із чинників її високої художності, безумовно, засвідчує наукову перспективність досліджень, спрямованих на компаративістський аналіз поетики кіно й поетики літератури.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Бергсон А.* Творческая эволюция. – М., 1998.
2. *Божович В.* Традиции и взаимодействие искусств. Франция: конец XIX – начало XX века. – М., 1987.
3. *Выготский Л.* Психология искусства. – М., 1986.
4. *Генералюк Л.* Універсалізм Шевченка: Взаємодія літератури і мистецтва. – К., 2008.
5. *Зубрицька М.* Homo legens: читання як соціокультурний феномен. – Львів, 2004.
6. *Клочек Г.* Енергія художнього слова: Зб. статей. – Кіровоград, 2007.
7. *Клочек Г.* Художній світ як категоріальне поняття // *Слово* і Час. – 2007. – №9.
8. *Козубовский В.* Общая психология: познавательные процессы: Учебное пособие. – Изд. 3. – Минск, 2008.
9. *Ломов Б.* Человек и техника. Очерки инженерной психологии. – М., 1966.
10. *Наукові* записки. Проблеми рецептивної поетики: Зб. літературознавчих статей. – Вип. 84. – Серія: Філологічні науки. – Кіровоград, 2009.

11. *Психология* ощущений и восприятия. – Изд. 2. – М., 2002.
12. *Пудовкин В.* Избранные статьи. – М., 1955.
13. *Рубинштейн С.* Основы общей психологии. – СПб., 2007.
14. *Салямон Л.* Элементы физиологии и художественное восприятие // *Художественное* восприятие. – Ленинград, 1971.
15. *Сеченов И.* Избранные произведения.– Изд. 2. – М., 1958.
16. *Соколов А.* Монтаж: телевидение, кино, видео: Учебник. – Ч. 1. – М., 2000.
17. *Шевченко Т.* Повне зібр. тв.: У 12 т. / Редкол.: М. Жулинський (голова) та ін. – К., 2003. – Т. 2.

Отримано 9 грудня 2012 р. *м. Кривий Ріг*

Наші презентації



Шевчук Т. С. На перехресті епох: антична література у творчості Григорія Сковороди. – Ізмаїл: СМИЛ, 2010. – 360 с.

Авторка прагне охопити основний спектр актуальної наукової проблематики з вивчення творчості Г. Сковороди. У вступі здійснено огляд вивчення його спадщини з філології, філософії, педагогіки, адже напередодні 300-річного ювілею необхідний перегляд відомих концепцій з усіх напрямків його творчості, нових наукових оцінок, нових питань, а також переосмисленя "білих плям" у біографії Г. Сковороди, розвінчання деяких літературознавчих міфів про його життя, аналіз фактів співіснування несумісних ідеологічних кліше щодо приналежності його естетико-філософських поглядів тощо.

Розглядаючи традиційний поділ етапів творчого шляху Сковороди, авторка звернулася до біографічного портрета, написаного його учнем, другом і сучасником М. Коваленським (1745–1807). Дослідниця звертається до питання естетичних пріоритетів Г. Сковороди у світоглядній і стильовій галузі, різнобічності його естетичних поглядів.

Закономірним став і розгляд історіографічних набутків з питання залежності світогляду Г. Сковороди від основ античної філософії, а також виокремлення основних етапів порівняльного аналізу філософських поглядів Сковороди та античних філософів, кініків, стоїків. Незважаючи на солідну історіографію з цієї проблеми, вона все ж потребує серйозного наукового перегляду, бо й досі залишається багато білих плям і літературознавчих міфів.

Т. Шевчук віднайшла нові матеріали, пов'язані з перебуванням Г. Сковороди в КМА, уточнила час його праці в Переяславському колегіумі, географію його закордонних мандрів, які часто ставали об'єктом наукових спекуляцій, історико-літературні оцінки естетичних поглядів про нього у XIX–XX ст. Розглядає вона й духовну культуру античності як фундамент світобачення Г. Сковороди в літературознавчих дослідженнях, жанрово-змістові модифікації античної спадщини у прозі митця, зокрема у філософських діалогах, античні традиції в байках, "вічні" образи античної міфології, традиції античної лірики в поезії, сковородинівську "гораціану" – фактори впливу й механізми рецепції, античні класики в естетичному сприйнятті.

С. С.

Матеріали до «Історії української літератури»

Ярема Кравець

УДК 81'255.4-05(477)"18/19"І.Франко:821.134.2"15/16"-3

ІВАН ФРАНКО ТА ІСПАНСЬКА ЛІТЕРАТУРА

Стаття присвячена дослідженню іспанських зацікавлень І. Франка, які відобразились у численних судженнях письменника про місце у світовому літературному процесі трьох найвидатніших представників іспанської літератури – М. де Сервантеса, Лопе де Веги та П. Кальдерона. Крім того, І. Франко здійснив "вільну переробку з прози на вірш головної основи першої часті та закінчення другої часті "Дон-Кіхота", літературну переробку драми Кальдерона "Саламейський алкальд", переклав окремі зразки іспанських романсів та португальських народних пісень. Останні привабили вже хворого письменника грайливістю розповіді, кумедністю ситуацій, "перевдяганням-угадуванням", сюжетними лініями, традиційними у світовій літературі.

Ключові слова: іспанська література, європейський роман, "Дон-Кіхот", літературна переробка, Кальдерон, піренейський фольклор.

Yarema Kravets. Ivan Franko and Spanish literature

The article offers an insight into Ivan Franko's interest in Spanish culture which found its expression in his numerous writings on the place of Miguel de Cervantes, Lope de Vega and Pedro Calderón in the world literature. Apart from his scholarly pursuits, I. Franko undertook "a free reworking from prose into verse of most of the first chapter and the end of the second chapter of Don Quixote", reworked Pedro Calderón's drama The Mayor of Zalamea, and translated some Spanish romances and Portuguese folk songs. The latter attracted the writer who had already been suffering from his malady by the frolic nature of narration, humorous situations, traditional plots, and the tactics of disguising guesswork.

Key words: Spanish literature, European novel, Don Quixote, literary reworking, Calderón, Pyrenean folklore.

Франкові зацікавлення іспанською літературою стосуються трьох найвидатніших її представників – Мігеля де Сервантеса (1564–1616), Лопе де Веги (1562–1635) – майстрів літератури Відродження, іспанського драматурга XVII ст. Педро де Кальдерона (1600–1681), а також іспанського фольклору. Як зазначав В. Харитонов, один із дослідників іспанської літератури, І. Франко звертався до трьох визначальних періодів історії піренейських літератур того часу: до початків Відродження з "романсеро", основи піренейських ренесансних літератур; до вершини їхнього розвитку – "Дон Кіхота" Сервантеса; до Кальдерона, творчість якого стала своєрідним підсумком Ренесансу.

Такі зацікавлення І. Франка вже знаходили трактування в окремих літературознавчих працях. Варто насамперед згадати цікаве дослідження академіка М. Возняка про Франкову переробку драми Кальдерона, в якому автор подав і неопублікований текст українського прочитання твору іспанського драматурга [2].

Коротка розповідь про переклади Франком іспанських романсів та його переробку "Дон Кіхота" Сервантеса містилася в монографії І. Журавської "Іван Франко і зарубіжні літератури" (1961 р.). Дослідниця торкнулася тієї ж проблеми у своєму виступі, виголошеному на Міжнародному симпозіумі ЮНЕСКО (Львів, 11-15 вересня 1986 р.) "Іван Франко і світова література" [5].

Варто, безперечно, згадати і статтю В. Харитонова "Іван Франко та іспанське Відродження" [25], а також його кандидатську дисертацію про піренейський фольклор і літературу іспанського ренесансу у спадщині І. Франка, захищену того ж року. Учений виступив на згаданому вже Міжнародному симпозіумі "Іван Франко і світова література" із доповіддю про театр П. Кальдерона в перекладацькій спадщині І. Франка [26].

Із закордонних публікацій, дотичних до цієї теми, згадаймо іспаномовну статтю українського літературознавця Д. Бучинського [27], публікацію А. Меннінга Кларенса [28] "La obra literaria de Ivan Franko", що була перекладом його ж англомовної статті, надрукованої того ж року в "Ukrainian Quartely" (т. 12, № 2, червень); статтю В. Безушка з паризького "Українського слова" [1] та його ж англомовну статтю "Miguel de Cervantes and Ivan Franko" із "Ukrainian Weekly" (січневі № 12, 22, 26 за той самий рік). Не можна оминути увагою й енциклопедичну статтю про І. Франка, що друкувалася на с. 1127 т. 24 "Enciclopedia Universal ilustrada Europeo-Americana. Barcelona. 1924".

Мігель де Сервантес постійно присутній у Франкових дослідженнях з 1891 по 1906 рр., однак суто сервантівський матеріал у літературознавчій спадщині І. Франка був поданий як передмова до поеми "Пригоди Дон-Кіхота", віршованої переробки твору іспанського письменника. Пояснення щодо опрацювання цього сюжету Каменяр долучив до третього видання свого переспіву, датуючи його 22 травня 1913 р. й зазначаючи, що це "свобідна переробка головної основи першої часті та закінчення другої часті повісті, переробка з прози на вірші, уложені на взірець іспанських народних романсів" [20, 170].

Що ж до самої передмови, то в ній І. Франко окреслював переважно життєпис письменника з розповіддю про битву під Лепанто, його полонення морськими розбійниками, початок роботи над "Дон-Кіхотом" тощо. Критик не торкався літературознавчих питань стосовно особливостей роману М. Сервантеса, за винятком хіба що останнього абзацу, в якому писав: "Дон-Кіхот" Сервантеса се перша повість у новішім значенні того слова і один із творів людського духу. Сатира на романтичні та далекі від дійсного життя лицарські повісті, якими кілька сот літ зачитувалася вся Європа, поглиблюється і розширяється тут ступенево в величний малюнок боротьби між благородними поривами чуття та твердою дійсністю, між поезією й прозою життя" [20, 169].

Усі наступні згадки про іспанського письменника і його безсмертний роман знаходимо у статтях "Тополя" Т. Шевченка" (1890 р.), "Етимологія і фонетика в южноруській літературі" (1894 р.), "Принципи і безпринципність" (1903 р.), "До історії українського вертепу XVIII в." (1906 р.), "Вол. Самійленко. Проба характеристики" (1906 р.) та у праці "Іван Вишенський і його твори" (1892 р.).

У своїх сервантесівських студіях І. Франко насамперед акцентував увагу на індивідуальній характеристиці роману Сервантеса, в якому іспанський письменник, послуговуючись традиційними елементами, дає "тим елементам якнайбільше своєї індивідуальної окраски" [8, 77]; критик наголошував, зокрема, і на майстерності та колоритності мови автора "Дон-Кіхота", маючи на увазі "приповідки, котрі на кожнім кроці так щедро сиплються з уст Санчо Панси в знаменитому романі Сервантеса" [16, 56].

Особливий інтерес І. Франка викликала така особливість сервантесівського роману, як панорамність зображення "суспільного, політичного та духовного життя, списаного з певної точки" [10, 203]. Подібну майстерність зображення критик убачав в іспанському "Дон-Кіхоті" або Гейневій поемі "Deutschland". Ще одну вартісну думку про образ Дон Кіхота і його функціональне навантаження І. Франко подав у статті "Принципи і безпринципність", говорячи про одне із найголовніших завдань літератури – здійснювати психологічний аналіз

соціальних явищ, показувати, як "факти громадського життя відбиваються в душі й свідомості одиниці, і навпаки, як в душі тої одиниці зароджуються й виростають нові події соціальної категорії" [21, 363]. Звертаючись до Сервантесового "Дон-Кіхота" як до "найкращого типу старої літератури" [21, 363], І. Франко пропонував глибше розуміння функціонального навантаження головного героя: це не божевільний, що своїми дивацтвами здобув саме таку характеристику Сервантеса, а "засліплений ідеаліст, який вступив на боротьбу із "твердим порядком дійсного світу" [21, 363].

Програмними щодо трактування І. Франком проблематики роману Сервантеса можна вважати ті окремі судження, які український письменник виклав на сторінках своєї знаної статті "Влада землі в сучасному романі", уперше надрукованої польською мовою в журналі "Mysl" 1891 р. У ній І. Франко трактував "одне з найцікавіших явищ сучасної європейської літератури – про відтворення в ній… влади землі над людиною" [9, 176]. Вважаючи, що для "кращого зрозуміння подальших думок" слід подати картину сучасного роману, письменник присвячує йому розлогий розділ, розпочинаючи його від розквіту грецького роману, розповіддю про християнський роман, а далі про французький лицарський роман, що панував у Західній Європі "майже до кінця XVI ст., коли геніальний Сервантес поклав йому край своїм Дон-Кіхотом" [9, 178].

Характеристику "Дон-Кіхота" в цій статті можна вважати найповнішою оцінкою славнозвісного роману українським письменником, яка ґрунтується на таких тезах критика: "*Дон-Кіхот*" *не тільки перший і найвизначніший гумористичний роман* <…>. Це був *перший рішучий крок до реалістичного зображення справжнього життя і народу*; це був і *перший роман, в якому автор спробував більше заглибитися в характер свого героя, показати і його симпатичні, навіть благородні риси і висловити устами свого героя або інших дійових осіб ряд критичних та позитивних думок про стан тодішнього суспільства, його потреби і прагнення*; це перший роман *новішого крою*, це *суспільно-психологічний твір*; так само, як християнський роман, *"Дон-Кіхот" випередив свою добу*. Широка громадськість сміялася з його пригод, не звернувши уваги на високі та гуманістичні ідеї; під впливом "Дон-Кіхота" розвинувся… плоско гумористичний злодійський роман, який знову запанував у Європі і протримався в ній майже два століття; французькі реалісти та великі критики (Сент-Бев і Тен – прим. наша) розширили рамки роману в небувалий досі спосіб; "*водночас вони поглибили цей роман, удосконалили метод творчості й разом вивели на шлях, передбачуваний Сервантесом, а саме – на шлях суспільно-психологічних дослідів*". І далі: "*Сучасний роман створений цими великими письменниками, обіймає все, що називається людським життям*".

В обширному листі до редактора видавництва "Herders Konversations Lexicon", написаному 18 січня 1909 р., який був справжньою автобіографією І. Франка в епістолярній формі, український письменник так пояснює своє зацікавлення твором Сервантеса: "Нахил до популяризації в 90-х рр. привів до того, що я робив популярні поетичні переробки з європейських і східних поетичних творів, а саме: "Лиса Микити" – на підставі старофранцузької поеми про Ренара, "Абу-Касимових капців", де коротку арабську казку переробив в широку поему, "Дон-Кіхота" Сервантеса, де я обробив віршами низку пригод першої частини та кінець другого тому і, нарешті, переробив другу східну казку з "Тисячі й одного дня" – "Коваля Басіма" також в чималу гумористичну поему. Ці переробки зустрінуті були великими похвалами…" [14, 364].

"Пригоди Дон-Кіхота" вперше було надруковано в журналі "Дзвінок" (1891, № 2-7; 9; 11-23). Наступного року цей же текст без змін видано окремою

книжкою з передмовою "Мігуель Сервантес і його "Дон-Кіхот". Друге, виправлене й доповнене, видання поеми ("Пригоди Дон-Кіхота", з іспанської переробив І. Франко) вийшло 1899 р. у Львові, а третє, також поправлене, – 1913 р.

25 лютого 1892 р. у листі до М. Драгоманова І. Франко запитував, чи той одержав "Дон-Кіхота", висланого 23 лютого. Ішлося про окреме видання перекладу, що з'явилося 1892 р. у Львові під назвою "Сервантес М. Пригоди Дон-Кіхота" (Львів, 1892).

Повертаючись до цієї ж теми в листі до того самого адресата від 5 квітня 1892 р., І. Франко писав: "Щире спасибі Вам за Ваш суд о моїх торічних продуктах поетичних. Я з Вами зовсім згоджуюсь і щодо "Дон-Кіхота", і щодо казки. "Дон-Кіхотом" я сам дуже невдоволений і взявся до нього дуже нерадо, тільки на наполягання Шухевича[1]. Я знав, що в рифмованій переробці, та й ще для молодежі, не зможу дати вірного відбиття того високого образу, котрий змалював Сервантес. Правда й те, що спочатку, в першій половині першого тому і у Сервантеса Дон-Кіхот виходить мало чим більше від дурня, і тільки з часом, особливо в другому томі, росте в велетня, а мені прийшлося переповідати власне сю першу половину першого тому. Та проте я не перечу, що мій Дон-Кіхот вийшов не таким, як би був повинен і яким я сам бажав його вивести" [13, 326].

Стосовно цих сумнівів Франка доречно згадати ґрунтовну розвідку про роман Сервантеса в науковій і творчій спадщині Каменяра, яку виголосив на Міжнародному франківському симпозіумі 1986 р. М. Сулима. Автор дослідження дав короткий огляд образів та мотивів "Дон-Кіхота", які І. Франко використовував у своїх статтях ще до власної "віршованої переробки славетного твору" [7, 373], а також порівняв перші та наступні варіанти Франкової віршованої переробки "Дон-Кіхота", що дозволило виявити в письменника не лише глибше стилістичне опрацювання тексту, а й "наполегливе вдосконалення <…> ритмічного малюнка переспіву" [7, 374], орієнтуючись на вірш іспанських народних пісень, а саме "4-стопний хорей, що набув популярності в Європі XIX ст." [7, 374].

У віршованій переробці "Дон Кіхота" виявився увесь поетичний хист І. Франка – майстра поетичного слова, який вдало пересипав розповідь про пригоди іспанського "убогого шляхтича" народними прислів'ями, реаліями, взятими з українського фольклору: "годі тутка дома киснуть Мов в кропиві печериця"; "Бо лицарство без любові – то немов горіх-свистун"; "Тут, небоже Санчо, буде нам пригод, мов бобу в місі!"; "Скорше в зайця буде хвіст. Скорше рак на дубі свисне"; "То вже ви, що хочте дійте, – Стереженого, як кажуть, Стереже сам Бог". Органічно вписався в переробку і Пролог – розповідь про автора твору, який "до смерті з неправдою Борбу завзяту вів" і "в Дон-Кіхоті свій портрет Духовний нам списав". Цілком справедливо І. Журавська, авторка монографії "Іван Франко і зарубіжні літератури", зазначила, що поема "Пригоди Дон-Кіхота" "подібно до інших поем" українського письменника наближена "до тогочасної української дійсності", набула "українського народного колориту" [5, 81].

Творчості Лопе де Веги (1562–1635) І. Франко побіжно торкнувся у двох статтях – "Варлаам і Йоасаф. Старохристиянський духовний роман і його літературна історія" (1895 р.) та "Нова чеська література і її розвиток. Ярослав Врхліцький, його життя і творчість. "Бар-Кохба".

Говорячи в першій статті про переклади тієї повісті різними мовами, автор згадував, що в Іспанії та Португалії "наша повість також здавна тішилася чималою популярністю", зокрема, "знаменитий поет Лопе де Вега переробив

[1] В. О. Шухевич редагував "Дзвінок", де протягом 1891 р. (№ 2-23) друкувався Франків переспів "Дон-Кіхота".

її на драму під заголовком “Barlan y Josafá” [9, 427]. Далі Франко зазначав, що англійський фольклорист Йосиф Джекобс, автор передмови до текстів англійських переробок повісті про Варлаама і Йоасафа, бачить у драмі Лопе де Веги “Barlan y Josaphá” “одне з джерел знаменитої Кальдеронової “Життя – то сон” (написаної 1636 р.)” [8, 459].

Цікаву характеристику іспанського драматурга І. Франко дав у згаданій статті про чеського письменника, залучаючи Лопе де Вегу до тих поетів, які своєю творчістю охопили “широке поле”, а їм самим були властиві “пильність пера і плодючість фантазії”. Подаючи деякі аналогії ще й із “писательством Ганса Сакса”, І. Франко зазначав: як про чеського поета, так і про Лопе де Вегу можна сказати, що “він один із найбільших гуртівників літературних тем і форм, яких видала людскість, один із наймогутніших посередників у міжнароднім обміні літературного добра” [17, 438-439].

Франкові зацікавлення творчістю основоположника іспанської національної драматургії знайшли своє місце і в перекладацькій практиці українського письменника. Як бачимо з листування І. Франка, він обдумував переклад драми Лопе де Веги “Фуенте Овехуна”. У листі від 6 грудня 1893 р. до товариства “Руська бесіда” І. Франко писав: “До мая 1894 року обов’язуюся приготовити для театру три оригінальні штуки, з котрих кожна заповнить цілий вечір, а три переробки з класичних авторів драматичних інших народів. <…> Щодо драм чужоземних, котрі я взявся б приладити для нашої сцени (не перекласти, а переробити!), то у мене в плані є ось які штуки: 4. “Війт заламейський”, драма в 5 діях Кальдерона де ла Барка, в котрій виставлений чудесний тип селянина. 5. “Фуенте Овехуна”, драма в 5 діях Лопе де Вега, де показані панщизняні надужиття і бунт селян проти них. 6. “Віндзорські куми”, комедія в 5 діях Шекспіра” [15, 438-439].

Подібну інформацію І. Франко повторював і в листі від 13 січня 1894 р. до Михайла Павлика: “Я зробив контракт з “Руською бесідою” на достарчення трьох драм оригінальних і трьох переробок до мая. <…> До перекладів я вибрав Кальдерона “Війт заламейський”, Лопе де Вега “Фуенте Овехуна” і Шекспіра “Віндзорські куми”. Як бачите, роботи досить” [12, 447-448].

Знаємо, що із задуманих творів Франко переклав тільки драму Кальдерона де ла Барка “Війт заламейський”.

І. Франко декілька разів згадував Кальдерона у своїх критичних працях; у статті “Тополя” Т. Шевченка”, написаній у лютому-березні 1890 р., письменник перелічував, зокрема, важливіші твори світової культури, що з’являлися як наслідок концентрації, скорочення елементів, форм і мотивів, які творилися “цілі століття і вимагали праці соток голів” [24, 77]. Такими творами були “Divina Commedia” Данте, драми Шекспіра й Кальдерона, романи Сервантеса й Тірсо де Моліна, новели Боккаччо й Чосера, твори, “в котрих на кожнім кроці пробивається могуча індивідуальність авторів” [24, 78].

Трохи далі І. Франко ставить Кальдерона поряд із Данте в літературі італійській, із Шекспіром в англійській, із Шевченком в українській як письменника, у творах якого “елемент традиційний і щодо змісту і щодо форми ще дуже сильний і замітний, але (разом з тим виступає і) його могуча, світла індивідуальність” [24, 78].

Велетом, рівним Шекспірові й Данте, називає І. Франко Кальдерона у статті 1894 р. “Доповіді Міріама”, говорячи про поняття символу в поезії. Письменник торкається творчості Кальдерона й у вже згаданій праці 1895 р. “Варлаам і Йоасаф. Старохристиянський духовний роман і його літературна історія” [8, 459].

Цікаву інформацію про Кальдерона знаходимо у статті І. Франка "Поезія XIX віку і її головні представники" (прибл. 1895–1899 рр.), у другому розділі якої український письменник так пише про німецьку поезію: "Праці (братів Грімм. – *Я. К.*) високо підняли в Німеччині студії національної старовини, а далі й історії і етнографії, що мусило мати вплив і на розвій літератури. Одночасно брати Шлегелі, а за ними й другі молодші сили сягають і поза границі німецької народності. Август Вільгельм Шлегель і Тік перекладають Шекспіра, Грімм перекладає деякі драми Кальдерона і романтичні епопеї італійські: Боярда, Аріоста і Тасса" [19, 505].

У статті 1902 р. "Святий Климент у Корсуні" (причинок до історії старохристиянської легенди)" І. Франко зазначає: "Сей цикл легенд, де головними моментами являються: змагання до надлюдського знання й надлюдської сили, союз із демоном, пізнання його безсильності і поворот до Бога, сплодив у середніх віках купу легенд про чарівників та чорнокнижників, що запродували свою душу чортові <…>, а також кілька творів високої поетичної стійності, що зробились тривким набутком світової літератури. Один із сих творів, се драма іспанця Кальдерона "El Mago prodigioso" ["Чудодійний маг"; в І. Франка – "Волхв-чудотворець"], що була майстерною драматичною переробкою легенди про Кипріяна" [22, 114-115].

Примітку, причетну до творчості Кальдерона, І. Франко давав у Пролозі до свого перекладу "Дон-Кіхота" видання 1913 р., пояснюючи ім'я Педро Креспо: "Педро Креспо – герой славної драми Кальдерона "Війт заламейський", переробленої мною також на нашу мову і кілька разів виставлюваної на сцені" [20, 172].

Знаємо, що в першій половині 90-х рр., після деякої перерви повернувшись до драматургії, І. Франко взявся активно поповнювати театральний репертуар оригінальними та перекладними п'єсами. У той час він також виступає зі статтями про стан і завдання українського театру. З огляду на суспільну загостреність драматичних творів у Галичині чинилися всілякі перешкоди їхній публікації, деякі з них за життя письменника так і не потрапили на сцену. "Війт заламейський" у перекладі І. Франка мав щасливішу долю. Насправді це вільна переробка драми Педро Кальдерона "Саламейський алькальд", над якою І. Франко працював до березня 1894 р.

Франко захоплений своїм творчим проектом; повідомлення про цю роботу наповнюють його листування 1893 року. Навесні 1894 р. він писав до М. Драгоманова та А. Кримського:

Лист до М.П. Драгоманова Львів, 11, 19 березня 1894 р.

"*Я тим часом скінчив переробку Кальдеронового "Alcalde de Zalamea". Як думаєте, пустить його поліція та цензура польська? Якби пустила, то я мав би повну сатисфакцію за обі мої оригінальні штуки, хоч плата за переробку мізерна – 50 гульденів*" [14, 473].

Лист до А.Ю. Кримського Львів, 22 березня 1894 р.

"*Я зладив дві штуки оригінальні. За першу заплатили, та цензура поліційна її заборонила. Тоді "Бесіда" відкинула й сама другу і не платить і за третю (переробку "Кальдеронового "Заламейського війта")*" [11, 482].

Для своєї переробки український письменник скористався не іспанським оригіналом, а німецьким віршованим перекладом, який зберігається в його особистій бібліотеці за № 56. Літературознавці – дослідники творчості І. Франка

стверджують, що український письменник міг мати перед собою й інші тексти Кальдерона. На відміну од віршованих іспанського оригіналу й німецького перекладу українська переробка прозова[1].

Наприкінці березня 1894 р., невдовзі після закінчення "Війта Заламейського", Франко передав рукопис драми театрові "Руська бесіда", у репертуарі якого вона трималася довший за інші п'єси час і, як повідомляла преса, мала значний успіх у глядачів. Після першої вистави Кальдеронового твору в газеті "Kurjer Lwowski" (30 травня 1894 р.) зазначалося: "Переробка полягала на деяких скороченнях у монологах і діалогах <…>. Наскільки можна було думати по нещодавній виставі, ця переробка надається добре для української сцени й архітвір Кальдерона виглядає на сцені як образ нашої теперішньої дійсності, піднесений на одну скалю над рівень повсякденності й овіяний блиском безсмертної поезії" [6, 432].

Порівняно із текстом першотвору у Франковому переспіві "Саламейського алькальда" маємо цілу низку відмінностей: п'ять дій замість трьох хорнад іспанського оригіналу за рахунок перенесення декількох сцен першої хорнади у другу дію українського переспіву тощо. Перша сцена із другої хорнади ("Дон Мендо. Нуньйо") у Франковому перекладі – це вже "ява сьома" другої дії. Те саме із третьою дією, яка містить сцени 14-24 другої хорнади іспанського оригіналу. Четверта дія в І. Франка розпочинається сценою, якої не існує в іспанському оригіналі: на галявині серед лісу Ізабелла благає капітана, що її викрав, відпустити її в село до батька. Натомість у цій дії немає першої сцени третьої хорнади оригіналу – "Лісова гущавина. Плач Ізабелли". П'ята дія Франкового переспіву вмістила сцени 5-18 останньої третьої хорнади іспанського оригіналу.

Як бачимо, надавши своєму переспіву дві додаткові дії, І. Франко робив текст твору динамічнішим, придатнішим для сценічного втілення, доступнішим глядачеві. Цьому також сприяла, безперечно, українізація тексту – значне наповнення народними прислів'ями і зворотами, пестливими словами, вкраплення зразків українського фольклору, побутових реалій тощо (мелодія М. Лисенка "*Плине качур по Дунаю*" (ява перша другої дії) чи спів за сценою "*Я собі гадав Що зоря зійшла, А то ж гарна Ізабелла По воду вийшла*" (ява дванадцята тієї ж дії)). Приховане смислове спрямування, гадаємо, мало й перейменування в переспіві І. Франка на Івася молодого месника Хуана, сина Педро Креспо.

Цікаві деталі стосовно роботи І. Франка над переробкою Кальдеронової драми подав у згаданому вже тут дослідженні "Франкова переробка драми Кальдерона" академік М. Возняк, зокрема щодо пристосування колізії твору до вимог тогочасного стану української сцени на Наддністрянщині та її глядачів. Автор дослідження писав: "Зберігаючи увесь кістяк дії драми Кальдерона з її випадковими розв'язками, Франко звернув особливу увагу на її моральну проповідь, ведучи систематично свою переробку до того, щоб наддністрянський селянин відчув свою людську гідність і всіма силами захищав свою честь і права перед польською шляхтою і панами, перед австрійськими урядовцями і військом" [2, 152]. Варта уваги й та рецензія, яку з приводу першої вистави "Війта заламейського" у Львові помістив "Kurjer lwowski", очевидно, як зауважив М. Возняк, не без подачі І. Франка [2, 152].

Отже, як зазначав дослідник іспанської літератури В. Харитонов, "драма Кальдерона повинна була набрати в переробці сучасного звучання, не

[1] Про окремі аспекти українських зацікавлень творчістю Кальдерона див., зокрема: *Кравець Я.* Кальдеронівські студії Івана Франка та Василя Щурата // *ЗНТШ.* – Т. CCL (праці філологічної секції). – Львів, 2005. – С. 596-603.

втративши свого історичного і національного колориту. Автор переробки вирішив ці проблеми за допомогою переважно композиційних змін, при дбайливому збереженні кальдеронівської манери ліпити характери, соціального звучання і естетичних засад оригіналу" [25, 49], до того ж "Франко з великою увагою поставився до його художньої специфіки і в жодній сцені не викривив основного характеру конфліктів, намагаючись передати внутрішні мотиви вчинків героїв" [25, 49].

Зацікавлення І. Франка іспанською літературою не обмежувалися лише трьома згаданими видатними постатями літератури Іспанії, бо стосувалися й окремих іспанських поетичних творів. Серед перекладацької іспаномовної спадщини Каменяра бачимо зразки іспанських романсів "Вірна жінка", "В'язень", "Добра дочка", "Засуджений", "Зачарована", "Невірна", "Нещаслива за мужем", "Одурена", "По страті милої", "Сердита королівна" та маврський романс "Альканзор і Заїда".

Тематично ці переклади об'єднані спільною настроєвістю, характерною для такого поетичного жанру: грайливість розповіді; ведення діалогу; кумедність ситуації із протиставленням вишуканої манірності плебейській простоті; мотиви вгадування та перевдягання, що стануть згодом підставовими елементами іспанського театру Відродження.

Переклади іспанських романсів датуються липнем 1914 р.; як пояснював сам І. Франко, вони були перекладені зі збірки О. Л. Б. Вольфора "Halle der Völker", укладач добірки взяв їх із видання "Cancionero de Romances Anveres" (1555) та "Böhl de Faber. Floresta de Rimas Antiquas Castellanas" (1820–1825). Що ж до маврського романсу "Альканзор і Заїда", то написання твору позначене І. Франком дещо пізнішою датою – 29 жовтня 1914 р. Усі вони довший час залишалися в рукописному вигляді.

У примітках до т. 10 зібрання творів І. Франка у п'ятдесяти томах зазначено, що романси "Добра дочка" та "Вірна жінка" вперше друкувалися в т. XV творів письменника у двадцяти томах (К., 1955). Переклади всіх інших іспанських романсів уперше було опубліковано в т. IV "Літературної спадщини" письменника (К., 1967). Балада "Альканзор і Заїда", визначена як маврський романс, що постає перекладом І. Франка з англійської переробки "одного з найпоширеніших так званих "маврітанських" романсів серії про Сайде і Саїда", теж уперше була надрукована в т. IV "Літературної спадщини".

Франкові зацікавлення романськими літературами сягали й португальських народних пісень, "свобідну переробку" яких І. Франко датував 17-18 жовтня 1914 р. У примітці до пісні "Три замки" поет указував на мюнхенську добірку 1865 р. Макса Вальдштайна з вільною переробкою португальських і каталонських народних пісень ("Volkslieder der Portugiesen und Catalanen in freien Nachdichtungen"). Переспів останньої пісні "Почала без мужа", датований 24 жовтня того ж року, подавався без літературного джерела.

"Дівчина-воячка" (португальська народна пісня), "Три замки", "Згорів інфант", цикл народних пісень, "Пілігрим", "Поворот", "Почала без мужа" вперше були надруковані в т. XV творів письменника видання 1955 р. Пісня "Поворот" уперше зазвучала в газеті "Літературна Україна" 28 травня 1965 р. Переклади всіх інших пісень опубліковано у виданні "Літературна спадщина" (Т. 4. – К., 1967).

Португальські народні пісні, певно, приваблювали І. Франка своїми традиційними сюжетами, знаними у світовій літературі: скажімо, "Дівчина-воячка" із перевдяганням найстаршої доньки графа Дароса в хороброго лицаря, який мужньо виступає на захист Арагони у війні із Францією (пор. "Гражина" А. Міцкєвича); порятунок молодої дружини Арцізети, яку взяв до свого замку король маврів, скориставшись відсутністю її чоловіка, котрий "на війну пішов

далеко", а тепер з'явився бідним пілігримом під мурами замку. Інші дві народні пісні – "Пілігрим" та "Почала без мужа" із традиційними нічними віщими снами, знову ж таки із перевдяганнями та вгадуваннями (напр. Пустинник – "убраний бравий рицар").

Корисні уточнення щодо зацікавлень І. Франка піренейським фольклором подав у своїй статті "Іван Франко та іспанське Відродження" В. Харитонов. Виявляючи особливий інтерес до дослідження найдавніших народнопоетичних творів, І. Франко стверджував їх тісний зв'язок з обрядами та звичаями, наголошуючи, що в них "часто вдається розпізнати деколи виразні риси звичаїв, які існували в далекому минулому" [25, 43]. Подібну думку І. Франко висловлював 1913 р. у передмові до статті "Студії над українськими народними піснями": "Такі критичні досліди над поєдинчими піснями дуже часто позволяють нам заглянути ближче в те, з яких сфер і груп народної маси плили дані пісні, в яких сферах оберталися, яким інтересам чи поглядам служили" [18, 16].

І. Франко знав і творчість видатного португальського письменника Луїса ді Камоенса (1524–1580), автора епічної поеми "Лузіади". У творі "Сойчине крило (із записок відлюдька)", що вперше був надрукований у зб. "На лоні природи і інші оповідання" і в якому І. Франко показав особливі тонкощі внутрішнього світу, "аналізуючи психологічні нюанси у відносинах між чоловіком і жінкою" [3, 261-262], читаємо спогади Хоми-Массіно, котрий вступає у свій сороковий рік життя і, дотримуючись Горацієвого "*Aequam servave mentem*" ("*Зберегти рівновагу духу*"), вирішує зробити "*сьогоднішній празник*" тріумфом свого нового світогляду й нової життєвої норми: "Я пройшов важку школу і, здається, навчився в ній дечого. Я погубив багато цвітів по життєвій дорозі, похоронив багато ілюзій та охоронив коштовний плід і виніс його зі всіх катастроф, як Камоенс свою епопею з кораблекрушення, а се, власне, ту вмілість жити і насолоджуватися життям. Жити для себе самого, з самим собою, самому в собі! Життя – се мій скарб, мій власний, одинокий, якого найменшої частинки, одної мінутки не гідні заплатити мені всі скарби світу. Ніхто не має права жадати від мене найменшої жертви з того скарбу, так, як я не жадаю такої жертви ні від кого" [23, 54]. І. Франко натякав на знаний факт із життя Луїса ді Камоенса – корабельну аварію, що трапилася біля берегів Гоа. Поет був одним із небагатьох, хто врятувався; "пливучи до берега тримав у одній руці над головою рукопис поеми "Лузіади", над якою працював уже понад шість років" [4, 112]. Поема з'явилася друком 1572 р. і принесла Камоенсові світову славу.

Як бачимо, завдяки подвижницькій праці І. Франка три найвидатніші письменники іспанської літератури органічно ввійшли в українську культуру, знайшовши своє дальше логічне продовження в талановитих перекладах "Дон-Кіхота" М. де Сервантеса та драм "Овеча криниця" й "Собака на сіні" Лопе де Веги, здійснених уже в наступному столітті видатним майстром перекладу Миколою Лукашем.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Безушко В.* Іван Франко про пригоди Дон Кіхота // *Українське* слово. – 1957. – № 826, 828.
2. *Возняк М.* Франкова переробка драми Кальдерона // *Іван Франко*. Статті і матеріали: Збірник другий. – Львів: Вид. ЛДУ, 1949. – С. 149-152.
3. *Денисюк І.* Новаторство новелістики Івана Франка в контексті світової літератури // *Іван Франко* і світова культура: Матеріали Міжнародного симпозіуму ЮНЕСКО (Львів, 11-15 вересня, 1986 р.): У 3 кн. – К., 1990. – Кн. 1. – С. 260-263.
4. *Жердинівська М.* Луїс ді Камоенс // *Всесвіт*. – 1977. – № 9.
5. *Журавська І.* Світові образи в інтерпретації Івана Франка // *Іван Франко* і світова культура: Матеріали Міжнародного симпозіуму ЮНЕСКО (Львів, 11-15 вересня, 1986 р.): У 3 кн. – К., 1990. – Кн. 1. – С. 192-195.
6. *Павлюк М.* Коментарі. Війт заламейський // *Франко І.* Зібр. тв.: У 50 т. – К., 1979. – Т. 24. – С. 431-433.

7. *Сулима М.* "Дон-Кіхот" Сервантеса в науковій і творчій спадщині Івана Франка // *Іван Франко* і світова культура: Матеріали Міжнародного симпозіуму ЮНЕСКО (Львів, 11-15 вересня, 1986 р.): У 3 кн. – К., 1990. – Кн. 2. – С. 373-375.
8. *Франко І.* Варлаам і Йоасаф. Старохристиянський духовний роман і його літературна історія // *Франко І.* Зібр. тв.: У 50 т. – К., 1980. – Т. 30. – С. 314-538.
9. *Франко І.* Влада землі в сучасному романі // *Франко І.* Зібр. тв.: У 50 т. – К., 1980. – Т. 28. – С. 176-195.
10. *Франко І.* Володимир Самійленко. Проба характеристики // *Франко І.* Зібр. тв.: У 50 т. – К., 1980. – Т. 37. – С. 193-204.
11. *Франко І.* До А.Ю. Кримського // *Франко І.* Зібр. тв.: У 50 т. – К., 1986. – Т. 49: Листи.
12. *Франко І.* До М. І. Павлика. Львів, 13 січня 1894 р. // *Франко І.* Зібр. тв.: У 50 т. – К., 1980. – Т. 49.
13. *Франко І.* До М. П. Драгоманова // *Франко І.* Зібр. тв.: У 50 т. – К., 1986. – Т. 49: Листи.
14. *Франко І.* До редактора видавництва "Herders Konversations Lexicon". Львів, 18 січня 1909 р. // *Франко І.* Зібр. тв.: У 50 т. – К., 1986. – Т. 50.
15. *Франко І.* До Товариства "Руська бесіда". Львів, 6 грудня 1893 р. // *Франко І.* Зібр. тв.: У 50 т. – К., 1986. – Т. 49.
16. *Франко І.* Іван Вишенський і його твори // *Франко І.* Зібр. тв.: У 50 т. – К., 1980. – Т. 30. – С. 7-211.
17. *Франко І.* Нова чеська література і її розвиток. Ярослав Врхліцький, його життя і творчість. "Бар-Кохба" // *Франко І.* Зібр. тв.: У 50 т. – К., 1980. – Т. 31. – С. 481-498.
18. *Франко І.* Переднє слово / Студії над українськими народними піснями // *Франко І.* Зібр. тв.: У 50 т. – К., 1984. – Т. 42. – С. 11-16.
19. *Франко І.* Поезія XIX віку і її головні представники // *Франко І.* Зібр. тв.: У 50 т. – К., 1981. – Т. 31. – С. 501-507.
20. *Франко І.* Пригоди Дон Кіхота. Мігуель де Сервантес і його "Дон Кіхот" // *Франко І.* Зібр. тв.: У 50 т. – К., 1976. – Т. 4. – С. 167-170.
21. *Франко І.* Принципи і безпринципність // *Франко І.* Зібр. тв.: У 50 т. – К., 1980. – Т. 34. – С. 360-365.
22. *Франко І.* Святий Климент у Корсуні (причинок до історії старохристиянської легенди) // *Франко І.* Зібр. тв.: У 50 т. – К., 1981. – Т. 34. – С. 7-347.
23. *Франко І.* Сойчине крило (Із записок відлюдька) // *Франко І.* Зібр. тв.: У 50 т. – К., 1989. – Т. 22. – С. 53-93.
24. *Франко І.* "Тополя" Т. Шевченка // *Франко І.* Зібр. тв.: У 50 т. – К., 1980. – Т. 28. – С. 73-88.
25. *Харитонов В.* Іван Франко та іспанське Відродження // *Радянське* літературознавство. – 1970. – № 12. – С. 42-51.
26. *Харитонов В.* Театр П. Кальдерона в переводческом наследии И. Франко // *Іван Франко* і світова культура: Матеріали Міжнародного симпозіуму ЮНЕСКО (Львів, 11-15 вересня, 1986 р.): У 3 кн. – К., 1990. – Кн. 2-3. – С. 287-290.
27. *Butschynskyj D.* Ivan Franko y la literatura española. – Madrid, 1953.
28. *Manning C. A.* La obra literaria de Ivan Franko // *Ukraine* Libre. – 1956. – № 12-13.

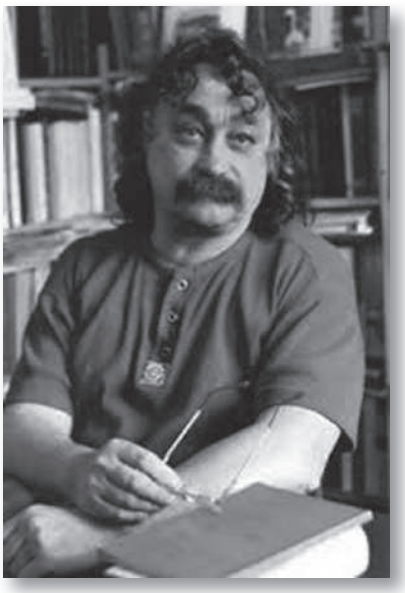
Отримано 15 березня 2012 р. *м. Львів*

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

Час теперішній



Уперше читачі "Слова і Часу" познайомилися з ім'ям Степана Сапеляка 1991 року, коли в п'ятому числі журналу було опубліковано статтю О. Білик "…В тюрмі був єдино за слово своє" ("Житіє" Степана Сапеляка: жанр, композиційна структура). "Слід гадати, – ішлося в супровідному слові, – що незабаром з'являться дослідження, в яких ця неординарна поезія, висвітлена в її цілісності, буде введена в коло поетичних імен 70–80-х років, – до них автор належить хронологічно й духовно". На це сподівалася й Анна-Галя Горбач, перекладач і популяризатор віршів поета за кордоном, представляючи його на сторінках часопису "Сучасність" (1979, ч. 4) українській громаді. Однак відтоді й подосі С. Сапеляк дуже рідко потрапляв у "силове поле" критики: можливо, тому, що його поезія "сама собі встановлює закони і чинить опір критиці іззовні", як писала в одному з листів до нього (13. X. 1977) М. Коцюбинська. У передмові до третьої книги тритомного видання "І каміння те стало хлібами…" (Харків, 2011) М. Жулинський наголошував: "Невольнича одіссея" поета "для нас, сучасників, і для тих, хто прийде в цей світ після нас, це вкрай важливе свідчення про час, який визирав "із-за дроту мовчання тривалістю в півсльози" на очах наймолодшого з країни "ГУЛАГів" Степана Сапеляка".

***1 лютого** ц. р. поет дочасно відійшов у вічність, упокоївся на 61 році життя, залишивши нам чималу художню та публіцистичну спадщину, глибока наукова оцінка якої, гадаємо, належить найближчому майбутньому. Одним із важливих джерел, що живили поезію С. Сапеляка, було Святе Письмо. Пропонуємо читачам погляд на його творчий діалог з ідеями та образами Книги Книг.*

Галина Райбедюк

УДК 821.161.1-1.09

ПОЕЗІЯ СТЕПАНА САПЕЛЯКА: БІБЛІЙНА ГЕНЕЗА Й АВТОРСЬКИЙ ТЕКСТ

У статті з'ясовуються аспекти функціонування біблійного тексту в поезії Степана Сапеляка, що опосередковують позицію автора. Його інтенційний світ репрезентовано крізь призму християнського гуманізму. Проаналізовано інтегральні й типодиференційні характеристики традиційних образних структур у ліриці митця. Вихідною основою інтерпретаційної моделі обрано авторський текст, посередництвом якого досліджуються біблійні коди художньої свідомості поета.

Ключові слова: біблійний текст, авторський текст, канон, сакральне, матриця, код, інтертекстуальність, традиційні образні структури.

Galyna Raybediuk. The poetry of Stepan Sapeliak: Biblical genesis and the author's text

The article studies the manifestations of biblical text in the poetry of Stepan Sapeliak, paying special attention to the use of biblical text as a mediator of the author's position. The intentional world of Sapeliak's poetry is represented through the prism of Christian humanism. The paper analyzes integral and differential features of traditional images in the writer's lyrical heritage. The basis of the interpretation offered here is the author's text which allows to single out the biblical codes underlying Sapeliak's artistic approach.

Key words: biblical text, author's text, canon, sacrum, matrix, code, intertextuality, traditional images.

Художня творчість українського поета-дисидента Степана Сапеляка з етичного та естетичного поглядів явила неспростовний взірець універсальних принципів осмислення та відтворення буття з позиції його довершеності, тобто Абсолюту. Сутнісним джерелом ціннісного структурування індивідуального духовного досвіду поета стала традиція християнської свідомості, символіко-психологічні топоси якої формують сакральне поле авторського тексту. Він був глибоко віруючою людиною, а тому в нелюдських у тривіальному сенсі умовах буття політичного в'язня радянських таборів залишався відкритим для добра, вірним своєму моральному обов'язков: "за слово відповідати перед Богом, перед совістю, перед своїм людським призначенням на Землі" [30, 2]. Зберегти особисту й національну гідність йому допомагали віра в Бога і, безумовно, поезія, світоглядне опертя якої виразно означене ідеями Святого Письма як засадничого чинника аперцепції істинного авторського повідомлення.

Творчість С. Сапеляка, як, власне, і саме його життя, потверджує загальногуманістичні цінності християнства, окреслені в Євангелії від Матвія (гл. 6, 7: 33) такими словами: "Шукайте ж найперше Царства Божого й Правди його" [3, 1074]. Джеймс Мейс писав, що поет у дуже молодому віці (засуджений був у 22 роки) "потрапив у цупкі сплети ГУЛАГового пекла, пережив катування, неодноразові голодовки, моральний і психологічний терор і все-таки все витримав, виніс на волю свою, хоч обпечену і зранену, але чисту і благородну душу" [15, 15]. У передмові до першої виданої в Україні збірки "Тривалий рваний зойк" (К., 1991), удостоєної Національної премії імені Т. Г. Шевченка (1993), П. Мовчан писав: "Не обізлений, не подратований, не нарваний, не пімстливий, а люблячий поет з нерозмарнованою вірою у Добро і Бога постав переді мною Степан Сапеляк" [16, 5].

Про С. Сапеляка написано загалом небагато. Проте навіть у тих нечисленних відгуках (локальних чи більш повних) дослідників й еміграції (О. Борисенко, А.-Г. Горбач, А. Шум), і материкової України (О. Білик, П. Мовчан, Д. Павличко, М. Ткачук) ідеться завперш про інспірування його індивідуальної моделі світу канонічним текстом Книги Книг. Такого плану спостереження та висновки небезпідставні: вони продиктовані не лише змістово-формальними вимірами тексту, а й духовно-світоглядними домінантами самого автора, зокрема його

християнськими переконаннями, про що неодноразово свідчив і сам поет, і ті, хто знав його зблизька. Означений у статті ракурс художньої системи С. Сапеляка ще не став вихідною точкою літературно-критичної рецепції його спадщини, а відтак об'єктом спеціального наукового вивчення. У колі нез'ясованих проблем – форми і способи переосмислення та інтерпретації біблійних структур у ліриці поета, їхні інтегральні й диференційні характеристики, що окреслюють самототожність митця, увиразнюють його індивідуальну творчу поставу.

Актуальність порушеної наукової проблеми підсилюється теоретичними потребами українського літературознавства, зокрема пошуками нових методологічних підходів до вивчення специфіки функціонування біблійного матеріалу в художньому тексті, оскільки в сучасному науковому дискурсі ще бракує фахових розвідок щодо корелятивно-типологічних збіжностей книг Біблії і творів літератури, їх антитетичності й суголосності. В. Антофійчук із цього приводу слушно зауважує, що сьогодні в "суспільній свідомості поступово формується новий ідеологічний контекст. Тому дослідження процесів сюжетоскладання, соціально-ідеологічних факторів, які зумовили той чи той характер трансформації новозавітного матеріалу, – явище не самодостатнє. Крім нових методик (герменевтики, психоаналізу, культурологічного аналізу тощо), необхідне багатопланове осмислення морально-психологічних факторів, які зумовили особливості рецепції канону. Саме тому сучасна література, як правило, підходить диференційовано до використання євангельських структур" [1, 52]. Поезія С. Сапеляка в цьому сенсі вносить питоме ідейне та естетичне прирощення до біблійного першотексту, а відтак репрезентує цікавий для інтерпретації художній матеріал. Більшість проблемних кіл його лірики (національне самовизначення, морально-етичний комплекс, духовно філософське пізнання людини та світу) розв'язуються в річищі загальногуманістичних цінностей християнства. Сам же поет став не лише літературним, а й моральним гарантом концептуальних засад Святого Письма, засвідчивши симбіоз етичного та естетичного світовідчуття. Його дисидентське буття явило апологію смерті-офіри, сумісну завперш із євангельською міфологемою "тернового шляху", далекого від життєохоронного єства земної людини. "Життєсмерть" і "смертеіснування" (В. Стус) поета, як і всіх в'язнів сумління, співмірна з аналізованим С. К'єркеґором парадоксом віри: людина "як одиничний індивід установлює себе в абсолютне відношення до абсолютного й досягає величі "завдяки всім цим мукам парадоксу" [13, 63].

Лірика С. Сапеляка репрезентує в українській літературі мистецьке явище, наскрізно перейняте християнською "суцільною скорботою, затамованим терпінням" (Д. Павличко). Вона "фосфориться якоюсь світизною Слова, котре належить тільки Абсолюту", сугерує "стан міфотворення нашого життя, баченого через Слово Боже" [33, 27]. Поет переводить онтологічні й аксіологічна виміри буття в естетичну площину винятково з позицій християнського гуманізму, отже, ідей милосердя, добра й любові на Землі:

> "Обнімітесь, брати мої".
> Безлунням пам'яті обнімітесь. Знаки дзеркал мигтять
> До утрені Свободи. На рушники станьмо… [26, 9].

Релігійний дискурс в українській літературі – від найдавніших часів і понині – слід пов'язувати із вродженим виявом духовно-християнської моралі народу, що завжди акцентувала спонуки прямування людини (нації) до логосу Любові і Правди. Т. Салига слушно зазначає, що "релігійність як світогляд, а поетичність як засада людської натури, як категорія психологічна – це наша праоснова, це фундамент нашого духовного розвою, це материк, з якого

починається українське поетичне слово. Єдність релігійності й поетичності якраз і є тією субстанцією, що формувала і різьбила наше художнє слово упродовж століть" [21, 65]. Для українських письменників увага до біблійного першоджерела визначається не лише домінуванням відповідної проблематики та мотивів чи формальної атрибутики тексту. Це щось значно глибинніше, те, що існує на рівні інтуїції, духовних інтенцій, які формують художню енергетику тексту. С. Хороб наголошує: біблеїзм репрезентантів національної культури сприймається "звершенням безсумнівно значущим – від особистісних відчувань до громадянськісних, од суб'єктивного до велелюдського, нарешті, від Бога як духовної субстанції до явища конкретно матеріалізованого – людини, народу, землі чи інших виявів буття" [35, 98]. Як слушно зауважує М. Ільницький, українські письменники завжди глибоко усвідомлювали, що "на тернистих шляхах історії нашого народу залишається потреба віри твердої, як Бескид, патріотизму й моралі, що ґрунтуються на християнському світогляді" [11, 4]. Біблія ж, за словами І. Бетко, давала бездержавній українській культурі "той шуканий ідеал і духовну підтримку, яких мистці часом не знаходили в реальному житті. Писання допомагало зміцнитися у вірі як у свого Бога, який дає сили і творчу наснагу, так і в свій народ, його життєві потенції" [2, 25]. Художня модель світу кращих представників національного мистецтва слова різних культурно-історичних епох побудована на засадах християнського гуманізму. Т. Шевченко употужнив "славу Спасителя як людинолюба" (Т. Осьмачка). У змістовому просторі поезії В. Стуса "дух шевченківського людинолюбства пульсує як невтихаюче "бажання добра", як потреба світла, що здатне здолати темряву "збожеволілого світу <…> дурнів й нікчем", "несусвітніх страшних веремій" [23]. Індивідуальні художні версії євангельських колізій та символічних образних структур постають джерелом гуманістичної енергетики й авторського тексту С. Сапеляка, переконаного, що "нині час діалогу з притчею Божою, любов'ю до ближнього <…> бо світ сатаніє" [25].

С. Сапеляк, поза сумнівом, поет пробіблійний. Своєю творчістю він явив високий рівень синтезу Логосу й Духа. Християнська постава суб'єкта його лірики сформувалась під впливом постійної присутності Бога, що засвідчує метафізичну складову його індивідуального художнього мислення. Перебуваючи світоглядово і психологічно у виразній опозиції до монопольного атеїзму, він відверто дистанціювався від трагічного досвіду радянської доби, категорично не приймав її породження – homo totalitaricus, однією з основних ознак якої стала "втрата душі" [34, 326]. Матрицю ж сакрального тексту С. Сапеляка значною мірою структурує саме цей біблійний концепт ("душа наша – ім'я Боже"), що визначає один із найбільш ціннісних кодів християнського віровчення, в якому душу звичайно пов'язують із божественним началом, нематеріальною субстанцією. "Душа" в С. Сапеляка – своєрідний "автономний комплекс" (К. Ґ. Юнґ), котрий творить окремішне, зазвичай вилучене з ієрархії свідомості і прафанного буття психічне життя індивіда: "сохрани м'я Боже / Сине Господень / і спошли душі моїй / СІМ ДАРІВ СВЯТОГО ДУХА" [30, 38]. У недавньому інтерв'ю "Літературній Україні" поет зізнавався: "Мислю серцем. Пишу душею. Світ мій – ірраціональний" [24]. Зберігаючи моделювальну роль біблійного концепту душі, його "смисловий суверенітет" (В. Сулима), він водночас деперсоналізує душу ("душі на цім світі нема"), у такий спосіб "ословлюючи" й духовні катаклізми в тоталітарному суспільстві, і викликану ними нівеляцію особистісного начала в людині: "душа мертвіє / і не оживає / елегією Духу" [30, 30]. В умовах абсурдного буття загострилось його відчуття катастрофічної ситуації обездуховлення світу, об'єктивувальним символом-знаком якого виступає образ "безмежних снігів душ".

Поезія С. Сапеляка органічно вписується в художньо-філософську парадигму з чітко виявленою біблійною інтертекстуальністю. Інтертекстуальні перегуки, починаючи з назв, епіграфів та прецедентних образів аж до підтекстових алюзій і типологічних аналогій, відсилають реципієнта до широкої гами соціокультурних кодів канонічного біблійного тексту, що в "новій" естетичній ситуації ретранслює множинні сенси: філософські, психологічні, морально-етичні тощо. "Співприсутність" (Ж. Женетт) біблійного тексту виявляється у смисловому полі лірики С. Сапеляка через духовний контекст і співвідноситься насамперед із канонічними морально-філософськими кодами Книги Книг. Євангельська символіка, адаптуючись в авторському тексті поета, як і в переважній більшості сакральних творів інших українських митців, "через знання реципієнтами її високого трагічного змісту має функцію етичних універсалій, які виявляють у художньому контексті глибинний зміст особистості (певної ситуації), її реальне значення в бутті окремого народу та людства" [18, 13].

Функціонування біблійного матеріалу в поезії С. Сапеляка багате й різноманітне і за формами, і за способами індивідуальної творчої адаптації. Визначальним моментом переосмислення ним біблійно-християнських мотивів та образів є відтворення трагізму долі людини (народу) в антигуманному тоталітарному суспільстві. За допомогою різних видів біблійного інтертексту він творчо реалізує іманентну для його художнього мислення ідею єднання Всевишнього та України як "екзистенційного тривання почуттів". Бог і Вітчизна у філософсько-естетичній системі поета формують, як і у В. Стуса, "двоєдине ціле" авторського "Я", його "головний Sacrum" [22]: "Бо єсмь з Вітчизною в колисці. / Бо йду із соняхом в руці… / Йду охреститися з криниці / З конем і віршем во Христі" [30, 85]. Таку смислову єдність він не лише декларував, а й послідовно реалізував у своєму житті.

Вражає суголосність авторського тексту С. Сапеляка та відповідних місць Євангельського Письма, якими буквально пересипано його поезію. З її тематичних окреслень найфункціональніші теми всепрощення та напередзаданої долі. Для потвердження наведемо кілька з багатьох можливих прикладів таких текстуальних збіжностей: Євангеліє (від Луки, гл. 9: 28): "Благословляйте тих, хто вас проклинає, і моліться за тих, хто кривду вам чинить" [3, 1146] – С. Сапеляк: "О помолімося / добротою ворогів наших / О помолімося / злом братів і сестер наших / Во триє помолімося / благомилосердно…" [30, 130]; Євангеліє (від Матвія, гл. 26: 42): "Отче мій, як ця чаша не може минути Мене, щоб не пити її, – нехай станеться воля Твоя!" [3, 1105] – С. Сапеляк: "Доля судила мені повчати світ / святими руками Твоїми / задля нашого спасіння…" [30, 122]. Із погляду виразника біблійної традиції ідеться не про "зовнішні" збіги, а завперш про своєрідне відображення внутрішньої організації суб'єкта лірики як носія інтенційного світу самого поета, зафіксованого в багатьох його автокоментарях. Так, на запитання І. Ноги "Хто є для Вас ідеалом?" він однозначно відповів: "Моїм ідеалом завжди є, були й будуть десять Божих заповідей. Це ті Євангельські стежки, які вели Христа на Голгофу. Та мученицька Голгофа є для мене взірцем життя. Глави Святого Письма для мене – то зоря, на яку я рівняюся…" [17].

Біблійна знаковість розширює асоціативне поле поезії С. Сапеляка. Він активно вводить її в річище естетизації та актуалізації в контексті сучасної йому доби. Поет прагнув бути виразником голосу Віри, Правди, Любові, Духу, тобто заповідей Господніх, що засвідчують його численні самоозначення-імперативи на зразок "Хочу йти у вірі Божій" [26, 15]; "Хочу Божої науки" [26, 15]; "По миру йду помазаником Божим" [30, 90]. "Всі помисли, – писав він у

передньому слові до збірки “Журбопис” (Харків, 1995), – це власне серце автора, що сприймало страждання, болі дерев, квіток, пташок, яко власні, а власні – як вірність ідеалу Божому” [26, 3]. Християнська визначеність ліричного суб’єкта, його детермінованість ідеями Книги Книг розкривається в поезії С. Сапеляка через відповідні конфігурації виявлення авторського “Я”, зокрема через парадигму займенника “я”: “Я не дозволю собі ненавидіти” [30, 160]; “помилуй м’я Діво / Богоматір / сохрани м’я Боже” [30, 38]. Тут скористаємось слушною думкою Л. Тарнашинської: “Це коротке слово-поняття виходить далеко за межі *займенникового сенсу* і насправді містить у собі потужну сугестивну силу спадковості, живлену й активовану пам’яттю як запорукою тяглості історичних та культурних традицій, і водночас – потенцію самоусвідомлення як самовирізнення персонального буття” [32, 9]. Особливу енергетичну зарядженість поетичного слова С. Сапеляка творять архаїчні та діалектні форми займенникових конструкцій: “Та спошли *ми* (мені. – *Г. Р.*) Господи / СЛОВО БЛАГЕ / і благословення…” [30, 93]. Наративне “Я” автора-християнина, нерідко зафіксоване в назвах творів (“Се є житіє самого автора…”, “Цим твором автор продовжує житіє…”), залишає рельєфний відбиток на різних рівнях організації художнього тексту поета, що виразно маркують теоцентричність його авторського “Я” (“знамення вздрів / і обіт дав пером писаний “Вірую, Отче” [30, 21]; “і дух офірував, і слабим служив” [30, 12]; “посилаю вам миру полинового / єлеєпомазатися довготерпеливістю Господньою” [30, 32]). Подекуди апологетизовані ідеї Святого Письма мають декларативний характер (“всім родом Сина розп’ятого Марії / всіма Руїнами Духа / ВОЗРАДУЙТЕСЯ НЕЗРЯЧІЇ…” [30, 32]), однак переважно вони звучать природно. Особливого ліризму художньому вислову поета надає фольклорний наратив із відповідною образною та формальною атрибутикою: “…Покаймося до неба і почнімо / Від чорнобривців, ластівки й Дніпра” [30, 56].

Крізь увесь художній простір авторського тексту С. Сапеляка проходить образ Бога як “Сотворителя Духа”. Поетові максими, що визначають царину його духовості, розгортаються в ракурсі філософсько-екзистенційних постулатів Г. Сковороди на зразок “Правда Господня навіки”; “А між вами стоїть, що Його ви не знаєте“; “Навіки, о Господи, слово Твоє в небесах пробуває” [31, 141]. Подібно до давньоукраїнського мислителя С. Сапеляк перебуває в постійних пошуках *Його* (Творця) як основного джерела буття (цей займенник часто вживається ним у ролі синоніма слова “Бог” і, як у Святому Письмі, завжди означується великою літерою). Поетові близька сковородинівська ідея всеприсутності Бога та всеохопності й істинності його вчення (“святий ДУХ бо чую ТВІЙ / сонце Твоє бо в серці бачу…” [27, 180]). В унісон національній філософсько-мистецькій традиції він підносить Творця до найвищих морально-етичних висот. Більшість його віршів побудована на тезі “Я ХОЧУ БОГА ВО ІМ’Я ДУХА” [30, 97]. Активно вводячи у смисловий контекст поезії біблійний текст, С. Сапеляк апелює безпосередньо до Бога-Отця, Спасителя, що мислиться ним як уособлення всіх людських чеснот, вічних істин. Художньо осягаючи духовну депресію свого покоління й підневільність народу, він через комунікацію з Богом генерує його сенсом смислове поле тексту, визначаючи моральні критерії духовної сутності суб’єкта лірики, що опосередковує позицію автора у творі: “А коли просвітилося серце МЕЧЕМ ЙОГО, / то обіт дав, пером писаний: “Вірую, Отче” [30, 12].

Образом новозаповітного (милосердного) Бога, “довготерпеливістю Господньою” значною мірою кодифікується жанрова матриця поезії С. Сапеляка. На першому плані тут перебувають параболічно-притчеві жанри (молитва, житіє, псалом, тренос), які в його авторській версії модифікуються в цілком індивідуальні художні структури. Продовжуючи лінію києворуської

агіографічної літератури, поет адаптує до громадянської проблематики традиційний жанр молитви. Сповідальні інтонації поглиблюють драматизм зображуваного, надаючи тексту атрибутивних ознак покаянної молитви: “О Дніпре. О чайко. О високле соло. / Останки козачі. О Боже. Прости…” [30, 46]. Частотні безпосередні апеляції до Бога близько межують з езотеричним текстом, асоціюючись із канонічною, переважно прохальною молитвою (“Сохрани м’я, Боже” [30, 38], “Та й благослови Боже” [30, 93] і под.). Із образом Бога, ідеями Святого Письма С. Сапеляк пов’язує віру в духовне відродження і становлення нації. Симптоматичні в цьому сенсі його взірці інвокативної лірики, що будується на прийомах фольклорної поетики з її настановою на умовного адресата. Подекуди вірші такого плану звучать як біблійні пророцтва-застереження: “…Але ж і в Біблії нема / Твого, Вкраїно, ТРЕТЬОГО ПРИШЕСТЯ” [30, 90]. Віртуальний діалог увиразнюють старослов’янізми, що сакралізують художню атмосферу авторського тексту митця та увиразнюють індивідуальний код його поетики: “Допоки ж. Боже мій. Допоки… / Вкраїно. Україноньку… / Ти єсьм!..” [27, 326]. У кожному випадку у зверненнях до Творця поет фокусує увагу на екзальтації власного переживання.

С. Сапеляк часто виносить жанрові дефініції Святого Письма в назви творів (“Псалтир пом’янальний”, “Акафіст до ікони Пресвятої Богородиці…”, “Містерія з молитвою”, “Псалом Благовіщенню”, “Літургія на честь собору Святої Покрови в Харкові”, “Парастас” та ін.). Їх “ретельно дозовані елементи” тут органічно синтезуються з “лірико-поетичним викладенням романтичних, містико-патріотичних цінностей ліричного суб’єкта” [8], перемежовуються ремінісценціями із творів інших письменників, що підсилюють гуманістичне звучання активно маніфестованих поетом християнських ідей: “вірую / від зіроньки до зіроньки / кров людська – не водиця <…> / вірую / від псалму до псалму / караюсь мучусь але не каюсь” [30, 37].

С. Сапеляк майстерно стилізує хрестоматійний житійний текст. Залишаючи релігійну спрямованість смисловою домінантою твору, він помітно дистанціюється від давнього агіографічного канону. Тут переважає ліричне начало, а не епічне; переживання від лихих обставин, а не їх зображення. Епічні ж вкраплення жодною мірою не перекреслюють емоційно-експресивного звучання лірики поета. У його “житії” сакралізований сам митець, бо йому дане Богом Слово, яким він має боронити свій поневолений народ. Він вірить у свою місію. Довершеним взірцем такого жанру можна вважати вірш “Се є житіє самого автора”. У сюжетно-композиційному розвитку поезії С. Сапеляка, як наголошує О. Білик, текстуалізується “модель церковної служби з таїнством спокути. Чудо спокутувальної жертви, що знімає прокляття з нації, лежить в основі літургійної композиції твору. Символом спокути й морального відродження стає єдність віри – святого союзу душ, в ім’я якого поет обирає мученицький шлях” [4, 17]. Відтворюючи душевний стан людини, поет передає ту високу благодать, що її вона отримує, запричастившись ім’ям Бога. Тому його лірика стає, поза сумнівом, потужним процесом вивільнення осквернені душі з-під влади руйнівних сил зла та відродження Віри у високому і складному її розумінні.

Універсальним наратологічним принципом структурування сакрального поля авторського тексту С. Сапеляка слугує біблійний паралелізм, зокрема образний, який зазвичай “провокується біблійними типами провідних людських духовних типів” [5, 37]. На особливий статус тут претендує образ Ісуса Христа, в якому відрефлексовано тип духовний світу покоління правдоборців-гуманістів (homo dissidens), рівний “разючому панетизму” (В. Пахаренко) Т. Шевченка з його поглядом на людину та світ крізь призму глобального конфлікту Добро/Зло. Поет продуктивно використовує текстові сегменти

Святого Письма, фігурантом яких є Христос (“Син розп’ятий Марії”, “Син Пречистої Марії”, “Син Господень”) як засіб окреслення авторського “Я-буття” українця, невіддільного від колективного “Ми-буття” народу. Йому властиве ототожнення з євангельською долею Христа себе та своєї Вітчизни по лінії “Україна – Христос”, “Я – Христос”: “Моя Голгофо – мій Холодний Яр… / Моє розп’яття в чорнім чорнокриллі” [30, 72]. У його авторському тексті незрідка зустрічаємо прямі відсилки до сюжетної канви євангельської історії Ісуса (“І цвяхували ЙОГО / і голос точили ЙОГО” [30, 184]), цитатний матеріал Нового Заповіту (“окраєць хліба його-бо: / “ТО ТІЛО МОЄ” [30, 17]).

Образ Христа традиційно пов’язують із проблемою жертовності й офіри заради спасіння людства. Доля С. Сапеляка, оприявнюючи до певної міри містичний збіг обставин, розгортається у просторі усвідомленого вибору і сприймається як єдино можливий шлях презентації alter ego митця через осяяння й водночас кризові ситуації в житті особистості (“співаємо блаженням непорочним / долю серця свого /літургією скверни неправедної / перед хрестом ката / закутії в пута” [30, 34]). Це типовий для всіх дисидентів варіант прийняття й водночас протистояння долі як містичному, співмірному з біблійним фатуму, про який Г. В. Ф. Гегель у праці “Філософія релігії” писав: “Якщо людина таким чином сама протиставляє себе усій повноті долі, вона тим самим вже підноситься над своєю долею; життя зрадило її, але вона не зрадила життю” [7, 131]. Життєтворчість С. Сапеляка явила класичний взірець антропологічного тексту, оскільки останній вимагає персональної відваги автора, його жертовності. Біблійна міфологема подвижницького шляху на Голгофу увиразнює стрижневу в його художньо-філософській системі ідею духовного становлення особистості, релевантну екзистенційному імперативу (особистісному й національному). Подібно до Т. Шевченка, перед яким завжди низько схиляв голову (“Складаю нині офіру на скрижалі Шевченка”), він пропонує своєю творчістю агіографічну модель – “дидактично-сугестивну, орієнтовану на читача, й автосугестивну, з огляду на духовно-біографічні актуалізації й модифікації” [10, 56]: “А коли на ГОРУ ЙОГО йшов, то волі поклонився, / невольником вже будучи, / і дух офірував, і слабим служив…” [30, 12]. Поет далекий від етичного ригоризму й декларативного “проповідництва”. Він убезпечує себе від тенденційності, використовуючи естетичний досвід Т. Шевченка, котрий сприймав й осмислював світ “крізь призму краси, але насамперед краси добра і добротворення” [19, 428]. С. Сапеляк, як наголошує Т. Добко, також, “перейшовши всі страждання, пекельні кола <…>, не розгубив доброти, здатності любити, відчувати прекрасне і творити справжнє мистецтво” [9]. “Для мене краса, – говорив поет, – це міра любові до “дарів щедрих”, освячених Богом. Краса як основа життя” [24].

Християнським дискурсом, пов’язаним із канонічним сюжетом про історію Ісуса Христа, сформовано й чимало інших художніх кодів авторського тексту С. Сапеляка. Так, біблійними рядками “СМЕРТЮ СМЕРТЬ ПОПРАВ” він засвідчує свою готовність до офіри. У цьому сенсі йому особливо близький І. Франко, для якого чинити жертву означало “простувать духові шлях, що прочитується як усвідомлення єдиної найважливішої місії <…> духовне служіння передбачає абсолютну безкорисливість” [14, 112]. У статті “Наш Мойсей” поет писав: митець покликаний “нести лицарську честь й офірну свічу не задля слави, “бо слави людської зовсім ми не бажаєм”. Це – як готовність на смерть. Готовність власними кістками прийняти Свободу і Україну, де “голос Духа чути скрізь” [29]. Онтологічний сенс смерті (за В. Франклом – смерть як “сенс життя”) переводиться ним у духовну царину, її метафізичне трактування співвідноситься з ідеями Г. Сковороди про “друге народження” людини після відходу за земний пруг буття. Він нестямно любить життя

(“…СТОКРАТ / ВИКЛИКАЮ / ТЕБЕ, ЖИТТЯ!..” [30, 97]). Однак готовність до самопожертви заради вищих цінностей для нього, як і для інших правдолюбів, стає внутрішнім переконанням, етичним пріоритетом, неспростовною істиною, життєвою аксіомою: “Я смерть творю. Творю, щоб жити ще. / Творю я смерть під топірцем опришка. / Щоб ще жили над строфами хрущі / І щоб зі строф цвіли калини й вишні” [30, 103].

У поезії С. Сапеляка мотив смерті кореспондує з ідеєю нового життя (“смертю воскресіння зіскати”). К. Ґ. Юнґ зауважував: для того, аби “вільно говорити про смерть, необхідно перебувати безпосередньо поряд із нею” [36, 110]. Життя політичного в’язня в умовах задротів’я у тривіальному сенсі назвати життям неможливо. Цей факт буттєвої екзистенції неодноразово фіксований митцем у його глибоко інтимних віршах-зізнаннях (“Горюю я. Я знов зека на нарах. / Єство в попі. І рот неначе хрящ…”). Він доволі часто й вільно говорить про різні іпостасі смерті. Цілковита ймовірність можливого дочасного фізичного кінця (такий досвід дисидентської долі був йому добре відомий) зумовлювала відсутність у нього екзистенційного страху перед фізичною смертю і стимулювала готовність зустріти її гідно і стоїчно, не у скнінні й покорі, а у “смерті воскресіння Січі”. В умовах “межичасся” йому, як і В. Стусові, “бути смертним замало. Йому важливо “обрати собі на зріст”, створити власну смерть. Природна смерть для поета принизлива” [12, 73]: “…ПТАХИ ПОМИРАЮТЬ / НЕ ПІД ЧАС / ЗЛИВИ ЧИ ГОЛОДУ І НЕ ПІД ЧАС ЗЕМЛЕТРУСІВ / А ЧИ СПЕКИ. / Я МІРКУВАВ СОБІ, ЩО ПТАХИ ПОМИРАЮТЬ / ПІД ЧАС ЛЬОТУ…” [30, 167].

Реінтерпретуючи традиційну матрицю новозаповітного сюжету про саможертовність Христа та його смерть-офіру в новій культурно-історичній дійсності, С. Сапеляк, безумовно, зберігає суттєві риси традиційної образно-символічної структури, при цьому свідомо проектує її на соціально-ідеологічні колізії драматичних 1970-х років. Він, зокрема, акцентує на екзистенційному стані особистості й соціуму в ситуації “смертеіснування” (В. Стус), породженій моральною та фізичною інфантильністю абсурдного радянського буття (радше – небуття). Залишаючи за образом Христа первісне етичне навантаження, поет розширює його смислові та емоційно-метафоричні параметри, наповнюючи екзистенційним сенсом. Канонічний біблійний образ у його інтерпретації провокує новий тип особистості з її апологетизацією свободи (“У душі моя свобода” [26, 15]; “вітаю тебе Сонце / ГОЛОСОМ СВОБОДИ” [30, 117]; “Я ЗДІЙСНЮЮСЬ / у пагінцях живої трави / у пальмовій гілці / СВОБОДИ” [30, 116]), подекуди зумовлює й екзистенційні сумніви щодо резонності жертви Спасителя (“Розп’ято і розтято… / Офіра мертва…” [30, 139]). Тема подвижницького шляху Христа, яка універсалізує власний досвід поета й досвід тодішнього бунтівного покоління, набуває в його ліриці статусу екзистенційного імперативу, увиразнює, як й у випадку Т. Шевченка, “міфологему духовного становлення” [6, 48]. У багатьох віршах сфокусовано увагу автора на особистому екзальтованому почутті до божественного світу, зокрема до науки Спасителя (“…а життя моє в Христі”; “І в Христову хочу сповідь” [26, 15]). У смисловому полі панетизму С. Сапеляка образ Христа як символу всесвітнього Добра в основних морально-етичних координатах зберігає свою концептуальну роль. Водночас ця традиційна модель для поета стає засобом антропологізації богожественного образу, однак переважно виступає формою сакралізації людини з її прагненням подолати свою земну сутність і жити трансцендентними цінностями: “А коли заблуканий вернув на землю нашу / бо знамення вздрів / і обіт дав пером писаний “Віру, Отче” [30, 21].

Дж. Б. Рассел зазначав, що “рятівна місія Христа зрозуміла лише в термінах її протилежності до влади Сатани” [20, 284]. У християнській міфології до

парадигми Антихриста, крім багатьох інших, зараховують і образ Юди. Ця опозиція, закладена, як відомо, у тексті Євангелія від Іоанна (гл. 17, 12: 6), лягла в основу більшості художніх версій новозаповітного зрадника як антагоніста Христа – отже, уособлення світозла та універсальної моделі духовного відступництва. С. Сапеляк не вдається до "ревізії" канону чи тлумачення доволі суперечливої євангельської історії христопродавця, не дошукується вірогідної мотивації його ницого вчинку чи ймовірних покаянь. У версії поета Юда виступає трагічним символом протистояння ідеологій (радянської / християнської), що оприявнює домінантну опозицію Святого Письма – Добро / Зло. У контексті руйнування духовних основ буття 1970-х років, коли на кону опинились свідомість окремої людини й доля всієї нації, особливо гостро постала проблема сповідування Божих заповідей. В умовах протистояння антигуманній системі "народжувались" новоявлені юди, значно нікчемніші й підліші порівняно з аналогічним образом Нового Заповіту, спроможні відсахнутись від істини "навіть без срібняків" (І. Калинець). Для семантичної вичерпності їхньої сутності С. Сапеляк віднаходить цілком авторський, незужитий метафоричний образ. За його словами, це "людоЮДИ", котрі й породжували зло в нових суспільно-політичних умовах. Художня візія поета сягає того часу, коли світ був ще "не осквернений Іудою". Він уводить канонічний образ зрадника у "трагічний хаос" (Ю. Лавріненко) доби, де повсюдна "аура від Іскаріота": "Лежу в труні з вовківнею Іуд. / Навколо ніч, мов чорний згусток крові" [30, 70]; "Ми знову тінь у затінку Іуд" [30, 71]. Екзистенційні домінанти характеру христопродавця (вибір нечестивого шляху) у його поезії підсилюються через уведення в авторську версію біблійного протистояння світлих і темних сил світобудови образу братовбивці Каїна ("І знов закрадується покрадь, / І Каїн став. І нішелесть…" [26, 18]).

Євангельська колізія зради Месії Юдою, отже, використовується С. Сапеляком насамперед із метою моделювання не так феномена ренегатства в умовах межової ситуації, як задля утвердження ідеї морального протистояння матеріальним спокусам. П. Мовчан зазначає: "Зворушливою, інколи відчайною нотою лунає в його поезіях тема безпорадності людини, її безоборонності, але незламності" [16, 6]. У такій ситуації важливо було не поласитись "на дрібку Юдиної солі" (І. Світличний). Суб'єкт лірики С. Сапеляка в цьому сенсі чітко окреслює позицію автора: "Юді невірним був", "Каїном не був" і под. У слові, виголошеному на врученні Національної (тоді – Державної) премії імені Т. Г. Шевченка, він свідчив, що "всією своєю сущю" завжди оминав "путь нечестивих" [30, 4]. Тут автор як конкретна особа й як автотекстуальна категорія з огляду на відомі біографічні реалії збігаються.

Важливу грань біблійної парадигматики авторського тексту С. Сапеляка визначає богородична тема, а в її контексті – піднесення до шевченківських висот канонічного образу Божої Матері ("Пресвята Богородиця", "Пречистая Марія", "Пречистая Діва", "Богоматір"). І. Калинець в одному з листів до поета (від 13.X. 1980 р.) із "жмуту" його творів виокремив саме "богородські вірші", відзначив їхній настрій і цільність "ореолу смутку" [28, 234]. У творчості С. Сапеляка образ Богоматері активно функціонує переважно як універсальний символ, що за своєї поліваріантності все ж має виразну й чітку аксіологічну зорієнтованість на загальнокультурну традицію. У річищі барокової літератури, освяченої іменем Пречистої, поет обирає піднесено-урочистий стиль, в якому витримано більшість його віршів. Зберігаючи смисловий код біблійного канону, він звертається до Пречистої як Небесної заступниці: "Пречистая Маріє / вовіки і віки / наймичко наша / заступнице безталання нашого" [30, 40]. Зустрічаємо в нього й фольклорний тип Богородиці, в якому простежується введення її

образу у профанний вимір буття (“Хлоп’ятко біжить / ПРЕЧИСТУ ВІТАТИ” [30, 151]). У кожному випадку для авторського тексту С. Сапеляка характерна наголошена риторичність, яка дещо знижує естетичний рівень твору (“Пречиста Діво порятуймося…” [30, 128]). Водночас така ознака виконує важливу функцію ідейного акцентування вірша, сугестуючи його морально-дидактичну енергетику. Тут учувається й відгомін Т. Шевченка, в якого, за словами О. Брайка, “джерелом цього сенсу – “пресвітлим раєм” – виступає сама “цариця неба і землі” [6, 42]. Наголос на жіночій іпостасі надприродної першосутності закладає передумову для розуміння божественності як переображення себе і світу “святою силою”. Домінантою цієї сили виступає “життєдайність (у широкому сенсі – як дарування онтологічного блага) щодо нужденного, гріховно впорядкованого світу” [6, 42]. У подібних смислових параметрах інтерпретує образ Богоматері й С. Сапеляк. Невипадковим, думаємо, є епіграф до вірша “День Ангела Пресвятої Богородиці”, узятий із поеми Т. Шевченка “Марія”: “А люде ждуть і ждуть / чогось непевного… Маріє!” [30, 151].

Водночас цей біблійний символ, що об’єктивує християнські істини, репрезентований поетом цілком індивідуальними (і традиційними, і новаторськими) художніми модифікаціями. Про поглиблення біблійного першоджерела, а відтак його авторське осмислення, свідчить “націоналізація” образу Богородиці, її формально-змістове осучаснення, національно-історична конкретизація хронотопу: “Яви СКОРБОТНА БОГОМАТІР / Святу під Крутами сльозу” [30, 65]. Через образ Богородиці С. Сапеляк утверджує онтологічний зміст домінантних у його творчості образів матері й Вітчизни, що передається багатою символікою релігійно-духовного плану. Вони обертаються у площині “Мати-Богородиця, Мати-Україна”, виявляючи знакові ментальні риси світогляду та увиразнюючи підставові морально-етичні цінності українства: “Украйно, пречистая в жонах… / О Діво. О Доле. О святосте уст…” [30, 46]. Не відходячи, отже, від канонічного образу Богоматері у принципових моментах, поет осучаснює та ліризує його, засвідчуючи індивідуальне прилучення до загальнокультурного коду. Релігійній людині, утаємниченій у філософію християнства, цілком зрозуміло, що в “олітературненні” “персонажів” євангельської історії поет убачав своє покликання щодо приєднання земної людини до Божественної істини й науки співпереживання та духовного досвіду – особистого й колективного.

Метафоричні структури біблійної генези трансформуються в авторський текст С. Сапеляка не лише шляхом трансформації біблійних образів і мотивів, а і способом ампліфікації біблійних стилістичних прийомів, серед яких превалюють символічно забарвлені топоніми з Біблії (Юдея, Голгофа – “ГОРА ЙОГО”), різноманітні тропи, семантично пов’язані з Одкровенням св. Іоана (хрест, розп’яття, пришестя, благовіщення, пророцтво), та біблійні міфологеми (рай, пекло, кара, спокута, апокаліпсис), християнські вірування й ритуали (Різдво, Великдень, Покрова), виразно літургійна риторика та специфічно маркована (біблійна) лексика (триє, єсмь, блаженні, даждь), наскрізні біблійні рефрени (алілуя, амінь). Одним із функціональних типів інтертексту в ліриці виступає епіграф, почерпнутий із Біблії, що засвідчує переживання автором “акту злуки з Богом” (Е. Фромм). Так, до вірша “Елегії” (зачин збірки “Без шаблі і Вітчизни”) за епіграф узято слова із Псалма [30, 1]: “Вознесу Тебе, мій Господи. Ти-бо підняв мене і не допустив, щоб втішалися наді мною вороги мої…”. Смислове поле вірша “Цим твором автор продовжує житіє…” прирощується словами Книги Буття, 5: “І назвав Бог світло: “День”, а темряву назвав: “Ніч”. Трагізм буття особистості й усієї нації в абсурдному радянському світі увиразнює епіграф з Євангелія від Матвія [2; 3] “Бо вже до коріння дерев

і сокира прикладена…" ("Без серця в серці"). Епіграфи, запозичені з біблійного першоджерела, настроюють реципієнта на відповідний ідейно-емоційний лад, увиразнюють трагізм людини й нації у здеморалізованому світі, що визначає ліричну сюжетику авторського тексту поета.

Отже, у національній літературі С. Сапеляк продовжив і плідно розгорнув "лінію розвитку релігійно-духовної лірики, нагло обірваної в Україні комуністичною ідеологією" [33, 24]. Безумовно, його персональне "Я" має свій аксіологічний вимір, індивідуальне ставлення до Бога, урешті – конфесійну приналежність, що зумовило, відповідно, й індивідуальні шляхи та принципи погодженості метафоричних та образних структур біблійної генези в авторському тексті. Екзистенції глибоко віруючого в Бога С. Сапеляка функціонують переважно в річищі синтезу релігійної філософії та агіографічної літературної традиції. У нових суспільних та естетичних умовах поет сформував авторську неоміфологічну біблійно-рецептивну художню модель буття. Його духовний світ невіддільний від релігійного й національного первнів, художня ж творчість репрезентує стереоскопічне фокусування різних видів біблійного інтертексту як маркерів гуманістичного та патріотичного дискурсів. Текст Біблії, вочевидь, правив поетові за підставову міфологічну структуру. Однак у його віршах канва вічного сюжету Святого Письма органічно наповнюється оригінальним змістом (національним, філософським, інтимно-психологічним) у довершеній своєрідній художній формі. Усебічно осягнути масштабність світоглядно-художніх пошуків С. Сапеляка як репрезентанта духовно-релігійної літературної традиції неможливо поза вивченням усіх ракурсів культивування ним універсальних естетичних вартостей, пов'язаних із морально-філософськими кодами Книги Книг.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Антофійчук В.* Трансформація образу Іуди Іскаріота в українській літературі XX століття // *Слово* і Час. – 2001. – № 2. – С. 52-58.
2. *Бетко І.* Біблійні сюжети і мотиви в українській поезії XIX – початку XX століття: Монографічне дослідження / НАН України, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. – Зелена Гура; К., 1999. – 160 с.
3. *Біблія*, або книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту. Із мови давньоєврейської та грецької на українську дослівно наново перекладена. – К.: Українське біблійне товариство, 2002. – 1375 с.
4. *Білик О.* "…В тюрмі був єдино за слово своє": "Житіє" Степана Сапеляка (Жанр, композиційна структура) // *Слово* і Час. – 1991. – № 5. – С. 14-19.
5. *Бовсунівська Т.* Біблійний паралелізм у "Кобзарі" Тараса Шевченка // *Дивослово*. – 2008. – № 3. – С. 36-40.
6. *Брайко О.* Наративізація сакрального в поемі Тараса Шевченка "Марія" // *Слово* і Час. – 2008. – № 5. – С. 4-52.
7. *Гегель Г. В. Ф.* Философия религии. – М.: Мысль, 1976. – 532 с. – Т. 1.
8. *Даниленко І.* Церковна молитва в українському поетичному дискурсі // *Українська* мова та література. – 2008. – Ч. 1–2 (545-546).
9. *Добко Т.* Непокора. Свобода. Життя // *Літ.* Україна. – 2011. – 16 черв.
10. *Забужко О.* Шевченків міф України: Спроба філософського аналізу. – К.: Абрис, 1997. – 144 с.
11. *Ільницький М.* Гармонія серця і чола (Маркіян Шашкевич і Богдан-Ігор Антонич: релігійні мотиви) // *Дивослово*. – 2003. – № 5. – С. 2-4.
12. *Іщенко Є.* Віталізація смерті в поезії Василя Стуса // *Слово* і Час. – 2006. – № 11. – С. 69-76.
13. *Кьеркегор С.* Страх и трепет. – М.: Республика, 1993. – 383 с.
14. *Мейзерська Т.* Re-presence: Відлуння Сходу в українській літературі XIX ст.: Зб. наук. ст. – Одеса: Астропринт, 2009. – 156 с.
15. *Мейс Д.* Сльоза з полону йде… // *Сапеляк С.* І каміння те стало хлібами…: У 3 т. – Харків: Майдан, 2001. – Т. 3: *Спогади*, листування, нотатки із щоденника / Перед. сл. М. Жулинського, Д. Мейса. – С.15-18.
16. *Мовчан П.* Слова, що виголошувались подумки // *Сапеляк С.* Тривалий рваний зойк: Поезії / Передм. П. Мовчана. – К.: Рад. письменник, 1991. – С. 3-9.
17. *Нога І.* Степан Сапеляк. – Режим доступу: http: // chortkiv.te.ua/index.php.
18. *Нямцу А.* До проблеми функціонування "літературних архетипів" у європейському загальнокультурному контексті // *Слово* і Час. – 2009. – № 2. – С. 3-14.
19. *Пахаренко В.* "Ми віруєм Твоїй силі…" (Шевченкова теодицея) // *Sacrum* і Біблія в українській літературі / За ред. І. Набитовича. – Lublin: Ingvarr, 2008. – С. 427-455.

20. *Рассел Б. Дж.* Дьявол. Восприятие зла с древнейших времен до раннего христианства / Науч. ред. и вступ. ст. Р. В. Светлова; Пер. с анг. О. А. Чулкова. – СПб.: Евразия, 2001. – 408 с.
21. *Салига Т.* Імператив: Літературознавчі статті, критика, публіцистика. – Львів: Світ, 1997. – 352 с.
22. *Салига Т.* Молитвослов від Василя Стуса: Роздуми в ювілейний рік поета // *Літ.* Україна. – 2008. – 29 трав.
23. *Салига Т.* Молитвослов від Василя Стуса: Роздуми в ювілейний рік поета // *Літ.* Україна. – 2008. – 5 черв.
24. *Сапеляк С.* "Мислю серцем, пишу – душею" // *Літ.* Україна. – 2011. – 27 жовт.
25. *Сапеляк С.* "Нині час діалогу з притчею Божою, любові до ближнього... бо світ сатаніє" // *Вільне* життя. – 2011. – 25 берез.
26. *Сапеляк С.* Журбопис: Вірші, публіцистика. – Харків: Майдан, 1995. – 96 с.
27. *Сапеляк С.* І каміння те стало хлібами...: У 3 т. – Харків: Майдан, 2001. – Т. 1: Поезії / Перед. сл. М. Ткачука. – 336 с.
28. *Сапеляк С.* І каміння те стало хлібами...: У 3 т. – Харків: Майдан, 2001. – Т. 3: Спогади, листування, нотатки із щоденника / Перед. сл. М. Жулинського, Д. Мейса. – 384 с.
29. *Сапеляк С.* Наш Мойсей // *Літ.* Україна. – 2006. – 1 черв.
30. *Сапеляк С.* Тривалий рваний зойк: Поезії / Передм. П. Мовчана – К.: Рад. письменник, 1991. – 189 с.
31. *Сковорода Г.* Твори: У 2 т. – К.: Обереги, 2005. – Т. 1: Поезії. Байки. Трактати. Діалоги / Передм. О. Мишанича. – 528 с.
32. *Тарнашинська Л.* Українське шістдесятництво: профілі на тлі покоління (Історико-літературний та поетикальний аспекти). – К.: Смолоскип, 2010. – 632 с.
33. *Ткачук М.* Скорботна пісня України (Творчий портрет Степана Сапеляка) // *Сапеляк С.* І каміння те стало хлібами...: У 3 т. – Харків: Майдан, 2011. – Т. 1: Поезії / Перед. сл. М. Ткачука. – С. 9-27.
34. *Харкун В.* Освячення профанного: *sacrum* в українській літературі тоталітарного періоду // *Sacrum* і Біблія в українській літературі / За ред. І. Набитовича. – Lublin: Ingvarr, 2008. – С. 319-327.
35. *Хороб С.* "Молитва" в українській релігійній поезії // *Слово*-Образ-Форма. – Ів.-Франківськ: Плай, 2000. – С. 95-99.
36. *Юнг К. Г.* Дух и жизнь. – М.: Практика, 1996. – 554 с.

Отримано 17 лютого 2012 р. *м. Ізмаїл*

Людмила Касян

УДК 821.161.2 – 31.09 "Жиленко"

"КНИГА ЖИТТЯ" ІРИНИ ЖИЛЕНКО: "HOMO FERIENS" В АВТОБІОГРАФІЧНО-МЕМУАРНОМУ ДИСКУРСІ

У статті розглянуто мемуарно-автобіографічну книжку відомої української поетеси-шістдесятниці Ірини Жиленко "Homo feriens", зокрема, окреслено художньо-естетичні особливості та визначено жанрово-стильові параметри твору, проаналізовано специфіку репрезентації авторського "Я", засоби творення образів епохи та покоління шістдесятників.

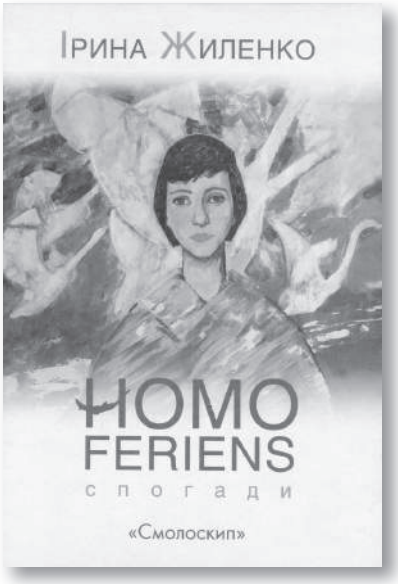
Ключові слова: мемуари, автобіографія, щоденник, портрет, образ покоління, шістдесятники.

Liudmyla Kasian. Iryna Zhylenko's book of life: Homo feriens in the framework of memoir discourse

The paper dwells on the autobiographic memoirs of a well-known Ukrainian poet Iryna Zhylenko Homo feriens, and concentrates above all on aesthetic specifics, genre and stylistic parameters of the work, as well as on the auctorial self-representation and the means used to reproduce the panorama of the special epoch and of the 1960s generation.

Key words: memoirs, autobiography, diary, portrait, generation, 1960s generation.

На початку XXI століття зростає інтерес до автодокументальної літератури, адже порубіжжя століть – час підведення підсумків, осмислення себе в часі й часу в собі, період самоосягнення й самопізнання особистості. Жанри літератури особистого документа – мемуари, автобіографії, щоденники, епістолярій – посідають дедалі важливіше місце в сучасному літературному процесі. Р. Нич зазначає, що письменника й читача приваблює в документальних жанрах "досконалий у своїй точності запис сигналів суспільного світу", "аура особливої



правдоподібності" [12, 207]. Читач надає перевагу не вигаданій історії, а свідченню очевидця, прагне осягнути складне і трагічне XX століття крізь призму духовного світу та психологію конкретної людини.

Мемуари письменників – "важливий складник будь-якого національного літературного процесу, скарбниця пам'яті, ретроспективного автентичного знання про епоху, постаті, події та явища" [4, 6]. У цьому контексті надзвичайно цікавою і цінною постає книжка поетеси-шістдесятниці Ірини Жиленко "Homo feriens", адже авторка належить до покоління, яке пережило значні масштабні явища своєї епохи і творча біографія якого реалізовувалась у XX столітті.

Перші розділи мемуарно-автобіографічного твору І. Жиленко вперше побачили світ у 1997 – 1998 рр. на сторінках журналу "Сучасність", а як окреме доповнене, доопрацьоване видання "Homo feriens" побачила світ у видавництві "Смолоскип" у листопаді 2011 р.

За своїми художніми особливостями та жанровими параметрами (ідентичність автора-оповідача-героя, ретроспективне спрямування оповіді, авторська біографія як головна сюжетна лінія) твір І. Жиленко входить у парадигму автобіографічної, мемуарної прози й демонструє жанровий синкретизм – художня автобіографія (розповідь про події власного життя, становлення своєї особистості) поєднується із власне мемуарами (спогади про різні події та людей, які зустрічалися на життєвому шляху). У книжці щільно переплетені два принципи зображення: автобіографічний – фокусування уваги на власній постаті, особистих життєвих колізіях, думках, почуттях і мемуарний – відтворення певних історичних подій, ситуацій, настроїв, зображення конкретних людей. Для І. Жиленко як автора твору важливо не лише розкрити сферу власного духовного досвіду, психологічно побачити себе на відстані, наче у дзеркалі, "перечитати себе в часі", а й оприявнити особисте проживання й переживання епохи. Таке самовиявлення, на думку М. Бердяєва, не лише "реалізує потребу себевираження, а й може сприяти вирішенню проблем людини і людської долі, а також сприяти розумінню епохи" [2, 25].

"Homo feriens" – складне структурне ціле, позначене різножанровістю текстового складу. Композиційно у творі поєднуються спогади, щоденники, листи, авторські роздуми, описи, поезії І. Жиленко, різноманітні інтертекстуальні елементи. Ці мозаїчні слайди об'єднуються в єдине полотно авторською особистістю, яка зі своїми спостереженнями й роздумами перебуває в центрі оповіді. Через її світобачення перед читачем постає широка і всеохопна картина дійсності. І. Жиленко називає свій твір "книгою життя": "Просто отут, між останнім листком і першою сніжинкою, я щороку прощаюсь із поезією і повертаюсь до прозової книжки свого життя. День прощання, день переходу. А поезія все не відпускає. От і пишу я щось таке на грані поезії і прози…". Книга, у якій відбите щоденне проживання, осмислення життя як цілого, розповідь "homo feriens" – людини, яка святкує життя, бо свято, за переконанням авторки, "поняття духовне, це внутрішній стан… свято – це не веселе дозвілля, це урочиста містерія вознесіння духу над тілом, неба – над землею" [7, 667]. Особливість авторського світобачення виявляється

в розумінні і сприйнятті життя як найбільшої цінності й найбільшого дива, "ярмарку чудес": "Всяке життя – прекрасне і безцінне, кожен день має своє обличчя. Кожен день – неповторний. І треба прожити його так, ніби він один-єдиний у тебе, ніби Господь відпустив тебе із небуття заради цього одного дня. Кожен день – космос можливостей і несподіваних зблисків радости. Радість – це відсвіт раю в людській душі. Він є, або його нема" [7, 425]. Саме любов до життя, на думку авторки, постає основою, запорукою щастя: "Я щаслива людина. Люблю життя. Вдячна долі за те, що мене обминули спокуси вульгарного споживацтва, кар'єризму, фанатичного аскетизму, залишивши мені просте і добре, багатотрудне і радісне людське життя. Радісне не тому що, а "незважаючи на" [7, 24].

"Радіснодушність", святковість, відчуття неповторності кожної миті буття наповнює світлом рядки "книги життя" І. Жиленко, стає художньо-естетичним принципом: "Не люблю нікому завдавати прикрощів – навіть ворогам. І якщо хтось сподівається знайти в цій книзі бажання поквитатися з тими чи іншими людьми, викрити їхні негативні вчинки, плітки та мстиві емоції, – то хай не сподіваються. Цього не буде. Я писатиму про людей, яких люблю, і писатиму – з любов'ю. А тих, кого не люблю – не згадуватиму, принаймні імен. Так уже я влаштована. На світі забагато зла, я не хочу його примножувати. Колись мені дорікнули тим, що мої твориння завжди мають "happy end". У цьому своя логіка. Адже над твором своїм я – Господь, я – творець. І якщо я не в силі зробити лад у нашому недоладному світі, то в силі створити свій маленький творчий світ – за законами добра і справедливості ніколи не була і не буду рабинею "правди життя" [7, 69-70].

Мемуаристка схильна бачити у своїй долі долю всього покоління шістдесятників, пам'ять про яке вона хоче зберегти. Це прагнення – одна із причин узятися за написання книги "про час і про себе", потреба "зафіксувати свій і свого питомого середовища слід на землі" [5, 10]. "Рікою спливає моє покоління: Борис Нечерда… та інші, інші… немовби нове століття прибирає зі своєї території все, що належало XX століттю" [7, 129]; "життя немолодої людини – це лише примноження спогадів. І хай не ремствують на нас молоді люди за хворобу мемуаристики. Страшно (та, мабуть, і злочинно) забрати із собою все, що знав, бачив, любив" [7, 641].

І. Жиленко концентрує свою пам'ять навколо історії власного життя, тлумачить образи й біографії людей свого покоління, історію своєї епохи. Індивідуальний досвід, історія "Я" стає історією цілого покоління, історією XX століття. Відбувається "перетворення автобіографії в історичну картину" [11, 42]. При цьому загальне та індивідуальне, глибоко особистісне, не заступають одне одного, а утворюють живе, динамічне полотно.

Пам'ять виконує смисло- і структуротворчу функцію в побудові цілісної самобутньої мемуарної оповіді, "постає як узагальнювальна здатність; вона не тільки протистоїть забуттю, а й може об'єднувати в собі те, що уявляється різнорідним, дає можливість розрізненим спогадам існувати разом в єдності" [13, 67].

Механізм роботи пам'яті впливає на авторську стратегію творення тексту. Так, окремі розділи твору І. Жиленко ("Венеціанське вікно", "Дощ над нашим коханням", "Intermezzo" на Лисій горі", "Vea soli", "Ніч спала на квітах", "Знайдений щоденник", "Страсний тиждень 1972 року", "Село і серце одпочине", "І знову – листи", "І ще один епістолярний рік", "Dies irae!") складаються зі щоденників авторки 1959 – 1962, 1972, 1986 років, щоденних листів 1963 – 1965 років до чоловіка письменника Володимира Дрозда та авторських коментарів до них. Доцільність такого художнього прийому І. Жиленко пояснює особливістю своєї

пам'яті: "Пам'ятаю… а втім нічого я не пам'ятаю. Все, що не зафіксоване в моїх щоденниках (і листах), провалилося в тартарари безпам'ятства, бо пам'ять маю специфічну – швидше емоційну, ніж конкретну. Але те, що записане, те є" [7, 93]. Коментуючи процес написання "Homo feriens", авторка зазначає, що щоденникові записи та епістолярій у структурі твору сприяють максимально точному відтворенню минулого й посилюють документалізм оповіді: "Ну, от і літо 1963 року. Скоро я почну писати новий щоденник, і вже не треба буде видобувати зі слабнучої пам'яті золоті блискітки спогадів" [7, 270]; "Слава мемуаристиці, бо тільки вона "воскрешає" людину у всій своїй живій цілості і яскравості. Але й мемуаристика не могла б "оживити" життя проминуле, якби не ота маленька "слабкість" (можливо, суто дамська!) робити щоденникові записи" [7, 614]; "Публікую їх (листи. – *Л. К.*) тільки тому, щоб не дати їм згаснути – це було б якщо і не злочином, то все ж – безвідповідальністю. Звісно, я змогла би повибирати ті окремі згадки, скласти їх докупи і на їхній основі написати щось набагато вагоміше (і коротше), ніж мої молоді листи. Але… Тоді втратилася б цінність документалізму. Втратився б момент присутності і ефект оживлення. Бо коли я приходила додому після зустрічі з Іваном Світличним або з Віктором Зарецьким і записувала свої враження рукою, ще теплою від їхнього потиску, – такий запис вже якоюсь мірою – раритет" [7, 83]. І. Жиленко наголошує: і листи, і щоденник подані в "Homo feriens" без змін і виправлень. Для авторки в аспекті автореференційності й авторефлексивності ("Я вірю собі, тодішній, своєму внутрішньому чуттю" [7, 85]) це надзвичайно важливо, бо автобіографічна проза, як зазначає М. Бахтін, це "не лише світ свого минулого… у світлі теперішнього зрілого усвідомлення й розуміння, збагаченого часовою перспективою, але і своє колишнє усвідомлення й розуміння цього світу. Ця колишня свідомість – такий самий предмет зображення, як і об'єктивний світ минулого. Обидві ці свідомості, розділені десятиліттями, нерозчленовані грубо й не відділені від об'єктивного предмета зображення, вони оживлюють цей предмет, вносять у нього своєрідну динаміку, часовий рух, забарвлюють світ живою проростаючою людяністю…" [1, 398]. Не менш важливі й цінні ці ego-документи і для читача. Вони сприяють повнішому, багатограннішому розкриттю образу автобіографічного героя, постають гарантом достовірності.

Для І. Жиленко пам'ять – не механічний процес, а живе творення, у якому поєднуються минуле, теперішнє й майбутнє. Вона одночасно перебуває у двох часових площинах (тепер – тоді): "Бо таки й справді знаходжусь у постійному перельоті: з часів нинішніх у часи проминулі" [7, 720]. Мемуаристка не може перебувати в рамках одного часового виміру, оскільки зовнішні події та події внутрішнього життя постійно перехрещуються, збігаються, накладаються одна на одну. У творі наявні біографічний і подієвий (історичний) плани зображення. Часто вони співіснують в одному описі, взаємно перетікаючи. Історичний і біографічний час співіснують паралельно. Авторська пам'ять у процесі творення тексту продукує ще й "цілісний синтетичний час (позачас) пам'яті" [3, 101] – час тексту, час "книги життя", у якій "не час іде, а ми йдемо часом – довго і нескінченно, і просто не здогадуємось, що все можемо. Можемо йти далі і далі, а можемо спинитись, озирнутись, вернутись… Вся країна часу – наша. Ми скрізь вдома. І можемо завітати на всі прожиті новоріччя…" [7, 48]. Така часова організація дозволяє авторці діалектично оцінювати події зі власного життя, життя своїх близьких, свого покоління, зображуючи їх чітко та об'ємно.

Дослідники автодокументальної літератури ([4, 5, 9]) зазначають: мемуарам властива як хронологічна, так і мозаїчна побудова. У "Homo feriens" домінантним постає асоціативно-хронологічний принцип організації оповіді. Він дозволяє поєднати хронологічну канву (біографію автора) із різноманітними авторськими

відступами. Відбувається рух від одного факту до іншого й одночасно існує можливість їх авторського поєднання, іноді на основі асоціативного ланцюжка, повернення до вже згадуваного.

Важливий прийом у розгортанні оповідної структури твору І. Жиленко – ретроспекція і проспекція. Зі спогадів про кінець 50-х вона повертається у 40-ві – час свого народження, із 1964-го – у 1962-й. Від спогаду про червневий вечір 1962-го – у тривожний і трагічний червень 1986-го: "І коли я згадую чудесний літній вечір на даху, над Києвом, і гурт молодих людей (ще тільки на порозі життя), які весело відкорковують "рислінг", – я не можу не побачити за ним себе іншу. Немолоду матір маленького сина, втікачку з Києва, зчорнілу і сплакану од страшних чорнобильських дум. У червні 1986-го далеко за Карпатами, вклавши спати синочка, я до ранку курю на маленькій кухоньці, плачу і пишу вірші про життя, здавалось би, втрачене навіки" [7, 265]. Часові переміщення часто викликають "речові" еквіваленти пам'яті": фотознімки, листівки, запрошення.

Такий варіант оповідної структури надзвичайно вдалий, адже людина мислить не жорстко хронологічно, а більш складно, асоціативно. І. Жиленко створює не просто автобіографічний чи мемуарний твір, а "книгу життя", "книгу життя" поета, і відмова від традиційної послідовної схеми викладу – це художньо-естетичний принцип авторки: "Починаючи писати цю книгу, я взяла собі за правило писати про те, про що зараз хочеться написати. Перестрибувати через роки і десятиріччя, знову повертаючись у шістдесяті. Адже… поети пишуть, як живуть і мислять, – про все відразу і вперемішку, бо для них сучасним є все: і літо 65-го, і весна 72-го, і нинішній день, і день, ще не прожитий" [7, 254].

На змістовому рівні "Homo feriens" можна виокремити три головні проблемно-тематичні блоки:

1) історія автобіографічного героя (власного "Я"), розкриття психологічного та ідейного становлення особистості під впливом історичних подій та близьких людей, формування естетичних поглядів, громадянського самовизначення;

2) історія суспільства, своєрідність історичного часу, образ доби;

3) образи сучасників, друзів, учителів.

У мемуарно-автобіографічному творі письменниця моделює історію власного "Я", вибудовує факти свого життя в певну конфігурацію, здійснює *персональну авторську ідентифікацію*.

І. Жиленко, аналізуючи процес становлення власної особистості й вибір життєвих орієнтирів, розкриває чинники, які вплинули на формування її світогляду: родина, трагічна доля представників не самого її покоління, взаємини із природою, однолітками, щасливе дитинство. Водночас авторка передає свої враження, настрої, відчуття: "Незабутні вечори дитинства з бабиними розповідями біля грубки, зітханнями й отим нескінченним: "Оце так було…". Було і спливло… Але не безслідно. І коли мене питають: кому (і чому) я, киянка, завдячую своїм духовним українством, я завжди кажу: "Передусім – бабі та Стесівці. Ще українській пісні та Шевченкові. Затим – учительці, потім – друзям" [7, 55]; "У дитинстві я постійно відчувала людську доброту. Дитячий садок я дуже любила. Як домівку. Моє дошкільне дитинство проходило на рівні людей і людяності. В ньому ще не було ідеологічних котурнів, на які одразу почала нас ставити школа. Тож дошкільням я твердо стояла босенькими ніжками на своїй добрій землі – а це вже щастя" [7, 37]; "Була дивовижна природа Черкащини. І була своєрідна естетика нашого міського (містечкового) побуту. Біляуніверситетський трикутник Тарасівська, Паньківська, Микільсько-Ботанічна" [7, 73].

Важливе в самохарактеристиці І. Жиленко розкриття особливостей

безперервного й невтомного шляху самобудування, виховання "прямостояння", вагомого значення в цьому процесі літератури, музики, живопису, дружнього спілкування, які були захистом від суспільно-пропагандистської зливи.

Розповідаючи про той чи той період життя, авторка поряд із фактажем "зовнішнім", подієвим завжди окреслює зміни внутрішні. Під час розповіді пояснює причини своїх дій та вчинків, висловлює власні переконання та життєві принципи: "Треба бути більшою і за себе, і за свої вірші, і за свої невдачі, і за свою суєтну печаль" [7, 95]; "Для мене людське "я" завжди було більшим за натовп, за народ і навіть за людство"; "Я молюсь тільки одному Богові – Мистецтву" [7, 348].

І. Жиленко відтворює багатогранний характер творчої особистості, розповідає автобіографію поета: "Давно вже не можу я розділити своє життя на творче і просто життя. Я не знаю, що таке просто життя і як ним жити. Це вже не роздвоєння, а здвоєння, злиття, зване гармонією. Хоч і нелегка вона, ця гармонія" [7, 204]. В особистісному дискурсі тема творчості домінантна. Виокремлюються такі аспекти реалізації цієї теми: усвідомлення потягу до творчості, зображення перших поетичних спроб; пошук власного шляху, стилю; творчі задуми, знахідки й експерименти; оцінка власної творчості; літературне середовище.

Творчість усвідомлюється авторкою як сенс життя, єдиносправжнє буття, творити й жити для неї – синоніми: "Мої рядки лягають на папір. Нехай лягають. Навіть якщо вони нікому на світі не потрібні, окрім Бога… Дай мені, Боже, померти за своїм останнім рядком. Померти поетом" [7, 722]; "такий мій спосіб життя – писати" [7, 498].

У ретроспективі власної творчої еволюції І. Жиленко робить акцент на психологічних моментах, подаючи творчу саморефлексію: "Я написала рядки: Квітень! Квітень! Сині квіти… я аж очманіла од відчуття неймовірних можливостей, од відкриття того, що можна писати, як живеш, як дихаєш, як смієшся і плачеш. Це дуже банальні рядочки, але крізь них уже проклюнулась моя поетична суть, як найперший листочок весни. Проклюнулась крізь мерзенні намули лакованої казенщини і словесної мертвоти" [7, 111]; "Коли я пишу вірші, мені на допомогу приходить музика, та, що спиняє мить і воскрешає з мертвих" [7, 663]. Поетеса висвітлює причини (внутрішні імпульси) створення тієї чи тієї поезії, поетичної збірки, зображує ланцюжок творчого пошуку, висловлює своє бачення й відчуття процесу творення, фіксує ставлення до твору: "Моя весняна муза – як березневий струмок. Збирається по краплині, але вперто набирає сили. Мій поетичний струмок тече зачаєно (під снігом?), але ж там, під снігом, вже – дихання пролісків. Душа скресла" [7, 678]. І. Жиленко пояснює, коментує концептуальні образи своєї творчості – образ вікна, образ ластівки; висвітлює історію появи того чи того твору або збірки. На сторінках своєї книги вона детально розкриває проблеми жінка – митець, поет – тоталітарне суспільство, аналізує вияв цих проблем у власній творчості, розкриває способи творчої самозбереженості. Використовуючи різні художні прийоми, створює певний тип автобіографічного героя – образ творчої особистості із властивою їй психологією.

Поетеса вказує на винятково важливу роль друзів у становленні її як митця, як неординарної, вільної особистості: "Свободу, цю внутрішню незалежність вклав мені в душу не тільки Господь, її в мені виростили роки дружби з вільнолюбивими людьми" [7, 134]. "Я вчилася писати, як і плавати. Без стилю, вміння, підготовки. Борсалась – аби випливти. Сподіваюсь – випливла… Подали руку друзі, їхній розум, їхня доброта, їхня віра в мене і їхня творчість" [7, 126]. Авторка розгортає галерею образів друзів-шістдесятників – М. Коцюбинської,

І. Світличного, А. Горської, В. Зарецького, Є. Сверстюка, І. Дзюби, І. Драча, В. Симоненка, Г. Севрук, Л. Семикіної, А. Макарова, О. Заливахи. Із кожним в І. Жиленко пов'язується уявлення про певне коло ідей, настроїв, суджень й оцінок, кожний знаменує собою якийсь особливий етап в її біографії і творчості.

Художня особливість створення образу сучасників у "Homo feriens" – зображення героїв у двох часових площинах авторського сприйняття: безпосереднє сприйняття в минулому (щоденниковий та епістолярний рівень) і сприйняття теперішнє (час писання твору). Такий підхід дозволяє із розрізнених спостережень та емоційних вражень, яскравих епізодів створити цілісний образ людини.

О. Єгоров виокремлює чотири типи образів, які зустрічаються в автодокументальних текстах: конструктивні, деструктивні, репродуктивні, іконічні [6, 32-33].

Найпродуктивніші у творі І. Жиленко – конструктивні типи образів, які створюються в часовій послідовності, шляхом нанизування деталей, додаванням рис характеру, вчинків, авторських оцінок, характеристик інших людей. Переважно так розгортаються образи друзів із близького шістдесятницького кола, оскільки авторка, сповнена до них симпатії та любові, прагне репрезентувати їх якнайповніше. Головна тенденція в побудові конструктивних типів образів – позитивне сприйняття героя як людини й визнання його таланту та високого морально-етичного рівня. У зображенні сучасників авторка вирізняє риси, які здаються їй найбільш показовими для характеристики цієї особистості. Створюючи портрет, вона фіксує своє враження, висловлює своє ставлення, вдається до прямих характеристик: "О, той Іван! У нього, без перебільшення, був закоханий весь інтелігентський Київ. Коли цей вродливий, стрункий чоловік зі світло-наївними, аж мовби дитинними очима виходив на сцену – аудиторія завмирала. Іван був гладіатором і лицарем, а кожен його вихід на трибуну – поєдинком. Із глупством, косністю, підлістю, ошуканством. Ораторських прийомів не було. Ні громових розкатів голосу, ні ядучого сарказму – боронь Боже! Іван говорив спокійно і чемно. Дивлячись своїми наївними очима (і це був не прийом, Іван справді був великою дитиною і, як дитина, не знав ні милосердя до "голих королів", ні страху перед ними), Іван розкривав лицемірну "кухню" тодішньої літературної критики… За Дзюбу ми ладні були вмерти. Він був володарем дум і звістовником правди. Він був кришталево чесним і повністю позбавленим честолюбства, пози чи самозамилування (а рідко який "звістовник" не милується собою). Він імпонував нам (новому поколінню інтелігенції) глибокими знаннями, широкою обізнаністю в багатьох сферах життя, аргументованістю кожного твердження, а головне (як на мене) – неповторним артистизмом натури" [7, 128].

Або про Аллу Горську: "Неймовірна красуня, жіночна, дотепна і залізна! В ній відчувається незламна воля і внутрішня сила, якої мені так бракує…" [7, 384]; "Алла, як і Ліна, – чоловік! У неї на першому плані – творчість і боротьба. Я зовсім не така, може, тому Вітя і любить звірятися мені" [7, 553].

І. Жиленко активно використовує опис рухів, жестів, зовнішності: "Голова напівсива, руки вироблені, мов у каменяра, але очі… Це були очі прекрасної дитини (маленького принца?). Такі вони і нині" [7, 679]. Часто це сприяє розкриттю внутрішнього світу героя оповіді, увиразнює його вдачу.

У "Homo feriens" майже відсутні деструктивні типи образів, які складаються з однобічних, розрізнених характеристик. Це окремі образи спілчанських та державних функціонерів. Іконічний тип стосується переважно людей, які пішли із життя. У ньому вирізняється найбільш значне, цінне, сутнісно-характерне,

що закарбується в пам'яті про людину. До іконічних можна зарахувати образи В. Симоненка, В. Підпалого. Наявний у "Homo feriens" і репродуктивний тип образу, який створюється зі слів інших, авторка може лише його доповнити або уточнити. Так створюються образи письменників 20 – 30-х років минулого століття. Авторка моделює власне сприйняття Є. Плужника, Г. Косинки, О. Корнійчука, спираючись на чужу думку або заперечуючи її.

Окремий розділ "Мій Володя" присвячений В. Дрозду. Це своєрідний літературний портрет. І. Жиленко використовує два підходи в зображенні: В. Дрозд – найближча людина, з якою разом пройдено понад тридцять років подружнього життя, і В. Дрозд – митець. Ці підходи щільно переплітаються, оскільки спогади І. Жиленко – літературоцентричні.

Створюючи цілісний образ героя розповіді, авторка використовує різні семантичні рівні: опис зовнішності (герой виступає як об'єкт чуттєвого сприйняття), подання людини-діяча (герой − учасник певних подій, взаємодіє з іншими людьми), образ героя у свідомості інших (різні відомості про героя, його життя й діяльність). Повноті й динаміці портрету сприяє принцип контрасту в зображенні тандему Жиленко – Дрозд.

Шістдесятництво на сторінках "Homo feriens" – окрема мікротема, що реалізується в кожному змістовно-тематичному блоці як "гарячий подих шістдесятих", факт минулого, "персоналізований портрет" покоління, авторський роздум про унікальність явища і своє місце в ньому, оцінка шістдесятництва з висоти XXI століття.

Розкриваючи проблему шістдесятництва, І. Жиленко розмірковує над причинами його виникнення, "термінологічного" означення, творчого спрямування і значення для майбутніх поколінь. Вона окреслює виникнення і сприйняття назви "шістдесятники" в час її появи та дає своє розуміння суті цього явища, акцентуючи увагу на творчому аспекті: "В роки, про які я зараз пишу, термін "шістдесятники" тільки народжувався і вживався переважно із негативним забарвленням нашими недругами в одному ряду з іншими ярликами: "піротехніки", "штукарі", "верлібристи", "космічно-гіперболічні" поети тощо. Шістдесятництво – не течія, і тим паче – не "школа". Це був рух опору інтелігенції, дух бунтарства, що об'єднував абсолютно різних – і за манерою віршування, і за жанром, і навіть за родом діяльности – людей. Але, безперечно, основою шістдесятництва був пошук нового: нових виражальних засобів і нового світогляду. Шістдесятники – кожен по-своєму – несли нове!" [7, 756]. Поетеса наголошує на спадковості та психологічно-творчій суголосності між шістдесятниками та митцями "розстріляного відродження", аналізує причини "конфлікту" між шістдесятниками та наступними літературними поколіннями. Репрезентуючи себе як представника покоління, учасника і свідка літературного процесу й культурно-національного руху, із позицій часу вона формулює значення насамперед "літературного" шістдесятництва: "Ми лише підтримували вогонь у час, коли вогонь майже нікому не був потрібен. У цьому наша історична місія. Щоб вогонь не погас зовсім. Колись прийдуть інші і докірливо запитуватимуть: "Чому у ваш час вогонь був такий слабий?". Але не дати вогню погаснути – це теж вимагає чийогось життя" [7, 721].

Книжка І. Жиленко подає широку панораму соціальної дійсності XX століття. Перед читачем у світлі індивідуального безпосереднього чи опосередкованого авторського сприйняття постають події всенародного значення – національно-культурне відродження двадцятих років, колективізація й голод тридцять третього, складні повоєнні роки, Куренівська трагедія й Чорнобильська катастрофа, "відлига" 60-х, перші роки становлення незалежної України.

Через зображення повсякдення як окремих людей, так і суспільства в цілому

авторці вдається достовірно відтворити образ доби. І. Жиленко зображує літературно-мистецький побут (спілкування молодих митців, кухонні бесіди, спільний відпочинок, творчі вечірки, відвідини, поїздки, зустрічі, дискусії, прем'єри) як форму самопізнання та самореалізації. Докладно зупиняється на процесах культурно-громадського життя: діяльність КТМ, літературних студій, з'їзди й зібрання СПУ, офіційні та неофіційні літературні вечори, акції протесту, публікація нових літературних творів; характеризує появу іншої комунікації в суспільстві на початку 60-х років, налагодження діалогу між представниками старшого й молодшого покоління, знищення страху й тотальної підозрілості.

І. Жиленко передає відчуття напруженої, задушливої суспільної атмосфери кінця 60-х – початку 80-х, існування в умовах "заблокованої культури", тиск держави на приватність особи, нищення в різний спосіб ідеологічно незаангажованих митців, особливості політики денаціоналізації і способи протистояння їй. Вона не лише ретельно фіксує події, а й пропонує їхнє осмислення в контексті прожитого й пережитого, окреслює своє місце в суспільному житті й літературному процесі.

Із мемуарно-автобіографічного твору "Homo feriens" І. Жиленко постає складний і неоднозначний образ XX століття. Висвітлення минулого суспільства здійснюється через індивідуальну історію. "Книга життя" дає можливість створити власний образ людини й поета, зафіксувати й показати читачеві самовідчуття представника "покоління шістдесятих". Авторка пропонує своє свідчення про виняткове суспільне, філософське, культурно-мистецьке явище – *українське шістдесятництво*.

Точність і місткість образів, створених Іриною Жиленко, викликає зацікавлення і співпереживання, розширює горизонти духовного досвіду людини XXI століття.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Бахтин М.* Эстетика словесного творчества / Сост. С.Г. Бочаров; прим. С.С. Аверинцева и С.Г. Бочарова. – 2-е изд. – М.: Искусство, 1986. – 445 с.
2. *Бердяев Н.* Самопознание (Опыт философской автобиографии). – М.: Книга, 1991. – 446 с.
3. *Бронская Л.* Концепция личности в автобиографической прозе русского зарубежья первой половины XX века (И.С. Шмелев, Б.К. Зайцев, М.А. Осоргин). – Ставрополь: Изд-во СГУ, 2001. – 106 с.
4. *Гажа Т.* Українська літературна мемуаристика другої половини XX століття: становлення об'єктного і суб'єктного типів: Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. – Харків, 2006. – 19 с.
5. *Галич О.* Українська документалістика на зламі тисячоліть: специфіка, перспективи. – Луганськ: Знання, 2001. – 246 с.
6. *Егоров О.* Дневник русских писателей XIX века. – М.: Флинта; Наука, 2002. – 286 с.
7. *Жиленко І.* Homo feriens: Спогади. – К.: Смолоскип, 2011. – 816 с.
8. *Зарипова З.* Место автобиографической прозы в мемуарной литературе // *Словесность*. – Уфа, 2001. – Вып. 1. – С. 39-44.
9. *Колядич Т.* Воспоминания писателей: Проблемы поэтики жанра. – М.: Мегатрон, 1998. – 276 с.
10. *Коцюбинська М.* "Нам є на що озиратися…". Свято спогадів Ірини Жиленко // *Жиленко І.* Homo feriens: Спогади. – К.: Смолоскип, 2011. – С. 5-17.
11. *Маслюченко Г.* Художні мемуари та автобіографічна повість в українській літературі 90-х років XX століття: Дис. ... канд. філол. наук. – Дніпропетровськ, 2004. – 212 с.
12. *Нич Р.* "Вираження невимовного" в літературі модерності (окремі питання) // *Теорія* літератури в Польщі: Антологія текстів. Друга половина XX – початок XXI ст. – К.: Вид. дім "Києво-Могилянська академія", 2008. – С. 197-222.
13. *Пьеге-Гро Н.* Введение в теорию интертекстуальности / Пер. с фр. Г. Косикова. – М.: ЛКИ, 2008. – 240 с.

Отримано 23 лютого 2012 р. *м. Київ*

З пам'яті літ

Цього року виповнилося 110 літ від дня народження Євгена Прохоровича Кирилюка (1902 – 1989) – відомого українського літературознавця, члена-кореспондента Академії наук Української РСР (з 1957 р.), лауреата Ленінської премії (1964), Державної премії України ім. Т. Г. Шевченка (1980), заслуженого діяча науки України (з 1972 р.). Євген Прохорович – автор праць з історії української літератури, шевченкознавства, франкознавства, славістики, зв'язків української літератури з іншими слов'янськими. У 1946 – 1984 рр. – завідувач відділу шевченкознавства Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН України. Багатий архів ученого нещодавно впорядковано й передано до Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського. Завдяки наполегливості й допитливості вченого сьогодні можемо відновити цікаві епізоди українського культурного життя кінця XIX – початку XX ст., розповідь про які пропонуємо увазі читачів.

Зінаїда Кирилюк

УДК 821.161.2-94

ЕПІЗОД З ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ У СПОГАДАХ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЦЯ Й ФОЛЬКЛОРИСТА В. ДАНИЛОВА (ЛИСТ ДО Є. КИРИЛЮКА)

Уперше публікуються спогади російського філолога В. Данилова про відомих діячів української культури – Б. Грінченка, І. Нечуя-Левицького, О. Левицького та про панахиду за Т. Шевченком у Ніжині 1899 р.

Ключові слова: українська мова, український фольклор, журнал "Киевская старина", ушанування пам'яті Т. Шевченка.

Zynayida Kyryliuk. An episode from Ukrainian cultural history in the recollections of V. Danylov, a literary scholar and a student of folklore (A letter to Ye. Kyryliuk)

For the first time, this paper makes public the recollections of a Russian philology scholar V. Danylov concerning some well-known figures of Ukrainian culture (B. Hrinchenko, I. Nechuy-Levytsky, O. Levytsky) and describing the memorial service for Taras Shevchenko which took place in Nizhyn in 1899.

Key words: Ukrainian language, Ukrainian folklore, Kiyevskaya Starina journal, commemoration of Taras Shevchenko.

Визначальним у формуванні творчих інтересів випускника Ніжинського історико-філологічного інституту 1905 р. Володимира Валеріановича Данилова була його зацікавленість проблемами фольклору, етнографії, російської та української літератур. Наукові пріоритети майбутнього вченого почали формуватись у Ніжинський період і поглиблювались упродовж усього життя. У 1948 – 1956 рр. він був науковим працівником Архіву Пушкінського дому АН СРСР у Ленінграді. Йому належать численні розвідки про Гоголя, Пушкіна, Достоєвського, Ломоносова, Салтикова-Щедріна, Шевченка, Максимовича, Метлинського й багатьох інших російських й українських письменників. Він першим вивчав діяльність Ореста Сомова – випускника Харківського університету, який у студентські роки збирав

український фольклор, пізніше широко використовував його в російській літературі. У Петербурзький період письменник співпрацював із Пушкіним і Дельвігом, відіграв певну роль у розвитку російської літератури й журналістики – брав участь у виданні альманахів "Полярная звезда", "Северные цветы", разом із Пушкіним видавав "Литературную газету".

У молоді роки, перебуваючи в Україні, Володимир Валеріанович спілкувався з багатьма українськими письменниками, фольклористами, журналістами. Сподіваючись, що розповідь про зустрічі й бесіди з видатними діячами української культури – учасниками і свідками минулих подій сприятиме патріотичному вихованню нового покоління, Євген Прохорович Кирилюк звернувся до колеги з проханням поділитися своїми спогадами.

*Уперше український учений торкнувся цього питання в листі від 17 серпня 1961 р. Згадуючи час, коли "принято было ругать почти всех, писавших о Шевченко", він із вірою й надією зазначав: "К счастью, это время прошло или, по крайней мере, проходит, и мы теперь значительно больше и чаще вспоминаем добрым словом, кто в своё время, когда это было не "модно", писал о Шевченко и других писателях. Тем более мы ценим внимание к нашему поэту со стороны других народов, в частности русского народа"**.*

*Через кілька днів у листі від 30 серпня 1961 р. Євген Прохорович звертається до Данилова з пропозицією написати спогади, висловлюючи водночас сумніви щодо можливості їх публікації: "Очень хорошо было бы Вам написать воспоминания о Нечуе-Левицком, Гринченко, Ор. Левицком и др. Боюсь, что наш журнал "Радянське літературознавство", где я состою членом редколлегии, не напечатает их. Их мог бы приобрести наш рукописный отдел, где я состою членом экспертно-оценочной комиссии, но тоже гарантии дать не могу, после смерти А. И. Белецкого. А может быть, все-таки напишете?"**.*

Нотатка Євгена Прохоровича на першій сторінці листа Данилова свідчить, що 9 грудня 1961 р. він одержав бажаний текст. У ньому автор розповідав про спілкування з Б. Грінченком, про зустрічі й листування з І. Нечуєм-Левицьким, про обговорення з ним питань розвитку мови. У своєму листі він наводить епізоди з історії видання "Киевской старины", згадуючи коло українських діячів культури – В. Науменка, О. Левицького та інших літераторів, що брали участь у його створенні. Значну увагу автор листа приділив відомим йому фактам, пов'язаним із труднощами, на котрі наражалися шанувальники Шевченка в минулі роки, і тому, як вони намагалися їх подолати.

*Того ж дня Євген Прохорович писав Данилову: "Сегодня я получил Ваши воспоминания специально для меня, и я считаю своим долгом ответить. У Вас прекрасная память и всё очень живо изображено. Большое, большое спасибо! Я, конечно, эту ценную вещь со временем передам в отдел рукописей нашего института". Завершуючи лист, він дякує "за подвиг, за внимание к украинской культуре, к её деятелям!"***.*

Дорогой Евгений Прохорович![1]

В письме от 30 августа 1961 г. Вы писали мне: "Очень хорошо было бы вам написать воспоминания о Нечуе-Левицком, Гринченко, Оресте Левицком и др. Боюсь, что журнал "Радянське літературознавство" не напечатает их. А, может быть, все-таки напишете?"

---

* Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва. – Фонд 134, опис 1, справа 71. – Лист 17. 08. 1961 р.

** Там само. – Лист 30.08. 1961 р.

*** Там само. – Лист 9. 12. 1961 р.

Что до печатания, то, перейдя восьмидесятилетнюю границу жизни, я считаю, что выступать в печати и с публичными докладами уже не следует.

31 мая текущего года я сделал последний доклад в Отделе древнерусской литературы Института русской литературы Академии Наук СССР на тему: “Уже пустыни силу прикрыла”. Комментарий к “Слову о полку Игореве”, вернувшись этим по кругу своей научной жизни к ее началу, так как в 1900 г. я начал научные штудии в Историко-филологическом Институте князя Безбородка сочинением по заданию проф. М. Н. Сперанского [2] на тему: “Народно-поэтические элементы в “Слове о полку Игореве” и отражение их в сказаниях о Задонском бое”.

Когда после названного выше доклада председательствовавший член-корреспондент Академии Д. С. Лихачев высказал доброжелательное мнение, что я еще не раз выступлю, на это я ответил словами из думы о смерти Богдана Хмельницкого: “Я стар, болію, бути гетьманом більш не здолію”. “Правда, – прибавил я, – в жизни никогда, ни в каком смысле не бывал гетьманом, а всегда был лейстровым козаком, но и последним я бути не здолію”.

Чувствую я себя очень плохо и постоянно вспоминаю стих А. В. Кольцова: “Сила молодая с телом разлучилась”. А так как человеческий организм это – машина, где все части находятся во взаимодействии, и порча одной из частей не может не оказывать влияние на другие, то при общей слабости организма не может быть силы также в мыслительном аппарате.

Кроме того, оглядывая пройденный литературный путь, вижу, что не написал ничего, заслуживающего внимания, хотя писал в расцвете своих физических и умственных сил. Что же теперь, “седя на санех”, как говорил о себе Владимир Мономах, т. е. стоя одною ногою в гробу, мог я написать полезного, интересного и значительного?

Воспоминания мои о названных выше писателях совсем незначительны. В этом отношении я напоминаю одного петербуржца, о котором не то читал, не то слышал, что он интриговал знакомых воспоминаниями о Достоевском, и все просили рассказать их. Но господин этот только обещал, что когда-нибудь расскажет. Он, действительно, встречался с Достоевским. Шел раз по Невскому, глядит – у витрины часового магазина стоит Достоевский и рассматривает часы. Господин тоже остановился, но рассматривал не содержание витрины, а Достоевского. Последний заметил, отвернулся с недовольным видом и пошел. Вот и все воспоминания, которыми господин интриговал общество.

Я нахожусь почти что в таком же положении. Но раз вы предлагаете мне писать, делаю это в порядке дружеской беседы.

Вы знаете, что я по происхождению не украинец. До 14 лет я жил в Смоленске и его уездных городах. По переезде в Нежин в 1895 г. украинская стихия мало-помалу захватила меня и брата Петра, который впоследствии печатал рассказы на украинском языке под псевдонимом Петро Перекидько. Ко времени окончания гимназии мы жили украинскими литературными интересами, и Кулиш, Драгоманов, Грушевский, Франко крепко сидели в наших умственных представлениях. Шевченко был нам давно гораздо ближе Пушкина, отрицательное отношение к которому внушал нам Д. И. Писарев.

Не буду дальше останавливаться на характеристике своих умственных интересов в юные годы, тем более, что я писал о них в воспоминаниях о члене УАН В. В. Резниченко, в очерке “Как я стал фольклористом”, имеющихся в архиве Института фольклора и искусствоведения УАН[3], а также в воспоминаниях о Нежинской гимназии конца XIX столетия, находящихся в архиве музея Нежинского педагогического института им. Н. В. Гоголя.

Когда летом 1904 г. вышел из печати мой сборник “Песни села Андреевки” Нежинского уезда, я обратился в магазин украинской книги в Киеве, на

Безаковской улице, которым заведовал Степаненко, с просьбою взять для распространения несколько экземпляров. Степаненко посоветовал пойти к Б. Д. Гринченко и поднести ему сборник. Дал адрес. Кажется, это была улица Гоголя. Я отправился. Дама, открывшая дверь, сказала, что Бориса Дмитриевича нет дома, но будет часа через полтора-два. Напротив квартиры или близко от нее был бульварчик с тощими деревцами. Я стал ждать, когда пройдет назначенное время, и я увижу писателя, фольклориста и поэта. Его стихотворение "До праці!" воспринималось нами как революционно-демократический гимн:

Праця єдина з недолі нас вирве:
Нумо до праці, брати!
Годі лякатись! За діло святеє
Сміло ми будемо йти!

Праця єдина нам шлях уторує,
Довгий той шлях і важкий,
Що аж до щастя і долі прямує:
Нумо до праці мерщій!

Мы читали в этом стихотворении не только те слова, которые оно содержало, но и то, что оставалось в нем между строк. И я сейчас увижу автора этих вдохновенных стихов!

Когда часы отсчитали два часа, я снова звонил в квартиру Гринченко. Отворила та же дама и опять сообщила неутешительную весть, что Бориса Дмитриевича нет дома. Но, видя молодого человека в студенческой форме, спросила, по какому я делу. Я объяснил, что хочу преподнести Борису Дмитриевичу сборник записанных мною украинских песен. Книга была в руках, и это было настолько веско, что дама – это была жена Гринченко, писавшая под псевдонимом Загирня, – пригласила войти и ввела в комнату из передней, бывшую кабинетом писателя. Это была небольшая комната. На столе стояли карточные ящики с карточками слов, так как тогда Гринченко работал над украинским словарем.

Тут я просидел недолго, как пришел сам хозяин. Он не сразу вошел в кабинет, а прошел в другую комнату. Из его разговора с женою, доносившегося до меня, я узнал, что Гринченко ходил осматривать сдающиеся квартиры, называл адреса, говорил об их достоинствах и недостатках.

Когда я поднес ему сборник, Гринченко стал листать его и спросил: "Алгебра есть в вашем сборнике?" Я не понял. Он объяснил, что называет алгеброй метод опубликования вариантов песен, введенный Рудченком в сборнике чумацких песен[4]. Этот метод я также использовал в своем сборнике.

Гринченко выразил большое удовлетворение, что Нежинский Историко-филологический Институт обратился к изучению Украины, и рассказал о том, как Институт пригласил его, когда он был секретарем Черниговского Губернского Земства, содействовать собиранию археологических и этнографических материалов для XII-го Археологического Всероссийского съезда в Харькове. "Присылает мне, – рассказывал Гринченко, – профессор Добиаш издания Института. Смотрю – ничего нет местного. Люди живут и работают на Украине, а их книги наполнены материалами в роде экскурсов в область частички αυ. Тут я рассердился и написал Добиашу откровенно всё, что думал об их работе…"

Об этом письме Гринченко говорил мне потом проф. М. Н. Сперанский, мой главный учитель. Он полностью согласился с Гринченко, даже сказал, что Институт вообразил себя какою-то Academie des sciences (Академією наук (фр.). – *Ред.*) и совершенно упустил местные научные интересы.

Рассказывал Гринченко о том, как он печатал украинские фольклорные материалы в "Земском сборнике" Черниговского Губернского Земства.

Как редактор этого издания, он сначала “попробовал” поместить в нем “Этнографические материалы, собранные в Черниговской и соседних с ней губерниях”. Когда ни председатель Губернского Земства, ни губернатор не возразили против этого, Гринченко стал всё шире пользоваться “Земским сборником” для публикации украинского фольклора. Наконец, председатель губернской земской управы сказал ему: “Вы заполняете “Земский сборник” песнями и сказками, как-будто земство только этим занимается”.

Когда украинская громада, группировавшаяся вокруг журнала “Киевская старина”, пригласила Гринченко в Киев для составления словаря украинского языка на премию Н. И. Костомарова, печатание материалов по украинскому фольклору в “Земском сборнике” естественно прекратилось.

Вторично я встретился с Гринченко, когда был учителем в Екатеринославе, на другой его квартире, по[-]видимому, довольно обширной, потому что он принял меня в просторной комнате, где можно было устраивать танцевальные вечера. Я поднес ему несколько оттисков своих статей. Гринченко просил надписать их, так как без дарственных надписей он может сам купить их. Встреча была короткая, Гринченко собирался в дорогу, в Галичину, т. е. по тогдашнему времени, за границу.

Больше я с ним не виделся, хотя целое лето 1907 г. прожил в Киеве и знал, что Гринченко живет в городе. Только Д. И. Дорошенко[5] рассказал мне, что Гринченко, просматривая при нем сборник “Пошана”, изданный в честь проф. Н. Ф. Сумцова, когда открыл мою статью, начинающуюся его именем “Б. Д. Гринченко…”, выразил нескрываемое удовольствие. А через три года мне привелось поместить его некролог в “Русском филологическом вестнике”. Я послал оттиск вдове Бориса Дмитриевича. Она ответила мне письмом, в котором указала, что среди фольклорных работ ее мужа мною пропущена книга “Из уст народа”, и прислала ее мне. Умерла Гринченко-Загирня в Киеве в 1928 г.

Вероятно, я – “последний из могикан”, сотрудников “Киевской старины”, в котором впервые появилось мое имя в 1904 г. под заметкою о западно-украинском похоронном причитании на латинском языке из поэмы “Roxolania” польско-латинского поэта XVI столетия Себастиана Кленовича-Acernus’a. Редактором “Киевской старины” был преподаватель русского языка и литературы в гимназии и кадетском корпусе Владимир Павлович Науменко[6], сыгравший очень большую роль в содержании моей литературной работы. Он был убит 19 июня 1919 года.

Когда в 1907 г. “Киевская старина”, название которой считалось несоответствующим ни времени, ни содержанию журнала, превратилась в “Україну”, просуществовавшую только один год, я решил написать статью по истории “Киевской старины” и попросил Науменко сообщить мне материалы по этому вопросу, а также рассказать, что он знает сам и помнит.

Науменко пообещал и назначил для воспоминаний день и час; но очень советовал обратиться к Оресту Ивановичу Левицкому[7], который был свидетелем основания журнала и его сотрудником с первого номера. Разговор происходил в последние дни страстной недели. Я заметил, что, может быть, неудобно идти в предпраздничные дни, когда хозяйки так суетятся. Науменко успокоил, что у Ореста Ивановича есть отдельная комната, и я никого не побеспокою.

Левицкий жил за рынком, недалеко от Троицкой площади, на горке, в деревянном доме. Кабинет его был небольшой, меньше, чем у Гринченко. Один из героев Достоевского говорит, что в тесной квартире даже думать тесно. Но это очень субъективное восприятие окружающего. Обширные palazzo, наоборот, могут рассеивать внимание и не давать возможности сосредоточиваться.

Не помню, был ли Орест Иванович предупрежден [о] моем приходе. Я застал его дома, и он очень дружелюбно принял меня. Сразу же стал сообщать факты, относящиеся ко времени основания журнала. Я записывал за ним. Часа два длились воспоминания. По окончании беседы я стал просить извинения, что так много отнял у него времени. Но Левицкий сказал, что рад тому, что ему пришлось пережить снова события молодости, и даже поблагодарил за это.

Орест Иванович был сотрудником "Киевской старины" от первого до последнего номера. В первом номере журнала 1882 г. вторая статья от начала "Южнорусские архиереи в XVI – XVII в." и в последнем номере 1906 г. вторая статья от конца "Новый храм в старом украинском стиле" принадлежат О. И. Левицкому.

Кстати упомяну, что последняя статья, которою оканчивается всё издание "Киевской старины", статья, самое название которой звучит как погребальный звон: "Символика птиц и растений в украинских похоронных причитаниях" – принадлежит мне, и мое имя и фамилия – последние слова текста журнала. По этому поводу Науменко пошутил: "Вы, так сказать, припечатали издание".

Судя по литературным работам О. И. Левицкого, я предполагал, что он преподаватель истории, но О. И. сказал мне: "По научным симпатиям я – историк, по профессии – словесник". О нём, как о преподавателе, сохранил светлые воспоминания Вс. Чаговец в воспоминаниях "З темряви минулого" ("За сто літ", кн. 6, 1930), где посвященная Левицкому глава называется "Учитель и друг".

Из личных рассказов-воспоминаний по истории издания "Киевской старины" О. И. Левицкого и В. П. Науменко составилась моя статья в "Историческом вестнике", которой редактор С. Н. Шубинский дал название "Литературные поминки".

Как-то летом 1907 года, когда я жил с семьею в Киеве, мы сговорились с Д. И. Дорошенко навестить Ивана Семеновича Нечуй-Левицкого, жившего тогда на Пушкинской улице, во дворе, в отдельном домике.

Без предупреждения мы пошли к нему. Подойдя к двери квартиры, услыхали звуки рояля. Иван Семенович играл "на самоті". "Постоим, – сказал я Д. И. Дорошенко, – не будем прерывать его настроения. Может быть, он что-нибудь вспоминает в эти минуты". Но вот музыка замолкла, и мы позвонили. Отворил сам Иван Семенович.

Нечуй-Левицкий был худенький старичок, невысокого роста, на вид простоватый, без того интеллигентского джентельментства, какое было в фигуре и манерах Гринченко и Науменко, и даже без выражения внешней любезности.

На рояле и на одном из столов запомнились мне разных цветов папки приветственных адресов с надписями, тиснутыми золотом. Домик, в котором жил Иван Семенович, был старинным, провинциального типа, с низкими потолками, не киевского масштаба.

Разговор как-то сразу перешел на словарную тематику. Ивана Семеновича тогда занимали вопросы, какие слова и обороты принадлежат украинскому языку, какие – нет. Помню, что он называл слово "груба", отопительная печь, указывал, что некоторые отрицают народность этого слова, и доказывал примерами своего словарного опыта, что в народе это слово в постоянном распространении.

Так как Иван Семенович был преподавателем русского языка в Кишиневской гимназии, я попытался перевести разговор на вопросы преподавания, но он отмахнулся от этого, сказавши, что и раньше учили так же, как теперь, и сослался при этом на Трегубова[8], бывшего одно время, когда Науменко был привлечен к ответственности, официальным редактором "Киевской старины".

Одну интересную вещь рассказал Иван Семенович. Еще за три-четыре дня до убийства Александра II, которое произошло 1-го марта 1881 г., кишиневские евреи шопотом (так у рукопису. – *Ред.*), по секрету, передавали, что царь убит, но об этом боятся объявить.

Знакомство с Иваном Семеновичем имело продолжение в моей переписке с ним из Одессы. Я обработал по-украински народную лужицкую легенду и послал ему для литературной правки. Он это сделал. Об этом через Д. И. Дорошенко узнал молодой священник-украинец, которого я не знал и фамилии которого не помню. Он пришел ко мне со своею молодою матушкою, сослался на Дорошенко и сказал, что собирается издавать украинские книжки для народа. Поэтому просил дать ему мой рассказ, на языке которого лежит авторитет И. С. Нечуя-Левицкого. Я отдал рассказ в рукописи, с поправками Ивана Семеновича, и больше не видал ни священника, ни своей рукописи.

У меня было пять-шесть писем ко мне Ивана Семеновича, но они были отобраны в 1921 г. чекистами во время обыска, в Пришвине.

Вот и все мои воспоминания о перечисленных Вами лицах. Они были бы богаче фактами и наблюдениями, если бы написаны были, скажем, в 1912–13 гг. Но теперь мои воспоминания уместны только в дружеском письме. Однако круг украинских деятелей, с которыми я был знаком, не ограничивается ими. О Владимире Васильевиче Резниченко[9], имевшем сильное влияние на мое развитие и первым вынесшем мое имя в печать, а также о Д. И. Яворницком я писал отдельно; эти воспоминания должны быть в архиве Института искусствоведения, фольклора и этнографии УАН[10].

Когда я учился в Нежинской гимназии и когда формировалось юное миросозерцание, на него влияли не писатели и ученые украинцы, а люди обывательского покроя, не оставившие следа в литературе, которые, вероятно, не попадут ни в чьи мемуары. Я вспоминаю о них попутно, как об участниках панихиды по Шевченко в 1899 году в Нежине.

Рассказом об этой панихиде, с которою связаны многочисленные личные воспоминания, я закончу беседу с Вами.

В те времена панихиды по Шевченко были иногда единственно возможною формою чествования памяти поэта, но и то не всегда. В. В. Резниченко еще в 1897 г. рассказывал подробное повествование, как студенты Харьковского университета, где он учился, решили устроить панихиду по Шевченко. Нашли священника, согласившегося отслужить ее. Но затем, может быть, из опасения прослыть украинофилом, а то по внушительному совету своего или общего начальства он решил уклониться и скрылся. Студенты, собравшиеся на панихиду у какой-то церкви, нашли ее запертою, пустились разыскивать и ловить священника, сбежавшего от панихиды по Шевченко, и к этому сводились все воспоминания Резниченко о ней.

В 1899 г. я был учеником VII класса Нежинской гимназии и участником кружков самообразования, как тогда назывались политические кружки, куда входили студенты Историко-филологического Института князя Безбородко, гимназисты и гимназистки. В недрах кружков и зародилась мысль отметить годовщину смерти Шевченко. Привлекли к этому страхового агента уездного земства Якова Александровича Гужовского, пользовавшегося большим уважением среди местного населения и широко в уезде. Тогда это был человек средних лет, живой, общительный, прогрессивных взглядов, но осторожный. По своим обязанностям он разъезжал по уезду, посещал школы и приобрел популярность среди школьников чтением басен Леонида Глібова (так у рукопису. – *Ред.*). В 1906 г. Гужовский был избран членом I-ой Государственной Думы. В 1928 г. я посетил его в Чернигове, куда он переселился. Несмотря на тридцатилетний срок, как мы не встречались, он узнал меня, вспомнил мою фамилию. Был так же бодр и с удовольствием вспоминал далекое прошедшее.

Гужовский организовал панихиду в окраинной Авдеевской церкви.

В полдень 26 февраля 1899 г. в Нежине была теплая, солнечная погода. На улицах уже не было снегу. На Авдеевке, на скамеечках, у калиток, или, как они назывались в Нежине, у форток, грелись на солнце мещане. Хотя участники

панихиды шли не гурьбою, а по два-три человека, на некотором расстоянии, но обыватели заметили движение. “Куди це вони йдуть?” – “Мабудь (так у рукопису. – *Ред.*), на весілля.” – “Яке там весілля! Тепер великий піст”. Такие реплики слышались во время нашего шествия в церковь.

Кроме Гужовского, участниками панихиды были следующие лица:

Не учащийся был Илья Тимофеевич Гладкий, служивший в акцизной канцелярии. Это был человек лет 40-а, небольшого роста, холостяк, учившийся в Черниговской духовной семинарии и исключенный из нее. Дома он неустанно читал. И в его комнате стояли два-три простых товарных ящика, битком набитых книгами. Голос его был хриплый, резкий; манера говорить какая-то презрительная, и говорил он на том смешанном украинско-русском жаргоне, какой широко был распространен в полуинтеллигентных кругах на Украине. После революции, как сообщил мне Гужовский, Гладкий перешел на село и стал деятелем волостного комитета. В украинском отношении он настроен был крайне националистически.

Студент Историко-филологического Института Александр Федорович Музыченко[11], пользовавшийся большим авторитетом среди некоторой части учащейся нежинской молодежи. Он не был настроен ни революционно, ни националистически, но как-то умел влиять на молодежь, которая его слушала. Вспоминается такая сценка. Музыченко стоит с двумя-тремя гимназистами посередине Гоголевской улицы, вечером, и что-то проповедует. По панели проходит его товарищ-однокурсник Николай Севастьянович Державин[12]. – “Александр Федорович, – говорит громко Державин, – перенеси свою аудиторию хотя на троттуар (так у рукопису. – *Ред.*), не стой среди улицы!” Оба смеются, и Музыченко переходит на троттуар.

Различна была судьба этих двух когда-то товарищей и друзей. Н. С. Державин – впоследствии академик, член Академии Наук СССР и Болгарской Академии Наук, оказавший большое влияние на развитие славяноведения в Советское время. А. Ф. Музыченко – впоследствии профессор педагогики в Киеве, но пришедший к могиле не под звуки победного марша. В Киеве были известны его любовные похождения среди учениц, и в одной газете появился фельетон по этому поводу с ироническим названием: “Музыченко (так у рукопису. – *Ред.*) виховує”. Зашла даже речь о предании его суду. В это время он подарил мне составленную им украинскую азбуку с такою надписью, отражающую наши отношения и его нравственное состояние: “Владимиру Валериановичу в знак преклонновозрастных воспоминаний о горячих притяжениях и отталкиваниях юных лет, о весеннем бегстве с лекций и уроков к пастушка́м на заре нашей жизни и в знак горестного недоумения пред концов (так у рукопису. – *Ред.*) своей жизни. 19.IV.35.” Во всем этом “горестном” была виною его жена Евгения Юрьевна, погубившая и мужа, и сыновей.

Михаил Михайлович Панибратцев, из вологодских духовных семинаристов. Как и все семинаристы, не пошедшие по священству, был атеист и революционер. Хотя в Институте шел по историческому отделению, почему-то, будучи учителем, написал и издал начальную грамматику русского языка, о которой знаю по критическому разбору в “Журнале Министерства народного просвещения”. Жизненная карьера Панибратцева, игравшего в нежинских кружках роль Рудина, была не широка: он был учителем средней школы в местечке Мрине Нежинского уезда.

Вячеслав Митрофанович Лащенко, человек эмоционального темперамента, страстно преданный украинской идее, но не имевший ни определенной политической программы, ни серьезного взгляда на жизнь; производивший впоследствии впечатление какого-то духовного праздношатания. Поссорившись с проф. М. Н. Сперанским, перешел из Нежинского Института в Варшавский университет, по окончании которого был учителем гимназии в Кавказском, Киевском и Одесском округах. По сообщению А. Ф. Музыченки, после занятия Бессарабии советскими войсками эмигрировал, как крайний украинский

националист, в Румынию. Однако стихи составлял на русском языке; из них мне запомнился, благодаря своему варварскому ударению, один стих: “Я жить хочу! Зачем отчаива́ться!”

Александр Африканович Красин, из пензенских гимназистов, обычный либеральный студент, был потом преподавателем в Киеве.

Ученики VIII-го класса: Михаил Ткаченко и Петр Каневец[13]. О последнем есть некролог в “Украине” 20-х годов как о переводчике на украинский язык “Коммунистического манифеста”. Оба обладали завидными способностями и оба учились хорошо. Каневец был настроен резко-революционно, презирал и высмеивал все, что не отвечало его настроенности.

Ученики VII-го класса: Леонид Львович Исаев, впоследствии присяжный поверенный в Москве, мой гимназический приятель, и мы с братом Петром, своею революционностью обративший на себя внимание гимназического начальства, о чем я рассказываю в гимназических воспоминаниях.

Были еще две-три гимназистки, из которых одна Юлия Федорцова, или по-украински Уля, стала потом моею женой.

Впрочем, может быть, я что-нибудь забыл.

Престарелый священник искренне и задушевно молил да простятся рабу божию Тарасию “всякая прегрешения вольная же и невольная”, пономарь выводил заупокойным голосом: “Господи помилуй!” – но из собравшихся, поскольку все они были тем, что французы называют l’homme de libre pensée (вільнодумець. – *Ред.*), никто ни разу не перекрестился.

Это заметил пономарь, стоявший к присутствующим вполоборота, о чем, очевидно, доложил священнику.

После панихиды не полагается выносить напрестольный крест для целования – это делается после молебна. Но священник, узнав от пономаря, что присутствовавшие не крестились, решил заставить их сделать это. Он вышел из алтаря и сказал: “Я думаю, что здесь все православные, и никто не откажется приложиться ко кресту Господню”.

Это заставило всех подойти ко кресту, а подойдя, перекреститься.

Когда вышли из церкви, Гужовский пригласил всех к себе вечером “на вареники”.

Но у меня с этою панихидою соединялась романтическая цель. Я просил Леонида Исаева познакомить меня с Улей Федорцовой. В наше время отношения между учащимися разных полов были иные, чем теперь. Во-первых, все говорили друг другу “вы”, не помню ни одного случая, чтобы кто-то из гимназистов был с какою-либо гимназисткою на “ты”. Во-вторых, на улице ученик мог подойти к ученице, если он был формально представлен ей и считался знакомым. В-третьих, было бы просто уголовным происшествием, если бы ученик бил ученицу по голове книгою, кулаком в спину, хватал ее за косу, как это не раз приходилось видеть теперь на улицах Ленинграда. Нечего говорить, что ни один гимназист не позволил бы себе при ученицах произнести неприличное слово, что также приходится наблюдать на улицах в нынешнее время. Вообще, гимназисты и гимназистки, по крайней мере, в Нежине, поскольку они носили обязательную форму, держали себя в общественных местах с достоинством и серьезностью.

На пути из церкви Исаев подвел меня к Уле Федорцовой: “Позвольте представить вам моего товарища”.

Знакомство завершилось по окончании мною Института женитьбою. То было в 1899 году, а сейчас 1961 год. Крепкое было благословение Тараса, нашего загробного свата!

Вечером мы собрались у Гужовского.

Лащенко читал по рукописи запрещенные поэмы Шевченка “Сон” и “Кавказ”. Читал с дрожью в голосе и чуть не со слезами на глазах.

Гладкий выступил с предложением начать сбор денег на украинский университет во Львове, так как существующий там университет был польский,

и мы дали с братом из своих скудных средств по 50 копеек. Не знаю, дошла ли до Львова хотя одна копейка! Гладкий отчета не давал, и все забыли об этом.

Гужовский предлагал, как он говорил, "менять на деньги" украинские книги, выпущенные Черниговским Губернским Земством. Я променял у него деньги на байки Леонида Глібова, которые и сейчас, через 62 года, стоят у меня на полке. Это издание 1895 г. Я люблю книги-спутники жизни, которые живут со мною несколько десятков лет. В часы раздумий это лучшие собеседники.

Закончился вечер у Гужовского традиционными варениками.

Когда мы вышли от него, в Нежин вернулась зима: земля, крыши домов – все белело снегом, и он шел и шел крупными, мягкими хлопьями.

Это были поминки уходящей зимы по Тарасе.

Если во всем, что я написал Вам, дорогой Евгений Прохорович, Вы и глубокоуважаемая Зинаида Васильевна найдете хотя что-нибудь интересное для себя, я буду считать время, положенное на это длинное письмо, не напрасным.

А затем, желаю Вам и всей Вашей милой семье здоровья и благополучия!

С искренним уважением и доброжелательством к Вам

Владимир Данилов

2-го декабря 1961 года
Ленинград

---

[1] Рукою Є. Кирилюка зроблено напис: "Одержав і відповів 9.12.1961 р."

[2] *Сперанський* Михайло Несторович (1863 – 1938) – російський літературознавець, славіст, етнограф, фольклорист, академік АН СРСР (із 1921). Професор Ніжинського історико-філологічного інституту (1896 – 1906), згодом Московського університету. Представник культурно-історичної школи. Дослідник історії російської літератури, російсько-українських літературних зв'язків.

[3] На той час Інститут мав назву Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР. Сучасна назва – Інститут мистецтвознавсва, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

[4] *Рудченко* Іван Якович (1845 – 1905) – український етнограф, фольклорист і письменник, брат Панаса Мирного. Тут згадано впорядковане ним видання "Чумацкія народныя песни" (1874).

[5] *Дорошенко* Дмитро Іванович (1882 – 1951) – український історик, публіцист, громадський і державний діяч; емігрував 1919 р.

[6] *Науменко* Володимир Павлович (1852 – 1919) – громадський і педагогічний діяч, літературознавець, етнограф, філолог. 1905 р. В. Науменко відкрив власну приватну гімназію, яка вважалася однією з найкращих у місті. У 1912 р. вона стала базовою при Товаристві сприяння середній освіті. Тут навчався М. Рильський, який високо оцінював діяльність її директора. Член Старої громади в Києві, редактор (із 1893 р.) "Киевской старины". Розстріляний більшовиками.

[7] *Левицький* Орест Іванович (1849 – 1922) – український історик і письменник, учень В. Антоновича, багаторічний учитель середньої школи в Києві. Член київської Громади. Співробітник "Киевской старины", дійсний член ВУАН (1918 р.) і її другий президент (1919 – 1922).

[8] *Трегубов* Єлисей Кипріянович (1849 – 1920) – громадсько-культурний і педагогічний діяч. Учитель Колегії П. Галагана в Києві, член київської Старої громади. З 1918 р. брав участь у роботі УАН.

[9] *Різниченко* Володимир Васильович (1870 – 1932) – український геолог. Академік АН УРСР (із 1929 р.) і дійсний член НТШ (з 1929 р.). Відомий також як поет і карикатурист.

[10] Воспоминания о Д. И. Эварницком 1905–1907 г. Див. також: *Воспоминания* зрителя. – Наукові архівні фонди рукописів і фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, ф. 14–2, од. зб. 4.

[11] *Музиченко* Олександр Федорович (1875 – 1940) – педагог, методист. До 1917 р. викладач у Ніжинському історико-філологічному інституті. У 1920-х рр. – професор педагогіки в Київському інституті народної освіти й завідувач трудової школи в Києві. Автор праць із педагогіки й методики початкового навчання, шкільних підручників.

[12] *Державін* Микола Севастянович (1877 – 1953) – історик, академік АН СРСР із 1931 р. Праці присвячені історії Болгарії й болгарській літературі. Автор статей про життя і творчість Т. Шевченка: "Тарас Григорович Шевченко" (1921), "Творчість Т. Г. Шевченка в його історичному та ідеологічному оточенні" (1932) та ін. Лауреат Сталінської премії (1948).

[13] *Канівець* Петро (революційне ім'я Кавун) (помер 1919 р.) – діяч Революційної української партії, потім "Спілки" (Української соціал-демократичної спілки) та Української соціал-демократичної робітничої партії.

Отримано 1 березня 2012 р. *м. Київ*

Зарубіжна література

Олександр Чертенко

УДК 821. 112. 2 – 3. 09

ВИГНАННЯ ПРИМАР: ІСТОРИЧНИЙ ДИСКУРС У НІМЕЦЬКІЙ ПРОЗІ ПІСЛЯ 1989 РОКУ (загальні зауваги)

У статті розглядаються особливості репрезентації історії в німецькій прозі, написаній після 1989 р. Автор наголошує на тому, що саме специфічна тематизація (німецької) історії останнього століття, зокрема цезур 1933–1945, 1968 та 1989 рр., визначає своєрідність літератури об'єднаної Німеччини. Натомість пам'ять, якій більшість дослідників приписує статус вузлової категорії з огляду на свою афірмативність та зв'язок із розробленими в літературі 50–80-х рр. моделями письма (й, отже, «не-новизну» у ґройсівському розумінні) є радше основою для субверсивного діалогу досвідів, що відбувається у площині історичного дискурсу, фактичною «сировиною» для літературних інтерпретацій минулого та сучасності. На відміну від історизму XIX — початку XX ст., що виходить із емпіричної даності історії, історичний дискурс у сучасній літературі вибудовується на розмежуванні пам'яті та історії, а також акцентує увагу на сконструйованості історичних тлумачень. На відміну від постмодерної філософії історії він практично завжди має на оці реконструкцію об'єктивованої історії, що, як і в мікроісторії, обмежується приватно-груповим горизонтом, близьким, але не тотожним горизонту пам'яті. Це дозволяє говорити про перехідну (або ж гібридну) природу історичного дискурсу в німецькій прозі після 1989 р.

Ключові слова: історія, історичний дискурс, пам'ять, літературна репрезентація, Модерн, Постмодерн, гібридність.

Oleksandr Chertenko. Expulsion of the specters: History discourse in German prose after 1989 (General remarks)

The paper deals with the peculiarities of history representation in German prose after 1989. The author argues that it is the mode of German history thematization, chiefly in form of historic caesurae (1933–1945, 1968, 1989), that determines the originality of German literature after the Unification. On the contrary, the memory is treated here, as opposed to the most literary critics, not as a pivotal category of contemporary literary discourse, but as an affirmative basis of a subversive dialogue of experiences which takes place only within the medium of history discourse, or as a raw material which forms the basis for complex literary interpretations of past and present. Unlike the historicism of the 19th and the beginning of the 20th century which approaches history as a given entity, the history discourse of contemporary German literature distinguishes between history and memory and also emphasizes the constructedness of history depictions. Unlike the postmodern philosophy of history, it nearly always aims at reconstruction of objectified history restricted to private or group experience but nevertheless not identical to subjective (or subjectified) memory. All this speaks in favor of transitive (or: hybrid) nature of history discourse in German prose after 1989.

Key words: history, history discourse, memory, literary representation, modernity, postmodernity, hybridity.

Дослідник, що береться до вивчення сучасної (тобто писаної ще живими авторами) літератури, зокрема німецької прози, неодмінно стикається щонайменше із двома очевидними проблемами, котрі значною мірою обмежують його дослідницький проект. Перша з них – несформованість канону, котрий ієрархізує та систематизує величезний потік літературної продукції (а самі лишень прозаїки щорічно постачають на німецький книжковий ринок

кілька тисяч найменувань[1]) і, відповідно, робить його приступним для огляду. Таке становище цілком може призвести до суттєвих перекручень: вірогідно (хоча, гадаю, і малоймовірно), що ми перебуваємо в тому ж становищі, що й читачі 10–20-х рр. XX ст., не знайомі з основними – і то вже написаними – творами більшості модерністських класиків, а отже, маємо викривлене уявлення про ті процеси, які відбуваються в сучасному нам літературному ландшафті. Так само не можна ігнорувати й того, що історик літератури або літературний критик, котрий однаково мусить ранжувати доступні йому тексти, спирається на застарілу й не адекватну новому матеріалу систему оцінювання й через це або фальсифікує загальну тенденцію, або й поготів проходить повз неї. З потенційної необізнаності та потенційного ж оціночного безсилля, зумовлених надлишковим виробництвом літературних артефактів, випливає друга проблема – апріорна умовність і без того не беззаперечного часового й, відповідно, культурно-історичного членування літературного процесу, виокремлення в ньому певних періодів та рамкових дат, групування емпіричного матеріалу.

Будучи досить вагомими, ці труднощі, проте, не абсолютні. Так, принаймні частковим розв'язком першої проблеми може бути врахування низки канонотворчих факторів, що на його необхідність указують різні дослідники[2]. У контексті літератури об'єднаної Німеччини варті уваги, як на мене, дві основні групи таких чинників. До першої групи належать, так би мовити, "рецептивні" фактори, що фільтрують потік літературної продукції й тим упорядковують "літературне поле"[3]. Це літературні премії, публічні дебати, дискусії та, що не менш важливо, праці критиків і літературознавців, котрі закладають нормативні параметри читання, формують горизонт сподівань читацької публіки та категоризують письменницькі тексти. Другу групу утворюють чинники, що впливають на сам процес виробництва текстів. Сюди належать передусім стипендіальні й інші фінансові механізми літературного ринку. Складаючись у своєрідну "чернетку" майбутнього канону, перелічені регулятиви, надто ж літературний ринок, не лише формують (тимчасовий) узус сучасної літератури, а й функціонують як проміжна ланка між історико-культурними пертурбаціями й літературними практиками, що у схематичному вигляді оприявнює продуковану в надрах самого літературного процесу систему орієнтирів, самооцінок і бажаних інтерпретаційних моделей.

Стосовно ж другої проблеми, то тут певною опорою може слугувати досить широкий консенсус, досягнутий за останні десять років, хоча при цьому він, звісно, залишається радше зручною робочою гіпотезою, аніж добре доведеною

[1] Так, за даними 2010 р., на німецький книжковий ринок було випущено 93 124 найменувань, із них 33,3% (або приблизно 31 тисяча титулів) – белетристики; і навіть якщо відняти від цієї цифри 16%, що припадають на дитячу літературу (приблизно 14900 видань), а від решти – ще приблизно половину, складену з перевидань та перекладів, матимемо в сухому залишку близько 5-7 тисяч книжок, із яких значну частину становить саме сучасна література, передовсім проза. (Дані Біржового об'єднання німецьких видавців та розповсюджувачів книжок; див.: http://www.boersenblatt.net/373296/template/bb_tpl_branchenzahlen/ [дата звернення – 20.02.2012 р.].)

[2] В узагальненому вигляді, що нагадує про її зв'язок із практиками "нового історизму", потребу у вивченні матеріальних умов літературної творчості сформульовано на початку ґрунтовної праці Ральфа Шнелля, присвяченої німецькій літературі після 1945 року (див.: [87]). Дещо конкретніше – власне, на матеріалі літератури після Повороту – та набагато докладніше відповідна вимога розглядається й реалізується в монографії Соні Ванденрат "Приватна підтримка актуальної літератури: Сучасний стан" (див.: [98]). Вона ж відіграє значну роль і в пізнішому збірникові праць "Література на зламі тисячоліть: Теми, моделі письма та книжковий ринок близько 2000 року", який підбиває підсумки літературного розвитку 1990-х рр. Щоправда, його укладачі дещо обмежують поле освоюваних фактів посиланням на дедалі тісніший зв'язок написання та продажу книжки із продукуванням медійних образів і, відповідно, виводять на перший план питання щодо меж автентичності сучасного письменства (див., зокрема: [107, 21]).

[3] Докладніше про це поняття, котре й досі лишається для українського літературознавства майже цілковитою terra incognita, див.: [47]. Своєрідне резюме капітальної праці Бурдьє в російському перекладі див.: [6].

теоремою. На сьогодні залежно від розуміння тим чи тим дослідником сутності подій межі 80 – 90-х рр. та міри їхнього впливу на літературне виробництво – а конкретні оцінки тут і досі лишаються вельми розмаїтими – початок "сучасної" (або ж "актуальної") німецької літератури, нерідко з посиланням на тезу Еріка Гобсбаума про "коротке XX століття"[1], локалізується переважно між 1989 та 1995 рр., сама ж сучасна література потрактовується як процес, котрий наразі не надається для подальшого хронологічного членування й із незначними змінами триває донині. Звідси – майже нормативна для німецького літературознавства термінологема "література після 1989 року", себто після символічного акту руйнування Берлінського муру.

А втім, дозволяючи з максимальною на цьому етапі достовірністю окреслити умови виникнення й рамкові дати нового літературного феномену й надаючи дослідникові можливість легітимувати сам факт існування останнього, дві названі точки опертя практично не наближають нас до розуміння його культурної й естетичної специфіки. Прагнення до такого розуміння неминуче заводить дослідників на територію запеклих суперечок, кінця яким наразі не видно. Вочевидь, єдине, у чому сходяться якнайрізноманітніші визначення й інтерпретації, – це констатація надзвичайно активного – надто (і саме) порівняно з попередніми роками – *освоєння німецької історії останнього століття*, такої багатої на глибокі культурні травми та ідентичнісні злами[2]. Інтенсифікація історичного пошуку, проте, супроводжується суттєвим послабленням загального методологічного скепсису. Це стає очевидним під час порівняння сучасних текстів на історичну тематику та аналогічної прози 70-х і особливо 80-х рр. із її тактиками розшаровування цілісного історичного наративу й надання текстового статусу будь-якій історичній події – рисами, котрі, на думку канадської дослідниці Лінди Гатчен, утворюють основу *постмодерної* "історіографічної метабелетристики" (*historiographic metafiction*)[3]. У відповідній науковій літературі такий поворот найчастіше розглядається як наслідок низки соціоісторичних та/або (але частіше все ж "або") культурних впливів – знову-таки залежно від світоглядної позиції конкретного дослідника.

---

[1] Ідеться про "скорочення" Гобсбаумом XX ст. як історичної епохи до проміжку між 1914 та 1991 рр., здійснене вченим в останній із серії написаних ним оглядових монографій, що охоплюють період від Французької революції до розпаду СРСР (див.: [63]). Сама формула "коротке XX століття", що навіть була винесена автором у назву, на жаль, недоступна для україномовного читача, котрий знайомиться із цією працею в перекладі Олександра Мокровольського: у його версії оригінальний заголовок "коротке XX століття" звучить як "Коротка історія XX віку", що невиправдано переносить акцент із історії на історіописання (про перетворення "екстрем" на "екстремізм" можна, либонь, писати цілі підручники), а в тексті – як недолуге "основне з XX сторіччя". Див., напр.: [10, 13].

[2] Одним із небагатьох репрезентативних супротивників цієї тези виступив відомий західнонімецький літературознавець Клаус-Міхаель Боґдаль. "...Я б не хотів брати участь у дещо силуваних пошуках "слідів історичної бурі" в написаних після 1989 року текстах, – пише він у статті "Зміна клімату. Мала метеорологія сучасності", – навпаки, я стверджую, що, якби об'єднання Німеччини не відбулося, письменники створювали б такі самі тексти, як і тепер, – за винятком хіба тих літературних замовлень (*Zuliefertexte*), призначених для контрольованого суспільства "соціалістичної єдності людей", – від Гельмута Прайслера до Петера Гакса, – котрі зникли, не лишивши по собі сліду" [46, 10]. Як слушно зауважує Ельке Брюнс, такі твердження "куди більше говорять про ставлення нинішніх літературознавців до сучасної історії, аніж про предмет їхнього дослідження". Отже, на думку дослідниці, кажучи про ілюзорність (літературної) цезури 1989 року, науковці на кшталт Боґдаля лише засвідчують "вичерпаність зосередженого на інноваціях літературознавства, котре виявляється нездатним осягти літературу зламного часу", бо "прямо узалежнює її від історичних процесів" [48, 12-13]. Утім, цілком підтримуючи боротьбу Е. Брюнс проти такого узалежнення, усе ж, гадаю, не варто відмовляти сучасній літературі в певній естетичній новизні (а саме це робить авторка монографії "Після падіння Муру"), адже якщо суто технічні засоби і справді залишилися майже недоторканними, то логіка їхнього використання, як, сподіваюся, буде видно далі, зазнала деяких – і то досить суттєвих – змін.

[3] У своїй праці "Поетика постмодернізму: Історія, теорія, красне письменство" дослідниця визначає це поняття так: "Історична метабелетристика <...> акцентує свою формальну автопрезентацію та свій історичний контекст і таким чином проблематизує саму можливість історичного знання: тут не існує ані узгодженості, ані діалектики – лише нерозв'язана суперечність..." [65, 106].

Літературознавці, що тяжіють до лівого ідеологічного полюса, зазвичай апелюють у цьому зв'язку щонайменше до одного з трьох наведених нижче факторів:

• до ліквідації моделі біполярного світу й пов'язаної з нею системи оцінок, світоглядних та естетичних орієнтирів (зокрема, поширеного у ФРН 1970 – 1980-х рр. "лівого ангажементу" вкупі з його "реально-соціалістичним" двійником), котра в Німеччині на відміну, скажімо, від англомовного світу не породила практично жодного хоч трохи впливового співця "кінця історії" на кшталт Френсіса Фукуями й переважною більшістю його колег була прочитана як масштабна трансформація, що лише перевела неперервний історико-культурний процес у нове річище[1];

• до досвіду безпосереднього переживання авторами різних поколінь зазначеної трансформації як доказу об'єктивної реальності історії, того, що, за словами письменника Марселя Баєра, "історія відбувається [зараз]" (*Geschichte geschieht*) [42, 179], інакше кажучи, становить собою не абстрактне, до того ж значною мірою суб'єктивне уявлення про минуле, а актуальний для кожного індивіда об'єктивний процес;

• до порівняно рано артикульованої потреби у створенні нової, загальнонаціональної ідентичності, нагально необхідної для подолання "культурного шоку" від зустрічі двох держав із кардинально відмінними історією, менталітетом і культурою, а також від масового припливу мігрантів[2]. Реалізуючись через інститут літературної критики, систему стипендій і премій, літературний ринок та інші канонотворчі фактори, імператив культурної "нормалізації"[3] став ледве чи не найважливішим стимулом, котрий пожвавив інтерес до "спільних" історичних періодів, насамперед до доби націонал-соціалізму та сучасності. Паралельно він потягнув за собою цілий шлейф побічних ефектів на штиб напіванекдотичних сподівань на появу "роману об'єднаної Німеччини" (*Wenderoman*) і нового "роману про [об'єднаний] Берлін" (їхнім головним ініціатором став шеф культур-редакції "Франкфуртер Альґемайне Цайтунґ" Франк Ширмахер[4]); забарвлених меланхолійним ревізіонізмом закликів до зображення страждань німців під час Другої світової війни (ключову роль тут відіграв есей В. Ґ. Зебальда "Повітряна війна та література" [див.: 89, 9-111]) – і таких само меланхолійних відповідей на них (приміром, у романній трилогії Дітера Форте "Дім на моїх плечах" [див.: 56]); вимог розвернути літературу обличчям до читача (Уве Віттшток, Матіас Політікі, Ганс-Йозеф Ортайль, Максим Біллер та ін. [див.: 105; 84; 85; 82; 45]), що, по суті, із тридцятирічним спізненням реанімували так і не реалізований в обох Німеччинах слоган Леслі Фідлера "Cross the border, close the gap" ("Перетни межу, закрий прогалину")[5], тощо.

Водночас дослідники, що репрезентують політичну правицю (і майже без винятків – західну половину об'єднаної Німеччини), переважно вміщують нещодавню реактуалізацію історії в широкий контекст чергування культурних парадигм і тому вбачають у ній реакцію на "втому від Постмодерну" й вичерпання "метаісторичного" тлумачення минулого та – ширше – концепції "світу як тексту", реабілітацію розчиненого в дискурсах суб'єкта тощо. Одним із, либонь, найпослідовніших і найповніших утілень цієї системи аргументації на

---

[1] Див., напр., міркування Вольфґанґа Вельша про "активний, оптимістичний аж до ейфорії" історичний прогноз Постмодерну порівняно з "пасивним, гірким або цинічним" діагнозом постісторії [7, 31-32].

[2] Докладніше про концепцію "культурного шоку" див.: [101].

[3] Про утвердження після 1989 р. імперативів "гнучкого нормалізму", котрий відмовляється від прагнення суворої регламентації, натомість зберігаючи виразну уніфікаційну претензію, див.: [76, 452-465].

[4] Вельми цікаві міркування про полювання на "роман об'єднаної Німеччини" та їхнє значення для розуміння ідентичнісної ролі літератури після 1989 р. див.: [48, 31-43].

[5] Німецький переклад однойменного тексту див.: [55].

німецькому терені є праці філософа Одо Маркварда, фахівця з теорії фікційності. Останній ще в середині 1980-х рр., спираючись на тезу про принципову опозиційність літератури та "реальності"[1], а також на власну переконаність у дедалі більшій фікціоналізації дійсності, у властивій йому афористичній манері сформулював вектор на той час не здійсненої переорієнтації літератури (і мистецтва загалом) так: "…Мистецтво саме перетворюється на антивимисел у міру того, як реальність перетворюється на зібрання вимислів" [20, 217]. У тому, що під "антивимислом" Маркварда розуміє саме щеплення історією, неважко переконатися, звернувшись до ще одного тексту цього ж автора – лекції "Епоха відчуження від світу?", де протиотрутою до "тахогенного (тобто зумовленого прискоренням. – *О. Ч.*) відчуження від світу" постає са́ме "історичне чуття": "Що менше історичне чуття підтримує наступність, то частіше люди вдаються до ілюзії. На противагу їй історичне чуття уможливлює звільнення від ілюзій; воно змушує дивитися на світ тверезо" [21]. Хоча процитовану щойно заяву було зроблено у травні 1984-го, за п'ять років до Повороту (так німці зазвичай позначають події 1989 р.), однак її цілком можна було би сприйняти як фрагмент котрогось із текстів *нинішніх* "культурних" інтерпретаторів історизації літератури…

Тут варто, як на мене, озвучити головний *парадокс* щойно викладених дебатів, котрий і стане вихідним пунктом подальших міркувань. Із дивовижною – на тлі решти непереборних суперечностей – одностайністю завважуючи як звернення після 1989 р. критичної маси (хоча, ясна річ, і не всіх) письменників до історичного матеріалу, так і використання ними при цьому суттєво відмінних від канонізованих Постмодерном стратегій репрезентації, ба більше – широко й компетентно пояснюючи передумови такої зміни курсу, представники ані лівого, ані правого флангу літературознавчого фронту, за нечисленними винятками, не надають історії значення базового концепту "нової" прози, а докорінному переглядові модусів її літературної присутності – статусу поворотного пункту та своєрідної "вісі" трансформацій, локалізованих у межах хронологічного консенсусу. Це кричуще ігнорування, натяки на подолання якого помітні лише у спеціальній літературі останніх кількох років, можна вважати таким собі *антиконсенсусом* відповідної галузі германістики.

Формування цього "антиконсенсусу", певна річ, продиктоване не гіпотетичною сліпотою німецьких фахівців (хоч би як приємно нам було думати інакше), а радше історично зумовленим домінуванням певної інтерпретаційної моделі, що закономірно зміщує фокус погляду. Тим-то замість історії лавровий вінець вузлової категорії сучасного літературного дискурсу в багатьох (хоча й далеко не в усіх) дослідженнях дістається *пам'яті* – феноменові, що якоюсь мірою примикає до історії, проте аж ніяк не тотожний їй. Такий стан справ, на моє переконання, має подвійне пояснення.

З одного боку, піднесення пам'яті на літературознавчий Олімп, вочевидь, прямо пов'язане з вельми доброю дослідженістю, а головне – з кон'юнктурним попитом на цю категорію в інших, суміжних із наукою про літературу, царинах гуманітарного знання. По суті, маємо справу із трансфером готових концептів і концепцій із культурології (поняття "культурної пам'яті" Яна та Аляйди Ассман [див.: 37; 1; 35]), соціології (теорії "комунікативної" та "сімейної" пам'яті Гаральда Вельцера [див.: 104]), семіотики (дослідження метафор пам'яті голландською школою, зокрема Дуве Драйсмою [див.: 53]), історії ("місця пам'яті" П'єра Нора [див.: 80]), політології (Ґьотц Алі [див.: 33]) тощо, які в літературознавчих працях звично виконують функцію теоретичного й ідеологічного претексту – з усіма відповідними наслідками. (Одним із цих наслідків стала, зокрема,

[1] Пор. висловлювання Ролана Барта, що міститься в розділі "Дискурс історії" з книги "Система моди": "Завдання мистецтва зараз – побачити ще не побачене, побачити і змусити визнати: авжеж, так воно і є насправді. <…> Практично і теоретично мистецтво компенсує реальність, або фіктуру" [3, 241-242].

велика кількість праць, у яких аналіз типології та структур пам'яті в конкретних художніх текстах відповідного періоду зводиться до обширного й некритичного ілюстрування загальнотеоретичних побудов і класифікацій, котре не лише не прояснює, а й, навпаки, суттєво затемнює культурну специфіку залученого матеріалу). Історії в цьому сенсі пощастило значно менше. Досліджена принаймні не менше, аніж пам'ять, вона ось уже декілька останніх десятиріч – щонайпізніше від 1970-х рр.– уважається категорією, поміченою в ганебних зв'язках як із дискредитованим лівим інтелектуалізмом, так і з мовною критикою Постмодерну (насамперед авторства Гейдена Вайта), котра, згідно зі слушним зауваженням Франкліна Р. Анкерсміта, урятувала історію від теоретичного забуття, але тільки ціною гіпертрофії риторичного компонента й відмови від претензій на будь-яку реальність [див.: 12, 115, 124-125].

Водночас підвищена увага саме до пам'яті випливає з об'єктивного збільшення кількості її літературних репрезентацій. Без наративної тематизації тієї чи тієї пам'яті – про далеке минуле чи про порівняно недавні події; суперечливої та фрагментарної або ж стрункої та внутрішньо впорядкованої; закарбованої в індивідуальних спогадах, фотознімках, родинних переказах, предметах побуту, культових об'єктах або в їжі; особистої, групової чи загальнонаціональної; реконструйованої чи витісненої; панівної чи опозиційної – справді не обходиться практично жоден сучасний письменник, навіть якщо він, як то часто буває, пише про щонайактуальніше сьогодення чи про відділене від нього всього-на-всього кількома роками минуле. І все ж, хоча констатація всюдисущості – чи то пак *доброї видимості* – дискурсу пам'яті (на відміну від не такого помітного дискурсу історії) є справою більш-менш безпроблемною, висновок про його чільне становище видається щонайменше неабсолютним. Симптоматично в цьому сенсі хоч би те, що обидва найпопулярніші пояснення літературної кон'юнктури пам'яті – і "праве", котре вбачає в ній позитивний підсумок постмодерної недовіри до метанаративів, або, інакше кажучи, переорієнтації культури на менші (індивідуальні чи групові) форми фіксації й осмислення досвіду [див.: 24, 9-10], і "ліве", яке робить акцент на спробі "нормалізації" широкого спектра вікових, етнічних та ідеологічних "пам'ятей" за лекалом домінантної культури, – без жодних додаткових корективів можуть бути застосовані – й активно застосовуються – в інших сферах поширення "мнемонічного буму". Це вже на іншому, дискурсивному, рівні відводить літературі сумнозвісну роль промовистої, та, зрештою, зовсім не обов'язкової ілюстрації чогось стороннього щодо неї, чим, по суті, виказує постмодерністські координати мислення тих, хто пише про подолання літературою парадигми Постмодерну.

Окрім вельми проблематичної інструменталізації літератури, з якою ми навіч стикаємося при розгляді обох причин зазначеного "антиконсенсусу", піднесення саме пам'яті – а не історії – до рівня категорії-гегемона тягне за собою принаймні дві серйозні суперечності.

Перш за все звернення до пам'яті стосується лише *афірмативної* сторони сучасного літературного виробництва й ніяк не зачіпає його субверсивного виміру, на наявність – і затребуваність – котрого недвозначно вказує, зокрема, розгляд змін у читацькій рецепції та відповідних тенденцій літературного ринку[1]. Афірмативність ця випливає з того, що, по-перше, пам'ять, як зазначає

[1] Ідеться насамперед про злам у виробництві та споживанні літературних текстів, котрий відбувається на межі 80–90-х рр. і полягає в радикальній зміні культурної позиції автора. Змушений конкурувати з іншими медіями в боротьбі за дедалі фрагментарнішу читацьку увагу, останній зазвичай обирає амбівалентну тактику, основану на пошукові культурних категорій та художніх форм, котрі могли би бути сприйняті аудиторією (що означає відмову від претензій доби Модерну на відкриття чогось радикально "нового") й одночасно перебували б у латентній опозиції до неї (що зближує отримані на виході тексти з постмодерністським імперативом, як його розуміє, приміром, Вольфґанґ Вельш, та віддаляє від, сказати б, популістського Постмодерну а là Леслі Фідлер). Докладніше про це див. мою статтю "Автор, що зникає: сучасна німецькомовна література і ринок" [26].

польський історик Анджей Пачковський, "має однобічне спрямування" й через це схильна не до діалогу, а, навпаки, до витіснення альтернативних версій минулого [23, 148][1]; по-друге ж, за слушним зауваженням Гельмута Пайча, вона є соціальним конструктом, інтегрованим у відносини домінування та придушення, а отже, підпорядковується завданням легітимації й за визначенням не може мати критичної спрямованості.

Із закидом щодо афірмативності тісно пов'язаний і закид щодо *новизни* спільного знаменника пам'яті – у тому значенні, якого надає "новому" Борис Гройс у праці "Про нове". За Гройсом, "нове – це щось таке, що сприймається або інтерпретується як інакше стосовно всього того, що вже закладено в культурну пам'ять" [11, 143]; такий собі зріз "профанного середовища", котрий "валоризується" (себто наділяється цінністю) культурою, зміщуючи "межу між культурними цінностями та профанними речами" [11, 150], переформатовуючи систему культурних архівів і, як наслідок, витісняючи частину наявних у них артефактів назад у профанне. У літературній площині, наскільки я розумію Гройса, це мусить виражатися у виникненні певних тактик письма, котрі від початку конотуються як "низькі" й, не будучи цілковито новими, усе ж різко розходяться із загальновживаним у момент оновлення інструментарієм, унаочнюючи процес "окультурення" профанного. Проте у випадку з німецьким літературним процесом останніх двадцяти років ми навряд чи можемо говорити про категорію "пам'яті" як про нове – ані в культурному, ані, сказати б, у внутрішньолітературному сенсі. На загальнокультурному рівні претензії пам'яті на новизну (і, відповідно, на прилучення досі не белетризованого сегмента "профанного") перекреслює очевидна – нехай нерідко й полемічна – орієнтація сучасних літераторів на практики текстуалізації проблемного (насамперед нацистського) минулого, вироблені двома повоєнними поколіннями письменників (Бьолль, Носсак, Ленц, Андерш, Ґрасс, Вальзер, Ледіґ, Гайссенбюттель та ін.) і суттєво реформовані в ході культурних пертурбацій кінця 60-х – початку 70-х рр.; те ж, що зараз ці практики на відміну від 50 – 70-х рр. мають незрівнянно ширший резонанс у різних сферах публічного функціонування, указує радше на процес спуску культурних артефактів у "профанне" середовище, аніж на факт їхнього підйому в "культурний архів". З аналогічним вектором орієнтації маємо справу й у царині літературної техніки. Тематизуючи вміст і механізми певної пам'яті, сьогоднішні автори вдаються до добре відомих, виплеканих тією-таки повоєнною літературою оповідних схем і художніх прийомів – однаково, чи йдеться про "міметичні" тактики письма, що спираються на традиційну сюжетність та образність (переважна більшість "літератури пам'яті"[2]), а чи про квазіавангардистські експерименти, на взір тих, які з опорою на знахідки Арно Шмідта вперто здійснює Райнгард Їрґль[3].

Узяті в комплексі, обидві суперечності, як мені здається, свідчать про обмежену евристичну цінність категорії пам'яті для історика літератури, котрий намагається відшукати "нерв" актуального літературного процесу. (Це, певна

---

[1] Тут-таки вчений наголошує на необхідності доповнення пам'яті історією – з метою врівноваження її суб'єктивних (чи групових) екстрем щепою архівної об'єктивності.

[2] Термін "література пам'яті" (чи, точніше, "романи пам'яті") був запропонований німецькою дослідницею Бірґіт Нойман і розроблявся, зокрема, у рамках дослідницького кластера "Культури спогадування" при Університеті м. Ґіссена. "У текстах такого типу, – пише із цього приводу Карстен Ґанзель, – минуле стає ключовою категорією переважно на дієгетичному рівні. При цьому "я" споглядає його із сучасної перспективи, а сама сучасність відіграє другорядну роль" [57, 24-25]. Утім, оскільки, за винятком власне історичних романів а là Вальтер Скотт, котрі давно перейшли до розряду масової літератури, та – частково – чистих мемуарів, актуальна література, що звертається до минулого, так чи так редукує сучасність до точки огляду та стимулу для письма, я використовую цей термін у загальнішому, ніж укладене його творцями, значенні.

[3] Читач, що володіє тільки українською та російською мовами, наразі може ознайомитися з повною версією лише одного роману письменника – "Собачі ночі" (див.: [15]). Також існує переклад фрагмента цього роману, виконаний Нелею Ваховською (див.: [16]).

річ, аж ніяк не виключає її продуктивності в інших гуманітарних, зокрема й літературознавчих, дискурсах.) Швидше вони дають підстави говорити про зміни в тематичному репертуарі "реальності", "медіумом" якої nolens-volens постають художні тексти; про перетворення пам'яті на ідеального посередника між автором і "його" читачем, що забезпечує оптимальний обмін культурними значеннями й тим виконує базову вимогу нинішнього літературного ринку; зрештою, про використання письменниками матеріалу пам'яті як своєрідної *сировини* для складніших і "реалістичніших" – себто краще узгоджених із культурною емпірикою – побудов.

До цього ж висновку підштовхує й логіка осмислення феномену пам'яті в художніх текстах на відповідну тематику. Так, у романі "Летючі собаки" Марселя Баєра продуковані героєм аудіозаписи (матеріальна пам'ять) та викладені ним у письмовій формі спогади (особисте свідчення) становлять лише вихідний пункт, відштовхуючись від якого, читач має самотужки реконструювати травматичні події минулого [див.: 41; 2]. У романі Андреаса Маєра "Клаузен" автор демонструє принципову нездатність (сучасної) людини реконструювати щонайбанальнішу подію (у цьому разі – інцидент у харчевні містечка Фельдтурн), залишаючись при цьому в горизонті індивідуальної пам'яті, та обґрунтовує необхідність залучення ширшого диспозитиву, що її він устами оповідача зводить до напозір парадоксальної формули: "Під пильним оком пригода розчинялася в космосі можливостей, проте, якщо поглянути на неї здалеку, все виглядало ясно й навіть просто" [77, 214]. У романі "Аустерліц" Вінфрід Ґеорґ Зебальд оздоблює розповідь про долю історика архітектури Жака Аустерліца численними фотографіями, котрі або ілюструють самоочевидні факти та явища, або ж відверто суперечать артикульованим у тексті спогадам, і так лише впевнюють персонажа-наратора в тому, "як мало ми в змозі втримати в нашій пам'яті, як багато всього постійно западає в небуття, з кожним згаслим життям" [14, 30]. На руїнах цієї деструктивної впевненості, однак, так само неухильно зводиться конструктивна метафізика болю: вимережуючи історію "незліченними, заледве помітними лініями" [14, 18] (слова самого Аустерліца), пережите страждання – своє або ж чуже – дозволяє видряпати бодай часточку минулого з "безодні, до якої не проникає жоден промінь світла" [14, 349], а отже, урятувати його для сучасного та для майбутнього. У романі Аннетт Ґрьошнер "Московське морозиво" холодильник, якому приписується значення метафори пам'яті, виявляє свою цінність лише в поєднанні з плинним і невловимим життям (або ж: історією), що його репрезентує морозиво. Відірваний од неї, він, навпаки, стає осередком закостеніння (останнє унаочнює фігура батька оповідачки, котрий чи то помер, чи то просто спить у морозильній скрині) і генератором апокаліпсичних картин – на кшталт експедиції в космос покійних співробітників маґдебурзького інституту холоду [див.: 59].

Своєрідним резюме всіх цих прикладів, кількість яких легко можна збільшити, може слугувати роман Штефана Ваквіца "Невидима земля" – твір, прикметний передовсім своєю схематичністю. Вихідним пунктом його сюжету, як і в інших текстах цього штибу, стає критика зведеної на трон пам'яті. Вона матеріалізується в картинах заледве не епідемічного розмноження *примар* – спочатку в оповитому мовчанням містечку Освенцім, згодом – на сторінках мемуарів діда автобіографічного оповідача Андреаса Ваквіца, котрий провів тут передвоєнні роки, і, нарешті, у житті його онука. "Моторошні й водночас у чомусь смішні" [100, 51], мешканці "невидимої землі" спогадів є, власне, не чим іншим, як анахронізмами, що інфільтруються в сучасність, оминаючи цілі пласти історії. У цьому сенсі вони оприявнюють той самий принцип, що й фотокамера оповідачевого батька, котру конфіскували 1939-го й повернули

власникові лише наприкінці 1990-х, щоправда, зі всуціль зіпсутою плівкою; або ж образ загиблого шахтаря із цитованого на початку роману оповідання Йоганна Петера Гебеля, чиє законсервоване у вітріолі тіло через 50 років було знайдене незмінним у фалунських копальнях. Аісторичність примар (а саме про неї тут ідеться) – певна річ, усього-на-всього літературний троп. По суті, вона, подібно до дзеркала, унаочнює відмежованість від сучасності тих, хто здатен бачити цих примар; візуалізує нездоланні перешкоди на шляху пізнання й осягнення того, що пересягає межі індивідуального досвіду (у цьому разі – розуміння онуком мотивів і думок близького йому за духом діда), і тим щонайповніше розкриває основну проблему пам'яті, котра знаходить відбиття й у решті щойно наведених прикладів.

Са́ме відчуття такої проблематичності, що кульмінує в переживанні особистої "безвиході" (*Zukunftlosigkeit*), змушує Ваквіца-оповідача (і Ваквіца-автора) – знову-таки, як і решту його братів по нещастю, – шукати дієву альтернативу. Свої надії на її віднаходження він пов'язує передусім із подорожжю до джерел дідового досвіду, "у дивовижні місцини, у численні невидимі землі й у страшенно чужі часи" [100, 59], де, за його розрахунком, іще можна доторкнутися до реальних прототипів речей, ландшафтів і атмосфер, згаданих у мемуарах, – інакше кажучи, до всього того, що передувало кодифікованій системі спогадів (примари). Панданом до цієї тактики, котра, до слова, дуже нагадує пірнання в автентичне пізнього Петера Гандке[1], стає теоретична рефлексія. Уздовж і впоперек об'їжджаючи територію нинішньої Польщі, "між Віслою та Солою, між Карпатами та болотами, між Катовіце та Освенцімом" [100, 59], Ваквіц паралельно занурюється у праці філософів і культурологів, насамперед З. Фройда та Р. Рорті, що допомагають йому перекидати містки між видимими подробицями і схованими за ними невидимими закономірностями. На перехресті спостереження й осмислення, звернення до яких у кінцевому висліді має на меті *вигнання примар пам'яті*, зрештою, і постає "сімейний роман" – конкретний літературний (а отже, *фікційний*) текст і водночас цілком *реальна* біографія реальної родини, принципово подібна до реконструктивних експериментів згаданих Баєра та Зебальда, Маєра та Ґрьошнер. Стаючи жаданою альтернативою пам'яті, Ваквіців "сімейний роман", проте, не перекреслює свого мнемонічного претексту, адже, не бачачи примар, не можна їх і вигнати. Такий "роман" – радше необхідний коректив до письмових спогадів Андреаса Ваквіца, що визначили маршрут автомандрівки і – не меншою мірою – траєкторію думок оповідача; такий собі путівник дідівською "невидимою землею", котрий було укладено з критично відстороненої перспективи і який відтак робить цю землю "видимою". На практиці це означає, що, усотуючи в себе подеколи досить розлогі пасажі з апріорі афірмативних мемуарів колишнього аушвіцького священика, "сімейний роман" Ваквіца надає їм достоту відмінного (субверсивного) звучання і при цьому не вдається до крайнощів тотального заперечення; долаючи притаманну їм суб'єктивність викладу, нарощує понад нею горизонти об'єктивованих значень, але водночас не втрачає зв'язку з індивідуальним субстратом; працюючи з порізненими фактами та подіями, закарбованими в пам'яті, зіштовхує їх із емпіричною реальністю – однак при цьому не абсолютизує отримані на виході континуальності, а, виокремлюючи в несуперечливому наративі внутрішньо суперечливі, фрагментарні структури, усе ж уписує їх у рамки послідовної оповіді. Кажучи коротко, якщо населені примарами мемуари Андреаса Ваквіца ми можемо розглядати як метафору дискурсу пам'яті, то очищений від примар "сімейний роман" Штефана Ваквіца становить собою не менш прозору метафору *історичного дискурсу*.

[1] Див., напр.: [60]. Науково опрацьовано у [75].

Аналогічне співвідношення між дискурсом пам'яті і дискурсом історії подибуємо й у переважній більшості творів сучасної німецької прози, зокрема й у текстах, що тематизують сучасність. Водночас сам історичний дискурс у тому вигляді, у якому він фігурує, зокрема, у романі Шт. Ваквіца, на моє переконання, якраз і є тим "новим", що відмежовує нинішню літературу від літератури попередніх періодів. Новизна цього "нового" чітко проступає в зіставленні сучасного історичного дискурсу із двома його найочевиднішими аналогами (та/або суперниками): історизмом XIX ст. й історичним скепсисом Постмодерну.

Так, реалістична (і постреалістична) література позаминулого сторіччя виходить з емпіричної даності історії, її безпосередньої пізнаваності, а отже, і відносно безпроблемної літературної фіксованості (ключове слово: "історизм"[1]). Ці засновки знаходять свій, либонь, найбільш послідовний і безкомпромісний вираз у славнозвісній вимозі історика Леопольда фон Ранке "описувати все, як воно було насправді" [див.: 99], а незадовго перед кінцем реалістичної парадигми кульмінують у максимальному зближенні наукового та літературного дискурсів а Іà Золя. У координатах такої системи поглядів, що, звісно, не виключає певної варіативності потрактувань, не існує провалля між історичним дискурсом і дискурсом пам'яті, моделлю пояснення та особистим досвідом, бо перше завжди передує другому й авторитетно його визначає. Отже, якщо герої реалістичної та постреалістичної літератури взагалі отримують право голосу, як то відбувається, приміром, у романах Стендаля чи Толстого, вони радше доповнюють й уточнюють авторську конструкцію історії, що претендує на об'єктивність, аніж артикулюють або якось інакше репрезентують альтернативні щодо неї тлумачення. У сучасній же літературі, котра, зокрема й завдяки досвідові постмодерністської критики, чудово усвідомлює всю вразливість ранкеанського постулату, початковим є саме вміст пам'яті, а історичний дискурс існує на правах своєрідної надбудови, медіума, що вможливлює діалог різних проектів пам'яті, їхнє порівняння, постановку під питання, фактичне, а не легітимаційне підтвердження або заперечення й у кожному конкретному випадкові немов вибудовується з нуля, не претендуючи при цьому бодай на якусь загальнообов'язковість[2].

Зближуючись із постмодерністською філософією історії (літературної та наукової) у поглядах на загальнообов'язковість історичного дискурсу, актуальна література, проте, принципово розходиться з нею в тому, що стосується міри його істинності в конкретних, локальних випадках і констеляціях. У цьому сенсі позиція сучасних літераторів має очевидну схожість із позицією мікроісториків – особливого відгалуження історичної науки. Його представники теж практикують "зменшення масштабу погляду" [18, 121] і звертаються до "незліченних індивідуальних стратегій" – утім, лише для того, аби віднайти спільну для них "соціальну конфігурацію" [9, 312]; інакше кажучи, шляхом "мікроскопічного аналізу" [18, 121] реконструюють обмежено-суб'єктивний горизонт індивідуальної історії (*Geschichte*), намагаючись при цьому вхопити об'єктивовану історію (*Historie*), що залишається не*о*сяжною й не*до*сяжною при макроскопічному аналізі, однак у редукованому вигляді ще зберігає певну схожість із "істиною" історизму XIX ст. (Єдина суттєва відмінність між літературою та історіографією в цьому разі полягає в тім, що "мікроісторики" встановлюють "соціальні конфігурації" на прикладі вичитаних із документів фактів та доль, тоді як

[1] Див. написану понад 70 років тому, та все ще цінну працю Фрідріха Майнеке, що висвітлює джерела й параметри історизму як особливого типу мислення: [22].

[2] Вочевидь, саме цим щонайменше частково пояснюється стилістична та концептуальна гетерогенність історичних наративів у рамках творчості одного письменника, така характерна для сучасної німецької прози.

сучасні літератори чинять так само з долями фіктивних або – за наявності реальних прототипів – фікціоналізованих фігур, тим суттєво розширюючи межі інтерпретації й водночас звужуючи її претензії на істинність.) У поетологічній площині найочевиднішими маркерами зазначеної настанови виявляються активне використання моделі судового та/чи детективного пошуку істини, що реалізується або за допомогою відповідного сюжету (“Читець” Бернгарда Шлінка [див.: 29]), або ж через творення “відкритої”, складно організованої розповідної структури[1] (“Летючі собаки” Марселя Баєра); експліцитна фіксація спроб реконструкції “того, що насправді відбулося”, основаних на документальних даних та/чи роботі в архіві; іронічна тематизація продукованих та нав’язуваних медіями регулятивних картин минулого й сучасного тощо. Сукупність цих та інших способів дистиляції об’єктивованої картини минулого і теперішнього, гадаю, дає нам право говорити про звернення значної частини сучасної німецької літератури до історії як до *метанаративу* – вищої легітимаційної інстанції, сама лише наявність котрої свідчить про принципову полеміку з культурними загальниками Постмодерну, навіть якщо таке звернення зазвичай локалізується на вістрі індивідуального, одиничного досвіду. На користь цього твердження свідчить і поширення в актуальній прозі виразної просвітницької тенденції. Створюючи видимість подвійного кодування та семантичної розімкненості, що буцімто надає читачеві значну інтерпретаційну свободу, багато хто з авторів розкидає по своїх текстах численні ключі, котрі недвозначно підказують уважному реципієнтові одну-єдину – “правильну” – версію описаних подій. (Зазначена тенденція корелює з популярними в соціології та філософії останніх 20-25 років теоріями “нового Модерну”; згадаймо тут бодай про “леткий Модерн” Зіґмунта Баумана, “пізній Модерн” Ентоні Ґідденса, “постмодерний Модерн” Вольфґанґа Вельша, “другий”, або “інший” Модерн Ульріха Бека [див.: 38; 4; 39; 58; 7; 40; 5].)

Полеміку сучасної літератури з Постмодерном, вочевидь, не можна вважати ані вичерпаною, ані тим паче виграною. На це, поміж іншим, указує незавершеність “пошуку істини” та/або фрагментарність, тимчасовість його результатів у більшій частині історично зорієнтованої німецької літератури сьогодення. Проте показова вже зміна орієнтирів, що свідчить про невдоволення як постмодерністською деконструкцією, так і постмодерністським перспективізмом. Помножена на вказану проблематичність “пошуку істини”, вона дає підстави розглядати актуальну літературу Німеччини як *перехідний* (або, якщо відмовитися від закладеної в попередньому визначенні телеологічності, як *гібридний*) *феномен*. Додатковим доказом на підтвердження цієї тези можна вважати перформативне вживання сучасними авторами поняття *“покоління”*, що локалізується на нейтральній смузі між індивідуальною/груповою ідентичністю (себто пам’яттю) та надособистісною історією і, на думку російського соціолога та літературознавця Бориса Дубіна, “фіксує <…> точки розламу соціального та культурного порядку, напрямки та механізми опосередкування й переходу між “відомим” і “новим” [13, 52]. Матриці ідентичності та пам’яті, специфічні для кожного конкретного покоління, конструюються й відтворюються в сучасній літературі як експліцитно (переважно в численних есеїстико-белетристичних текстах, найпоказовіший із яких, на мою думку, – це книжка Флоріана Іллієса “Покоління “гольф” [див.:

[1] Під “відкритою” структурою як різновидом “відкритої” форми я слідом за У. Еко розумію структуру запитального типу, розімкнену до читача, котрий і має відшукати відповіді, неочевидні для оповідача чи ретельно приховувані ним [див.: 32].

66][1]), так і (частіше) імпліцитно – у вигляді критики концептів і дискурсивних практик, характерних для інших генерацій, та художньої популяризації концептів і практик, що приписуються поколінню власному. Промовистими в цьому сенсі видаються численні нищівні інвективи представників молодшого покоління літераторів, націлені на сліпий соціальний ангажемент "батьків", що начебто сприяв виродженню повоєнної "тактики запитування" про минуле в тактику виробництва готових відповідей (це звинувачення сформульовано в есеї М. Баєра "Про тактику прислухання" [43, 263] і втілено в наративній структурі його ж роману "Летючі собаки"), а також не менш уїдливі атаки батьків, адресовані генерації "дітей", чиїм "найменшим спільним знаменником стає – насоло-о-о-о-о-ода", в оригіналі – "Luuuuuust" [95, 363] (це звинувачення, звернене до оповідача, що зрадив власне покоління, визначає головний конфлікт і розподіл персонажів у романі Уве Тімма "Червоний").

Незважаючи на дуже широкий спектр пропонованих найменувань і профілів, можна констатувати порівняно сталий консенсус щодо виокремлення трьох основних соціокультурних вікових груп, котрі наразі беруть участь у літературному діалозі поколінь або ж фігурують у ньому в ролі відповідачів, навіть із урахуванням того, що тлумачення змісту та меж легітимності самого терміна "покоління" можуть суттєво відрізнятися[2]. У цьому контексті найчастіше говорять про "скептичне покоління" (Гельмут Шельські), яке сформувалося в роки націонал-соціалістичної диктатури (його ще називають "поколінням 1945 року"); "революційне" покоління 1968 року та "гедоністичне" покоління 1989 року. Приналежність кожного конкретного письменника до певного покоління справляє безпосередній вплив на вибір ним тих чи тих моделей тлумачення минулого й сучасного, векторів бажаного розвитку в майбутньому, а також системи літературних та культурних цінностей[3].

З урахуванням генераційної специфіки історичного дискурсу в актуальній німецькій літературі можна попередньо виокремити три основні стратегії його літературної репрезентації.

Першу, найпопулярнішу з них, мислимо охарактеризувати як *квазіреалістичну фіксацію історичних явищ і процесів, зосереджених довкола поколіннєтворчих цезур 1933 – 1945, 1968 та 1989 рр.* – травматичних, часом катастрофічних соціокультурних перетворень, що потягли за собою докорінні зміни в усіх сферах життя й, подібно до асоційованих із ними генерацій, розташовуються посередині між індивідуальним (груповим) горизонтом пам'яті та надособистісним горизонтом історичного наративу[4]. Функціонуючи як своєрідні "міфи про походження", названі цезури стають точками кристалізації й конфронтації різних генераційних дискурсів, що висвічують специфічні для кожного покоління концепції (версії) історії та конкретні тактики їхньої літературної текстуалізації.

---

[1] Докладний аналіз цього тексту див. у моїй статті "Про переваги скляного парадизу, або Апологія "фольксваґена" [27].

[2] Із досить широкої літератури з цього питання слід передовсім вирізнити збірники "Медійні покоління" [64] та "Покоління: Генеалогія концепту – концепти генеалогії" [103], розділ із книжки Аляйди Ассман [36] та важливу статтю Томаса Анца [34].

[3] У випадкові з письменниками, що народилися або сформувалися в НДР, з огляду на відсутність цезури 1968 р. зазвичай говорять про два полярні покоління – повоєнне та "поворотне" (себто те, що виникло в ході історичних пертурбацій 1989–1990 рр.). Утім, оскільки обидва ці покоління, за винятком деяких специфічних рис, загалом досить добре вписуються в західнонімецьку сітку, розробка якоїсь альтернативної класифікації, вочевидь, не доцільна.

[4] Про специфічну тактику постфактумного опрацювання катастроф (власне у формі цезур, що "знімають драматизм катастроф у середовищі письма") як одну з провідних тактик "катаклізматичного Модерну" [86, XI], а також про освоєння трьох зазначених у тексті цезур німецькою літературою XX ст., зокрема й актуальною, див. вельми інформативну працю Клауса Р. Шерпе "Місто, війна, вигнання: Література і культура після катастроф".

Так, при розробці *цезури 1933 – 1945 років*, до якої однаково часто звертаються представники всіх трьох поколінь, переважають жанри сімейного й історичного роману (у розширювальній трактовці Ансґара Нюннінґа[1]). При цьому якщо у випадку із сімейними романами, авторами котрих найчастіше виступають письменники II покоління, ми зазвичай маємо справу зі стилістично нейтральною або, рідше, з іронічно забарвленою оповіддю, основаною на раціональних тактиках історичної верифікації (такими є, зокрема, неодноразово згадуваний тут роман "Невидима земля" Штефана Ваквіца, "Листи Павла" Моніки Марон або "Зниклий безвісти" Ганса-Ульріха Трайхеля [див.: 79; 97; 25]), то в романах "історичних" автори вдаються до гротескного загострення, ба навіть до абсолютизації окремих фактів – приміром, акустичних експериментів на людях, як у "Летючих собаках" Марселя Баєра, або ж пошуків міфічних праарійців, як у "Сніговій людині" Єна Шпаршу [див.: 90]. В окреслених жанрових рамках найчастіше розробляються проблеми свідчення (нерідко – "морального" та "вторинного"[2], себто опосередкованого часовою або іншою дистанцією, а отже, не пов'язаного із прямою причетністю "свідка" до засвідчуваних подій), мімікрії "злочинців" і "попутників", провини, обмежених можливостей мови та збереження нацистських моделей мислення в сучасній Німеччині – або, навпаки, їхньої локалізації в конкретному історичному минулому і, відповідно, застарівання (знаковий текст тут – роман "Грайливий фонтан" Мартіна Вальтера [див.: 102]); вибудовуються складні наративні й сюжетні колізії, що унаочнюють складнощі реконструкції травматичного минулого й роботи пам'яті.

Проза, центрована довкола *цезури 1968 року* – усталеного шифру доби студентської революції та наступного "полівіння" суспільних практик[3], – навпаки, стала майже виключно доменом авторів, що свого часу були прямо причетні до названих подій. У ній на передній план виходять соціальні та психологічні жанри (тут передусім слід згадати про твори Уве Тімма), а також особливим чином препарований "роман виховання", який іронічно обіграє відповідні зразки прози 1970-х рр.[4] (показові приклади згаданого жанрового різновиду – повість Фрідріха Крістіана Деліуса "Американський Дім і танці довкола жінок", а також його ж роман "Мій рік у ролі вбивці" [див.: 51; 52]). У проблемному полі домінують питання актуальності спадщини німецьких "шістдесятників", екзистенційних наслідків бунту, перемоги або поразки світоперетворювального проекту відповідного покоління, зокрема й у тому, що стосується реформи практик роботи з історичним минулим, а також зв'язку цього проекту із соціокультурним профілем Німеччини після Повороту, зокрема із життєвими практиками покоління 1989 року. У площині поетики цим тематичним пріоритетам відповідає переважання технік квазіреалістичного психологізму та документалізму, збагачених міфологічними та містичними елементами, що теж прочитуються як імпліцитна полеміка із виразно "поцейбічними" претекстами "лівої" літератури 1970–1980-х.

---

[1] Під сучасним історичним романом Нюннінґ розуміє тексти, що "у формі поетологічної та епістемологічної саморефлексії осмислюють нівелювання опозиції "вимисел – історіописання" й експліцитно тематизують характерні для такого жанру акти долання зазначеної межі" [81, 42].

[2] Терміни, відповідно, Авішая Марґаліта та Джеффрі Гартмана [див.: 78; 61].

[3] Про комплекс культурно-політичних значень, що асоціюються із 1968 роком, та про медійно-символічну природу цієї цезури див.: [72]. Див. також мою статтю "Міф 1968 року та сучасна німецька література: До постановки проблеми" [28].

[4] Ідеться про тексти 1970-х ("Ленц" Петера Шнайдера, "Хліб із терпугом" Крістіана Ґайсслера, "Спекотне літо" Уве Тімма та ін.), у яких опис традиційного для "романів виховання" визрівання головного героя та його інтеграції в буржуазне суспільство трансформується в історію становлення лівого інтелектуала, котрий урешті-решт протиставляє себе капіталістичній системі. Програму цього специфічного відгалуження прози після 1968 року див.: [92].

У контексті *цезури 1989 року*, котра, за нечисленними винятками, осмислюється в текстах представників II та III поколінь (до того ж головно східнонімецького походження), письменники найчастіше експлуатують форми міського, історичного (історико-соціального) та побутового роману ("Зворотна гра" Ульріха Вьолька, "Яке світло" Томаса Бруссіґа, "Прощання з ворогами" Райнгарда Їрґля, "Башта" Уве Телькампа [див.: 106; 50; 68; 91]), а також звертаються до нетрадиційних модифікацій романного жанру на кшталт роману в листах ("Нові життя" Інґо Шульце [див.: 88]), роману-гротеску ("Герої як ми" Томаса Бруссіґа [див.: 49]) чи роману в новелах ("Сімпл сторіз" Інґо Шульце [див.: 30]). У рамках цих жанрових форм тематизуються драматичні злами в біографіях мешканців обох іще недавно розділених держав, спровоковані Поворотом побутові, соціальні й культурні зміни, феномен т. зв. "остальгії", топос "стіни в головах", а також події 70–80-х рр. у їхньому зв'язку із трансформаціями межі 80–90-х. У царині художньої форми до найпоширеніших характеристик належать описовість, сюжетність, широка палітра засобів комічного і – часто, але аж ніяк не завжди – фрагментарність оповіді.

Другу стратегію репрезентують тексти, у яких використовуються *тактики альтернативного історіописання* – приміром, крізь призму еволюції продуктів харчування та аліментарних звичок (романи "Відкриття ковбаси карі" та "Іванова ніч", новела "Вечеря" У. Тімма [див.: 93; 94; 96]), розвитку холодильної техніки (роман А. Ґрьошнер "Московське морозиво"), орнітології (М. Баєр, "Кальтенбурґ" [див.: 44]), супутників та ендеерівських автомашин "Трабант" (роман "Трабанти" Ф. Генніґа [див.: 62]), сексуального розкріпачення ("Міст через бухту Золотий Ріг" Е. Севґі Ездамар [див.: 83; 31]) тощо. Безпосередньо примикаючи до постмодерністської практики деконструктивного переписування історії з незвичних перспектив (яскравий її приклад – роман Джуліана Барнса "Історія світу в 10½ розділах"), тексти цієї категорії, також творені переважно представниками II та III поколінь, відрізняються від постмодерністських зразків зверненням до порівняно малих за масштабом, відкритих для емпіричної перевірки, закорінених в індивідуальній/груповій пам'яті й історично достовірних фактів, часових відрізків та модусів оповіді (у переважній більшості випадків ідеться про до- й повоєнну історію Німеччини), а також пов'язаним із цим міметизмом художнього зображення. Вони на відміну від текстів, що увиразнюють першу стратегію, зазвичай освоюють не окремі історичні цезури, а цілі історичні періоди. Окрему підгрупу в межах згаданої групи текстів складають твори, котрі презентують начерки "альтернативної історії" (роман К. Крахта "Я буду тут, на сонці й у тіні" [див.: 71]) або одивнюють німецькі реалії шляхом перенесення їх у фіктивні, квазіекзотичні топоси ("Лібідіссі" Ґ. Кляйна [див.: 70]).

Третя стратегія, навпаки, полягає *в перетворенні історичного дискурсу, витлумаченого як "історія сучасності"* (Райнальд Ґьотц), *на фігуру відсутності, прогалину*, заповнення якої покладається на читача. Відповідні прозові твори теж можна умовно розподілити на дві підгрупи. Перша з них охоплює тексти, які критично описують змодельований за допомогою медій світ моди, торгових марок, культових предметів, габітусів, об'єктів бажання тощо (такі тексти традиційно позначають як "поп-літературу", а їхні автори майже без винятків належать до покоління 1989 року[1]). До другої належить перш за все побутова або любовна проза, у котрій, як і в текстах довкола цезури 1989 року, реєструються реалії повсякденного життя після Повороту, проте не акцентується, а нерідко й не артикулюється зв'язок цих реалій з історією загалом і з конкретними історичними подіями зокрема. (Такий підхід подибуємо, наприклад, у романі Міхаеля Кумпфмюллера "Гампелеві втечі" або

[1] Загальні відомості про поп-літературу та поп-літераторів див. у: [54].

у збірникові новел "Літній дім, згодом" Юдіт Герман [див.: 73; 8].) Аісторичність зображуваного світу, що виразно оприявнюється в обох випадках, також бере свій початок в етабльованій Постмодерном практиці розщеплення метанаративу на мікронаративи[1], однак при цьому парадоксальним чином виявляється опозиційною щодо неї. Іронічно дистанціюючись від постмодерного "життєсвіту" (Е. Гуссерль), герметично замкненого в горизонті приватного існування і приватної ж пам'яті, та/або демонструючи його вразливість, автори текстів цієї категорії, по суті, слідом за Флоріаном Іллієсом указують на потребу в історичному метанаративі задля ефективного "протистояння невідворотним життєвим трагедіям" [69][2] і тим на практиці реалізують просвітницьку інтенцію.

Узяті порізно, коротко окреслені тут стратегії репрезентації та їхні дрібніші підвиди утворюють фрагментарний горизонт історичного дискурсу в сучасній літературі (рівень конкретного автора або групи авторів). Узяті ж разом вони, навпаки, дають змогу зафіксувати претензію актуальної літератури загалом – чи то пак того дискурсивного поля, у якому вона виникає й існує, – на *тотальність*. Цю претензію можна простежити від спроб історичного коригування й упорядкування індивідуальної та групової пам'яті про колишні травми й катастрофи (перша стратегія) через творення цілісних, хоча й маргінальних картин порівняно недавнього минулого, що також спираються на вміст різних пам'ятей, верифіковану й кодифіковану історію речей і ментальних феноменів (друга стратегія), – аж до спрямованого в майбутнє відновлення історичного виміру постмодерної теперішності (третя стратегія). Те, що медіумом такої претензії стає саме історичний дискурс, ставить перед зіпертою на нього літературою цілу низку обмежень, котрі, як слушно зауважує П. Рікер, належать не до "методологічних дошкульних місць" історіописання, а до його "основоположних двозначностей": "Історія прагне бути об'єктивною і не може цього досягти. Вона прагне пробуджувати до життя, однак спромагається лише на реконструкцію. Вона прагне перенести речі в сучасність, але водночас їй доводиться знов і знов відновлювати дистанцію, нарощувати історичну відстань"[3]. Ці "двозначності", що їх сучасні автори не лише добре усвідомлюють, а й імпліцитно чи експліцитно осмислюють у своїх текстах, не скасовують, утім, зазначеної претензії. Ба більше: прямо співвідносячись із гібридною (перехідною) природою актуального літературного історіописання, вони, здається, становлять його глибинну сутність. Можливо, сформульований так проект історичної тотальності – проект, котрий спрямовується на творення глобальної рамки дійсності, проте не випускає з уваги її часткових виявів, воліє здолати обмежено-індивідуальну перспективу, проте ніколи не відходить від неї остаточно, коріниться в емпіриці, проте раз у раз дистанціюється від неї, конструює й водночас деконструює щонайрізноманітніші факти та явища, – становить літературний вимір тієї соціокультурної диспозиції, яку французький філософ і соціолог Бруно Латур нарік "ановочасністю" (або ж: "неновочасністю") і в якій убачав надію на примирення Конституції Модерну та "гібридних" практик, що зажди суперечать їй, а в загальному підсумку – і на виникнення "Серединної Імперії", "такої ж величезної, як Китай, і такої ж невідомої нам" [17, 116].

ЛІТЕРАТУРА

1. *Ассман Я.* Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 363 с.

[1] Див., зокрема, класичну працю Ж.-Ф. Ліотара "Стан постмодерну" [19].

[2] Імпліцитно втілена в "Поколінні "гольф", ця настанова експліцитно артикулюється Іллієсом у сіквелі "Покоління "гольф" – 2" [див.: 67].

[3] *Ricoeur Paul*. Histoire de la philosophie et historicité // *Aron Raimond (Hrsg.)*. L'histoire et ses interpretations. – Paris: Editions Mouton & Co., 1961. – P. 226. Цит. за: [74, 142].

2. *Байер М.* Летучие собаки. – СПб.: Амфора, 2004. – 304 с.
3. *Барт Р.* Система моды: Статьи по семиотике культуры. – М.: Издательство им. Сабашниковых, 2003. – 511 с.
4. *Бауман З.* Текучая современность. – СПб.: Питер, 2008. – 238 с.
5. *Бек У.* Общество риска: На пути к другому модерну. – М.: Прогресс-Традиция, 2000. – 383 с.
6. *Бурдьє П.* Поле литературы // *Новое* литературное обозрение. – 2000. – № 45. – С. 22-87.
7. *Вельш В.* Наш постмодерний модерн. – К.: Альтерпрес, 2004. – 327 с.
8. *Германн Ю.* Літній дім згодом. – Львів: ВНТЛ-Класика, 2004. – 127 с.
9. *Гинзбург К.* Мифы – эмблемы – приметы: Морфология и история. – М.: Новое издательство, 2004. – 347 с.
10. *Гобсбаум Е.* Вік екстремізму: Коротка історія XX віку. – К.: Видавничий дім "Альтернативи", 2001. – 543 с.
11. *Гройс Б.* О новом // *Гройс Б.* Утопия и обмен. – М.: Знак, 1993. – 375 с.
12. *Доманска Э.* Философия истории после постмодернизма. – М.: Канон +, 2010. – 400 с.
13. *Дубин Б.* Поколение. Социологические и исторические границы понятия // *Интеллектуальные* группы и символические формы: Очерки социологии современной культуры. – М.: Новое издательство, 2004. – С. 47-59.
14. *Зебальд В.Г.* Аустерлиц. – СПб.: Азбука-классика, 2006. – 350 с.
15. *Йиргль Р.* Собачьи ночи. – Тверь: Kolonna publications, 2008. – 496 с.
16. *Йргль Р.* Собачі ночі [фрагмент] // *Вертиголов* та інші політичні тварини: Антологія німецької літератури 90-х років XX ст. / Упор. Неля Ваховська. – К.: Грані-Т, 2011. – С. 274-304.
17. *Латур Б.* Нового Времени не было: Эссе по симметричной антропологии. – СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2006. – 237 с.
18. *Леві Дж.* Про мікроісторію // *Нові* підходи до історіописання / За ред. Пітера Берка. – 2-е вид. – К.: Ніка-Центр, 2010. – С. 119-145.
19. *Лиотар Ж.-Ф.* Состояние постмодерна. – М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998. – 159 с.
20. *Марквард О.* Искусство как антификция – опыт о превращении реального в фиктивное // *Немецкое* философское литературоведение наших дней: Антология. – СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2001. – С. 217-243.
21. *Марквард О.* Эпоха чуждости миру? // *Отечественные* записки. – 2003. – № 6. – http://www.strana-oz.ru/?numid=15&article=711#t* [дата звернення – 20.2.2012 р.]
22. *Мейнеке Ф.* Возникновение историзма. – М.: РОССПЭН, 2004. – 479 с.
23. *Пачковський А.* Польща й Україна. Важкі питання, складні відповіді // *Мінк Жорж, Неймайєр Л. (упор.).* Європа та її болісні минувшини. – К.: Ніка-Центр, 2009. – С. 142-155.
24. *Рюзен Й.* Утрачивая последовательность истории (некоторые аспекты исторической науки на перекрестке модернизма, постмодернизма и дискуссии о памяти) // *Диалог* со временем: Альманах интеллектуальной истории. – Вып. 7. – М., 2001. – С. 8-25.
25. *Трайхель Х.-У.* Блудный сын. – М.: АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2005. – 160 с.
26. *Чертенко О.* Автор, що зникає: сучасна німецькомовна література і ринок // *Вікно* в світ. Зарубіжна література: наукові дослідження, історія, методика викладання. – 2007. – № 1. – С. 130-160.
27. *Чертенко О.* Про переваги скляного парадизу, або Апологія "фольксвагена" // *Вікно* в світ. Зарубіжна література: наукові дослідження, історія, методика викладання. – 2008. – № 1. – С. 130-157.
28. *Чертенко О.* Міф 1968 року та сучасна німецька література: До постановки проблеми // *Вікно* в світ. Зарубіжна література: наукові дослідження, історія, методика викладання. – 2008. – № 2. – С. 83-97.
29. *Шлінк Б.* Читець. – К.: Основи, 2005. – 197 с.
30. *Шульце І.* Симпл сторіз. – Львів: ВНТЛ-Класика, 2005. – 328 с.
31. *Эздамар Э. С.* Мыс через бухту Золотой Рог. – СПб.: Амфора, 2004. – 399 с.
32. *Эко У.* Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной поэтике. – СПб.: Академический проект, 2004. – 380 с.
33. *Aly G.* Macht – Geist – Wahn: Kontinuitäten deutschen Denkens. – Berlin: Argon, 1997. – 220 S.
34. *Anz T.* Epochenumbruch und Generationenwechsel? Zur Konjunktur von Generationenkonstrukten seit 1989 // *Fischer G., Roberts D. (Hrsg.).* Schreiben nach der Wende. Ein Jahrzehnt deutscher Literatur 1989-1999. – Tübingen: Stauffenburg, 2001. – S. 31-40.
35. *Assmann A.* Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. – 3. Auflage. – München: C.H. Beck, 2006. – 424 S.
36. *Assmann A.* Verkörperte Geschichte – zur Dynamik der Generationen // *Geschichte* im Gedächtnis: Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung. – München: C.H. Beck, 2007. – S. 31-70.
37. *Assmann J.* Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. – München: C.H. Beck, 1992. – 344 S.
38. *Bauman Z.* Flüchtige Moderne. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. – 260 S.
39. *Bauman Z.* Leben in der flüchtigen Moderne. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007. – 287 S.
40. *Beck U.* Risikogesellschaft: Auf dem Weg in eine andere Moderne. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986. – 396 S.
41. *Beyer M.* Flughunde. – Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch, 1996. – 302 S.
42. *Beyer M.* Das sowjetische Apartment // Nonfiction. – Köln: DuMont, 2003. – S. 176-198.
43. *Beyer M.* Über die Haltung des Hörens // Nonfiction. – Köln: DuMont, 2003. – S. 259-271.
44. *Beyer M.* Kaltenburg. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008. – 397 S.
45. *Biller M.* Soviel Sinnlichkeit wie der Stadtplan von Kiel. Warum die neue deutsche Literatur nichts so nötig hat wie den Realismus. Ein Grundsatzprogramm // *Köhler A., Moritz R. (Hrsg.).* Maulhelden und Königskinder: Zur Debatte über die deutschsprachige Gegenwartsliteratur. – Leipzig: Reclam, 1998. – S. 62-72.
46. *Bogdal K.-M.* Klimawechsel. Eine kleine Meteorologie der Gegenwart // *Erb A. (Hrsg.).* Baustelle Gegenwartsliteratur: Die neunziger Jahre. – Opladen; Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 1998. – S. 9-31.

47. *Bourdieu P*. Die Regeln der Kunst: Genese und Struktur des literarischen Feldes. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999. – 551 S.
48. *Brüns E*. Nach dem Mauerfall: Eine Literaturgeschichte der Entgrenzung. – München: Wilhelm Fink, 2006. – 315 S.
49. *Brussig Th*. Helden wie wir. – Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 1998. – 325 S.
50. *Brussig Th.* Wie es leuchtet. – Frankfurt am Main: S. Fischer, 2004. – 607 S.
51. *Delius F. C*. Amerikahaus und der Tanz um die Frauen. – Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 1999. – 154 S.
52. *Delius F. C*. Mein Jahr als Mörder. – Berlin: Rowohlt, 2004. – 303 S.
53. *Draaisma D*. Die Metaphernmaschine: Eine Geschichte des Gedächtnisses. – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1999. – 267 S.
54. *Ernst Th*. Popliteratur. – Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 2005. – 96 S.
55. *Fiedler L. A*. Überquert die Grenze, schließt den Graben // // *Wittstock U. (Hrsg.)*. Roman oder Leben: Postmoderne in der deutschen Literatur. – Leipzig: Reclam, 1994. – S. 14-40.
56. *Forte D*. Das Haus auf meinen Schultern: Romantrilogie. – Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 2002. – 864 S.
57. *Gansel C*. Formen der Erinnerung in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989 // *Gansel C., Zimniak P. (Hrsg.)*. Das "Prinzip Erinnerung" in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989. – Göttingen: V&R unipress, 2010. – S. 19-37.
58. *Giddens A*. Modernity and self-identity: Self and society in the Late Modern age. – Stanford: Stanford University Press, 1991. – 256 p.
59. *Gröschner A*. Moskauer Eis. – Leipzig: Gustav Kiepenheuer, 2000. – 288 S.
60. *Handke P*. Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien. – 2. Auflage. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996. – 134 S.
61. *Hartman G*. Intellektuelle Zeugenschaft und die Shoah // *Baer U. (Hrsg.)*. "Niemand zeugt für den Zeugen". Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000. – S. 35-52.
62. *Hennig F*. Trabanten. – München: Piper, 2002. – 287 S.
63. *Hobsbawm E*. Age of extremes: The short twentieth century, 1914-1991. – London: Abacus, 1995. – 627 p.
64. *Hörisch J. (Hrsg.)*. Mediengenerationen. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997. – 152 S.
65. *Hutcheon L*. A poetics of postmodernism: History, theory, fiction. – New York; London: Routledge, 1988. – 268 p.
66. *Illies F*. Generation Golf. – Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 2005. – 219 S.
67. *Illies F*. Generation Golf zwei. – München: Wilhelm Goldmann, 2005. – 256 S.
68. *Jirgl R*. Abschied von den Feinden. – München; Wien: Carl Hanser, 1995. – 328 S.
69. *Kaindlstorfer G*. "Harald Schmidt ist der große Erzieher unserer Generation". Interview mit Florian Illies. – http://www.kaindlstorfer.at/index.php?id=226 [дата звернення 20.2.2012].
70. *Klein G*. Libidissi. – Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 2006. – 199 S.
71. *Kracht Ch*. Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten. – Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2008. – 148 S.
72. *Kraushaar W*. 1968 als Mythos, Chiffre und Zäsur. – Hamburg: Hamburger Edition, 2000. – 370 S.
73. *Kumpfmüller M*. Hampels Flüchten. – Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2000. – 494 S.
74. *Le Goff J*. Geschichte und Gedächtnis. – Berlin: Ullstein, 1999. – 308 S.
75. *Lindner A*. Peter Handke, Jugoslawien und das Problem der strukturellen Gewalt: Literaturwissenschaft und politische Theorie. – Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag, 2007. – 204 S.
76. *Link J*. Versuch über den Normalismus: Wie Normalität produziert wird. – 4. Auflage. – Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006. – 476 S.
77. *Maier A*. Klausen. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002. – 215 S.
78. *Margalit A*. The ethics of memory. – Cambridge (Massachusetts); London: Harvard University Press, 2002. – 227 S.
79. *Maron M*. Pawels Briefe. – Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 2001. – 205 S.
80. *Nora P*. Zwischen Geschichte und Gedächtnis. – Berlin: Wagenbach, 1990. – 101 S.
81. *Nünning A*. Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion. – Bd. 1: Theorie, Typologie und Poetik des historischen Romans. – Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1995. – IX + 373 S.
82. *Ortheil H.-J*. Was ist postmoderne Literatur // *Wittstock U. (Hrsg.)*. Roman oder Leben: Postmoderne in der deutschen Literatur. – Leipzig: Reclam, 1994. – S. 125-135.
83. *Özdamar E. S*. Die Brücke vom Goldenen Horn // Sonne auf halbem Weg: Die Istanbul-Berlin Trilogie. – Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2006. – S. 437-811.
84. *Politycki M*. Kalbfleisch mit Reis! Die literarische Ästhetik der 78er-Generation // Die Farbe der Vokale: Von der Literatur, den 78ern und dem Gequake satter Frosche. – München: Luchterhand, 1998. – S. 23-45.
85. *Politycki M*. Literatur muss sein wie Rockmusik // Die Farbe der Vokale: Von der Literatur, den 78ern und dem Gequake satter Frosche. – München: Luchterhand, 1998. – S. 65-75.
86. *Scherpe K. R*. Stadt, Krieg, Fremde. Literatur und Kultur nach den Katastrophen. – Tübingen: Francke, 2002. – XVIII + 353 S.
87. *Schnell R*. Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945. – 2., überarb. und erw. Auflage. – Stuttgart [u.a.]: Metzler, 2003. – 628 S.
88. *Schulze I*. Neue Leben. – München: dtv, 2007. – 793 S.
89. *Sebald W.G*. Luftkrieg und Literatur. – 5. Auflage. – Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 2005. – 155 S.
90. *Sparschuh J*. Der Schneemensch. – Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1993. – 321 S.
91. *Tellkamp U*. Der Turm. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008. – 976 S.
92. *Timm U*. Zwischen Unterhaltung und Aufklärung // Kürbiskern. – 1972. – Heft 1. – S. 79-90.
93. *Timm U*. Die Entdeckung der Currywurst. – Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1993. – 221 S.
94. *Timm U*. Johannisnacht. – Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1996. – 282 S.
95. *Timm U*. Rot. – Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2001. – 430 S.
96. *Timm U*. Das Abendessen // Nicht morgen, nicht gestern. – München: dtv, 2005. – S. 9-25
97. *Treichel H.-U*. Der Verlorene. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998. – 174 S.

98. *Vandenrath S.* Private Förderung zeitgenössischer Literatur: Eine Bestandaufnahme. – Bielefeld: transcript, 2006. – 252 S.
99. *Vierhaus R.* Rankes Begriff der historischen Objektivität // *Koselleck R., Mommsen W. J., Rüsen J. (Hrsg.)*. Objektivität und Parteilichkeit in der Geschichtswissenschaft. – München: dtv, 1977. – S. 63-76.
100. *Wackwitz S.* Ein unsichtbares Land: Familienroman. – Frankfurt am Main: S.Fischer, 2003. – 286 S.
101. *Wagner W.* Kulturschock Deutschland: Revisited. – Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 2006. – 167 S.
102. *Walser M.* Ein springender Brunnen. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999. – 415 S.
103. *Weigel S., Parnes O., Vedder U., Willer S. (Hrsg.)*. Generation. Zur Genealogie des Konzepts – Konzepte von Genealogie. – München: Wilhelm Fink, 2005. – 342 S.
104. *Welzer H.* Das kommunikative Gedächtnis: Eine Theorie der Erinnerung. – München: C.H. Beck, 2005. – 260 S.
105. *Wittstock U.* Leselust: Wie unterhaltsam ist die neue deutsche Literatur? Ein Essay. – München: Luchterhand, 1995. – 188 S.
106. *Woelk U.* Rückspiel. – Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 1995. – 297 S.
107. *Zemanek E., Krones S.* Eine Topographie der Literatur um 2000. Einleitung // *Zemanek E., Krones S. (Hrsg.)*. Literatur der Jahrtausendwende: Themen, Schreibverfahren und Buchmarkt um 2000. – Bielefeld: transcript, 2008. – S. 11-27.

Отримано 4 квітня 2012 р. *м. Київ*

Марія Шимчишин

УДК 821.111 (73)

ГАРЛЕМСЬКИЙ РЕНЕСАНС ЯК ЕТАП ТВОРЕННЯ НОВОЇ АФРО-АМЕРИКАНСЬКОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

У статті розглянуто культурно-мистецький рух Гарлемський ренесанс – знаковий період в історії словесності США. Коротко проаналізовано передумови його виникнення, охарактеризовано тогочасні дискусії про завдання негритянського митця, а також виокремлено значення афро-американського роману початку XX ст. у процесі конструювання самоідентичності чорношкірих американців.
Ключові слова: афро-американська література, Гарлемський ренесанс, індекси ідентичності, "Новий негр", модернізм.

Mariya Shymchyshyn. The Harlem Renaissance as a landmark period in the formation of new African American identity
The article deals with the Harlem Renaissance – a paramount cultural and artistic movement in the US literature. The author analyzes the causes and circumstances of the black literary revival, discussions on the issues of a new African American literary aesthetics. Particular attention has been paid to the role of African American novel in the process of African American identity formation.
Key words: African American literature, the Harlem Renaissance, indexes of identity, New Negro, modernism.

Література США – мультикультурна за змістом і сутністю. Вона складається з багатоманітних пластів, у яких акумульована творча енергія, спадщина та світорозуміння рас, народів й етносів, що проживають на північноамериканських теренах. В американському літературному просторі інтенсивність та міра оприявлення досвіду кожної із цих спільнот неоднакова, що частково пояснюється їхніми культурними особливостями, суспільно-історичним розвитком та державницькою політикою США. З упевненістю можемо констатувати, що афро-американська словесність становить невід'ємну частину американської літератури. Т. Денисова майстерно порівняла її з міцною гілкою мультикультурного дерева США: "Дерево мультикультуралізму росте швидко, товстішає його стовбур. Виростають та міцніють нові гілки, буйно і пишно розростається крона, буяє листя, розпускаються яскраві квіти. Перед веде художня література, і найміцнішою на цьому дереві можна вважати "дорослу афро-американську гілку" [1, 191].

Негритянська література інкорпорувала значно видозмінену усну народну традицію західноафриканських етносів та євро-американську писемну парадигму. Вона глибоко закорінена у творчість чорношкірих рабів американського Півдня, які з перших днів свого перебування у США створювали мистецькі форми для передачі нового життєвого досвіду, а також шукали простір, де можна було б закодувати та зберегти культурну спадщину власної раси. Музика, пісня й танець вербалізували їхні внутрішні переживання й водночас функціонували як емоційно-духовний зв'язок зі втраченою батьківщиною. Із сімнадцятого до двадцятого століття афро-американська спільнота створила власну народну музику, засновану на африканських пісенних та музичних практиках (що переважно синтезувалися з елементами європейської музичної культури), за допомогою якої чорношкірі виражали трагізм і нестерпність свого становища в Новому світі. Початкове оприявлення народної музичної культури чорношкірих американців маємо у спірічуелз, госпелз, блюзі, ритуально-обрядових та робочих піснях. Активне використання африканської музики сприяло формуванню колективної ідентичності зі спільною свідомістю і збереженню культурної пам'яті раси. Період рабства становив один із етапів конструювання расової ідентичності чорношкірих, що ґрунтувалася на африканському культурному модусі з певними видозмінами (інкорпорування елементів християнської релігії, оволодіння англійською мовою та окремими практиками білошкірих американців).

Із часів скасування рабства й до початку XX ст. афро-американська спільнота пережила низку важливих соціальних змін, зокрема розшарування на різні верстви (інтелігенція, буржуазія, робітники та селяни). Новостворений середній клас критично ставився до мистецьких надбань негритянської раси. Серед інтелігенції та буржуазії домінувало прагнення відмежуватися від культурного спадку пращурів, що сприяло активній рецепції цінностей білошкірих американців. Як слушно зазначає С. Флойд, відбувся перехід від світу, що ґрунтувався на африканській міфології, до суспільства, де панував "індивідуальний детермінізм" [5, 91]. Відчуження від культурних надбань раси як таких, що уособлювали період поневолення, та бажання жити відповідно до стандартів білошкірих американців призвели до стану психологічної незакоріненості й дезорієнтації чорношкірих. Саме в період після скасування рабства сформувався стан "подвійної свідомості", сутність якого відомий афро-американський діяч В. Дюбуа визначив так: "Після єгиптян та індійців, греків та римлян, тевтонців та монгол негр є таким собі сьомим сином, народжений з полудою на очах та наділений залежним (подвійним) поглядом у цьому американському світі – світі, що позбавляє його справжньої самосвідомості, лише дозволяє йому бачити себе через одкровення іншого світу. Це особливе відчуття, ця подвійна свідомість, цей стан споглядання себе очима іншого, це вимірювання своєї душі міркою світу, що дивиться на тебе із зачудованим жалем та зневагою. Ти завжди відчуваєш цю подвійність – американець, негр; дві душі, дві думки, дві непримиренні сутності, дві супротивні ідеї в одному чорному тілі, упертість якого рятує його від пошматування" [4, 3].

На початку XX ст. виникла потреба в расовій ідеї, що змогла б об'єднати розрізнені негритянські групи і згуртувати расу, що апелювала би до свідомості як бідних, так і багатих афроамериканців, як вихідців із глухого на початку XX ст. Півдня, так і мешканців урбанізованих центрів на Півночі, що допомогла би подолати комплекс меншовартості та сприяла би повноцінній інтеграції чорношкірих в американське суспільство.

Важливо зазначити, що в цей же час (початок XX ст.) відбувалася ревізія американської національної ідентичності, її переосмислення й

переформатування. Як зазначає В. Майклз, “колективна національна ідентичність з 1920-х років почала посідати центральне місце в американській культурі, що активізувало, по-перше, питання, що таке Америка, а по-друге, що таке культура” [8, 13]. Двохсотлітнє панування англосаксонської традиції у США зрештою зумовило гостре усвідомлення того, що інші нації та етноси були змушені або пристосовуватися до неї (традиції), або ж залишатися на маргінесі суспільства. Із цього приводу Г. Каллен писав: “Небританська частина населення практично безголоса, хоча й чисельна, “орди варварів”, якщо дозволите їх так назвати, і ефект їхнього натиску, несвідомий та спонтанний, змусив англо-американців відкинути власні предковічні ідеали” [6, 218]. На початку ХХ ст. новоанглійська традиція у США вже не посідала панівної позиції.

Ідея нової колективної расової ідентичності афроамериканців була концептуалізована та вербалізована в культурно-мистецькій складовій руху чорношкірих американців під назвою *Гарлемський ренесанс* (1910 – 1920), що охопив малярство, художню літературу, музику, антропологію, соціологію і філософію. Його провідні ідеологи В. Дюбуа та А. Локк, добре обізнані з основними концептами німецького ідеалізму, зокрема з працями Й. Г. Гердера, Й. Г. Фіхте та особливо Г. В. Ф. Гегеля, екстраполювали ідеї європейського націоналізму на процес творення нової негритянської расової ідентичності. В. Дюбуа активно використовував поняття гегельянської метафізики про власне “я” (свідомість, подвійна свідомість, дух тощо) і так “прописав себе й афро-американську літературну традицію в дискурси західноєвропейської філософії” [3, 13]. Філософський підтекст його ідеї про “подвійну свідомість” афроамериканців безпосередньо пов’язаний з працею Гегеля “Феноменологія духу”. Оперування такими поняттями, як “душа”, “геній”, “народ”, “нація”, “дух раси”, вказує на те, що автор орієнтувався на німецьких ідеалістів. Будівничі нової негритянської ідентичності чітко усвідомлювали, що, подібно до нації, раса створюється не на основі спільної мови, локусу чи релігії, які виступають індексами цих конструктів, а передусім “волею людей” (Е. Ренан).

Сконструйована очільниками Гарлемського ренесансу ідеологема Нового негра засновувалася на відновленні та звеличенні минулого негритянської раси, поцінуванні народної афро-американської культури Півдня США та засвоєнні урбаністичної суб’єктності. Наполягаючи на тому, що культура чорношкірих суттєво збагатила та видозмінила загальнонаціональну спадщину американців, гарлемці вписали афро-американський компонент у наратив американської ідентичності і вплинули на її перебудову. Змалювання Нового негра як повноправного громадянина США, який має власні культурні цінності та славне минуле, у художньому дискурсі Гарлемського ренесансу сприяло подоланню стереотипу недолугого, примітивного негра плантаторської традиції у свідомості як білошкірих, так і чорношкірих американців. Особливість цього культурно-історичного моменту полягала не лише у відновленні втраченого минулого, а й у пошуку шляхів ефективної інтеграції чорношкірих в американське суспільство з одночасним збереженням власної культурної ідентичності.

Гарлемський ренесанс був детермінований низкою суспільно-політичних та культурних факторів. Зокрема, це кардинальні демографічні зміни, які відбулися у США на початку ХХ ст. та ознаменували перехід від сільської й аграрної до міської і промислової країни. Бурхливий розвиток індустрії на Півночі, мобілізація білих робітників для участі в Першій світовій війні породили велику кількість вільних робочих місць, що зумовило масову міграцію чорношкірого населення з Півдня. У вступній статті до одного з чисел журналу “Сервей

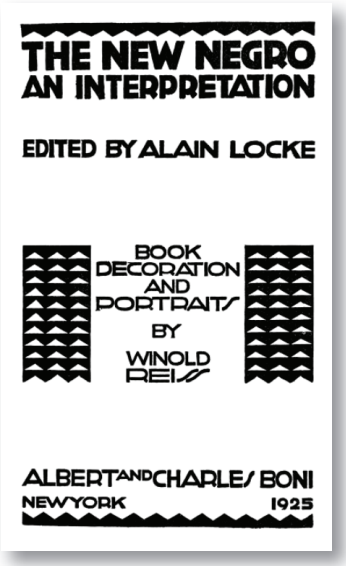
ґрафік", що був цілком присвячений Гарлему, А. Локк пояснював, що причиною інтенсивної міграції негритянського населення на Північ стало прагнення змінити своє становище: "Приплив цього людського потоку до узбережжя північних міст пояснюється насамперед пошуком нових можливостей, духу соціальної та економічної свободи, шансу покращити своє становище, незважаючи на будь-які труднощі. З кожною успішною хвилею негритянська міграція все більше уподібнюється до європейських хвиль; масовий рух до ширших та демократичніших перспектив, у негритянському випадку – свідомий рух не лише від села до міста, а й від середньовічної Америки до сучасності" [7, 629]. Окрім масової міграції, були й інші вагомі фактори, що сприяли виникненню Гарлемського ренесансу, а саме: участь чорношкірих солдат у Першій світовій війні, виникнення чорношкірої буржуазії, доступ афроамериканців до навчання у вищих навчальних закладах і, як наслідок, виховання політично свідомих діячів та лідерів раси, створення політичних партій та організацій, ідеологія яких передбачала кардинальний перегляд расових взаємин у США, заснування трьох чільних афро-американських часописів ("Крайсіс", "Мессенджер", "Оппортьюніті"), де друкувалися матеріали про минуле чорної раси, її історичну спадщину, соціологічні дослідження, політичні статті та художні твори. Неабияку роль відіграв й інтерес білих американців до культури чорних співгромадян. Відомі меценати (Ш. Осґуд, К. ван Вехтен) інвестували свої капітали в негритянське мистецтво, а знані видавництва ("Боні енд Лайврайт", "Альфред Кнопф", "Гарпер енд Бразерс") відважилися публікувати твори молодих афро-американських письменників. Унаслідок цього негритянська література привернула до себе серйозну увагу та отримала визнання на загальнонаціональному рівні.

Значну роль у появі феномену Гарлемського ренесансу зіграли також зовнішні суспільно-політичні та мистецькі чинники. Ідеться, зокрема, про розхитування євроцентристської картини світу та підвалин філософії позитивізму, що розпочалося після Першої світової війни, а також про інтенсивне зацікавлення європейських модерністів, передусім авангардистів, т. зв. примітивними культурами. Світобачення та мистецьке самовираження "примітивних" народів почали розглядатися не через систему європейських цінностей і критеріїв, а як якісно відмінні, цілісні та самодостатні парадигми, як знак Іншості. Європейський негризм стимулював інтерес білих американців до культури чорношкірих співгромадян, а також спонукав самих афроамериканців звернутися до власних набутків.

Формування нових літературних стандартів негритянської літератури в контексті Гарлемського ренесансу викликало дискусії про завдання негритянського митця та способи зображення афроамериканців. Варто зазначити, що така дискусія не була винятковим явищем афро-американської інтелектуальної спільноти. Вона щораз набуває гостроти у процесі становлення кожної нації чи держави-нації. Адже тоді формується, за словами Е. Томпсон, "спільний міфологічно-символічний набір – *міфотвір*" [2, 29]. Зокрема, у творах, що суголосні зі становленням нації, наголошується на красі її духовного спадку – пісні, танці, обряди та ритуали, а також прославлення минулого, його визначних особистостей і, нарешті, створюється позитивний образ національного героя. Формується конкретна національна естетика, що поділяється "уявленою спільнотою" (Б. Андерсон).

Погляди гарлемців на критерії та завдання афро-американської літератури суттєво відрізнялися. Активну позицію стосовно мистецтва як пропаганди відстоював В. Дюбуа, що частково відбилося в гострій критиці романів "Негритянський райок" (К. ван Вехтен) та "Додому до Гарлема" (К. Маккей).

Зі свого боку А. Локк та Л. Г'юз наполягали на тому, щоби творити "расове мистецтво", тобто таке, що виражає особливості негритянського світосприйняття і ґрунтується на негритянській спадщині. З. Н. Герстон, К. Каллен, К. Маккей та Дж. Скайлер ратували за загальнолюдську основу мистецтва та намагалися не загострювати расову проблематику. Проте так чи так у творчих набутках гарлемців оприявлені індекси раси. Їхнє звернення до фольклорної складової (спірічуелз, блюз, жанр проповіді, діалект) та образу втраченої батьківщини-Африки (виразно прописаного в поезіях К. Маккея, Л. Г'юза та К. Каллена) склало підмурівок нової властиво афро-американської літературної традиції, що водночас сприяла творенню ідентичності Нового негра.



Видання 1925 року антології *"Новий негр: інтерпретація"* за редакцією А. Локка відіграло визначальну роль у формуванні нової колективної ідентичності афроамериканців. У збірнику наявні різні дискурси – художній, есеїстичний, літературний, соціологічний, історичний; кожен із них відображав якийсь з аспектів афро-американської тожсамості, відтак сама раса витлумачувалася не як певна гомогенна група. Книжка містила усілякі аспекти негритянськості, передані через візуальне та словесне зображення низки образів чорношкірих.

Більшість авторів антології були носіями нової негритянської свідомості. Вони, позбавлені комплексу меншовартості, горді за свою расу, її минуле, стали прикладом для тих афроамериканців початку XX ст., що перебували у процесі визначення свого місця в поствоєнному світі. Ідеологія культурного націоналізму, яка визначила зміст антології "Новий негр: інтерпретація", справила визначний вплив на свідомість молодих негритянських митців та, відповідно, окреслила перспективи розвитку "гарлемської літературної школи". Більше того, з її допомогою концептуалізувалася расова ідентичність як така, що найперше заснована на культурних здобутках та досягненнях. Відтак вербалізація, пошанування та прославлення спадку негритянської раси вийшли на передній план для молодих негритянських письменників. Уривки з творів Р. Фішера, З. Н. Герстон, Дж. В. Джонсона, Л. Г'юза та Дж. Тумера містили ті моменти, де увиразнювалися прикметні риси чорношкірих – особливості поведінки, мовлення, світобачення, тобто расові замальовки, що підтверджували думку про відмінність афроамериканців від білих співвітчизників. Звернення митців до властиво афро-американських характеристик слугувало своєрідним протонаціональним елементом, який А. Локк трансформував у ідею культурного націоналізму. Антологія продемонструвала наголошувані цінності афро-американської ідентичності.

Прагнення концептуалізувати ідентичність чорношкірих через художню літературу стало причиною того, що тексти письменників Гарлемського ренесансу расово позначені. Поетика їхніх творів передбачає певні художні домінанти як формотворчі щодо нової ідентичності чорношкірих. Письменники того періоду звернулися до негритянської фольклорної традиції (блюзу, спірічуелз, обрядових пісень), поетики релігійних проповідей та діалекту, на основі яких вибудовували не лише власну літературну традицію, а й расову ідентичність як таку. Нові художні образи – міський негр, трагічні мулати, нова чорношкіра жінка, негритянська буржуазія; нові локуси – місто, вулиця, клуб,

більярдна; нові теми – колективна травма рабства та спосіб її опрацювання, завдання митця, міське життя афроамериканців – сприяли формуванню нового расового стереотипу негра.

Романістика Гарлемського ренесансу суттєво розширила жанрову парадигму афро-американського роману: окрім соціально-побутового (Дж. Фосет "Плутанина", Л. Г'юз "Сміх крізь сльози"), до неї ввійшли детективний (Р. Фішер "Чарівник помирає"), тенденційний (В. Дюбуа "У пошуках срібного руна"), сатиричний (Р. Фішер "Мури Єрихону", В. Термен "Діти весни"), психологічний (Н. Ларсен "Трясовиння", "Перехід"), фантастичний (Дж. Скайлер "Чорних більше не буде"), роман-протест (В. Вайт "Іскра з кременю"), народний (З. Н. Герстон "Їхні очі бачили Бога") різновиди романів.

Слід наголосити, що прикметна риса романістики Гарлемського ренесансу – її психологічна навантаженість. Це пояснюється прагненням тогочасних митців усвідомити та вербалізувати сутність афроамериканців. Персонажі романів Дж. В. Джонсона, Л. Г'юза, Дж. Фосет, В. Термена, Р. Фішера, Н. Ларсен та К. Маккея зосереджені на самоаналізі душевних переживань, подоланні комплексів меншовартості, опрацюванні травматичного досвіду життя в расистському суспільстві та утвердженні власного простору. Відповідно великий відсоток у текстах гарлемців належить дискусії про расу та становище чорношкірих.

Важливе місце в романах гарлемців посідають подорожі, що розгортаються як у географічній, так й у психологічній площині. Переїжджаючи з одного місця у друге, персонажі намагаються віднайти спільноту, де почуватимуться безпечно і зможуть зреалізувати себе. Проте часто їхні пошуки завершуються розчаруваннями та гострим усвідомленням свого статусу расового Іншого. Так, головна героїня роману Н. Ларсен "Трясовиння" (1928) Гелґа не може знайти собі місця в соціумі, а тому постійно переїжджає з надією, що нарешті "зустріне своїх людей". Проте кожна подорож не виправдовує її сподівань, а спонукає рухатися далі. Н. Ларсен не бачила в тогочасному американському суспільстві шляхів розв'язання психологічної кризи особистості з расово амбівалентною свідомістю. Натомість В. Термен у романі "Чим чорніша чорниця…" (1929) звернув увагу на те, що доля людини незалежно від її кольору шкіри насамперед визначається нею самою, а будь-який досвід робить її лише сильнішою та витривалішою. Після низки переїздів, метою яких було знайти "своїх людей", головна героїня Емма, зрештою, більше не ідентифікується як жертва расистського суспільства. Наприкінці роману вона – самодостатня особистість, яка спрямовує погляд у майбутнє.

Незважаючи на тематичну та проблемну розмаїтість романістики Гарлемського ренесансу, важливе місце у ній належить топосу міста та адаптації новоприбульців до його реалій. У романах В. Термена "Чим чорніша чорниця…", Л. Г'юза "Сміх крізь сльози", К. Маккея "Додому до Гарлема" та Р. Фішера "Мури Єрихону" зображено досвід життя чорношкірих у мегаполісі. До того ж простір міста має багату семантику: місто-як-втеча від ганьби рабського минулого і травматичного досвіду; місто-як-зустріч з іншими досвідами та ідентичностями, що дають мігрантові змогу переглянути його самість; місто-як-карнавал, де мігранти з Півдня намагаються відтворити покинуті культури та поринути в їхні живильні сили, щоб звільнитися від тиску дисциплінарної влади міста; місто-як-реалізація себе, можливість здобути освіту і стати лідером раси; місто-як-звільнення від традиції сільської культури. У творах письменників Негритянського відродження місто подано в декількох площинах, найвиразніші з яких дві: перша – місто чорношкірої богеми ("Мури Єрихону", "Діти весни", "Негритянський райок"), друга – місто бідних чорношкірих мігрантів. Відповідно актуалізовані основні міські локуси: клуб, маєток багатіїв, концертна зала або

ж убоге помешкання, забігайлівка, кабаре, більярдна. Важливим моментом урбаністичного дискурсу Гарлемського ренесансу постає зображення подвійної природи взаємовідносин новоприбульців та міста. З одного боку, мегаполіс впливає на свідомість мігрантів, під його впливом конструюється їхня якісно нова ідентичність. З другого боку, самі мігранти впливають і змінюють побут та культуру міста, вносять у нього нові, до того часу не притаманні йому елементи поведінки, стилю одягу та спілкування.

На окрему увагу заслуговують творчі набутки З. Н. Герстон, Н. Ларсен та Дж. Фосет . У своїх романах письменниці змалювали нові грані ідентичності негритянської жінки, її самостійні пошуки свого місця в суспільному житті, шляхи подолання нею расових, гендерних та соціальних стереотипів, спроби знайти власний простір. Вони також запропонували нові художні моделі зображення досвіду афроамериканок.

З. Н. Герстон вдалася до відтворення особливостей народної мови афроамериканців, через яку головна героїня роману "Їхні очі бачили Бога" (1937) вербалізує/вибудовує свою ідентичність. Більше того, як зазначає Г. Л. Ґейтс-молодший, З. Н. Герстон уперше в афро-американській літературі використала "вільний непрямий дискурс", що поєднує дискурси народної мови та нормативної англійської. У майстерному змалюванні життя негритянської спільноти Півдня письменниця відійшла від пафосно-сентиментальної плантаторської традиції та гротеску й пародії менестрельських вистав. Варто звернути увагу й на те, що тема сільського Півдня не була популярною серед гарлемців, які захоплювалися життям у мегаполісах чи радше негритянськими поселеннями в них. І якщо більшість молодих афро-американських митців прагнули створити образ "Нового негра" в урбаністичному локусі, то З. Н. Герстон змалювала "Нову негритянку" патріархального Півдня.

Дж. Фосет та Н. Ларсен у своїх романах зобразили життя негритянської буржуазії. Змалювання багатого класу афроамериканців сприяло формуванню позитивної расової ідентичності, а також руйнуванню стереотипу примітивного, малоосвіченого негра у свідомості білих та чорношкірих читачів. Окрім того, Дж. Фосет актуалізувала проблему колективної травми рабства для негритянської раси та можливих шляхів її опрацювання. Письменниця наголошувала на тому, що для конструктивного діалогу потрібне визнання й прощення з боку кожної з рас. Одна з центральних тем романів Дж. Фосет – материнство та роль матері в расистському суспільстві. Мисткиня зробила спробу відійти від традиційного образу "негритянської мамусі", а також від вікторіанського ідеалу "жертовної матері".

Психологічна проза Н. Ларсен, імажистська техніка оповіді Дж. Тумера ("Цукрова тростина", 1923), експериментування з діалектом З. Н. Герстон та Л. Г'юза, карнавалізація наративу К. Маккеєм, використання елементів потоку свідомості В. Терменом засвідчили нову якість негритянської літератури, її, за словами Г. Л. Ґейтса-молодшого, "двоголосу сутність", тобто інкорпорування двох естетичних парадигм – євро-американської та афро-американської. Нові тенденції в афро-американській літературі початку XX ст. корелювали з євро-американським модерністським дискурсом. Самі ж білошкірі митці зверталися до спадку негритянської раси та включали її окремі мистецькі надбання у свої твори.

Вочевидь, є підстави стверджувати, що Гарлемський ренесанс став успішним культурним проектом не лише для самовизначення чорношкірих, а й для усієї американської нації. Його резонанс простежуємо і в європейському Негритюді 1930-х, і в громадянських рухах 1960– 1970-х, і в мультикультурній ситуації 1990-х років. Досвід Гарлемського відродження в подоланні расових стереотипів, налагодженні діалогу між расами та націями, відновленні

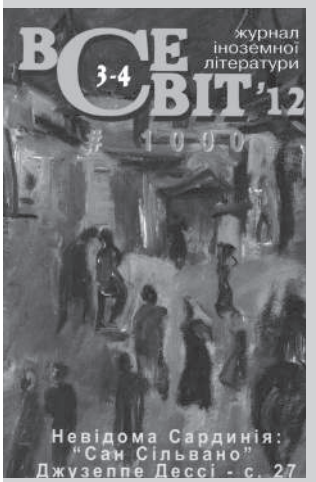
культурної пам'яті та опрацюванні колективної травми рабства може слугувати моделлю для багатьох сучасних спільнот.

У процесі переоцінки та переосмислення цього енергетично потужного руху чорношкірих ми не лише пізнаємо нові, до певного часу не зауважені риси, а й локалізуємо, проектуємо його на власну культурну ситуацію. Вивчення спадку інших рас та ідентичностей сприяє відкриттю в самих собі іноді неусвідомлених сходжень і подібностей з ними. А тому, осягаючи Іншого, починаємо краще розуміти себе.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Денисова Т.* Тоні Моррісон // *Жіночі* голоси в літературному дискурсі XX століття: Матеріали до спецкурсу. – Тернопіль: Горлиця, 2007. – С. 190-213.
2. *Томпсон Е. М.* Трубадури імперії. Російська література і колоніалізм.– К.: Видавництво Соломії Павличко "Основи", 2008. – 367 с.
3. *Adell S.* Double-Consciousness // *Double Bind*. Theoretical Issues in Twentieth-Century Black Literature . – Urbana; Chicago: University of Illinois Press, 1994. – 172 p.
4. *Du Bois W. E. B.* The Souls of Black Folk. – New York: Dover Publications, INC., 1994. – 164 p.
5. *Floyd Jr. S.* The Power of Black Music: Interpreting Its History from Africa to the United States . – New York: Oxford University Press, 1996. – 336 p.
6. *Kallen H.* Democracy versus the Melting-Pot. A Study of American Nationality. Part II // *The Nation*. – 1915. – February, 25. – P. 217-220.
7. *Locke A.* Harlem // *The Survey* Graphic. –1925. – March. – P. 628-630.
8. *Michaels W. B.* Our America: Nativism, Modernism, and Pluralism. – Durham: Duke University Press, 1997. – 186 p.

Отримано 6 березня 2012 р. *м. Тернопіль*



Наші презентації

ВСЕСВІТ. – 2012. – №3-4.

Вітаємо колег з виходом 1000-го номера журналу (1925-2012)! Із цього приводу вміщено фотографії всіх головних редакторів "Всесвіту" впродовж цих років, починаючи з В. Елана-Блакитного. Друкуються вибрані поезії Морохосі Кадзуо, Алєксєя Цвєткова, Теодора Ретке. У рубриці "Проза" опубліковано романи Джузеппе Дессі "Сан Сільвано" та Ремзея Шерефе спільно з Робертом Девідсоном "Тінь сонця", оповідання Курта Тухольського "Поліція", Ніла Геймана "Як розмовляти з дівчатами на вечірках" та "Цинамон", Жана Жіоно "Знуджений принц" і нотатку від перекладача Г. Чернієнко "Нудьга чи жорстокість". Зі своїми статтями в рубриці "Письменник. Література. Життя" виступають Олександра Рекут ("У пошуках острова; між вигаданою та справжньою Сардинією Джузеппе Дессі"), Олександр Сліпченко ("…Ми були першими українцями, які відвідали штаб-квартиру НАТО"), Сергій Тарадайко ("Володимирова провина"), Тарас Шмігер ("Вагомість бібліографії українського перекладознавства"), Євген Пащенко ("Славістика, якої немає: Григорій Вервес"), Максим Стріха ("Кіплінгові оповідання: нова зустріч"), Дмитро Чистяк ("Копіткий шлях до бельгійської літератури"), Меліна Погосян ("Геноцид вірмен"), Юрій Микитенко ("Аксіоми Кальвіно"), Микола Шатилов ("Лінія Анатолія Кринського"), Володимир Скринченко ("Bonne chance, Мішеле!"), Олег Микитенко ("Незабутня Марія. Пам'яті української патріотки – доктора медицини Марії Фішер-Слиж"). На закінчення номера – оповідання Марґеріт Юрсенар "Печаль Корнеліуса Берґа".

І.Х.

Репліка

Михайло Наєнко

ЯРЛИК І ДОНОС ЯК ЖАНРИ ПАРАЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

Жанри, винесені в заголовок, тримаються винятково на абераціях і переливаннях із пустого в порожнє. Описав, скажімо, чоловік-професор добрий шмат історії літератури… Відчуваючи, що в тому опусі читач почуватиметься так, ніби бреде понад морем, будучи до пояса в піску, він доручає якомусь неофіту-аспірантові (бажано дочці) створити з того опусу щось на зразок "попурі на тему". Текст для цього "розмочується" всілякими прикладами із "живої" літератури, оснащується контрольними питаннями на зразок "перевір себе", і все це потім видається як посібник для самостійної роботи, скажімо, студента. На світ з'являються, відтак, дві публікації про одне й те ж з надією, що серйозний читач може й не звернути увагу на таке периферійне рукоділля. А я після ознайомлення з ним і переконання, що до імені аспіранта-дочки професор таки не забув доточити ще й себе, строчу на них обох донос, не забувши начепити (куди треба) ще і ярлик на зразок "автоплагіат". Спробуй тоді комусь довести, що хтось із нас не верблюд! Бо ж що таке "автоплагіат"? "Автоекзекуцію" колись розтлумачив для бовдурів радвлади великий містифікатор Кость Буревій (він же – Едвард Стріха), а от що таке "автоплагіат" – жодний тлумачний словник не допоможе…

Творити "автоплагіат" – річ загалом рисковита, бо він подібний до "автодоносу". Тому краще писати "чисті" доноси. Береш твір якогось письменника чи студію літературознавця, аберацiйно вигадуєш про них щось – і поринаєш, відтак, у нірвану "чувства глубокого удовлетворения". Є. Кононенко, наприклад, обрала для цього найменш захищеного… Гоголя. Прочитавши (мабуть, уперше в житті) його "Записки сумасшедшего", вона головного героя повісті ні з сього ні з того перейменувала з *Поприщіна* на *Попріщева.* Для чого? Виявляється, їй потрібне було слово "терен" ("братньою" мовою – "поприще"), з якого можна виснувати цілу філософію "націонал-занудства", зреалізованого нібито-то в недавньому творі Л. Костенко "Записки українського самашедшого". Аби чогось не переплутати, наведу це місце з аберацій Є. Кононенко (у недавньому числі журналу "Критика") дослівно: "…Він (герой "Записок…" Л. Костенко. – *М. Н.*) страждає, бо не знайшов собі того терену (по-російськи *поприща*), де міг би працювати. Зовсім, як гоголівський божевільний, який недаремно носить (у гаманці чи за плечима? – *М. Н.*) прізвище **Попріщев**. Отже, індивідуальна незреалізованість, саме внутрішня незреалізованість, а не той факт, що він не знаходить себе в українській інфраструктурі, є причиною того, що самашедший стає не героєм, не мислителем, і навіть не блазнем, який принаймні вміє хвацько висміювати абсурдну реальність, а безнадійним *націонал-занудою*". Тлумачити цю "філософію" навряд чи варто. Адже твір кожного письменника, як знаємо, слід судити тільки за запропонованими в ньому законами, а Л. Костенко сама ж "призналася", що її герой "самашедший" – і крапка; якщо почнеш

шукати йому якогось “поприща-терену” чи відповідності життю, то справедливо “образяться” символи всіх Котів Мурів Е. Гофмана та Бегемотів М. Булгакова, котрі на “життєвість” ніколи не претендували. Це звичайна художня література, і донос на неї може змайструвати лиш паралітературознавець. Гоголь, даючи своєму героєві прізвище Поприщін, мав на увазі зовсім не “поприще” як місцевості чи давньої міри довжини (див. етимологію слова), а звичайний “прищ”; звідси й лейтмотивне в повісті “навантаження” цього образу. В одному місці твору йдеться про всіх чиновників і чортів, у яких “под язычком находится маленький пузырёк и в нём небольшой червячёк величиною с булавочную головку”, а в іншому – про “шишку” навіть в “алжирского дэя под самым носом”. Так Гоголь акцентує на “однаковості” всіх “самашедших” (американські психіатри стверджують, що Гоголь у своїх “Записках…” зафіксував протікання типової в божевільних хвороби – шизофренії), яких (для впізнаваності) могло елементарно “поприщити”…

Інакшим шляхом (у журналі “Слово і Час”) пішов П. Білоус, ім’я якого лиш випадково не названо в першому абзаці цієї репліки. Свій донос на мене він обклеїв такою кількістю ярликів, що й сам збився в їх переліку, заплутавшись, зокрема, в їх послідовності. Найперший ярлик ліпиться ним з приводу того, ніби моя стаття “Про помежів’я літератури й паралітератури” (друкувалася в “СіЧі”, скорочено також у “ЛУ”) нагадала йому “радянські часи” літературознавства. Перечитавши статтю зайвий раз, я переконався, що “радянськість” у ній можна побачити, хіба що глянувши на себе у дзеркало. Бо де це в радянські часи хтось говорив, що справжня література – в “ефемерному” (як обзиває його п. Білоус) підтексті? Хто тоді акцентував, що існують у літературі слова сказані й несказані, “слова-смисли” і “слова-симптоми” (В. Гофман), що твір – це на дві третини занурений у воду айсберг-підтекст (метафора Е. Хемінгуея), чи посилався на думку К. Станіславського, що “суть творчості – у підтексті. Без нього слово безпорадне…”? У радянські часи донощики й фарисеї (Ю. Шевельов, на якого любить посилатися п. Білоус, їхню діяльність називав інакше: “Так звана “критика” Щупаків, Коваленків тощо, не кажучи вже про меншу **свиноту** типу Гайових, Юрченків або Чернецiв, заплiднила нашу літературу новим критичним жанром – жанром публічного доносу”) користувалися лише текстом, приписували сказане героями твору їхньому автору, і той, пройшовши пекло кадебешних катувань, гримів за сибірські грати чи й одразу бачив перед собою цівку пістолета…

Глянувши ще раз у дзеркало, п. Білоус побачив мою “радянськість” ще й у тому, ніби я дискутую з Р. Бартом чи Ц. Тодоровим тільки тому, що це “буржуазне літературознавство”. Тут уже вигадка на всі не сто, а цілих тисячу відсотків! У моїй статті навіть відомий античник зі свічкою серед білого дня не знайде жодного “буржуазного” слова. Я ніде не заперечую Барта чи Тодорова, а лише висловлюю незгоду з деякими їхніми концептами: скажімо, із прагненнями “забалакати”, а не розгадати проблему художності, з неможливістю, як вважає Тодоров, розмежувати те, що належить до літератури, і те, що до неї не належить. А я, наприклад, відрізняю магічного Маркеса від кон’юнктурного Коельо, глибокого (хоч і темнуватого) Пашковського від здрібнілого Андруховича, котрий, як каже В. Панченко, заграв ся в літературу… То це що – посягання на “святая-святих”? Оті Барти й Тодорови – що, недоторканні? Та ж вони такі смертні, як і всі інші гомо сапієнс від літературознавства, і їхнє слово в цій науці не останнє. Скільки вже було “останніх” і в античну (чого вартий донос Зоїла на Гомера!), і в ренесансну, й у класицистичну, не кажучи вже про “романтичного” Гегеля, “реалістичного” Іполита Тена та ближчих до нас теоретиків раннього й пізнішого модернізму! Де вони? В історії! Щось від них

залишилося цілим, а все інше – лиш фрагменти розвитку літературознавчої думки. Це ж саме буде з Бартом чи Тодоровим, і нема на те ради: розвиток – це заперечення "попереднього" й утвердження на якийсь час "сучаснішого" погляду на феномен художньої творчості. Загрозу некритичного ставлення до названих "авторитетів" я бачу в тому, що (особливо в дисертаціях молодих дослідників) деякі їхні концепції й навіть їхня термінологія стають своєрідним "шиком" науковості; вони мало що прояснюють у розумінні феномену літератури і, як та ширма, затуляють будь-які спроби зосередитись і розвивати концепції вітчизняні, аби зрештою таки народити "собственных Платонов // и быстрых разумом Ньютонов". Які глибокі в роздумах про літературу наші недавні постфеміністки (чи й деякі постмодернючі критики чоловічої статі), але як міцно їх тримають при собі Ніцше, Фройд, Барт чи Сімона де Бовуар та інші сини й дочки чужої культури! Хай би вже й тримали, але в ім'я чого? Аби вчинити черговий замах на генофонд національної думки й естетики? Бо ж усе, що від Марусі Чурай до Ліни Костенко, – це кітч; Котляревський – це малоросійський маскарад; позитивістські Шевченко і Франко затримали рух до модернізму; у псевдонімі Лесі Українки – народницька риторика й інфантильність, Єфремов – ханжа, Остап Вишня й Василь Земляк – котляревщина… І все це обставляється термінологією отих синів чужої культури. Та уважніше придивімося до Потебні–Франка–Перетца–Зерова–Гнатишака–Чижевського! Вам відкриються такі простори мислення, що думки "чужих" навряд чи й знадобляться. Зважився ж Франко сказати, що Фройдів Заратустра не міг викликати якийсь переворот у науці, бо всього лиш переказував так звані вічні питання. А міркування Барта про лексії в художніх текстах багатьма літературознавцями давно вже зараховані до концептів, що сформульовані "на сорочьем языке псевдонауки". Та коли б тільки це; згадані сини чужої культури пробували втручатися навіть у божественні справи. Один із них (Ніцше) пророк (з позицій юдаїзму), що Бог помер, а другий (Барт), що помер автор. Хай це метафори, але ж усьому є межа. А Бог же, як відомо, палицею не б'є: першого позбавляє глузду, а другого кидає в автокатастрофу. Гірко, але згадаймо, скількох талановитих літераторів недорахувалася Україна тільки в останні десятиліття! Прізвищ не називаю, бо не хочу турбувати спочилі, часом дуже близькі мені душі. Їхні фізіологічні негаразди (прикрий випадок, онкологія, наркоманія, алкоголізм та ін.) – похідні, а первинне полягає в тому, що вони почали механічно переймати антибожі риси чужої для нас культури. Містика? Можливо… Але вона – реальність. Д. Чижевський, міркуючи про містицизм у зв'язку з творчістю Гоголя, наголосив: це всього лиш уміння заглядати "по той бік" людини; здатність, зокрема, українського духу розуміти потойбічну природу людства. Отже, думай, Федя, глибше, а не ковзай по радянськості чи буржуазності. А якщо і справді захочеться поговорити більше про радянськість, то заглянь у робітню класика радянського літературознавства академіка О. Білецького: він підтримував таку тріаду вимог до роботи літературознавця, яку застарілою навряд чи й назвеш: "про що?", "як?" і "навіщо?" пишеться твір. У необізнаності з "буржуазним" літературознавством його, як знаємо, запідозрити ніхто не зважиться…

Про інші ярлики п. Білоуса, які він намагається начіпляти на мене ("образність", "образний лад", "емоційна виразність" та інші азбуки), говорити не випадає. Про "оцінки" і "смак" як категорії Білоусового критичного мислення доводиться теж змовчати; ця термінологія годиться хіба що для "оцінки" жаданівського "Декамерона", який читачі, за твердженням п. Білоуса, розкуповують, отже (висновок), це щось таки важливе й жодній критиці не підлягає. Любителів каналізаційної термінології, як знаємо, серед "народу" не бракує, і той "народ" справді може розкупити яких завгодно "Декамеронів" (бо то, як сказав би

Тарас Григорович, “грязнейшие малоросийские вирши”, а грязь для відомої салоносної істоти – кайф), але згадаймо: розкуповували свого часу й витворчість Потапенка, і йому через те (хай іронічно) заздрив навіть Чехов. Але де тепер той Потапенко? Та й невже так безнадійно застаріло пушкінське “Поет, не дорожи любовію народною” (переклад І. Франка)? Навіщо ж тоді, питається в задачі, існує професійне літературознавство? Воно, до відома п. Білоуса, не “смакує” й не “оцінює”, а **м і р к у є** про літературу, її художній та інтелектуальний потенціал. Так от: жаданівський “Декамерон” і багато чого подібного не тільки лексикою, а й безпроблемністю та безконфліктністю відтягує сучасну літературу ледве чи не в час зникнення літературного процесу у 50-х сталінських роках. Збунтувалися тоді, як відомо, шістдесятники, а хто збунтується проти “Декамеронів” сьогодні, сказати важко, якщо йому підставляє плече навіть така потужна периферія…

Звичайно, кожен зі смертних не може зупинятися на досягнутих помилках. От і я: думав, що “зреплікую” промахи Є. Кононенко й П. Білоуса як авторів “чистих” доносів, а вийшло, що маємо справу з “автодоносами”: перша донесла на себе, бо гоголівського Поприщіна обізвала Поприщевим і тому розвела демагогію про роман сучасної авторки, а другий, чіпляючи мені ярлики “радянськості” та “буржуазності”, компонував їх, як виявляється, коли дивився на себе у дзеркало. Не второпавши навіть, що ж воно означає в Ю. Шереха – ота “вглядова” та “наглядова” критика і до кого її можна притулити. А йшлося там про звичайне паралітературознавство… “Гай-гай”, – сказав би П. Загребельний у “Левиному серці” про свого Самуся, якому “вже давно треба було б набити морду”.

Отримано 19 березня 2012 р. *м. Київ*



Наші презентації

Просалова В.А., Бердник О.С. Інтертекстуальність художнього тексту: текстотвірний і рецептивний аспекти: Монографія / Донецький національний університет. – Донецьк: Норд-Прес, 2010. – 152 с.

Присвячена важливим питанням теорії інтертекстуальності монографія складається з трьох розділів: “Інтертекстуальність: термінологія, типологія”, “Ідеї інтертекстуальності в порівняльному літературознавстві” (обидва – авторства В. Просалової) та “Рецептивні аспекти інтертекстуальності” (О. Бердник), у яких усебічно розглянуто низку концепцій інтертекстуальності, категоріальний апарат міжтекстових студій, інтермедіальність як вияв міжмистецької взаємодії тощо, а головне – запропоновано модель інтертекстуального вивчення літературного твору. Прикметною особливістю книжки є й те, що теоретичні узагальнення дослідниць підкріплені конкретним аналізом низки творів, переважно з доробку письменників “Празької школи”.

О.Б.

Літературна критика

Катерина Мурашевич

“МЕЛОДІЇ ЧОТИРЬОХ СЕЗОНІВ” ЛЮДМИЛИ СКИРДИ



Ось уже вдруге беру до рук частинку Китаю – збірку віршів, у яких пульсує життя і культура цієї країни. Та найприємніше те, що автор – українська поетеса, яка прагне передати нам свій культурний досвід і запрошує здійснити подорож до краю славетних Конфуція та Лі Бо.

“Мелодії чотирьох сезонів” (2011. – 310 с.) – друга збірка поезій Людмили Скирди, створених у Китаї. Перші враження та знайомство з Китаєм знайшли своє відображення у збірці “Подих Китаю” (2010). Для китайської літератури вірші, написані українською поетесою про Китай, – новизна. Обидві збірки перекладені китайською Гао Маном – перекладачем, митцем і дослідником. У своїх віршах Людмила Скирда не раз згадує про цього видатного художника, який навіть написав портрет Шевченка: “*О, Гао Мане, твій портрет Тараса, / Мабуть, найкращий в світі…”.* Ілюстраціями Гао Мана оздоблена і книжка “Мелодії чотирьох сезонів”. Надзвичайно приємно, що співпрацюють два таланти – Людмила Скирда і Гао Ман, які знайомлять Китай з українською культурою та Україну з культурою Китаю.

Книжка “Подих Китаю” – не лише поетичний доробок, а й цінний путівник по Пекіну. Поезія Людмили Скирди розкриває культурні та літературні здобутки Китаю. Поетеса описує культурні пам’ятки (ваза “Цзинтайлань”), аксесуари, одяг, різні місця Пекіну (вулиця Лю Лічан), персоналії (Лі Бо, Ду Фу, Ван І, Гао Ман), а також видатні культурні надбання та будівлі (Велика китайська стіна, музей Ученьєнь, резиденції, палаци). У книжці постає Пекін в усіх аспектах життя цього міста: відзначення свят ліхтарів та середини осені, традиції, які стосуються культурного та економічного розвитку. Л. Скирда розповідає про свої знайомства в Китаї, життя українців у цій державі.

Читаючи збірку “Подих Китаю”, ніби сам переживаєш усі відчуття авторки, її захоплення. Поетеса нічого не втаїла з побаченого, усе відкрила нам. Унікальність першої збірки в тому, що не можливо не відчути себе в Китаї після її прочитання: кожен здійснює подорож, хтось – уперше, хтось – іще раз. Не маючи змоги відвідувати Китай часто, я опиняюсь там щоразу, як відкриваю збірки Л. Скирди: відчуваю смак китайської кухні, велич резиденцій і палаців, галас багатолюдних вулиць, мерехтіння червоних ліхтариків.

Повна несподіванок і друга збірка Л. Скирди “Мелодії чотирьох сезонів”. Сама назва говорить про зближення з китайськими традиціями, адже пори року –

одна з найулюбленіших тем китайських поетів як минулих днів, так і сьогодення. Віршовий стиль обох збірок дуже близький власне китайській сучасній поезії.

Поезія новітня та класична мають значні розбіжності у формі віршування. Класичні китайські вірші мали чітко визначені правила, зокрема регламентовану кількість ієрогліфів у рядках, певне чергування тонів, дотримання парності висхідних і низхідних тонів у паралельних рядках, систему римування. Нові ж китайські вірші, які виникли у ХХ ст., уже не зважали на класичні канони й були адаптовані до потреб часу. Така поезія змінилася не лише структурно, а й змістом. Класичні форми (чотири-, п'яти-, семиієрогліфічні вірші) поступилися місцем вільному віршеві, гнучкому, розкутому, здатному передати ритми часу, нові образи й лексику. Вільний вірш (китайський верлібр) виник під впливом європейської поезії. Він характеризується довільною кількістю складів у рядку й асиметричністю строфи, вільним вибором рими та простим ритмом, наближеним до норм розмовної мови (Сє Бінсінь, Ґо Можо, Чжу Цзицін, Лі Цзіньфа, Ван Дуцін). У Китаї також активно розвивається поезія у прозі (Лю Дабай, Дай Ваншу, Лю Баньнун).

Ніби відображенням китайської віршової форми постає й перша збірка, написана переважно верлібром та прозопоезією. Саме така форма, ужита авторкою, найліпше слугує для опису китайського буденного життя і визначних святкувань та реалій. Прозопоезією зображені наймальовничіші "портрети" китайських міст та вулиць:

Якщо хочете зрозуміти
Витоки рукотворних мистецтв Китаю,
Ходіть на Люлічан
І годинами блукайте….

Друга ж збірка Л. Скирди написана короткими віршами, що теж наближує її до східної поетичної традиції. Найяскравішою плеядою коротких віршів знана, звичайно ж, Японія. У Китаї такий жанр віршування порівняно новий. Китайські короткі вірші *сяоши* з'явилися на поч. ХХ ст. під впливом саме японських хайку, танка і творчості індійського поета Р.Тагора. Уважається, що ці вірші започаткувала поетеса Сє Бінсінь. Також у цьому жанрі писали Лю Дабай та Цзун Байхуа. У ХХ ст. жанр короткого вірша надзвичайно зацікавив китайських критиків і письменників, як наслідок, було опубліковано багато дослідницьких статей на тему короткої поезії. Авторам подобалось, що такий вірш лаконічний, не потребує багато описів і спрямований на виявлення конкретної думки або почуття.

Короткі вірші Л. Скирди мають багато спільного з поезією Сє Бінсінь. Головною темою обох поетес була природа, її образи, традиційні та авторські. Поезія китайської та української авторок – порив емоції, лаконічність думок та глибина змісту. Поезія Л. Скирди до того ж сповнена натяками та згадками епізодів з китайського життя. Ще одна спільна риса обох поетес – присутність Бога в їхніх віршах. Образ Творця подається авторками як промінь надії, запорука підтримки в усіх починаннях, як, приміром, у вірші Л. Скирди: "*І зазвучить хорал любові – значить / Господь живе в душі і довкруги".*

Українська поетеса не просто вживає у багатьох віршах китайські образи – вона знайомить нас із ними. Так, в одній із поезій вона перелічує традиційні символи: сосна, бамбук, зимова слива (символізують твердість, стійкість), фенікс (щастя), дракон (імператорська влада, мудрість, щастя), черепаха (мудрість).

Поміж описів Китаю, його величної культури й літератури Л. Скирда змальовує і власні почуття. У збірці "Мелодії чотирьох сезонів" у всьому простежується любов – до чоловіка, до дітей, природи, місць, де перебуває поетеса. Вона прагне показати нам світ, одягнений у шати сонця, миру, злагоди й кохання:

Мудрість, наші добрі вчинки –
Все з любові, любий синку.

Чотири сезони – це стани душі Людмили Скирди в різні пори року, опис душевних переживань у китайському інтер'єрі. Поетеса прагне донести до нас просту істину: усе навколо – радість і краса, любов і благодать. Та щоб побачити це, потрібно відкрити душу і спрямувати погляд на навколишній світ: "*Сьогодні цикади звучать за порогом, / Неначе струна поміж нами і Богом".*

Поетеса вводить читача в життєвий плин китайців протягом кожного сезону. Особливо цінні для українського реципієнта її спостереження й описи традиційних свят. Вражає вміння в коротких віршах висвітлити специфіку й атмосферу, яка панує на свято. Приміром, у циклі "Осінь" поетеса описує свято Середини осені, вона називає його Днем родини й подає як час, коли весь Китай перебуває в дорозі:

До рідних берегів усі, хто в змозі,
Летять на крилах, їдуть, їх гука
Любов батьків і предків дух одвічний.

З усіх усюд з'їжджаються діти до батьків і святкують разом. Жодними іншими словами не опишеш це свято краще, адже ні традиційні страви, ні прикраси, ні легенди, пов'язані з ним, не покажуть читачеві головну ідею цього дня. Свято ліхтарів Л. Скирда подала теж небагатослівно, але дуже влучно: гамір новорічної ярмарки та танець левів.

Збірка "Мелодії чотирьох сезонів" – унікальний довідник флори й фауни Китаю. Безмежна кількість назв квітів, тварин, пташок дає нам змогу уявити себе в обіймах природи Сходу. Поетеса відтворює також звуки, які супроводжують кожну пору року: навесні чутно крики ластівок, улітку – хор цикад.

О, ластівко! О, диригент!
Керуєш всім пташиним хором.
Весни музичний інструмент.

Зі збірки можна почерпнути багато знань про китайську культуру, скажімо, про мистецтво витинанки, каліграфії, живопису, віршування, пекінської опери. Зі сторінок книжки до нас приходять великі китайські діячі: Лао Цзи, Конфуцій, Мен Цзи, Ван Сичжи, Чжу Да, Ци Байши та ін.

Добігаю поглядом останніх рядків збірки… Розумію, що скучила за Китаєм. Збірка Людмили Скирди краще за фотокартки з пейзажами Китаю пробудила спогади про галасливі вулиці, червоні ліхтарі, нічні ярмарки, золотисті карпи у ставках, цвіт азалій та слив мейхуа. Подякуємо Людмилі Скирді за цю присутність китайського колориту, запах лілей і хризантем, звуки пекінської опери, за слова Конфуція та мелодію любові.

Отримано 14 лютого 2012 р. *м. Київ*

Ярослав Мишанич

СПОВІДЬ МАНДРОВАНОГО ДЯКА: АРТЕМ ЧАПАЙ. “В ПОШУКАХ УКРАЇНИ”

Правду кажучи, українська книжка про мандрівки до останнього часу була великим дефіцитом. Точніше, її зовсім не було, хоча традиція мандрованої й паломницької літератури в Україні дуже давня.

Розповіді про мандри-подорожі в останні десятиріччя якось зразу перемістилися до Інтернету, оминувши традиційне книговидання. Ну, можна ще погортати глянцеві журнали на відповідну тематику, і стає зрозуміло, що люди подорожують досить активно, майже не обмежуючи себе в засобах. Тому особливо приємно, що видавці нарешті звернули увагу на такий жанр, як мандрівний репортаж.

До речі, про засоби чи то пак гроші і їх саме в Артема Чапая (творчий псевдонім Антона Водяного) від самого початку було небагато, правду кажучи – зовсім обмаль. Малобюджетна подорож – саме те, що полюбляє молодь у студентські роки, але наш автор – не студент. Подорож мотоциклом – улюблене заняття байкерів, але автор і близько не стоїть поруч із цією субкультурою. Професійний мандрівник? Теж ніби ні – від тексту виникає враження, що Чапай уперше в житті вийшов за батьківський поріг. То хто ж він такий?

Усе не так просто. Автор неодноразово згадує свої бувальці в Північній та Латинській Америці, Угорщині, мандрівки Кримом і Закарпаттям. Вільно володіє кількома мовами. Як бачимо, досвід “вештання світом” у Чапая є, і чималий. Але чи не єдиний наслідок такого досвіду – відсутність страху перед мандрами, легкість, з якою автор іде на контакт із людьми. Це, власне, головне в будь-якій подорожі – спілкування з людьми, заради цього й задумується мандрівка.

Трохи насторожує назва книжки “В пошуках України”. Чапай зізнається, що “зідрав” її в Стейнбека, але не полишає відчуття, що українці настільки загублені в часі і просторі, що змушені шукати самих себе, і назва тут – на своєму місці.

А от із мотоциклом Чапай знайомий далеко менше, ніж із навколишнім світом, і спілкування із залізним конем дається йому значно важче, ніж із людьми. Тому певна (і дуже відчутна!) нервозність на початку розповіді, очевидно, викликана можливими проблемами з боку “матчасті”. Проблеми виникли ще на самому початку, та ще й які! Дощ ллє, бензин поганий, колеса лопаються, вогонь на привалі не хоче горіти… А по дорогах, виявляється, ще й машини їздять… Халепа! Проте гомеричний регіт лунає дедалі рідше, Чапаєві поступово вдається зацікавити читача своїми роздумами “за жизнь”.

Сюжет у такого роду виданнях відсутній як явище – натомість маємо щоденниковий виклад матеріалу, із датуванням чи без – не має значення. Автор не застосовує датування й навіть уводить до тексту власні спогади з минулих подорожей, пожвавлюючи розповідь.

Книжці властивий сухий репортажний стиль (колишній журналіст писав!), але навіть крізь нього прориваються панічні емоційні нотки, що примушують читача сміятися (не з чужих проблем, боронь боже, а з того, як наш герой на рівному місці знаходить негаразди на свою п’яту точку).

Поруч із негараздами є ще шлях, люди на ньому й поза ним і, власне, питання, яке автор ставить перед усіма, хто переходить йому дорогу: “Що для вас є Україна?”. Можливо, запитання не надто коректне, більш риторичне чи філософське, тому відповіді Чапай отримує дуже різні – добрі та злі, збайдужілі й пафосні, із гумором і роздратовані.

Західна Україна – рідний дім для автора та його дружини Ромашки, тому їздити тут психологічно неважко. Настрій псують лише дороги й погода. Ну, зовсім трохи – міліціонери. До речі, про міліцію, яку зараз годиться страшенно лаяти. Артем Чапай чесно зізнається, що з-поміж десятків і сотень працівників ДАІ, які зупиняли його на дорозі, лише мізерна кількість хотіли щось "на лапу". У книжці трохи написано лише про одного такого діяча, досвід спілкування з яким був для автора неприємним. Решта служителів смугастої палиці просто виконували свою роботу – деякі занадто прискіпливо, деякі добродушно, але більш-менш чесно й відповідально. Один із сотні навіть погодився сфотографуватися "для історії". Очевидно, наляканий розповідями попередників Чапай наперед очікував із боку працівників міліції чогось неприємного, тому образи даїшників, враження, отримані від спілкування з ними, – найцікавіші у книжці.

Тепло автор пише про друзів – старих і нових, знайдених в Інтернеті (одна з небагатьох прикмет сучасного світу), через ЖЖ, що протягом усього шляху були поруч із ним, підтримували, як і чим могли. Чимало випадкових знайомих допомагали мандрівникові безкорисливо й від усієї душі, а от за всю подорож не образив ніхто. Перед нами ціла галерея образів простих людей, з якими автора зіштовхнуло життя й дорога. Прості українці зайняті простими й вічними справами – живуть, працюють, творять, виховують дітей. Авторові приємні ці люди, приємне спілкування з ними – на Заході чи Сході, на Поліссі чи у Криму.

Хоч як це дивно для журналіста-новинаря, Артемові Чапаю непогано вдаються пейзажні описи. Він милується лісами й болотами Полісся; йому не чужі пагорби й видолинки Поділля; він захоплений степами Донбасу і Приазов'я, лісами Буковини й родючою Південною Бессарабією. Боляче мандрівникові дивитися лише на руїну, що утворилася на місці колись багатих і потужних підприємств та сільських господарств.

Єдине, що стовідсотково викликає неприємні емоції в автора, а відтак і в читача, – сучасна українська влада, яка не робить нічого для людей, грабує країну й наживається на чужій праці. Цю думку поділяють усі без винятку (!!!), із ким мандрівника зіштовхує доля. Читати про владу в Артема Чапая просто неприємно – ніби про ворожу армію, що тишком-нишком захопила Україну…

Нарешті, друге й останнє питання, яке ставить мандрівник усім зустрічним, – про що вони мріють? Виявляється, мрії в народу дуже скромні й хочуть люди зовсім небагато – щасливого і спокійного життя для себе і своїх дітей. Звичайно, тут можливі варіанти: дитячі мрії відрізняються від мрій дорослих людей, проте ці наївні і простодушні бажання викликають у автора відверту симпатію до людей, що їх висловлюють.

Загалом завдання, що ставив собі автор книжки на початку, можна вважати виконаним. Чапай проїхав мотоциклом через усю Україну, відвідав Захід, Схід, Північ і Південь, зустрів по дорозі сотні людей, привіз додому цілу хмару думок і море фотографій. Читається книжка цікаво й легко, незважаючи на поодинокі ляпи на зразок "одруженої дівчини". Щоправда, ілюстрації для книжки можна було б вибрати кращі, але й ті, що є, цілком дають уявлення про мандрівку. І, що найцінніше, із книжки дізнаємося трохи більше не про далекі краї, а про самих себе. А мотоцикл – усього лише засіб, не більше. На його місці міг би бути автомобіль, кінь чи віслюк, хоча любов Чапая до мотоциклів – не порожні слова. І до чого вона приведе – покаже час…

Отримано 5 жовтня 2011 р. *м. Київ*

Сергій Гайдук

ПОЕТИЧНІ МЕЛОДІЇ НІНИ КОСТЮК

На жовтогарячій обкладинці збірки поезій Н. Костюк “Осіння мелодія: вірші, поеми, поезія для дітей” (К.: Дія, 2011) – оригінальний малюнок-колаж: гротескний ді-джей, мелодія якого звучить із платівки, що крутиться на патефоні, натискає на одну з мажорних клавіш фортепіано, решта ж дивовижно трансформується в паркову алею, по якій ступає поетеса під листопадом… Від такої палітри стає тепло на душі, виникає бажання зручно вмоститися на канапі й зануритись у поетичний світ авторки книжки, яку так вдало художньо оформила донька поетеси Оксана Костюк.

Як на мене, збірку краще б назвати у множині – “Осінні мелодії”; це більш виправдано, бо до неї ввійшло понад сто сорок віршів, і з-поміж них більшість пройнята ліризмом. До того ж останній розділ книжки складає поважний доробок із 14 поем. Більшість віршів київської поетеси – щира, світла й чарівна лірика, що, мабуть, є її найкращим набутком. Це помітно майже в кожній поезії, зокрема “Ти десь є”: *“І волосся, як стигле колосся, / Спадало на скроні твої, / І барвисте бузкове броздя / В душі заквітчало моїй”.* Або в поезії “Дозвольте Вам” герой ніжно освідчується в коханні: *“Дозвольте Вам, моя прекрасна пані, / Подарувати весняний розмай. / І росинок діамантової рані, / І пташиний переспіву гай”.*

Авторка у притаманній їй толерантній формі звертає увагу на духовність, віру в Бога, християнську мораль: *“Так в гріховності живемо / Хліб насущний все жуємо. / А до Бога ні на крок, / Взяли душі на замок. / Господи, пошли прозріння, / Нині сущим й поколінню!”.* Поетесі близькі вірші біблійного та міфологічного спрямування.

Особливо теплі, пройняті турботою вірші для дітей, бо саме з них починається любов до поетичного слова, рідної мови, рідноkраю, як у вірші, до якого проситься назва “Колискова”: *“Спи, мій хлопчику маленький. / Спи, мій ангеле, ясненький! / Хай насняться тобі сни, / Квіти синьої весни. / Хай пташиночки співають, / Тебе, любий, забавляють. / Промінь сонячний цілує, / Тобі зайчика малює. / Нехай казочка насниться, / Щоб чарівная Жар-птиця / Тебе взяла на крилята / В казку понесла завзято”.* Або у вірші, присвяченому синові з однойменною назвою: *“Хай біловіть майової пори, / Тебе голубить і в похмуру днину. / Хай зорепади сипляться згори / Для тебе і сім’ї твоїй, мій сину!”.* Майже до кожної збірки вміщено цикл дитячої поезії. Так, у збірці “Сонячна хризантема” (К.: Комп’ютерпрес, 2009) є вірш “Вербиченька”, в якому авторка з безмежною любов’ю до дітей і природи, зберігаючи інтригу, поєднує, здається, неочікувані дії: *“Ой, плакучая вербичко, / Ти мені, немов сестричка, / Завше тиха та весела, / Наче прибрана оселя”, “Враз мелодія поллється – / Біля неї вітрик в’ється. / Віття-коси розвіває, / Хоч плакуча, а співає”.*

Не оминає Н. Костюк і сокровенних почуттів, притаманних людям: *“Совість – сутність є незрима / Вона за семи дверима, / А ті двері променисті / Віддзеркалюють пречисто”.* Вона глибоко оцінює прекрасне в житті, майстерно передає його небуденним словом. Про вічне розповідає зрозуміло як дорослому, так і юному читачеві.

Авторка неодноразово звертається до споконвічних традицій українців, фольклору, приміром, у вірші “Веретено”: *“Прядка, нитка, веретено, / Таємничо, сокровенно / У безмірах між світами / Все пов’язане нитками, / Незримими магнітами, / Що сховались між квітами / Й на планетах зорянистих / Мо і грішних, і пречистих”.* У вірші “Біла сорочка” акцентовано:

“Білая сорочка гаптована цвітом, / До мого серденька пригорнулась літом. / Я тебе кохана буду вік любити, / Вишиту сорочку, як долю носити”. Або вірш “Писанка”:

Ах, розписують майстрині –
Яйця білі, смуги сині,
Й промінчики золотії –
На добро високі мрії.
Чорні хрестики вкладають,
Пращурів не забувають,
І сріблястії спіралі
Від землі в небесні далі,
Щоб зв’язок не обірвався,
Із Творцем Святим єднався.
І зорини яснокрило
Всміхаються ніжно, мило.
Цілий Всесвіт в вас нуртує
Мого краю код гаптує.
Тут і сум, і красна радість,
І велика Божа благість.

Пейзажна лірика Н. Костюк репрезентована суцвіттям троянд, чорнобривців, волошок: *“Ой, волошки мої синьоокі, / Задивилися в небо високе. / Засіялись в травах і житі, / Голівки віночками вити”; “Ой, волошки цнотливії сині, / Як мами сорочка у скрині. / Все мріяла небом і шила, / Й лишила на ній сині крила”.* Або про дерева: *“Вишумовують клени й смереки, / Над ними кружляють лелеки. / Розгорнуті крила в любові, Відлунює шепіт діброви”* (“Волошки”).

У поетичному доробку Н. Костюк 13 збірок: “Берег надії”, “Дорога до Храму”, “Пісня долі”, “Сонячна хризантема”, “Промінь любові”, “Тривожні передзвони” та ін. Добірки її віршів надруковані у “Вечірньому Києві”, “Слові просвіти”, “Сільських вістях”, “Літературному Чернігові”, у черкаському видавництві “Відлуння-Плюс” – “Співець з Чернечої Гори”, у науково-популярному виданні “Тарасова світлиця”. Поетеса неодноразово читала свої твори на Республіканському радіо, традиційно бере участь у днях, присвячених творчості Павла Тичини, активно контактує з освітянами, школярами, зустрічаючись із ними на творчих вечорах.

Без сумніву, поезія Ніни Костюк уже знайшла і в майбутньому ще знаходитиме своїх прихильників. Хочеться побажати авторці, щоб її творчість спонукала до роздумів і, пожартуємо, запобігала інфарктам.

Отримано 21 грудня 2011 р. *м. Київ*

Віктор Палинський

ЗРОБИ СОБІ БОДАЙ СВІТЛИНУ...: “ЦІСАРСЬКА ДОРОГА” МИРОСЛАВА ЛАЗАРУКА

1.

…Зрілість у поезії. Що це?.. Очевидно, не якийсь собі набутий набір засобів, аби знічев’я здивувати читача чи критика карколомними версифікаціями або сенсовно наглухо непроникною системою віршування і згодом громогласно декларувати якусь нібито новітньо-незбагненну філософію “просунутих” образів у епатажних авторських коментарях на персональному творчому вечорі.

…А все ж, що воно таке: коли, можливо, ще не все знаєш, “як треба”, одначе вже точно збагнув, “як не слід”?! Припускаю, що це, коли людські душі самочинно туляться до тебе й ти відчуваєш їх, як себе самого. І ліричні

діалоги з ними – неквапливі та неконечні – дають спромогу бачити далеко поза твоїм звичним зором. Напевне, що так!.. Та це, зрештою, – лише далека дорога до істини!

І все це, читаючи книжку поезій Мирослава Лазарука "Цісарська дорога", (Чернівці: Букрек, 2011. – 135 с.), письменника з Буковини – негаласливого та незмінного пошуковця всього свого в царині літературної творчості; самодостатнього та майстровитого.

2.

Із віршами М. Лазарука треба звикнутись. Згодитись. Зжитись. Зауважу, що за першого й, не виключаю, не аж так глибокого прочитання може видатися: "тексти" особливостями не рясніють, попри виразні якнайширші тематичні, достатньо фактурні, авторські зацікавлення. Це – і те, що оточує поета саме в якусь досконалу мить, і те, дитинно-хвилююче, що час до часу прохоплюється звідкілясь майже спонтанно, це і якісь історичні алюзії, долучаючи сюди й жорстоку сторінку національних визвольних змагань, це й негомінка, але емоційна інтимна лірика, і сміливі спроби поетичного співзвуччя із творцями мистецької нації Володимиром Івасюком, Павлом Дворським, Леонідом Талалаєм; добре прагнення відчути свого Шевченка… Одне слово, поет намагається не прогавити аж нічогісінького важливого, виповнюючи свій ліричний денник. Зрештою, і сам по-чоловічому одверто у цьому зізнається:

І гірко, болісно до сліз,
Що тане цей короткий день,
За ним – іще коротші плинуть.

Зроби собі бодай світлину,
Як день іде, і ніч іде.
…А час заснув в очах беріз.

…Але згодом, за більш наполегливого читання, коли, як у кінематографі, звикаєш до стилістики кадру (до слова, у Лазарука "картинки" насправді "по-кіношному" візуальні, динамічні, із професійною колористичною розбивкою: недаремно ж свого часу приятелював із незабутнім Миколою Вінграновським, у якому благодатно поєднувались велика поезія й велике кіно), потроху починають виявлятися оті особливості. І вже з явним задоволенням поетичного меломана сприймаєш і легку музичність строфи, і рельєфну виокремленість естетичної авторської позиції, найпомітніше в більших віршових формах ("Наша географія", "Новела про трьох героїв, заживо спалених у церкві", "Сніг на Покрову сорок шостого", "На гостину до Івана", "Самотній лось на Оболоні"), і лексичну прискіпливість, і пластичну вивіреність синтаксису, і вроджену схильність до певної імпровізаційності мотивів, і спонтанність у прокладанні ліричної лінії, й екзистенційне, підсвідоме авторське просування в бік межі, що за нею виявляються світи правдивої метафізичної метафори. Процитую чи не найкраще та вповні:

Любив. Люблю. І ви любіть,
Коли за мною тінь проляже,
І схаменеться плем'я враже,
Бо не зламало бука віть.
Вона про мій талан розкаже
Кому не байдуже, кому
Не поростуть травою зорі.
Чи ти – мій брат, чи ти – мій воріг –

Перетерпи, перезимуй,
Перебори себе у горі.
Любив. Люблю. І ви любіть
Так, ніби любите востаннє,
Коли за вами тінь постане
І не пощезне, й не розтане,
Допоки кров, допоки глід,
Допоки білим білить світ.

3.

Він не належить до поетів надто притишених модуляцій. До того ж подеколи в нього з'являються навіть мотиви героїзації ліричного героя. І все ж у віршах М. Лазарука немає зумисної пафосності, нав'язливих дидактичних нотацій, спрощеної вульгарної випадкової символіки. Подекуди природне "я" ліричного

суб'єкта прагне тої іншості, що йому більше притаманна від талану, а не спровокована якимись жорсткими зовнішніми обставинами, – не тої, обмеженої лише простором усвідомленої необхідності або людського духовного невігластва. Отоді й проступає щось більш особистісне, ніж зазвичай, тобто, сказав би, поезія подвійно не для загалу, як вистояне роками колекційне вино. А ще, можливо, – як максимально притишена розмова із собою чи вирозуміле проникливе мовчання прихованого самітника, що наразі може довіритись лише медитативному віршові:

Самотня сестро, хто мене долюбить
У повенях обвітрених калин?
Отак, як ти лиш любиш і голубиш
Мої несиві скроні в самоті,
Сльозу важку в долоні теплій губиш,
Неначе сльози всі були не ті…
…У рукаві твоєму заночую
Із нотою чи зіркою – не сам!
І крові трем напружений відчую,
Й до Бога повернуся в небеса.

…Напевне, за цим і постає правдива біографія поета. Чуттєва чутливість Художника. Талановита невигадливість.

4.

Магнетична притягальність малої батьківщини... Це те, що пробивається всюди та завжди, незалежно від відстані й часу, що минув. Тихоплинною живою рікою щось таке найважливіше, як молитва, перетікає через нас, і процес цей – безконечний та самочинний. І живемо з цим. І цим живі. І в цьому життя в нас прибуває.

Заспівали сади черешневі й вишневі,
Зарясніли, аж гнеться додолу гілля,
Заясніло в очах молодому коневі,
Що везе немовля у візочку здаля.
Аж із Цецино вітер зірветься зухвало,
Затанцюють пелюстки у нас на вустах.
В заметілі оцій нас життя цілувало,
І на серці виспівував ангел чи птах.
Залітали пелюстки в медове волосся,
І, мов ангельські сльози, котились туди,
Де кохання твоє і моє відбулося,
Й повели нас у нього біленькі сліди.

***

І в голові чаклують бджоли,
Аж запікаються меди,
Із верховин течуть на доли,
Де грає легіт молодий.
На кожній струночці-стеблині,
Аж захлинається роса,
І ти зі мною в тихім плині
Несеш суниці в небеса.

***

Обпікає студена роса
Чи оса,
На яку наступлю ненароком.
Багряніють луги зодалік
У рожеві жупани зодягнуті.
Літо.
Я босоніж біжу в молочарню,
Аж в білій бляшанці з ружею
Молоко ще більше похлюпує.
Я біжу і мені
Закрадається легіт у пазуху,
Може, я і землі не торкаюся,
Мов руденька пір'їнка-лоша.
Так біжу, що аж дух перехоплює,
Аж з бляшанки у трави густі
По краплиночці молоко розливається.
Я б краплину до крапельки
Молоко те визбирував,
Тільки б знову бігцем
Навмання
В молочарню.
Се було б, як ві сні,
Але хтось незнайомий
Мене зупинив…
Я й досі не можу придумати
Щасливе закінчення…

5.

Поет наближається до свого справжнього імені поетичного лише тоді, коли бодай час до часу переживає миті осяяння. Коли несподіваний спалах робить усе навколо іншим – таким, що, видається, вічність зблизилася до нього майже впритул і став він із нею запанібрата… І так звично в цьому просторі бути

могутнім, і так атракційно бути кимось несподіваним, і так легко просто бути, обдаровуючи світ своїм сокровенним…

Яке це диво у дощі
Себе краплиною відчути!..
Йде дощ у срібному плащі,
І я – до ниточки розкутий.
А Рось засвітить лілію, бо де
Сховати їй посоловілі очі.
Ріка уже нас слухати не хоче –
З коси в косу зухвалий бог бреде.

На Покрову ми з бджолою
Гомоніли самотньо в саду.
Вона мені крильцями вповідала,
Як збирає наспівно
Шовкові меди.
І я їй – як лячно і марно
Шукати слово, мов квітку в пустелі,
Коли в тобі порожньо й темно,
Як у домовині.

6.

…Не промину увагою те, що книжка "Цісарська дорога" докладно та зі смаком продумана в дизайнерському плані. Вона компактна (формату 70х100/32), що майже завжди добре для поезії. Акуратна ламінація твердої окладинки не лише виконує надійну захисну функцію, а й робить кольори використаної репродукції із твору живопису Ярослава Заяця глибшими, змістовнішими. Полотно добре пасує для ілюстрації поезії М. Лазарука з огляду на його відверто фантазійну стилістику, експериментальну стихію кольорів та фактурну виразність оригінального тла подачі. А якщо додати ще читабельні шрифти, шляхетну організацію текстів на аркушах, невипадкове розташування різноманітних додаткових матеріалів – одверто скажу: книжка вдалася і як видавничий продукт.

7.

P.S.

Мирослав Лазарук уміє бути різним. Його поезія не влягається в якісь заздалегідь визначені рамці, а отже, і не конче вимагає суворих дефініцій та доскіпливих теоретичних висновкувань. Дивовижа світу його метафор – жива та жвава. Розвивається непередбачувано й цікаво. І в цьому ще раз зізнаюся собі, мандруючи "Цісарською дорогою". Гадаю, мандрівців буде чимало…

Звичайно ж, у книжці є декілька прохідних поезій. Але на цьому не зупинятимуся: автор, мабуть, уже сам помітив їх та, зрозуміло, виявиться вимогливішим у своєму доборі творів у книжку наступну.

Отримано 7 грудня 2011 р. *м. Львів*

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.

Рецензії

МОНОГРАФІЧНЕ ТРІО ІРИНИ БЕТКО: РЕФЛЕКСІЇ НЕ БЕЗ ПОЛЕМІКИ

Бетко І. Біблійні сюжети і мотиви в українській поезії XIX – початку XX століття. – Zielona Gora – Kijow, 1999. – 160 с.; Бетко І. Українська релігійна філософська поезія. Етапи розвитку. – Katowice, 2003. – 240 с.; Бетко І. На шляхах духовної інтеграції (Глибиннопсихологічні, релігійно-філософські та ритуально-міфологічні мотиви в українській постмодерній прозі). – Wydawnictwo Uniwersytetu Warminsko-Mazurskego w Olsztynie, 2010. – 264 с.

З першого погляду монографічні праці І. Бетко "Біблійні сюжети і мотиви в українській поезії XIX – початку XX століття" (1999), "Українська релігійно-філософська поезія. Етапи розвитку" (2003), "На шляхах духовної інтеграції" (2010) становлять собою достеменний літературознавчий триптих. Проте при більш уважному розгляді взаємоспоріднені смислові зв'язки виявляються між першими двома дослідженнями, а третє радше тяжіє до започаткування нової мікросерії; і річ не так у тому, що воно адресоване іншому наративному формату – прозі, як у тому, що тут обсервовано іншу (порівняно з текстурою "поетичних" монографій) рису художнього ноесису – територію постмодернізму. Факт руху дослідницького зору від одвічних образно-мисленнєвих структур до новітньо-актуальних варто розцінювати як прагнення охопити та проінтерпретувати літературний процес у його найпросторовіших історико-духовних координатах.

Монографічну студію "Біблійні сюжети і мотиви в українській поезії XIX – початку XX століття" основано на фабульному "кріпленні" лейтмотивного апелювання до Біблії, що, безперечно, зумовлено природою проблематики та об'єктивною потребою в розгортанні аналітичної наратії. У праці акцентовано використовуються такі формули, як "творче прочитання Біблії", "духовно-художній світ Біблії", "особливості освоєння Біблії у творчості українських поетів", проте недостатньо уваги приділено самій Біблії крізь призматику її фундаментальних, засадничих характеристик. Особливо це відчутно при формулюванні визначального напряму дослідницьких шукань, репрезентованого так (у монографії цитоване речення виокремлено жирним шрифтом, а базове поняття-назва дослідження – Біблія – ще й курсивом, як і назви інших текстів): "Необхідно відповісти передусім на два основних питання: які духовні й естетичні причини звернення українських поетів до Біблії та що являють собою твори на біблійну тематику з боку художньої форми" [1, 7-8]. У контексті цього завдання, що його ставить перед собою І. Бетко, виникає така полемічна теза: оскільки Біблія постає насамперед релігійним мегатекстом, то, очевидно, варто було б серед аналітичних цілей виокремити розгляд репрезентованості релігійних аспектів рецепції біблійного простору в художній свідомості українських поетів. Вислів же "духовні причини звернення" до мегатексту звучить доволі розмито й не обов'язково потребує чи передбачає

аналітику власне релігійних модусів у його поетичних сприйняттях.

Упродовж усієї монографії авторка постійно наголошує на історіософському, цивілізаційному, культурологічному й художньо-естетичному значенні Біблії як для світової літератури, так і для українських письменників. Проте доцільно було би на початку монографії подати стислий екскурс суто релігійних (себто свідомісно-культурних) проблем та "зрізів", що стосуються історії створення і проблем структурування цього супертексту, без яких рецепція біблійної культури будь-якою національною літературою постає й незавершеною, і, можливо, не надто глибокою. Екскурс же в історико-релігійні "зрізи", замкнені на Біблії, практично відсутній у монографії, хоча це могло би продуктивно слугувати розвитку авторської концепції.

У Біблію, як відомо, укорінене існування й поширення двох монотеїстичних релігій – іудаїзму та християнства, і залежно від релігійно-аксіологічної призматики – юдаїстської чи християнської – виокремлюються різні структури Біблії. Єврейська Біблія (термін, що активно практикується в теологічній літературі) складається з трьох відділів – "Учення" ("Тора", або "Закон"), "Пророки" ("Невіім"), "Писання" ("Ктувім") – і нараховує до 24 книг, де викладається концепція заповіту. Як свідчить С. Пілкінгтон, авторка численних праць із юдаїзму, "слово "заповіт" означає "договір", ключовий термін в іудейській вірі, що виражає особливі взаємини Бога з народом Ізраїлевим" [5, 32]. Християнську Біблію (також цілком офіційний термін у релігійній риториці) становлять Новий Заповіт, що складається із 27 книг, і Старий Заповіт, що містить 39 книг і співвідноситься з єврейською Біблією. У християнстві особливу роль відіграє Новий Заповіт, що ретранслює ідею договору Бога з Ісусом із Назарета. На відміну від єврейської Біблії в семантичному центрі християнської Біблії перебуває постать Ісуса Христа, на що з патетичним красномовством указує теолог і священик Джон Янг: "Ми бачимо, що світло і тьма, любов і ненависть, співчуття і байдужість рівно переможені і що Він – Ісус – наш Спаситель, Цар і Господь" [7, 84]. Християнство трактує Старий Заповіт як концептуальну предтечу Нового Заповіту, юдаїзм же не визнає богонатхненість Нового Заповіту і сприймає його як засіб пізнання іншої релігії.

Цей мікроекскурс має на меті підвести до формулювання наступної проблеми: оскільки Біблія (її образи, сюжети, мотиви, інтелектуальні моделі) у своїх глибинних основах репрезентує дві потужні релігії, що викладають ідею-концепцію договору Бога або з окремим (богообраним) народом, або з людиною-месією заради кардинального поліпшення людського життя, то логічно було би здійснити монографічну обсервацію питань: чи "працює" ця ідея, явлена у двох основних смислових формаціях, на терені української поезії, чи абсорбована~закумульована~проінтерпретована вона українським поетичним ноесисом? Якщо так, то в яких художньо-естетичних акцентах і ейдосах? Якщо ні, то якими причинами й чинниками це вмотивовано? Також у сенсі ґрунтовного студіювання проблеми "Біблія – українська поезія" було б не зайве здійснити аналіз (можливо, з додаванням статистичних показників) частотності звернення українських поетів до образно-сюжетної фактури Старого Заповіту й Нового Заповіту й запропонувати свій коментар до результатів цієї частотності з висуненням версії, наприклад, більш активного звернення до однієї із частин Біблії (якщо, безперечно, це спостерігається). Проте найпосутніша, ба навіть першовагома площина Біблії – ціннісно-релігійна – залишилася поза концентрованою увагою І. Бетко, унаслідок чого "традиція рецепції Біблії" українською поезією навряд чи спроможна претендувати на достатню повноту свого охоплення й інтерпретації.

Розглядаючи ракурс "біблійних сюжетів і мотивів в українській поезії XIX – початку XX століття", у першому розділі дослідниця вдається до такої моделі текстового аналізу: вичленовується конкретний біблійний локус (мотив вавилонського полону, або постать пророка Єремії, або мотив сіяння слова Божого), накладається на українську поетичну практику відповідного періоду й зазвичай доволі докладно обсервується на матеріалі виокремлених текстів.

Основні акценти розставляються на специфіці концептуально-художньої інтерпретації біблійних локусів, а якщо точніше – на семантико-символічних і семантико-метафоричних особливостях аналізованих текстів. У такий спосіб вичленований локус Біблії набуває функцій своєрідного маркера, що фіксує й позначає образно-мисленнєву пульсацію поетів різних, ба навіть різноспрямованих художніх аксіологій – Олени Пчілки, О. Кониського, В. Мови (Лиманського), Б. Грінченка, Миколи Чернявського, О. Маковея, Лесі Українки, І. Франка, Т. Шевченка та ін. У другому розділі окреслено жанрові властивості й ознаки поетики, що сполучують біблійний та українсько-поетичний простори, дослідницький погляд зосереджується на формально-художніх величинах і клейнодах аналізованих текстів. Найпереконливішою рисою книжки стало оприявлення естетичних регістрів і модуляцій у діалозі українських поетів XIX – початку XX ст. з Біблією як першоосновою багатьох їхніх внутрішніх і суто художніх шукань.

У вступній частині монографії "Українська релігійно-філософська поезія. Етапи розвитку" І. Бетко виокремлює термін, що стає наскрізним у цій студії й фактично проходить крізь усі розділи, об'єднуючи й систематизуючи їх в інтенціонально-смисловому річищі. Це термін-фрейм, термін-вимір, термін-емблема "релігійно-філософська поезія"; у тому ж вступі вказано на його співвіднесеність із термінами "філософська" і "релігійна" поезії. З'являється очікування, що дослідниця виокремить складники або подасть дефініцію свого базового поняття, яка, власне, неможлива без тих самих складників або принаймні вичленує критерії, за якими текст правомірно ідентифікувати як релігійно-філософський, але семантика вихідного й наскрізного терміна другої монографії залишається не структурованою і, врешті, орієнтовно, ба навіть інтуїтивно окресленою. І хоча в тій же вступній частині авторка стверджує, що "для твору "релігійно-філософського", або просто "релігійного" характерне теоцентричне світосприйняття і світовідчування не лише в контексті неустанних різнопланових реляцій у площині "Бог – людина", але навіть тоді, коли в ньому йдеться про справи суто людські" [3, 13], проте системну обсервацію проблеми теобуття, теомислення, теосвітосприйняття у свідомості й художній практиці Г. Сковороди, Т. Шевченка, Лесі Українки, Б.-І. Антонича, кожному з яких у монографії відведено окремий розділ, так і не здійснено. Усе це, безперечно, ускладнює завдання "науково об'єктивного вивчення релігійно-філософської поезії на сучасному етапі" [3, 27], бо зарахування дослідницею текстів до корпусу релігійно-філософських тримається на доволі суб'єктивних началах.

Одним із найполемічніших у монографії постає розділ "Релігійно-філософська поезія Тараса Шевченка", котрий, зважаючи на значення й ваготу персоналії поета, належить до центрових у дослідженні. Приступаючи до розгляду цього аспекту, Ірина Бетко формулює основоположний посил: "Поняття "релігійне" і "біблійне" як такі не є тотожніми…" [3, 111]. Аргументуючи цю тезу, вона стверджує, що "релігійний твір не обов'язково повинен спиратися на старо- чи новозаповітні книги, а також почерпнуті з них ідеї, образи, сюжети тощо" і що, "навпаки, літературно-художня розробка того або того біблійного мотиву може здійснюватися з позицій, скажімо, релігійного скептицизму чи навіть атеїзму" [3, 111]. Поняття "біблійне" і "релігійне", справді, навряд чи правомірно розглядати як синоніми-дублікати, хоча слід визнати, що в їхніх семантичних зонах чимало спільного або дотичного, бо ж "біблійне" у власних основах є носієм релігійної свідомості, культури й, отже, завжди сповнене "релігійного". Коли ж авторка моностудії наполягає на тому, що "літературно-художня розробка того або того біблійного мотиву може здійснюватися з позицій, скажімо, релігійного скептицизму чи навіть атеїзму", то в цьому випадку йдеться зовсім не про "біблійне", а про його інтерпретацію, а вона, як і в ситуації тлумачення чи перетлумачення "релігійного", може здійснюватися із зовсім не канонічних, висловлюючись мовою дослідниці, "позицій".

І. Бетко усвідомлює концептуальну складність і драматичну неоднозначність заявленого аспекту (релігійно-

філософських виявів і звучання Шевченкової поезії) і відчуває, що розгляд його слід вести в координатах інтелектуальних антиномій, антитез і парадоксів. Тому вона вдається до формули, що стає своєрідним камертоном її наукових шукань: "Шевченко, однак, релігійно-філософські та релігійно-історіософські питання часто і плідно осмислював саме у високому біблійному контексті, хоч не завжди з позицій ортодоксальних" [3, 111]. Попри надмірну патетичність доволі абстрагованого вислову "високий біблійний контекст", із інтенціональністю цієї макротези варто погодитися, позаяк знаходимо чимало свідчень і згадок про внутрішню потребу поета в осмисленні й переживанні реалій біблійного простору. Оскільки І. Бетко актуалізує свідчення сучасників, у котрих ідеться про Шевченків інтерес до книг релігійного ґатунку, то також звернуся до них. Андрій Козачковський, у якого Т. Шевченко зупинявся й гостював, у своїх спогадах писав: "Іноді він читав Біблію, відзначаючи місця, що вражали особливою величчю думки…" [6, 91]. У розповідях сучасників закладено й думку про поетове тяжіння до неортодоксального потрактування релігійно-біблійного канону й релігійних атрибуцій, на чому небезпідставно наголошується в монографії. Варфоломій Шевченко у "споминках" виклав такий факт із біографії поета: "В Межирічі Тарас не минув-таки пригоди. Ляшки-панки спорудили полювання і запросили до себе Тараса. Це було влітку 1859 р. Година стояла чудова. Тарас хоч і не любив полювати, але любив повеселитися в товаристві. У веселій компанії пішла весела річ: стали говорити про ченців; Тарас не любив брехати, говорив те, що думав, і виповів свій погляд на ченців. В той час, наче умисне, був у Межирічі жандармський офіцер. Поляки зараз підослали до нього з доносом, що Шевченко богохульствує. Позвали Тараса зараз до жандарма.

– Про вас говорять, що ви тут богохульствуєте, – сказав жандарм.

– Може, й говорять, – одповів Тарас, – про мене можна всячину плести, бо я чоловік вже "патентований"; от про вас так певно, що нічого не скажуть.

І знов повезли Тараса спершу в Черкаси, а потім у Київ" [6, 85-86].

При тому вже згадуваний А. Козачковський розповідав, відтінюючи Шевченкове сприйняття-ставлення до феномену релігії: "Віруй глибокорозумно, писав він мені в одному листі з Новопетровського укріплення, втішаючи в сімейному горі, яке тоді спіткало мене. Я був свідком, коли Шевченко, слухаючи блюзнірство хазяїна, в якого він жив, сказав: "Знущатися з тих морально-релігійних переконань, які освячені віками і мільйонами людей, нерозумно і злочинно" [6, 92].

І. Бетко відчула цю складну суперечливість поетового ставлення до комплексу проблем, пов'язаних чи вкорінених у явище релігії, і зробила спробу ретранслювати це через аналіз Шевченкових творів – "Давидових псалмів", циклу "подражаній" і поеми "Марія".

Здійснюючи ретельний архетипний аналіз "Марії", вона зараховує її до жанрової ніші "релігійно-філософських" поем, хоча й зауважує, що "у Шевченковому потрактуванні образу Діви Марії виразно звучить антидогматичне начало", що "поет вільно потрактував догмат непорочного зачаття Богородицею Ісуса Христа, десакралізувавши таємницю втілення Спасителя", що "вже в наші дні клерикальна цензура не дозволила включити Шевченкової *Марії* до упорядкованої Ігорем Качуровським *Хрестоматії української релігійної літератури*" [3, 137]. Під кутом зору цих авторських тверджень постає питання: якщо в "Марії" знайшли свою художню репрезентацію контрортодоксальні, ба навіть релігійно нонконформістські погляди і тлумачення Шевченка, то які ж тоді художньо-текстові й екстратекстові докази на користь того, що ця поема належить-таки до релігійно-філософських творів, а не, скажімо, до контроверсійно-релігійних? Проте такі аргументи-ознаки, аргументи-властивості в розділі не наведено.

Аналітика аспекту "релігійно-філософської поезії Тараса Шевченка" невід'ємна від проблеми "Шевченко і структура релігійності" або "Шевченко і концентри релігії", проте її системний розгляд у монографії не подано, що позначилося на відсутності об'ємно-цілісної та складноорганічної концепції поетового сприйняття комплексу

субпроблем, пов'язаних із релігійною аксіологією. Продуктивною в цьому сенсі, гадаю, залишається версія Григорія Грабовича, який, спираючись передовсім на текстові обшири, обґрунтував тезу диференційованого ставлення Шевченка до релігійних концентрів і запропонував логіку ціннісних опозицій. За його трактуванням, поет уважав, що "офіційна релігія затемнила й віддалила від людини лик Бога". Виходячи з поетичних реалій, науковець стверджує, що "Шевченко звинувачує не просто офіційну релігію, а Бога-отця, Бога-творця, який дозволив людям обернути рай на пекло і, може, навіть змовляється з панами…" [4, 102]. За версією цього дослідника, критична тональність щодо "офіційної релігії" та "Бога-отця, Бога-творця" до певної міри свідомісно врівноважується вибором альтернативної цінності. Антитетична пара, за Г. Грабовичем, не позбавлена протестного звучання й має такий вигляд: "Бог-отець у Шевченковій поезії, як правило, далекий, відсторонений, поет навіть звинувачує його в брехні: "Збрешуть люде, / І візантійський Саваоф / Одурить!" ("Лікері"). Справжня божественність, уміння втішити приписуються Христові, розп'ятому Богові бідних і принижених…" [4, 102]. У цьому сенсі симптоматичним постає мемуарний нарис Миколи Новицького, який розповів про своє знайомство "з колишнім ротним командиром покійного Тараса Григоровича Шевченка, Єгором Михайловичем Косарєвим" [6, 207]. Зі слів військовика, який служив у Новопетровському гарнізоні, Новицький записав про Шевченка, що він "малював і відливав з алебастру багато, певна річ, відтоді, як йому було дозволено… Із багатьох фігур і статуеток, які він відливав з алебастру, мені особливо запам'яталися дві його групи. Одна зображувала Христа, якого мучать іудеї: перед Христом, що сидить у терновому вінку, стоїть на колінах єврей, висолопивши язика, й, видно, дражнить його, а позаду стоїть другий і шмагає Спасителя по спині батогом" [6, 218]. Образ-мотив Ісуса з Назарета – безперечно, концептуальнодайний у художній свідомості та структурі цінностей Шевченка – практично відсутній у розділі, адресованому поетові. До того ж цей образ-мотив репрезентативний і тим, що, очевидно, потверджує наверненість поета саме до семантики християнських вимірів Біблії.

Аргументоване співвіднесення "Давидових псалмів" із традицією псалтирогенетичної літератури, яку, за концепцією І. Бетко, виразно репрезентують "Поучення" Володимира Мономаха й "Сад божественних пісень" Григорія Сковороди. Аналізуючи ці твори, дослідниця наголошує, що вони вирізняються "художньо-концептуальним осмисленням псалтирних мотивів", а також "у своєрідний спосіб циклізуються з *Давидовими псалмами* Шевченка" [3, 113]. Поетикальний аналіз "Давидових псалмів" як виокремленого тексту й у зіставленні з "Поученням" і "Садом божественних пісень" належить до тих текстових періодів у монографії, що позначені найбагатшою літературознавчою фонікою.

Загалом же, заявивши аспект "релігійно-філософської поезії Тараса Шевченка", науковець веде мову переважно про "біблійні твори Шевченка", про "художню специфіку творів Шевченка на мотиви *Святого Письма*", про "освоєння старо- і новозавітної тематики у Шевченковій творчості", що цілком відповідає тому духові поетикального аналізу, який вона обрала й досить послідовно здійснює.

Монографічне дослідження "На шляхах духовної інтеграції (Глибиннопсихологічні, релігійно-філософські та ритуально-міфологічні мотиви в українській постмодерній прозі)" постає форматом літературознавчого міксту, бо в ньому оприявлено та сполучено різні моделі аналізу – поетикального, структурного, міфопоетичного, архетипного, психоаналітичного. Варіант аналітичного міксту цікавий хоча б тому, що він цілком корелює із міксово-синтетично-еклектичною природою постмодернізму, який зовсім не проти того, щоб одягти строкаті і привабливо-викличні шати глобальної акумуляційної системи, готової увібрати в себе навіть ті синтагми й парадигми естетичної минувшини, яких не було, точніше, не існувало.

Зовнішньо-композиційний бік третьої моностудії І. Бетко має доволі нескладний вигляд. Дослідниця виокремлює письменницький ряд – Ю. Андрухович, О. Забужко, Є. Кононенко, Юрко Іздрик,

Н. Сняданко – і проводить його крізь вибрані та вербалізовані нею зорові кути й ракурси. У праці активуються й інші літперсоналії – Юрко Покальчук, Ю. Винничук, Г. Пагутяк, О. Ульяненко, О. Ірванець, Є. Пашковський, проте вони проходять настільки фоново, що за всієї своєї актуально-художньої потенційності в контексті обсервованих аспектів мало що додають до розвитку авторської концепції.

Із заявлено-обраного шерегу, на мій погляд, випадає Є. Кононенко, позаяк вона "грає" в іншій лізі прозового чемпіонату. Та й у сенсі репрезентації "фішок" постмодернізму, явленого українськими літіпостасями, вона відверто поступається таким "супертяжам" укрпостмодерну, як Андрухович і Забужко. Із книжкової серії Сняданко дослідниця вибрала лише дебютно-нарисово-інтимну "Колекцію пристрастей, або Пригоди молодої українки", тоді як у письменниці є текст, що значно репрезентативніше співвідноситься з явищем художнього постмодернізму, – чуттєво-мозаїчно-психологічний "Чебрець в молоці". Поза докладною текстовою увагою залишилися Т. Прохасько, котрого можна кваліфікувати як найуніверсальнішого та найгенетичнішого постмодерніста, і С. Поваляєва; вона своїми текстами накреслює канали й тунелі, спроможні невимушено-органічно зв'язувати постмодерний та андеграундний простори. Узагалі вибір письменницьких персоналій, які, за версією авторки, репрезентують (очевидно, доволі повно) українську постмодерну прозу, здійснено доволі суб'єктивно.

Атрибутивна прикмета "постмодерної" монографії – акцентування уваги не так на семантико-формальних порталах прозового тексту, як на безмежних смислових варіаціях його інтерпретації. Інакше кажучи, запропонована синтез-метода І. Бетко панстратегічно спрямована на виявлення різновекторної та різнорідної поліфонічності (контроднозначності, полемічності, парадоксальності, провокативності) потрактувань постмодерної текстури, що, безперечно, зумовлено іманентними рисами самого явища постмодернізму. Власне, розвоєм дослідницького сюжету в цьому дослідженні авторка підтверджує відому формулу, що новочасний текст постає передовсім тим, що про нього думають.

Чи не найчутливіше проникнення в ірраціонально-позасвідомі обертони й вербально-знакові гіпертони тексту відбулося у процесі аналізу "Польових досліджень з українського сексу". У книжці розглянуто й інші тексти О. Забужко – "Інопланетянку", "Я, Мілена", "Казку про калинову сопілку", "Дівчаток", але розпросторитися літературознавчій думці, погляду, аналітичній фантазії надав можливість лише той текст, у якому найорганічніше відсинтезувалися файли життєдосвіду й концепти естетичних шукань письменниці. Коментуючи різні грані "Польових досліджень", науковець фактично репрезентує цей текст як семантичний надзгусток, у якому ущільнено і сконденсовано площини ментальної проблематики, властивої українському соціуму помежів'я XX – XXI ст., із-поміж яких граничною загостреністю виблискувала антиномія "фемінне – маскулінне", що не могла не одержати свого вербально-художнього "викиду". Детально і крізь різноманітну призму розглядаючи головний Забужків текст, вона фактично вичленувала ті клейноди та чинники, що забезпечили йому доволі тривалу соціодуховну затребуваність. Це передусім оптимальний збіг художніх прикмет із ментальними запитами та вибухами соціочасу, драматична наснаженість заявлених у ньому колізій і дилем, а також детабуйована повнота й оголеність вираження почуттєвості буття по-жіночому, і то у світі, у якому вимоги жіночої свідомості й поведінкової стратегії постійно посилюються.

Монографії Ірини Бетко охоплюють різнорідний і широкоформатний художньо-текстовий простір. Ракурси і проблеми, охоплені ними, такі аналітично складні й нерідко поліінтерпретаційні, що, можливо, одним із невербалізованих завдань було намагання зрушити, спровокувати полемічний ресурс у контексті тих проекцій і аспектів, які в них розглядалися. У цьому сенсі монографічні студії не лише стовідсотково виконали, а й майстерно перевершили свою функцію.

ЛІТЕРАТУРА
1. *Бетко І.* Біблійні сюжети і мотиви в українській поезії XIX – початку XX століття. – Zielona Gora – Kijow, 1999. – 160 с.
2. *Бетко І.* На шляхах духовної інтеграції (Глибиннопсихологічні, релігійно-філософські та ритуально-міфологічні мотиви в українській постмодерній прозі). – Wydawnictwo Uniwersytetu Warminsko-Mazurskego w Olsztynie, 2010. – 264 с.
3. *Бетко І.* Українська релігійно-філософська поезія. Етапи розвитку. – Katowice, 2003. – 240 с.
4. *Грабович Г.* Шевченко як міфотворець. Семантика символів у творчості поета. – К., 1991. – 212 с.
5. *Пилкингтон С. М.* Иудаизм / Пер. з англ. Е.Г. Богдановой. – М.: ФАИР-ПРЕСС, 2000. – 400 с.
6. "*Я дуже* щиро Вас люблю...": Шевченко у розповідях сучасників / Упоряд., передм., прим. О.В. Ковалевського. – Харків: Прапор, 2004. – 352 с.
7. *Янг Дж.* Христианство / Пер. с англ. К. Савельева. – М.: ФАИР-ПРЕСС, 2001. – 384 с.

Ярослав Голобородько
м. Херсон

Отримано 19 березня 2012 р.



АСОЦІОНІМ У ПОСТМОДЕРНОМУ ТЕКСТІ

Галич А. Естетичні пошуки в українській постмодерній літературі: асоціонімний вимір: Монографія. – Луганськ: Книжковий світ, 2011. – 192 с.

У монографії А. Галича ґрунтовно досліджується специфіка функціонування асоціоніма в чоловічому та жіночому прозовому дискурсі сучасної української постмодерної літератури, розглядаються проблеми асоціоніма як тропа, подається оригінальна класифікація достеменно не описаних на сьогоднішній момент засобів художньої образності. Звернення дослідника до проблеми асоціонімності вважаємо знаковим, оскільки саме асоціонім як літературознавчий троп сублімує в собі можливість продемонструвати мистецькі здібності авторів і простежити реальний зв'язок художнього прозописьма з плином життя суспільства.

Проблема асоціоніма в контексті сучасного літературно-мистецького процесу належить до малодосліджених, але перспективних галузей. Автор монографії органічно поєднав умовиводи щодо сутності та естетичної ролі асоціоніма з диференціацією прозового континууму актуальної національної прози на гендерній основі. Дослідження – як із формального, так і зі змістового боку – оформлене на основі принципу логічної послідовності. Оскільки асоціонім ще недостатньо пояснений, первинна увага надається обґрунтуванню художньо-естетичної сутності асоціоніма. Наступний рівень – ілюстрація специфіки побутування асоціонімів у сучасній українській прозі. Закономірним висновком є спроба типології тропів, зроблена на основі проаналізованого в монографії актуально-інформативного масиву.

У першому розділі монографічного дослідження "Асоціонім як проблема літературознавства" теоретично обґрунтована естетика асоціоніма як художнього тропа. "Асоціонім,– пише А. Галич, – це свідомо створений автором шляхом переходу загальної назви у власну троп, ключовою ознакою якого є асоціативність, котра збуджує свідомість реципієнта, викликаючи в ній певні образи, фантоми, згадки, які поєднують переносне лексичне значення цього художнього

засобу із семантикою різних слів, що позначають предмети, явища чи факти минулого, теперішнього і майбутнього, залучаючи набуті реципієнтом знання з історії, філософії, мистецтва, релігії, міфології, етики, естетики тощо" (29-30). Визначальний для дослідника синтетичний характер асоціоніма, що зумовлює його філософічність і глибинний підтекстовий ресурс.

Джерельна база монографії ілюструє неоднозначність та актуальність теорії художньої асоціонімності. Одним із визначальних концептів тлумачення асоціоніма для дослідника слугує постмодернізм. Основну частину джерельної бази дослідження становлять праці вітчизняних та зарубіжних учених у галузі постмодернізму: Д. Затонського, Т. Гундорової, Н. Зборовської, Ю. Ковбасенка, Л. Бербенець, В. Даниленка, Л. Лавринович, Ф. Джеймсона, І. Ільїна, Н. Кіреєвої, В. Курицина, Ж.-Ф. Ліотара, В. Пестерева та ін. Окрім того, проаналізовано праці, присвячені гендерним дослідженням, онтології, теорії асоціонімів. Проте досі жодний із дослідників не звернув уваги на широкі естетичні можливості такого тропа, як асоціонім.

У першому розділі пояснюється вибір гендерного підходу при аналізі літературних творів. Різниця між маскулінним і фемінним світобаченням та світовідчуттям проглядається в текстах вітчизняних авторів на асоціонімному рівні. Саме це дає підстави окремо розглянути асоціонімний світ українських письменників – чоловіків і жінок (28).

Другий розділ праці під назвою "Асоціонімний світ українських письменників-постмодерністів: чоловічий дискурс" – це наслідок тривалої та копіткої праці автора в напрямку аналізу асоціонімів у літературних творах. Об'єктами дослідження постають такі романи, як "Дванадцять обручів", "Таємниця", "Рекреації" Ю. Андруховича; "Рівне / Ровно (стіна)" О. Ірванця; мемуари Т. Прохаська; "Культ", "Поклоніння ящірці", "Архе" Любка Дереша. Автор демонструє автентичність асоціонімного простору кожного зі згаданих творів, не обмежуючись банальним окресленням тропів і поясненням їх художнього призначення, а звертає увагу на специфіку ідіостилю письменника, напрямку, у якому митець себе кваліфікує; стисло, але змістовно репрезентує сюжетно-проблематичні та жанрові домінанти творів.

У другому розділі монографії найяскравіше обіграно концепт постмодерності. Заслуга автора в тому, що він, виклавши основні тези постмодерну як віхи, розпорошивши їх стосовно методів кожного з авторів, урешті зрозумілою та сприйнятливою для реципієнта мовою показує читачеві, що український постмодерн – не аморфне явище, а самобутній мистецький дискурс, що має як ідейне, так і формальне втілення.

У третьому розділі праці – "Естетичні функції асоціоніма в романній творчості українських письменниць: жіночий дискурс" – А. Галич розглядає асоціоніми у творах Г. Пагутяк, Г. Тарасюк та І. Роздобудько. Асоціонімний дискурс Г. Пагутяк має сакралізований характер, для Г. Тарасюк пріоритетом виступає гостре політичне значення, асоціоніми у прозі І. Роздобудько – гранично фемінні. На основі гендерного підходу автор демонструє сутнісні відмінності чоловічого та жіночого письма. Одним із найістотніших висновків стає те, що вектор постмодерну у творах жінок більше, ніж у чоловіків, набуває ознак традиційного мистецького прозописьма.

У четвертому розділі, що має назву "Типологія асоціонімів вітчизняних письменників постмодерністів", подано оригінальний погляд на дискутивну проблему типології асоціонімів. Аналіз творчості українських письменників-постмодерністів кінця XX – початку XXI ст. дає підстави виокремити такі різновиди асоціонімів: асоціонім-символ, асоціонім-алегорія, асоціонім-референція, асоціонім-синестезія, асоціонім-концепт, асоціонім-капітель. Ця класифікація суттєво доповнює й розширює дослідження цього тропа В. Галич (139).

Художня роль асоціоніма-символу – створення специфічної мистецької моделі в уяві читача, яка дозволить йому активізувати ресурси своєї свідомості для розуміння закодованих у тропі життєвих концептів. Асоціонім-алегорія заохочує читача по-новому осмислити життя в усіх його виявах; асоціонім-референція

вводиться автором у текстове плетиво лише один раз, але позначає ключові буттєві модуси; асоціонім-синестезія максимально заповнений авторськими емоціями та сентенціями. В асоціонім-концепт закладено такий важливий суспільно-історичний інформативний посил. Графічні постмодерні ігри зі шрифтом відтворює асоціонім-капітель.

Дослідник вдало обґрунтовує свій погляд на принципи групування асоціонімів на семантико-структурному рівні. Варіант класифікації асоціонімів, виведений А. Галичем, послужив основою для спроби оформлення ще трьох різновидів цього тропа на матеріалі прозової творчості Г. Тарасюк. Ідеться про асоціонім-констатив (посередник у процесі мистецької констатації загальновідомих політичних, історичних фактів), асоціонім-декларатив (декларується авторська світоглядна позиція та естетика) та асоціонім-комісив (через троп автор підбурює читача до активних змін спочатку в собі, а згодом – у житті).

"Естетичні пошуки в українській постмодерній літературі: асоціонімний вимір" А. Галича – не просто перше повне дослідження в царині інтерпретації асоціоніма як тропа. Це праця, що знаменує важливий етап у розвитку теорії асоціонімності, котра сьогодні постає одним із найперспективніших напрямків сучасного українського літературознавства.

Дар'я Тищук
м. Луганськ

Отримано 21 лютого 2012 р.

ЛІТЕРАТУРА ЯК ПРОСТІР ПАМ'ЯТІ

Овчаренко Н.Ф. Парадигма пам'яті: канадський дискурс: (творчий портрет Тімоті Ірвінга Фредеріка Фіндлі): Монографія. – К.: Ін Юре, 2011. – 259 с.

Культурний простір Канади, як і її статус на геополітичній мапі, прикметний невизначеністю, котра не дає змоги вписати країну та її культуру в один простір; як соціокультурному суб'єктові Канаді властива розщеплена свідомість, негомогенна ідентичність. Географічно належна до Американського континенту, відділена від Європи Атлантичним океаном, Канада, проте, залишається відмежуванням цього європейського світу, а водночас постає країною, віддаленою від усього світу географічно, її природні ландшафти залишаються незаселеними й не цивілізаційними, а отже, якоюсь мірою постають первісними. Таке географічне розташування схиляє до міфологічної інтерпретації канадського простору в літературі, до вписування країни в міфологему Нового світу.

Якоюсь мірою ці вектори осмислення соціокультурного простору, умотивовані суто географічними особливостями, визначатимуть і розвиток канадської літератури. Для України канадський світ не чужий, бо від часів першої трансатлантичної еміграції між двома державами сформувалися потужні зв'язки, зокрема й літературні, якщо пригадати, скільки письменників, науковців (передовсім, гуманітаріїв) із українським корінням працюють в університетах Торонто, Оттави, Едмонтона, Вікторії тощо.

Проблематика "канадської ідентичності" постає центральною в рецензованій монографії доктора філологічних наук Наталії Овчаренко. Слід зазначити, що українська наука не часто робить це письменство об'єктом вивчення порівняно з літературами Великої Британії та Сполучених Штатів Америки. Здається, що внутрішня розколотість цього простору потребує

часу для кристалізації адекватних теорій, які б виякравлювали сутність проблем. Канадський культурний простір чимось нагадує розбите люстерко, і в такий спосіб ця країна уподібнюється до Ірландії початку XX ст., описаної в "Уліссі" Дж. Джойса. Н. Овчаренко так само послуговується метафорою дзеркала, тільки залучаючи до свого дослідження у формі теоретичної пролегомени концепцію Ж. Лакана, де самоідентифікація у свічаді й розуміння власної інакшості в тому ж дзеркалі – важливий елемент психологічного зростання індивіда, соціалізація, усвідомлення своєї сутності тощо. "Зустріч із дзеркалом виконує каталітичну функцію, що ініціює розвиток "его" у значенні самоусвідомлення. У такий спосіб "формування концепції "его" проходить у межах імагології: суб'єкт набуває образу, або суб'єкт стає об'єктом". Інакше кажучи, у процесі перетворення на суб'єкт "его" повинне увібрати принцип і критерії "іншості" як наслідок образу "свого" [1, 7].

У центрі монографії – постать одного з чільних авторів канадської літератури Тімоті Ірвінга Фредеріка Фіндлі (1930 – 2002), творчість якого, наважимося визнати, поки що недостатньо репрезентована в Україні. Невипадково дослідниця часом звертається до чеховських впливів на художній світогляд Фіндлі, наче прокладаючи шлях між слов'янським і канадським простором у добу транс- і мультикультуралізму. "Пам'ять, за Чеховим, є засобом, через який більшість з нас досягає здорового глузду. Акт пригадування несе людині благо. Катарсис. Пам'ять – це послаблююче, за допомогою якого ми позбавляємось теперішнього… Пам'ять – це форма надії. Пригадування – більше за віддання честі померлим. Пригадування – це засіб з'єднатися із ними – бути у пам'яті одним цілим з ними. Пам'ять – це виживання" [1, 69]. Ці міркування канадського письменника доводять його спорідненість із дискурсом пам'яті, властивим європейській культурі.

Рецензоване дослідження постає актуальним саме сьогодні, коли світ відзначає 10-річчя від дня смерті митця, згадуючи його життєвий і творчий шлях, осмислюючи доробок у парадигмах ширшого культурологічного контексту (притаманного сучасним трансатлантичним культуральним студіям), а також визначаючи образ Канади як когнітивний, соціокультурний, географічний, літературний, наративний через тексти Т. Фіндлі – письменника, зарахованого до когорти найвизначніших літературних представників цієї країни. Його простір літератури має складну динаміку, тут представлено й антивоєнний досвід, і функціонування постмодерністської транквільності, і змішування дискурсів, і гібридизацію наративних стратегій. "Психологічні хитання, риси суворої реальності і натуралізм є незмінними компонентами наративу про складний час історичних зламів з їхньою невизначеністю. Спосіб світобачення у такі часи ламає стереотипи, і не багатьом дано талант побачити чи відчути межу між даром божим і божим прокляттям. А отже, існування поза часом та простором, а точніше у власному часі і просторі для багатьох персонажів романів Т. Фіндлі є необхідною якістю, завдячуючи якій вони шукають "власну "іншість" = власну ідентичність", що у глобальному плані співвідноситься з пошуком ідентичності національної. Ця поширена в канадській літературі психосоціальна ідіома перетворюється у художньому дискурсі романів на вивірену часом та простором (північноамериканський континент XX – початку XXI століть) концептуальну схему поступального розвитку. Тому невипадково, стаючи на шлях цього розвитку, персонажі романів Т. Фіндлі вдаються до складної психологічної гри, варіанти якої змінюються від твору до твору, залишаючи незмінною принципову константу пошуку людиною самої себе у заплутаному суперечливому світі" [1, 164-165].

Канада сьогодні існує на перехресті різних соціокультурних і навіть соціополітичних проекцій. "Невизначеність" країни має кілька рівнів, одними з центральних постають політичний та культурний. Канада ніколи не провадила експансіоністської політики, не тяжіла до політично-ідеологічної міфотворчості на кшталт наративу "великої нації" або міліарних міфів. Водночас ця держава заселена нащадками колоніалістів. "Постколоніальність канадської культури

включає й трансформоване поняття "третього світу". А. Лоусон, наприклад, називає Канаду "другим світом", підкреслюючи цим образним терміном проміжне її становище між домінуючою і підлеглою культурами. Канадська ідентичність формувалася на основі культури поселенців, осілих колоністів, яка заснована на дуалізмі та водночас антитезі понять "поселенець-загарбник" (Д. Брайтон, А. Лоусон)" [1, 8-9]. Проте сьогодні Генерал-губернатором держави може бути людина з гаїтянської родини біженців, як наприклад, Мікаель Жан. Канада внутрішньо поділена на франкомовну та англомовну, вона перебуває в непростих відносинах із культурним і політичним простором Сполучених Штатів, утворивши свої специфічні "кресові контактні зони", або, за визначенням американських теоретиків, "invisible places" (Ф. Мартін Ґутьєррес), мешканці яких мають щось на кшталт *подвійного громадянства*, дозволу на одночасне перебування у двох географічних локусах. Усе це позначається на ментальності цього простору.

Теоретик постколоніалізму й ґендерних студій (з елементами марксистського аналізу) Ґаятрі Чакраворті Співак наводить украй промовистий факт – випадок зі свого життя, який допомагає зрозуміти індійську *identity* в Канаді: "Я перетнула кордон на шляху з Нью-Йорка до Торонто (у мене індійський паспорт) без проблем, бо передбачається, що індієць із постійним місцем проживання у США не намагатиметься нелегально залишитися в Канаді. Через два дні я полетіла в Лондон, там виконала програму і поверталася назад до Канади з тим самим паспортом і відкритою візою у США. Канадські авіалінії сказали, що не можуть мене прийняти. Я запитала чому, і працівниця відповіла, що мені потрібна віза в Канаду. Я сказала: "Подивіться, я та сама людина, з тим самим паспортом…" Ідентифікація: 'з Індії", хіба не так? Якщо летіти з Лондона, то індієць цілком може зіскочити в Канаді, і мені була потрібна віза в той самий паспорт на шляху до Канади з Лондона, але не зі Сполучених Штатів… Ідучи, я сказала цій жінці з деякою гіркотою: "Не кажіть "ми не можемо прийняти вас" – це звучить не по-людськи. Наступного разу скажіть, що правила цього не дозволяють, тоді ми обидві – жертви". І вона подивилася на мене з величезним подивом, тому що в Гітроу темношкіра жінка не може сказати білій жінці нічого подібного…" [2; 65-66]. Попри артикульовану постколоніальну проблематику, у цьому фрагменті маємо також і вкрай важливі ремарки стосовно Канади як простору невизначеності, що позначається на особливій несвободі. Однак у жодному разі останню не можна порівняти з досвідом посттоталітарних чи постгеноцидних країн, радше, ідеться про несвободу як невизначеність, несвободу, продиктовану "подвійним поглядом" ("double vision"), що становить питому рису канадської культури.

Художня мова аналізованого письменника гетерогенна, у ній багато запозичень із мови кінематографа. "Художня проза Т. Фіндлі побудована на метафорах, першоосновою творення яких є техніка кіно, структурні засоби, що нагадують роботу кінокамери, яка проектує на екрані все, що стається в реальності. Це те безумство цивілізації, що відобразилося у новинах про хід Другої світової війни, які справили таке сильне враження на Фіндлі-підлітка і назавжди закарбувалися у його свідомості" [1, 198]. Водночас можна говорити і про той різновид епістемології, наявної у творах, яка розкриває питання про природу людського "Я", про базові архетипні структури, котрі визначають людське існування, його досвід у просторі й часі. Із цього випливає й тема полишеності особи в новому часі, її екзистенційної самотності. "Твір Т. Фіндлі, врешті-решт, про самотність людини. Самотній Куртц, самотній Мерлоу, самотні Лайла і Емі Вайлі, самотня лікар Фарджон. Письменник, власне, зводить протистояння між персонажами до боротьби окремих самотностей. Цей засіб надає йому можливість здійснити подорож глибоко в найпотаємніші куточки людських душ, досліджуючи межі людської особистості. Роман "Мисливець за головами", який закликає до роздумів і сповнений магії та стилістичної досконалості, є блискучим відображенням людської природи. У кожному його епізоді, у кожній з сюжетних ліній, у кожному персонажеві відчутна подвійність буття. Герої живуть у двох реальностях, у двох світах, реальному й зумисно сформованому психотропними

речовинами, реальному й намальованому хворою психікою" [1, 142].

Як слушно зазначає Н. Овчаренко, дослідження про Т. Фіндлі не варто вибудовувати хронологічно, ідучи за часом написання й публікації його романів. Письменник вибудував свою концепцію *канадськості*; його дев'ять романів, п'єси, повісті витворюють макросвіт новітньої канадської літератури, який у художній спосіб осмислює доволі непрості питання, що, безперечно, виходять за межі літературного досвіду. "Все висловлене у цій книзі – більш-менш систематизоване узагальнення стану речей в літературному контексті Канади – має на меті простежити магістральний канонічний напрям літератури країни: утвердження *identity* (курсив наш. – *Д. Д.*), усвідомлюване на різних дисциплінарних та понятійних рівнях і завдяки різним художнім засобам, а отже, показати, наскільки "канадським" письменником є Тімоті Фіндлі. Адже те, про що йшлося, безпосередньо стосується його творчості, висвітлює його "канадійність", органічний зв'язок з культурою його батьківщини" [1, 256]. Крім того, новітня "канадська література віддзеркалює не лише складності та суперечності культурно-історичного шляху розвитку країни, а, з одного боку, глобалізує, узагальнює, з другого – дробить, деталізує окремі тенденції у сфері сучасної культури й реальності країни в цілому. В ній постструктуралістські та постмодерністські моделі пов'язуються з постколоніальним та феміністським дискурсом. "Колоніальним" дехто з канадських дослідників вважає не просто певний історичний період, а способи функціонування дискурсу. Художня література Канади останніх десятиліть втілює сформульовану дослідниками ідею щодо контексту, який зміщує традиційне уявлення про ідентичність суб'єкта" [1, 6]. Природно, що в такому разі дослідниця на рівні методології звертається до інтердисциплінарного інструментарію. Говорячи про канадську літературу, неможливо використати лише одну методологію. Радше, науковий дискурс, підпорядкований завданню висвітлити в цьому письменстві концепт "identity", залучає елементи наратології, психоаналізу, постколоніальних студій, міфокритики, семіотики тощо.

"Парадигма пам'яті" Н. Овчаренко – праця, у котрій найбільше уваги приділено тексту, а теорія стає формою підсвічення найважливіших аспектів, про які в описовому форматі неможливо сказати точно й адекватно. Проте ця монографія фактично – перше дослідження Т. Фіндлі в українському літературознавстві, тому природною постає потреба авторки переказати кілька фабульних фрагментів, акцентувати на психології головних героїв, процитувати важливі сцени. У такий спосіб розширюється горизонт потенційних читачів. Хоча канадська література в Україні сприймається часом на рівні стереотипного розуміння, проте маємо досить потужну традицію американських та британських студій (праці Т. Денисової, Н. Торкут, Н. Жлуктенко та ін.). Такий підхід у монографії долає бар'єр історичного й соціокультурного незнання. Крім того, дослідниця вдається не лише до репрезентації Т. Фіндлі в дискурсивному ракурсі, а й пропонує важливі ремарки щодо його біографії. Подібні елементи прояснюють письменницьку постать на тлі історії літератури, визначають специфіку авторського бачення, світогляду, психології.

На прикладі творчості одного письменника дослідниця показує весь спектр проблем, властивих для новітньої канадської літератури. Це теми божевілля, вписування національної історії в міфологему Нового Світу, розщеплення психології суб'єкта, окреслення нових причин самотності, екзистенційної кризи. Н. Овчаренко зауважує, що, наприклад, роман "Дочка піаніста" – це "поетична і трагічна історія про яскраву, сповнену життєвої сили жінку, безумство якої було її даром і прокляттям водночас. Якщо дотримуватися запропонованої автором твору музичної термінології (прелюдія, кода), то емоційна напруга його останніх сторінок співвідноситься з могутнім кресчендо" [1; 164]. Так само "сюжетна "лінія "батьки-діти" одна з центральних у творчості Фіндлі. Діти – найобділеніші долею персонажі" [1, 76]. Щодо міфологічного підґрунтя у творчості письменника, то передовсім можна згадати його роман "Небажані для подорожі". "Результатом неординарної поетичної уяви Т. Фіндлі став його

роман "Небажані для подорожі". Спираючись на сюжет біблійної оповіді про вселенський потоп та ковчег Ноя, Т. Фіндлі створив власний пародійно-гротескний, фантастико-карнавальний, гумористичний та сумний, глибоко гуманістичний та трагічний, сповнений особливої магії варіант класичного міфу. Як будь-який міф, міф Нового Світу, що лежить в основі роману, дуже специфічно інтерпретує й універсалізує події. А отже, прадавня біблійна історія з Книги Буття перетворюється на властиву творам Т. Фіндлі алегорію – апокаліптичне вселенське руйнування сучасного йому світу. Письменник поставив перед собою доволі складне завдання. Його інтерпретація біблійної розповіді стала значною та цікавою ланкою у цілому напрямі літератури XX століття (згадаймо "Йосифа та його братів" Т. Манна чи роман англійця Дж. Барнса "Історія світу у десяти з половиною розділах")" [1, 76-77].

Кожний роман Т. Фіндлі аналізовано саме через призму такої "проблемної ситуації". Часом герої канадського автора втілюють глобальну національну проблему: травму, що має вихід в історію, мілітаристський досвід тощо. Романи письменника оголюють центральну стратегію: окреслити людину в часі, визначити психосоціальні, соціокультурні маркери такої ідентичності. А для цього автор, як переконує Н. Овчаренко, удається до виписування їх на площині "рольових ігор": зміна ролей, потрапляння в нове середовище стає лакмусовим папірцем для визначення кризових аспектів.

Проте всі ці мікросюжети, представлені в монографії, допомагають зрозуміти, у який спосіб конструюється канадська ідентичність, реконструюється історичний досвід, переосмислено колоніальність, окреслено місце Канади в мультикультуральному світі. Усі ці аспекти слугують головному завданню: показати, в яких формах відбувається виписування Свого і Чужого. Науковець випробовує когнітивні підходи, залучаючи лаканівський психоаналіз, у котрому *Інший* постає не суб'єктом чи об'єктом, а частиною власної самості. Пропоноване дослідження цікаве й тим, що відкриває нові форми існування постмодерністського дискурсу – на матеріалі канадської літератури. "Карнавалізація дискурсу в канадській літературі фокусується, на думку канадської критики, на постмодерністській бінарній парадигмі "появи-відсутності". Характери персонажів, згідно з цією концепцією, нібито не "виписані" автором до кінця, вони упродовж твору знаходяться у стані формування, становлення. Ця грязникнення (зі сторінок книги зокрема) наголошує на зв'язку між присутністю та відсутністю" [1, 142]. "Позаяк реальність є конструкцією дискурсивною, стратегія появи та відсутності встановлює можливість формулювання досвіду не лише в реальному шарі подій (поява), а й у вигаданому, нереальному (відсутність). Роман "Мисливець за головами" починається з дивної літературної "відсутності": Лайла помилково дає змогу злочинцеві Куртцу втекти з певної сторінки роману Конрада та шукає зниклого персонажа, який існує десь в Торонто в іпостасі лікаря-психіатра Куртца. Засіб інтертекстуальності допомагає викликати на допомогу Мерлоу" [1, 143]. Творчості митця властиве постмодерністське обігравання історичного наративу, виписування міфологічних сюжетів у формі іронічного дискурсу, гротеску.

Монографія Н. Овчаренко цікава і ґрунтовна. Методологія дослідження побудована в такий спосіб, що перед нами не лише розгортається історія канадської літератури протягом майже п'ятдесяти років, а й постають окресленими важливі світоглядні аспекти в теоретичному позначенні.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Овчаренко Н. Ф.* Парадигма пам'яті: канадський дискурс: (творчий портрет Тімоті Ірвінга Фредеріка Фіндлі): Монографія. – К.: Ін Юре, 2011. – 259 с.
2. *Spivak G.* The Post-Colonial Critic. Interviews, Strategies, Dialogues. – New York: Routledge, 1990. – 334 p.

Дмитро Дроздовський
м. Київ

Отримано 5 лютого 2012 р.

РЕАЛЬНІСТЬ МИСТЕЦТВА ВИЩА ВІД РЕАЛЬНОСТІ БУТТЯ

Качуровський Ігор. 150 вікон у світ: З бесід, трансльованих на радіо "Свобода". – К.: Видавничий дім "Києво-Могилянська академія", 2008. – 462 с.

Книжку "150 вікон у світ" важко назвати просто збіркою бесід про культуру, мистецтво й літературу зокрема. Вона – виразник того, як медіапростір може стати важливим чинником формування незалежницької культурницької парадигми в тоталітарному суспільстві, яке денаціоналізують, нав'язуючи йому комплекс меншовартості та ідею про вищість іншої культури – культури окупанта.

Розмови (які можна назвати повноцінними лекціями), подані у книжці, – творчий ужинок праці двох десятиліть у мюнхенській студії радіо "Свобода". У ній зібрано бесіди про творчість відомих, маловідомих або й зовсім невідомих в Україні представників світового письменства, музики й малярства, творчі портрети цілої плеяди українських перекладачів, рецензії та огляди перекладознавчих праць й антологій, відгуки на поетичні та прозові переклади, які в той час з'являлися в Україні та діаспорі, на переклади української літератури мовами світу. Одночасно ж до книжки ввійшли не тільки лекції на радіо, а й рецензії та нариси, які друкувалися в різних еміграційних виданнях.

Збірка Ігоря Качуровського "150 вікон у світ" – достатньо рідкісне явище в сучасному українському літературознавстві та культурології з огляду на те, що жанр радіопередачі має свої особливості і специфічну поетику. На відміну від наукового тексту, призначеного для особливого реципієнта, який володіє тезаурусом, метамовою певного фахового середовища, де логіка викладу має щільно поєднуватися з певними канонічними рамцями, у радіопередачі суб'єктивний чинник значно випукліший. Це, зокрема, дає змогу концентрувати увагу на деталях, котрі в науковому тексті зазвичай виносяться у примітки.

Здавалось би, що широкий часовий відтинок і культурний простір, які охоплює книжка, мали би перетворити її на особливий хаотичний набір розмов про літературу, мистецтво, культурні традиції, перекладацтво й рецепцію чужих культур українською і навпаки. Однак багатоманіття та всеохопність матеріалу має для видання особливу цілісність, об'єднану тематично та логікою науково-популярного викладу, який одночасно не відступає від академічних традицій. Розповідаючи про творчість того чи того поета – з інших літератур і культур – автор лекцій нерідко наводить приклади з доробку цих авторів у власних перекладах. Варто назвати хоча б деякі з імен митців слова, яким присвячені радіолекції І. Качуровського: Вольфрама фон Ешенбаха, Ганза Закса, Й. В. Ґете, А. Гофмана, Ф. Кафки, Р. М. Рільке, Ф. Гельдерліна, С. Ґеорґе, Л. Улянда, Г. Гайне, Ш. де Костера, Г. К. Андерсена, Е. Вергарна, К. Гамсуна, О. де Бальзака, П. Меріме, Л. де Ліля, Ш. Бодлера, Ж. Ередія, П. Верлена, П. Кльоделя, Дж. Ґ. Байрона, А. К. Дойля, Р. Кіплінґа, Ч. Діккенса, О. Генрі, Е. А. По, М. Багдановича, А. Салав'я, Ю. Словацького, А. Асника, К. Тетмаєра, Ю. Тувіма, Ч. Мілоша, Х. Н. Бяліка, А. Ісаакяна, Г. Державіна, І. Анненського, Ф. Достоєвського, Ф. Сологуба, К. Бальмонта, С. Єсеніна, І. Буніна, А. Ахматової, О. Мандельштама, І. Бабеля, М. Зощенка, Л. де Веґи, Ф. Ґ. Льорки, Г. Містраля, Ґ. Містраль, А. Сторні, Р. Даріо, А. Нерво, Х. Л. Борхеса, композиторів – Й. С. Баха, Л. ван Бетховена, Р. Ваґнера, Дж. Верді, малярів – Ф. Ґойї, П. П. Рубенса, А. Дюрера, К. Моне, митців, представлених у Старій та Новій Пінакотеках у Мюнхені.

Водночас книжка І. Качуровського – цікава пам'ятка доби, бо його передачі мали широку аудиторію в Україні. Для тодішньої радянської окупаційної влади вони були однією з ідеологічних проблем,

адже автор постійно наголошував на приховуванні й нівеляції цією владою скарбів і надбань світового мистецтва й української культури, української літератури зокрема.

І. Качуровський – творець наукового парадоксу, який руйнує стереотипи українського літературознавства, скованого радянською традицією. Автор, наприклад, акцентує (як і в інших своїх дослідженнях, зокрема в "Ґенериці та архітектоніці"), що заскорузла ідея про "світло Відродження" і про "морок Середньовіччя" – ідеологічний штамп (і донині характерний зокрема, і для підручників з історії літератури), бо "світло Середньовіччя – це лірика трубадурів, це героїчний, куртуазний і містичний епос, це Вольфрам фон Ешенбах і Данте Аліґ'єрі, це сотні шедеврів романської та ґотичної архітектури, це, либонь, найвищий з усіх людських ідеалів – ідеал лицарства" (29).

Переглядаючи, наприклад, тритомову антологію "Поэзия Европы" (1977 – 1978), автор зауважує, що вона має яскраво виражений "імперський принцип укладання", бо ж авторів подано "не за роками чи стилями і не за мовою їхніх творів, а за державною приналежністю, за підданством кожного з них" (36). Додам, що такий імперський принцип не змінився й донині: у російських видавництвах останніми роками дедалі частіше з'являються твори українських (наприклад, І. Нечуя-Левицького) та білоруських авторів (без будь-яких указівок на те, що це переклади) у серіях "Русская классика". Інакше, ніж крадіжкою, це назвати не можна.

В українському перекладацтві подекуди й донині існує традиція здійснювати переклади не з мови оригіналу, а з російської. І. Качуровський в огляді "Поэзии Европы" демонструє на кількох прикладах, до чого може призводити така орієнтація. Двострофна поезія Люїса Сернуди за жанром – "це молитва. Ліричний герой звертається до Бога – Бога зірок і листу, щоб дав його душі перейти з життя у смерть, як злітає, подібно до розбитої зірки, осінній листок тополі. Перекладач досить вдало відтворив зміст молитви, випустивши, однак, звернення до Бога… Це, так би мовити, літературна політика в царині релігії", а у вірші поетеси Анхелі Фіґера, зокрема, "з п'ятьох рядків наступної строфи перекладач переклав лише один, а решту додав від себе" (39).

Принагідно в багатьох інших лекціях І. Качуровський виявляє себе уважним дослідником-перекладачем, даючи надзвичайно важливі принагідні характеристики перекладам або декларуючи особливості певного твору в перекладацьких проекціях. Так, розповідаючи про переклад Михайлом Біликом "Енеїди" (опублікований 1972 р.), він наголошує, що для Верґілія типова "звукова інструментація – себто добір з певною метою певних звуків:

Кінський він тупіт почув, і гомін, і гасла погоні…

І ми також ніби чуємо, як тупочуть копита. Або:

По відпочинку першім, як ніч, пів шляху перейшовши,

Сон віджене, як жінка, що їй із куделі нужденно

Жити судилося…

Звернімо увагу, що в другому випадку перекладач дає накопичення дзвінких і глухих шиплячих – хоч ні тих, ні тих латинська мова не знала. Це свідчить, що перекладач не є в полоні автора першотвору". І додає: "…Верґілій більшою мірою, ніж будь-який інший поет, протягом сторіч визначав для поетів усіх європейських народів шляхи шукань у ділянці звукопису" (44).

Оглядаючи антологію "Сузір'я французької поезії" (укладену Миколою Терещенком і видану 1971 р.), автор указує на ті аспекти презентації чужомовних творів, котрі важливо знати й сьогодні кожному філологові. Зокрема, пояснює різноманітні помилкові тлумачення (на прикладі Клемана Маро, якого названо "яскравою постаттю часів раннього Відродження", а його молодшого сучасника Бонавентюра Депер'є – "середньовічним письменником") літературних епох та періодів, що з досліджень останніх десятиліть минулого століття некритично переносяться й у сучасну історію світової літератури. Ідеться про радянську традицію 1920-х рр., коли "історію як науку було скасовано і заступлено

"суспільствознавством". За тодішньою схемою "Середньовіччя кінчалося, як йому й належить, у XIV – XV віці. А йому на зміну приходила доба торговельного капіталу, яка тривала до Французької революції". У 30-х рр. історію як дисципліну викладання реабілітували, "натомість скасували добу торговельного капіталу", а 300 років її тривання "прилучили до Середньовіччя. Таким чином до Середньовіччя потрапили аж три, такі важливі, періоди розвитку европейської культури" – Відродження, бароко, класицизм, що й призвело до плутанини в періодизації культурних явищ: "Мовляв Середні віки – це, безумовно, Середньовіччя. Як його заперечення приходить доба Відродження, але вона також належить до Середньовіччя" (234-235).

У лекціях про окремих письменників російської літератури І. Качуровський дуже часто декларує "український слід" у їх творчості ("Твори з українською тематикою знаходимо в Лєскова, Короленка, Чєхова, Буніна, Купріна" (99)), до того ж – це найчастіше маловідомі чи майже невідомі навіть історикам літератури факти. Факти про те, що Ф. Сологуб перекладав "Кобзаря" Шевченка (можливо, тому, що "батько поета, що носив ім'я Кузьма Тетерніков, був нешлюбним сином поміщика Іваницького та його кріпачки" (67)), Міхаїл Зощенко у 30-х рр., гнаний і переслідуваний комуністичною диктатурою, пише повість про Тараса Шевченка (103), а "єдиний (!) переклад, що зробив Єсенін – це переклад з Шевченка" (106). Малознаний нині поет початку XX ст. Іван Бєлоусов був "обрав за мету життя – перекласти "Кобзар" на російську мову" (106). Тут же варто навести і приклад І. Качуровського про широту й загальність характеру взаємовпливів української та інших сусідніх літератур: "Містичний струмінь у поезії Шевченка захоплює Фьодора Сологуба, а Сологуба наслідує Павло Тичина у "Скорбній матері" (266).

Можна сказати, що "150 вікон у світ" – не тільки своєрідна енциклопедія українського перекладознавства (з переліком багатьох невідомих імен, зокрема перекладачів-емігрантів), а й власне впливів світової літератури на українську й навпаки. Так у лекції про драму французького поета Поля Деруледа "Гетьман" (яку переклала Софія Наумович) автор наголошує, що "першим, хто писав про Україну, називають Вольтера" (в історичній перспективі), але в художній літературі – згадки про неї маємо у шведських романтиків – Теґнера, у поемі "Володимир Великий" Еріха Юхана Стаґнеліюса, а від Байрона починається мода на "Мазеп" – й у поемі Віктора Гюґо, драмах Юліуша Словацького й Рудольфа Ґотштала (272).

Книжка І. Качуровського може стати неоціненним джерелом для перекладача, дослідника української та світової літератур, культуролога, який займається малярством різних епох. Автор зауважує, що "всі книжки світу можна поділити на три категорії: ті, що їх не слід читати, ті, що їх можна прочитати (але – тільки раз), і, нарешті, ті книжки, що їх варто без ліку перечитувати" (405), і принагідно нагадує, що в Памви Беринди слово "філолог" означено як "любословець". "150 вікон у світ" можна вважати науково-популярним текстом третього типу, до якого варто повертатися неодноразово кожному "любословцеві"…

Ігор Набитович
м. Люблін, Польща

Отримано 25 січня 2012 р.

ДО ДЖЕРЕЛ УКРАЇНСЬКОЇ ДУХОВНОЇ ТРАДИЦІЇ

Дмитренко М. Символи українського фольклору. – К.: Український центр культурних досліджень, 2011. – 400 с.

У монографії відомого українського фольклориста, літературознавця й культуролога Миколи Дмитренка подано цікавий аналіз символічного дискурсу та народнопоетичної символіки, акцентовано вагомість використання алегоричних образів у нашій національній культурі.

Матеріали чітко згруповані за відповідними розділами. У першому – "Дослідження символу, народнопоетичної символіки" – висвітлено українську наукову традицію дослідження фольклорної символіки, зокрема крізь призму гуманітарних учень світочів національного знання – Григорія Сковороди, Миколи Костомарова та Олександра Потебні.

Так, у контексті міркувань О. Потебні про означену проблематику маємо глибокі умовиводи, зосібна про ноумен фольклоро-міфології, яка становить собою необхідність, оформлену в мові, адже через мовлення ми оприявлюємо думку. Тому міфологія – це тінь, яка падає від мови на думку, тінь, котра не зникає доти, допоки мова не зрівняється цілковито з думкою, що ніколи не може статися. Міфологія у вищому сенсі слова – це влада мови у всеможливих галузях духовної діяльності, зазначав О. Потебня. Міф, на його думку, складається з образу і значення, зв'язок між якими встановити важко. Водночас міф розглядається як результат, як продукт, що передбачає акт свідомості, відрізняючись від останнього тим, що відбувається в людині без її відома. Міф першочергово постає словесним утворенням, тобто за часом завжди передує живописному чи пластичному втіленню фольклорного образу. У творі, на думку О. Потебні, образ – не більш як засіб створення (свідомості) значення, засіб, який розподіляється на власні стихії, тобто як цілісність руйнується щоразу, коли досягає своєї мети; навпаки, у міфі образ і значення різноманітні, переносність образу існує, але самим суб'єктом не визнається, образ цілковито (не розкладаючись) переноситься у значення, йому приписується об'єктивність, дійсне буття в пояснювальному.

У власній позиції дослідник значну увагу відводить саме мовно-філологічному чиннику, бо ж він слугує основним засобом фольклорно-міфологічного мислення, адже те, що ми робимо, залежить від того, чим ми послуговуємось. Тому вплив мови на міфи й фольклор, за авторським і нашим переконанням, – незаперечне явище. Сама ж мова, як і кожна окрема її одиниця – слово, стосується мистецтва, оскільки в поетичному, а отже, загалом у художньому творі діють ті ж самі стихії, що й у слові: зміст (або ідея), який відповідає чуттєвому образу чи розвинутому з нього поняттю; внутрішня форма, образ, який указує на цей зміст, котрий відповідає уявленню (яке також має значення тільки як символ, натяк на відому сукупність чуттєвих сприймань або на поняття); і, нарешті, зовнішня форма, в якій об'єктивується художній образ. Різниця між зовнішньою формою слова (звуком) і поетичним твором полягає в тому, що в останньому як у результаті складнішої душевної діяльності зовнішня форма більше наповнена душею.

М. Дмитренко глибоко аналізує сучасний стан вивчення символістичного дискурсу, подає відомості про основні, базові праці з українського символознавства та їхніх авторів. Учений ґрунтовно зупиняється на дослідженні цього формотворчого та світоглядного дискурсу української гуманітарної науки, усвідомлюючи особливу роль символічної природи фольклоро-міфології в літературі, адже мислення, як й інші форми духовного життя, тільки перетворюється, унаслідок трансформацій поглиблюється й ніколи не перестає діяти.

Наступний розділ книжки присвячено аналізу символів світотворення, таких

як вода, вогонь, земля, астральні образи тощо, де культуролог досліджує символіку стихій у парадигмальному еволюціонізмі переходу від хаосу до впорядкованого космосу. Сили природи неможливо відобразити без застосування символів, тому що художник обов'язково звертається до них, коли переповнюється почуттями, коли якусь ідею, світовий факт хоче передати наочно, образно, а не з допомогою абстрактної думки. У міфі закладена інформація про особливості космічного порядку, оскільки ритуал – шлях до його реалізації, шлях сакралізації довколишнього світу. Роль ритуалу полягає в сакралізації та космізації хаотичного світу.

У контексті космогонічних стихій, як влучно зазначає М. Дмитренко, символ води в українській світоглядній традиції чи не найпоширеніший. Справді, вода, за первісним міфом, уособлює оту всеохопну праматерію жіночого начала, яка в поєднанні із вогнем витворює буттєвий світ. Ці відомості пролонгують подальші висновки, які слугують своєрідними інтерпретаційними поясненнями порушуваних світоглядних категорій. Варто додати, що крізь призму міфологічних характеристик сприймається так звана природна топографічна модель ритуально-міфологічної схеми, з елементами якої поєднано розуміння людиною навколишньої реальності. Фольклорно-міфологічні характеристики мають у собі потужний часово-просторовий елемент, за яким угадується місце проведення комплексу ритуальних дійств. Актуалізований картинами реального життя, суспільною проблематикою ініціаційний ритуал може бути кодом до рецептивного осмислення змісту на іншому рівні, де основна роль відводиться символічній інтерпретації.

Спільність багатьох фольклорних творів виявляється у фантастично-казковій площині, яка не покликана виконувати роль своєрідної декорації, але семантично "втягується" в основу естетичного задуму. Ця характерна просторова константа виражає прагнення до повнокровного втілення умовної образності. Світ природи, побуту, речей у цьому контексті трансформується в повновартісні художні образи, які безпосередньо промовляють до свідомості реципієнта.

Дослідник аналізує чималу кількість символів стихійних першоначал в українському фольклорі, міфології, пісенній традиції та красному письменстві. За яскравий приклад може правити різноманітна семантична парадигма на означення Землі як астрально-космічного номінативу: вона – і мати-годувальниця, і Вітчизна, символ життя, багатства, щедрості, родючості, уособлення позитивно-негативного протиставлення світла і темряви, місця вигнання людини з раю тощо.

Фольклорні символообрази рослинного і тваринного світу стали предметом дослідження в наступних розділах монографії. Як і в попередніх частинах, тут науковець так само репрезентує народно-письменницьку вживаність образів топоніміки живої природи в багатьох жанрах як уснословесної, так і літературної традиції українців. Зокрема, прерогативним зображальним елементом виступають образи дерев, які, за переконанням М. Дмитренка, належать до однієї з найчисленніших тематичних груп символів фольклору. Ці та інші об'єкти почасти набирають сакралістичних рис.

Щодо часово-просторових характеристик буття, то одним із семіотично найбагатших елементів постає світове дерево, культове дерево – сакралізована вертикаль художнього простору. Світове дерево контамінується із центром світу. Це універсальний знаковий комплекс, який структурує Всесвіт, надає йому цілісності й найповніше характеризує на всіх рівнях будови. Усе життєво важливе, доленосне може відбуватися лише в центрі, тобто там, де проходить вісь світу, яка з'єднує в одне ціле небо, землю й підземне царство.

Наявність такого центру спостерігається в багатьох творах українського письменства й фольклору. Біля культового дерева оселяються люди, відбуваються феєричні ігрища лісової сили тощо. Прив'язаність подій твору до цієї місцевості детермінована не лише наслідуванням за принципом "єдності

місця" – вона постає як сакральна територія: усе, що сталося тут, на цьому місці, – неминуче й остаточне, доленосне як для людей, так і для демонічних істот.

Інакше кажучи, ця місцевість, наділена функціями, що контамінуються, свідомо чи несвідомо розуміється як центр світу. Символічним вираженням ідеї такого центру виступає, звичайно, розташований посеред галявини (максимально сакралізована територія) предковічний дуб, трансцендентна присутність якого в усіх життєво важливих драматичних ситуаціях очевидна. Рецепція цього об'єкта так само має сакральні характеристики, оскільки дуб як центровісь визначає поведінку, вчинки й лад життя, визначаючи навіть за ставленням до сакрального явища рівень етико-естетичних уподобань людини. Образ дуба органічно пов'язаний із критеріями міжлюдських взаємостосунків. Для людей, які усвідомлюють духовне значення цього стрижня їхніх відносин, він постає своєрідною святинею.

Останній, п'ятий, розділ "Категорія жанру та народнопоетична символіка" присвячений вивченню усної народної творчості саме в музично-пісенному, святковому контекстах. Автор акцентує на культовій обрядовості – колядках, щедрівках та весільних піснях. Наголосимо, що важливе значення в ритуалізованому аспекті фольклоро-міфології відіграє музика як проміжна ланка поміж словом і мовчанням. Вона слугує вдалим стилістичним замінником слова, має повноцінну значеннєву валентність. Музика виступає як комунікативний засіб, досконаліша форма взаєморозуміння, лейтмотив психофізичного життя людей.

Феномен весільних, чи ж так званих забавних, пісень, вивченню якого присвячено чималу дослідницьку базу, має не тільки давню праісторичну традицію (підтвердженням чого слугують наведені у книжці аргументи), а й глибоку символічну основу. М. Дмитренко не дарма так скрупульозно досліджує цей пласт української духовної культури, бо ж у фольклорно-міфологічному аспекті феномен свята виступає важливим ритуальним компонентом; саме завдяки йому осягалося духовне поєднання, свобода поведінки і вчинків з метою релаксації, позбування відчуття мирської суєтності. Свято як складова цієї системи втілює амбівалентне уявлення архаїчної свідомості про світ, який утримує порядок і хаос із перманентною боротьбою, де інтегрується широка гама буття.

Монографія М. Дмитренка "Символи українського фольклору" – цікаве, оригінальне, справді раритетне видання, яке пропонує наукове розуміння поняття символу в контексті фольклорно-міфологічного мислення. Учений актуалізує досліджувану проблему з необхідністю ґрунтовнішого пізнання нашої традиційної культури, світогляду й менталітету українців. Поважної вартості книжці додає той чинник, що вона створена як за унікальними матеріалами усної народної творчості, так і з використанням чималої літературної джерельної бази (що налічує понад чотири сотні позицій). Праця стане важливим матеріалом для науковців, студентів і широкого кола спраглих добірного наукового слова читачів.

Микола Сулятицький
м. Івано-Франківськ

Отримано 5 березня 2012 р.

Літопис подій

XLI МІЖНАРОДНА ФІЛОЛОГІЧНА КОНФЕРЕНЦІЯ В САНКТ-ПЕТЕРБУРЗІ

26–31 березня 2012 р. на філологічному факультеті Санкт-Петербурзького державного університету (Росія) проходила щорічна XLI міжнародна філологічна конференція. Цей захід, за доброю усталеною традицією, мав грандіозний масштаб. Понад 700 учасників із різних країн (Білорусь, Великобританія, Естонія, Італія, Латвія, Литва, Німеччина, Польща, Росія, Словаччина, Україна, Фінляндія, Франція, Швейцарія та ін.) працювали на майже 50 секціях і 5 пленарних засіданнях.

Оргкомітет звернув значну увагу на обговорення літературознавчих проблем. Їм присвячувалися секції "Американістика: літературні взаємовпливи, міждисциплінарні дослідження" (керівник – *Е. Осипова*), "Динаміка російського літературного процесу XIX ст." (керівник – *О. Карпов*), "Літературний процес у Росії другої половини XX ст." (керівник – *О. Большев*), "Поетика класичного та некласичного наративу" (керівники – *В. Маркович*, *І. Васильєва*) та ін. Окремого коментаря заслуговує блок секцій, на котрих аналізувалися твори всесвітньої словесності. Справді, наприклад, фахівці мали змогу працювати на секції, присвяченій звіру та людині в західноєвропейських та американських літературах (керівники – *І. Лук'янець*, *А. Миролюбова*). Прикметно, що обрана тема істотно перегукувалася з профілем відносно недавньої вітчизняної конференції. Науковці з Київського національного лінгвістичного університету ще торік провели зібрання міжнародного рівня, зосереджене на топосі тварини як антропологічному дзеркалі.

У СПбДУ сфокусувались і на кількох датах, суттєвих для гуманітаристики. Так, 28 березня всі пленарні виступи виголошувалися на честь 200-ліття з дня народження І. Срезневського. З нагоди 300-ліття від дня народження Ж.-Ж. Руссо низка доповідей прозвучала на засіданні "Літературні та історичні долі Руссоїзму" (керівник – *І. Лук'янець*). Спеціальна секція приурочувалася до 75-х роковин від дня смерті Т. Масарика (керівник – *І. Порочкіна*).

Окрім того, під орудою *Л. Сидорченко* працював круглий стіл із проблем класичної літератури. За головування *Н. Жакової* тривали читання на тему "Слов'янські літератури та літературні взаємозв'язки". Актуальні питання порушувалися на "Французьких читаннях" (керівник – *Т. Тайманова*), секціях "Уралістика" (керівник – *Н. Колпакова*), "Фразеологія і Біблія" (керівник – *В. Мокієнко*). Цікавою була програма секції "Фольклор новітнього часу, постфольклор і проблеми традиції". Так, доповіді її керівників – визнаних петербурзьких фольклористів *С. Адоньєвої* та *І. Веселової* – були винесені на оригінальну підсекцію "Жіночий сюжет: традиція і трансгресія".

Важлива домінанта XLI міжнародної філологічної конференції СПбДУ – міждисциплінарність. Наприклад, одна із секцій називалася "Музика, текст, переклад" (керівник – *А. Бояркіна*). За межі суто лінгвістичного трактування виходили учасники секції "Стилістика: динамічні явища в сучасній російській мові й художніх текстах" (модератор – *Л. Зубова*). На XVII "Державінських читаннях" (керівник – *З. Шанова*) проблеми славістики розглядалися в ракурсах мово-, літературо-, мистецтвознавства, історії та культурології. Спеціальне засідання секції "Слов'яно-германська компаративістика" взагалі присвячувалося темі "Австрія і слов'яни". Слід зауважити, що такий напрям суголосить українсько-сербським дослідницьким проектам *Д. Айдачича*, як-от "Венеція і слов'янські літератури", а нині – "Київ і слов'янські літератури".

У цікавості петербурзької школи до міждисциплінарних розвідок переконався й автор цих рядків. На конференції йому випала честь бути єдиним представником Київського національного університету імені Тараса Шевченка та київських вишів узагалі. Доповіді *В. Левицького* прозвучали на двох секціях: "Кіно | текст" (виступ "Київський текст у циклі мультфільмів про трьох богатирів: парадокси означення") і "Проблеми вивчення російського вірша" (розвідка "Вияви генотексту вірша в семіозисі міста"). На першому із засідань (керівник – *Л. Бугаєва*) детально тлумачилися явища інтермедіальності. Так, *Н. Марієвська* (Москва) розглядала специфіку нелінійного часу фільму. *Н. Беневоленська* (Санкт-Петербург) аналізувала образи нежитлового простору як простору випадковості в кіно. *Н. Пінєжанінова* (Санкт-Петербург) запропонувала своєрідне трактування поетичного відеокліпу як способу екранізації вірша. Низка дискусійних явищ осмислювалася на

семінарі "Філологічне дослідження кінотексту", у якому брав участь, зокрема, *І. Смирнов* (Констанц, Німеччина), і на круглому столі "Візуальне в процесі літературної творчості". До проведення останнього долучилися фахівці СПбДУ, Санкт-Петербурзького відділення Російського інституту культурології, Всеросійського державного університету кінематографії імені С.А. Герасимова (Москва), Гамбурзького університету (Німеччина), Інституту російської літератури (Пушкінський Дім) Російської академії наук, а саме: *В. В'югін*, *В. Поліщук*, *Р. Лісєєв*, *М. Степанов* (усі – Санкт-Петербург), *Р. Перельштейн* (Москва), *А. Штульман* (Гамбург, Німеччина) та ін.

Літературознавчі й лінгвістичні підходи до вивчення поезії застосовувалися на секції віршознавців (керівник – *О. Хворостьянова*). *О. Лалєтіна* (Санкт-Петербург) представила докладний аналіз метрики та строфіки О. Апухтіна. *С. Монахов* (Санкт-Петербург) ретельно дослідив ритмічну організацію катренів у трискладовиках М. Некрасова. Текст доповіді *О. Грінбаума* (Санкт-Петербург) був присвячений гармонійному потенціалу Бородінської строфи М. Лермонтова, а стаття *О. Зирянова* (Єкатеринбург) – феноменології композиції вірша. Важливо, що за наслідками роботи секції вдалося налагодити зв'язки між санкт-петербурзькою та київською віршознавчими школами. На знак активізації наукового діалогу *О. Хворостьянова* передала до бібліотечних фондів КНУ імені Тараса Шевченка найактуальніші російські праці про версифікацію, зокрема "Матеріали до словника мови М.В. Ломоносова" у 4 вип. (2010–2011).

Ще одна істотна особливість конференції – увиразнення культурних домінант Петербурга як у досліджуваних творах, так і в самій методології. Організатори були зацікавлені в тому, щоб довести: славетний петербурзький текст не лише інтенсивно вивчається – він сприяє всебічному тлумаченню інших просторових феноменів. Невипадково на секції "Літературний процес у Росії першої половини XX ст." (керівник – *М. Гуськов*) більшість доповідачів зосередилася на питаннях художньої репрезентації місця. Зокрема, *О. Єфремова* (Новосибірськ) розглядала локальну організацію повістей О. Ремізова. Ряд науковців аналізував зв'язки між літературною текстологією та творенням регіонального тексту (виступи *О. Куранди* (Москва) "Швамбранія Маріетти Шагінян" і *М. Гуськова* (Санкт-Петербург) "Цикл П.Г. Антокольського "Кубок Великого Орла": проблеми творчої історії"). Цілком нові аспекти петербургознавства вирізнила *М. Рождественська* (Санкт-Петербург) у розвідці "До питання про так званий "північний текст" у російській поезії першої третини XX ст.". Доречною деталлю стала екскурсія "Літературний Невський проспект", яку для учасників конференції провів керівник секції.

В'ячеслав Левицький
м. Київ

Отримано 10 квітня 2012 р.

ВСЕУКРАЇНСЬКА СТУДЕНТСЬКА ОЛІМПІАДА

23–26 квітня 2012 р. в Ніжинському державному університеті імені Миколи Гоголя проходив другий етап всеукраїнської студентської олімпіади зі спеціальності "Українська мова та література". Згідно з наказом Міністерства освіти і науки, молоді та спорту України від 18 листопада 2012 р. №1324 "Про проведення Всеукраїнської студентської олімпіади у 2011/2012 навчальному році" Ніжинський державний університет було затверджено базовим вищим навчальним закладом для її проведення. В олімпіаді взяли участь шістдесят чотири студенти з тридцяти шести навчальних закладів. Деякі учасники приїхали на олімпіаду вже вдруге. 24 квітня відбувся перший тур: письмова робота з української мови. 25 квітня – другий тур: письмова робота з літератури. Обидві письмові роботи були спрямовані на виконання репродуктивних і моделювальних завдань, у яких студенти мали виявити всебічні й систематичні знання з української мови та літератури, продемонструвати глибоку обізнаність із сучасними науковими школами, теоретичними концепціями та підходами, уміння мислити, аргументувати, аналізувати, порівнювати, узагальнювати, а також проявити високу культуру писемного мовлення. Перше місце посів студент Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна *Євген Редько* (160 балів). Друге місце розділили студентка Ніжинського національного університету імені Миколи Гоголя *Наталія Довіна* (142 бали) та студентка Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна *Наталія Бардак* (140 балів). На третьому місці *Ірина Гурин* (Тернопільський національний педагогічний університет ім. В. Гнатюка, 131 бал), *Надія Пастушко* (РВНЗ "Кримський гуманітарний університет", 126 балів) і *Тетяна Синьоок* (Київський національний університет імені Тараса Шевченка) (123 бали). Ще шістнадцять учасників були відзначені в різних номінаціях.

Загалом учасники олімпіади виявили високий рівень та широту філологічних інтересів. Приємно, що дехто з них уже виступав з доповідями на всеукраїнських наукових конференціях. На відкритті олімпіади й під час нагородження переможців ректор Ніжинського університету проф. *О. Бойко,* декан філологічного факультету доц. *О. Забарний*, завідувач кафедри української мови проф. *Н. Бойко*, завідувач кафедри української літератури проф. *О. Ковальчук* та інші у своїх виступах наголошували на високому рівні учасників олімпіади, які зібралися у стінах одного з найславетніших та найдавніших вузів України. Саме це студентство – майбутнє сучасної філологічної науки.

Оргкомітет провів для гостей низку цікавих заходів: екскурсії до Музею Ніжинської вищої школи, Картинної галереї, Музею рідкісної книги, Поштової станції та ін. Хочеться подякувати Оргкомітету за чудову організацію конференції, гостинність та неповторну творчу й водночас дружню атмосферу. Тож не дивно, що учасники висловили бажання взяти участь у наступній олімпіаді, яка знову проходитиме в Ніжинському державному університеті імені Миколи Гоголя.

Світлана Лущій
м. Київ

Отримано 3 травня 2012 р.

“ЧАС СПОВІДУЄТЬСЯ ЧЕРЕЗ НАС…”: ТВОРЧИЙ ВЕЧІР ЛЮДМИЛИ ТАРНАШИНСЬКОЇ

15 березня 2012 р. в Національному музеї літератури України відбувся творчий вечір Людмили Тарнашинської “Час сповідується через нас”. Ошатна зала бібліотеки Колегії Павла Галагана ледь умістила представників широкого кола шанувальників творчості дослідниці, серед яких знакові постаті українського шістдесятництва, авторитетні вчені, викладачі вузів, письменники, журналісти і просто читачі-гурмани, що з нетерпінням очікують її нових книжок. Сентенцію, що нею означено назву творчого вечора, узято з поетичної книжки самої Л. Тарнашинської “Його величність Час. Варіації на (філосо)тему” (2010). Адже Л. Тарнашинська відома не лише як ґрунтовний і плідний літературний критик та літературознавець, авторка відомих наукових досліджень, а і як авторка дуже цікавих прозових і поетичних художніх збірок. Нині дослідниця підготувала до друку об’ємну монографію “Сюжет Доби: дискурс шістдесятництва в українській літературі ХХ ст.”.

Ведучий вечора директор Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН *М. Жулинський* наголосив, що Л. Тарнашинська надзвичайно талановита людина – блискучий літературознавець, чудовий поет і новеліст, якій притаманне філософське осмислення досліджуваних явищ та висока культура літературознавчого мислення. Зокрема, як у науковій, так і в художній творчості авторка намагається осягнути проблему проходження людини через час. Адже, як написав С. Кримський у передмові до її згаданої поетичної збірки, саме “Час просіює людей на істинність”. Л. Тарнашинська зуміла розглянути творчість українських шістдесятників як людей істинних. Тож у її особі маємо унікально працьовитого, плідного та різнобічного вченого й письменника, що перебуває в розвої свого таланту.

Професор Київського національного університету імені Тараса Шевченка *М. Гнатюк* наголосила на особливій увазі Л.Тарнашинської до роботи з текстами – досліджуваними і власними. Як наслідок, ґрунтовні літературознавчі монографії її складають гордість української гуманітаристики, а прозові й поетичні книжки завдяки особливому погляду, сказати б, “ключику” до людської душі мають неабиякий резонанс серед читачів. Якраз ця різноспрямованість творчості Л.Тарнашинської дає підставу говорити про варіативність самовияву авторки. До того ж як науковим, так і художнім її текстам властива пропозиційність. Адже Л.Тарнашинська ніколи не виносить остаточних вердиктів, не подає однозначних версій, а навпаки – завжди запрошує до розмови та спільних роздумів над визначальними проблемами нашого життя й літературознавчої науки.

На думку відомого дисидента-шістдесятника доктора філософії *Є. Сверстюка,* ті тексти, що їх пропонує Л.Тарнашинська, є справді цікавим і глибоким літературознавством без зайвого нагромадження незрозумілих словес. Ця авторка належить до тієї когорти дослідників, які добре знають, про що пишуть. Вона вміє вчитуватися в текст, добре його розуміє та має широку ерудицію, що дозволяє їй глибоко інтерпретувати тексти, події та явища. Крім того, Л.Тарнашинська блискуче й по-новому розвиває вже усталений жанр літературного портрета. Зосібна, у своїх наукових працях вона зуміла охопити і глибоко та об’єктивно осмислити широке коло відомих постатей із кола шістдесятників. Назагал дослідження Л.Тарнашинської постає добрим прикладом наукової коректності, глибини тлумачення й автентичності інтерпретації творчої постаті в контексті культури.

Письменник *Д. Павличко* констатував, що відчуває суголосність оцінок і суджень Л.Тарнашинської зі своїми власними думками й почуттями про ті чи ті події літературного життя. Особливо це стосується явища шістдесятництва. Бо ж у певному сенсі можна стверджувати, що творчі здобутки шістдесятників (завдяки також по-справжньому спорідненим їм дослідженням) із часом набувають більшого значення. За великим рахунком, шістдесятництво не зникає. Воно назавжди залишиться знаковим духовним явищем української культури ХХ ст. Особливі почуття викликають дослідження авторки про творців, які вже відійшли за життєву межу. На думку Д. Павличка, есей Л. Тарнашинської про Соломію Павличко найкращий із усього, написаного про неї.

Письменник-шістдесятник *Вал. Шевчук* наголосив, що Л. Тарнашинська як науковець дерзновенна. Це, зокрема, засвідчує і її книжка "Художня галактика Валерія Шевчука. Постать сучасного українського письменника на тлі західноєвропейської літератури", де авторка проаналізувала його творчість у контексті європейської традиції й назагал світового гуманізму. Зрозуміло, що зробити це було вельми непросто й через те, що сам Вал. Шевчук ніколи не був офіційно визнаним автором, і через серйозність заявленої проблематики дослідження. Однак ця праця вдалася Л.Тарнашинській дуже добре. Так само мала вона дерзновення написати книжку про шістдесятників, залучивши продуктивні підходи до осягнення цієї теми. Адже шістдесятництво треба вивчати не за емоціями навіть і самих його учасників, а за документами тієї доби. Зокрема, опираючись на спогади, однак пам'ятаючи при тому, що спогади завжди суб'єктивні. Звичайно, Л. Тарнашинська не змогла охопити всього масиву в монографії про шістдесятництво. Однак вона його цілком справедливо інтерпретує як явище – культурне, літературне, політичне, загальноінтелігентське, що мало своє обличчя. Вал. Шевчук вважає, що її книжка "Українське шістдесятництво: профілі на тлі покоління. Історико-літературний та поетикальний аспекти" стала добрим початком наукового осмислення цього явища.

Доктор філологічних наук *Н. Шумило* (Інститут літератури ім.Т.Г. Шевченка НАН України) наголосила на високому науковому професіоналізмі Л. Тарнашинської, що виявляється не тільки у власній дослідницькій роботі, а й у сприйнятті чужих наукових текстів. Зокрема, вона виявила себе як надзвичайно уважний і сумлінний рецензент. До того ж Л.Тарнашинська дуже приємна як колега – порядна й високоморальна особистість і водночас тиха, скромна "людина в собі", цілком віддана власним науковим пошукам і творчості. Крім того, це людина, яка в усьому послідовно сповідує свою національну позицію.

Завідувачка секретаріату Комітету Верховної Ради України з питань культури та духовності кандидат філологічних наук *Н. Колісниченко-Братунь* наголосила, що особистість Л.Тарнашинської вражає багатогранністю – як творчою, так і суто людською. Вона належить до когорти людей, які постійно рухаються й розвиваються, формуючи власну особистість, себто "роблячи себе" самі. У той спосіб, акумулювавши багатий журналістський досвід та засвоюючи найновіші досягнення світової гуманітаристики, вона сформувала себе як потужний науковець. Крім того, Л. Тарнашинська власною художньою практикою довела, що вона сильний оригінальний поет та не менш своєрідний прозаїк. Недаремно її книжки читають у найвіддаленіших куточках України.

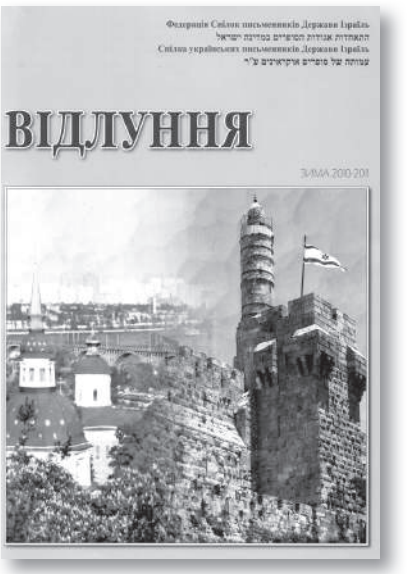
Завідувач науково-бібліографічного відділу Національної парламентської бібліотеки *В. Кононенко*, де Л.Тарнашинська разом із його співробітниками підготувала цілу низку бібліографічних досліджень, подякувала їй за цікаву і плідну наукову співпрацю та за радість від читання її прозових і поетичних творів. Співробітник редакції журналу "Слово і Час" *В. Лисенко* назвала Л.Тарнашинську постійною й улюбленою авторкою журналу, яка не лише заявила себе блискучим науковцем, а й вразила дуже талановитою, глибокою поезією й оригінальною прозою.

На вечорі Людмилі Тарнашинській за особисті досягнення в літературній творчості та за вагомий внесок у відродження духовності та культури українського народу була вручена медаль "Почесна відзнака" Національної спілки письменників України. Також прозвучали її вірші у виконанні актриси Г. Стефанової та спів Н. Боянівської у власному супроводі на бандурі.

Павлина Дунай
м. Київ

Отримано 18 квітня 2012 р.

ВІДЛУННЯ НАШОЇ МОВИ, НАШОЇ КУЛЬТУРИ, НАШОГО БУТТЯ



Мало хто знає, що в Ізраїлі у складі Федерації спілок письменників існує своя Спілка українських письменників. І саме вони – україномовні письменники – почали видавати журнал із вдалою (як на моє розуміння й на мій смак) назвою – "Відлуння". Головний редактор і автор проекту Ігор Барах – колишній дуже відомий і шанований київський лікар, хірург і анастезіолог. Ще в давні радянські часи він писав вірші тільки українською мовою, і визнані українські композитори створювали на його слова пісні, що ставали популярними. На обкладинці першого номера журналу "Відлуння" є текст пісні з назвою "Українська мова "(і навіть диск із записом цієї пісні). Не зайвим буде нагадати, що реалізації цього проекту сприяє український посол в Ізраїлі Г. Надоленко, а заклав цю ініціативу наш перший посол Ю. Щербак, він же і член редколегії журналу, й один з авторів цього першого номера.

Невеликий за обсягом журнал виявився надзвичайно насиченим і змістовним. На першій обкладинці його поряд розташовані силуети Києва та Єрусалима. Цей загальний задум утілено послідовно й переконливо. Вражає, скільки видатних культурних єврейських діячів народилося саме на українській землі: філософи, культурологи, письменники… Попри всі біди, війни, трагедії, вони реалізували себе, їхні твори, їхня діяльність увійшли у скарбницю світової цивілізації. "Історії було завгодно, щоб колискою нової івритської літератури стала саме Україна, "– пише голова Федерації спілок письменників Держави Ізраїль, президент ізраїльського відділення міжнародного ПЕН-клубу Е. Баух у статті на початку журналу. Члени Спілки українських письменників, тепер уже громадяни Ізраїлю, не втратили пам'ять про Україну, не втратили любов до неї, її літератури й мови і, по суті, стали їх носіями у світі. Тому вихід журналу "Відлуння" став і для нас радісною подією.

Журнал побудовано за загальним задумом, котрий здійснюється достатньо послідовно: від найтрагічніших сторінок новітньої історії єврейського народу до веселих жартів і гумористичних творів для дітей. Від трагедії й темряви до світла й оптимізму. Перші сторінки журналу нагадують нам про сталінський геноцид і про Другу світову війну. Цей розділ має назву "Меморіал". Вірші тих єврейських поетів, котрі й на фронті, і в роки радянського антисемітизму мали мужність і гідність писати вірші на ідиш, тут у журналі в перекладах українських поетів. Тих, хто також мав мужність і гідність перекладати українською твори своїх побратимів у ті страшні і трагічні часи. А серед них – Г. Кочур і М. Лукаш, М. Рильський, В. Сосюра, П. Тичина й ін.

Не можу не сказати окремо про твори Ю. Щербака. Він нібито не торкається наскрізної ідеї "Відлуння" безпосередньо. Але він розширює цю тему – зближення єврейської й української культур і доль наших народів – до ідеї співпричетності всіх людей до загальних цінностей, радості й печалі.

Тому на честь звичайної української молодої сільської жінки звучить урочистий хор із Ватикану: "Аве Марія грація плена домінус текум "… (оповідання "Аве Марія"). В основі другого твору "Маленька футбольна команда" (присвяченого пам'яті друга – поета Леоніда Кисельова) – зустрічі з різними людьми, Київ у різні пори року, щасливе літо відпочинку біля моря в колі друзів, дорослих і дітей із грою у футбол на пляжі… Це й реальні спогади, і філософські роздуми, й есе. А наприкінці є така фраза: "Я подумав про те, що коли б зробити фотографію всіх, хто стояв поруч з нашою футбольною командою "All stars" і тримався разом з нами за руки,– коли зробити фотографію, то вона вийде така велика, що ніякого фотопаперу не вистачить. Я подумав, що ми стоїмо – не тільки ми, маленька футбольна команда, а й різні люди – гонщик Голембіовський, угорська жінка Анна Радо, мадам Жангійо, Єфрем Ісаакович Яницький, чорнява іспанка Маруччо, польські й французькі льотчики, медсестрички, які так жаліли Льоню, й той маленький капрал з 1944 року, й ще багато-багато людей – ми стоїмо, взявшись за руки, й ніхто не розірве цей вічний ланцюг – ніяка смерть і ніяка ненависть. І ми вже не маленька футбольна команда, а – людство" (36). Цитата ця не потребує коментарів, крім одного уточнення: польські і французькі льотчики привозили ліки для вмираючого українського поета Л. Кисельова і не брали за свою послугу грошей… Ці твори Ю. Щербака дуже важливі для розкриття загальної концепції журналу.

Сторінки "Відлуння" насичені нарисами – портретами різних людей, чий вклад вагомий у суспільному, культурному житті Ізраїлю. Серед них особливе місце посідає Я. Сусленський, людина, що докладала великих зусиль для зміцнення українсько-єврейських стосунків, наприклад, у створенні Товариства єврейсько-українських зв'язків і його бюлетеня, де він, до речі, знайомив своїх читачів із українськими Праведниками народів світу (людьми, що рятували євреїв під час нацистського геноциду, ризикуючи власним життям). Я. Сусленський в усі часи не мав сумніву, що Україна колинебудь обов'язково буде вільною. Серед героїв цих нарисів є дуже теплий і живий спогад про

В. Некрасова. І, що для нас особливо важливо, бо біль від нещодавної втрати не минула, матеріал "Обрії Михайлини Коцюбинської", написаний Д. Дроздовським.

"Відлуння" відкрите для наукових розвідок філологічного напряму. Про це свідчить праця Е. Бауха "Осип Мандельштам і Пауль Целан" (уривок із книжки "Позивання з Історією"). Ця остання обставина надає для нас можливості співпраці із журналом.

Багато сторінок присвячено творам гумористичним, колоритним, веселим, іноді іронічним. Наприклад, на сторінках дотепних "Заміток на серветках" Л. Луцького знаходимо цікаві й важливі відомості про сучасну Одесу, зроблені туристом із Ізраїлю. Як, наприклад, відкриття, що на вулицях сучасної Одеси можна почути українську мову, що раніше було рідкістю. До того ж автор зауважує, що це не суржик, а гарна українська мова, що йому особливо приємно. Або розповідь про знахідку, зовсім уже неочіковану: в одеському дворі стоїть пародія на пам'ятник Катерині II: цариця тримає в руці "Российско-украинский разговорник". Насправді, одеські жартівники невмирущі!

Не хочу переказувати весь зміст журналу. Хочу тільки привітати його авторів і видавців і підтримати їх, побажати успіху й виходу подальших номерів. А читачам – оцінити зусилля наших колег і друзів у далекій і, як бачимо, близькій країні. Робімо спільну справу!

Електронна адреса журналу: igbarach@gmail.com

Наталя Мазепа
м. Київ

Отримано 2 квітня 2012 р.

ШОСТІ МІЖНАРОДНІ НАУКОВІ ФОЛЬКЛОРИСТИЧНІ ЧИТАННЯ, ПРИСВЯЧЕНІ ПРОФЕСОРУ ЛІДІЇ ДУНАЄВСЬКІЙ

12 травня 2012 р. в Центрі народознавства "Козак Мамай" ("Мамаєва Слобода") відбувся науково-мистецький захід, приурочений до двадцятиріччя кафедри фольклористики, заснованої професором Лідією Францівною Дунаєвською. Організатори – кафедра фольклористики Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, Центр народознавства "Козак Мамай" і Центр Української Культури та Мистецтва. Захід об'єднав собою дві події: Шості міжнародні наукові фольклористичні читання, присвячені Лідії Дунаєвській, та фольклорний фестиваль "Жили-були…", у межах якого українські фольклорні гурти приймали творчі колективи різних народностей України – чехів, татарів, азербайджанців, узбеків, росіян, вірменів, греків, гагаузів, курдів, німців (близько 700 учасників); тривала виставка виробів народних майстрів, майстер-класи з традиційної дитячої гри, народного танцю, народних ремесел тощо.

Розпочалася науково-культурна акція спільною молитвою за Україну в Церкві Покрови Пресвятої Богородиці "Мамаєвої Слободи", де студенти-фольклористи виконали народні псалми. Під час офіційного відкриття заходу учасники й гості взяли участь у зворушливій події – розгортанні Державного Прапора України площею 900 квадратних метрів під звуки національного Гімну.

Фольклористичні читання об'єднали науковців – фольклористів, етнологів, етнографів, антропологів, музеєзнавців із різних куточків держави: Києва, Львова, Миколаєва, Сімферополя, Рівного, Луцька, Черкас, Тернополя, Кам'янця-Подільського, Кривого Рогу, Дрогобича та з-за кордону – Польщі, Білорусі.

На пленарному засіданні з вітальним словом виступила завідувач кафедри фольклористики Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка проф. *О. Івановська*. Із початком конференції присутніх привітали проректори Шевченкового університету проф. *П. Бех* та проф. *В. Шевченко.* Бурхливе обговорення викликала доповідь "Останні язичники Європи" доктора історичних наук професора кафедри фольклористики антрополога *С. Сегеди*. Великий інтерес викликали оприлюднені на конференції доповіді професорів *А. Іваницького, Ю. Ковалiва, В. Давидюка, Я. Гарасима* та інших високодостойних учених-фольклористів.

Секційні засідання конференції охопили такі напрями наукової дискусії: казкознавство в Україні: історія, сучасність, перспективи розвитку; фольклористика в Україні: здобутки, проблеми методології, перспективи розвитку; фольклор України як націєтвірний чинник; місце і значення автохтонної традиції в історії та сучасності; фольклорний процес у сучасному інформаційному просторі; етномозаїка традиційних культур населення України; фольклор та фольклористика етнографічних регіонів України; на перехресті двох культур: взаємодія народнопоетичної та художньої творчості; етномузикознавство: історія дослідження та нові методологічні підходи; Україна і світ: полілог культур.

Наукові читання в інтер'єрі козацького поселення XVII ст. тривали в унікальній атмосфері щирості, інтелектуального й культурного єднання та національного самоствердження. Секційна робота конференції відбувалася в досить нетрадиційному форматі: усі зацікавлені відвідувачі Центру народознавства мали можливість узяти участь у науковій дискусії. Тому концепція події "вихід науки з кабінетів" набула реального

втілення. Інтерактивні заходи, пропоновані організаторами киянам та гостям міста, пробуджували в кожному почуття причетності до свята традиційної культури України.

Загальний настрій єднання навколо вічних цінностей панував у "Мамаєвій Слободі" у травні 2012 року. Фольклористи Шевченкового університету зводять духовний пам'ятник Лідії Дунаєвській – славетній дочці України, вітчизняному казкознавцю, поетесі, учителю, засновниці кафедри фольклористики.

Світлана Онисенко
м. Київ

Отримано 18 травня 2012 р.

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ, МОЛОДІ ТА СПОРТУ УКРАЇНИ
Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України
Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка
Інститут філології та соціальних комунікацій
Бердянського державного педагогічного університету
Центр гендерних досліджень Бердянського державного педагогічного університету

20-21 вересня 2012 року на базі Інституту філології та соціальних комунікацій Бердянського державного педагогічного університету відбудеться міжнародна наукова конференція **"ЩО ВОДИТЬ СОНЦЕ Й ЗОРНІ СТЕЛІ": ПОЕТИКА ЛЮБОВІ В ХУДОЖНІЙ ЛІТЕРАТУРІ".**

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

До обговорення пропонуються такі питання:

Любов у рамках жанру: від любовної лірики до любовного роману; Любовні трикутники і багатокутники: кохання і сюжетобудова; Боги кохання: Амур, Ерот, Венера, Афродита, Іштар, Лакшмі, Бастет, Лада, Лель та інші, фольклорні образи любові; Кохання в добу урбанізації, глобалізації, НТР, Інтернету; Від Еросу до Агапе: відтінки кохання в літературі; Любов у гендерному вимірі; Мова любові і мова закоханих, любовна символіка; Між Еросом і Танатосом: любов і смерть, любов і війна; Він і Вона: вічні образи і літературна традиція (Трістан та Ізольда, Ромео і Джульєтта та ін.); Кохання як гра, мрія, фантазія, бажання, манія, хвороба; Кохання і стиль: барокове, сентименталістське, готичне, романтичне, модерне і постмодерне; Любов і християнські чесноти; Репрезентація кохання в детективі, фантастиці, фентезі, бойовику, горорі та інших жанрах масової літератури; "Філософія", "історія", "психологія", "біологія", "хімія", "географія", "фізика", "метафізика", "музика" кохання; Любов по-українськи, по-французьки, по-японськи…: національні традиції образів кохання; "Мистецтво кохати", "правила" й "закони" кохання, "любовні суди" в літературі; Таємниця першого кохання: любов у літературі для дітей та юнацтва.

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

Контакти:

Адреса: 71112, Запорізька обл., м. Бердянськ, вул. Шмідта, 4, Інститут філології та соціальних комунікацій Бердянського державного педагогічного університету, кафедра зарубіжної літератури та теорії літератури.

Телефони:

(06153) 7-07-53 – кафедра зарубіжної літератури та теорії літератури;

7-09-29 – директорат Інституту філології та соціальних комунікацій;

(097) 517-19-23 – Філоненко Софія Олегівна, (066) 94-64-702 – Табакова Ганна Іванівна (з питань подання заявок та програми конференції);

(095) 558-42-72 – Боговін Ольга Володимирівна (з питань поселення);

(06153) 7-09-29 – редакційний відділ, Бєловол Олена Анатоліївна (з питань публікації статей та оплати).

E-mail: loveconf@ukr.net



Наші презентації

Лисюк Наталія. Постфольклор в Україні. – К.: [Агентство "Україна"], 2012. – 348 с.

У книжці вперше окреслено феномен сучасного українського міського фольклору. Дослідниця характеризує види, жанри та цілісні тематичні комплекси сучасних фольклорних творів, що побутують у містах (зокрема, у межах сформованих у соціумі окремих спільнот) і передаються за допомогою не тільки усної трансмісії, а й усього розмаїття засобів комунікації, якими володіє інформаційне суспільство. Перша частина книжки присвячена загальному огляду уявлень про специфіку побутування в сучасному соціокультурному просторі традиційного (архаїчного та класичного) і новітнього фольклору. Друга частина монографії має на меті дати читачеві уявлення про соціальний поліморфізм сучасного українського суспільства, що зумовлює поліцентризм міського фольклору. Чимало уваги тут приділено опису фольклорної творчості деяких конкретних субкультур як синкретичних систем (київський, торговий, армійський, автомобільний фольклор тощо). У третій частині книжки окреслено жанрову систему постфольклору, який побутує на теренах України. У цьому масиві авторка виокремлює основні види сучасного міського фольклору (міська стереотипна проза, міська пісня, фольклор мовленнєвих ситуацій, писемний фольклор, ритуально-магічні практики), а також цілісні магічні комплекси (прогностично-магічний, політичний фольклор тощо).

Видання буде корисним науковцям-культурологам, насамперед етнологам і фольклористам, студентам вищих навчальних закладів і всім, хто цікавиться поточним станом соціокультурного розвитку суспільства.



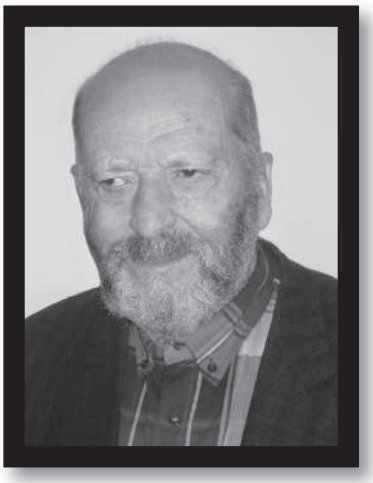
Наші презентації

Іспанія – Східна Європа: географічна віддаленість і культурна близькість: Матеріали міжнародного наукового семінару іспаністів, Львів, 22 жовтня 2010 року / Упоряд. Р. Помірко, Б. Чума, Н. Олійник. – Львів: Астролябія, 2011. – 272 с. [Іспаномовне видання]

У видавництві "Астролябія" вийшов друком збірник матеріалів міжнародного наукового семінару іспаністів "Іспанія – Східна Європа. Географічна віддаленість і культурна близькість", що відбувся у Львівському національному університеті ім. І.Франка 22 жовтня 2010 р. У цьому науковому заході, крім українських фахівців, узяли участь дослідники з Польщі та Іспанії. Книжка, видана іспанською мовою, містить доповіді й повідомлення з різних галузей гуманітарних студій (історія, культурологія, літературознавство, лінгвістика), об'єднані спільною тематикою відносин між Іспанією та країнами Східної Європи.

Т. Р.

МАРК ВЕНІАМІНОВИЧ ТЕПЛІНСЬКИЙ



19 квітня 2012 р. на 88-му році життя відійшов у вічність Марко Веніамінович Теплінський – відомий філолог-літературознавець, доктор філологічних наук, професор, автор понад 200 наукових, науково-методичних та науково-популярних праць, серед яких монографії, статті, підручники, навчальні посібники для школярів та вчителів.

Марко Теплінський народився 14 вересня 1924 р. в Полтаві. У 1947 р. закінчив із відзнакою філологічний факультет Ленінградського університету, де навчався в таких видатних російських учених, як Г. Гуковський, В. Десніцький, Г. Бялий, Б. Томашевський, Б. Ейхенбаум та ін. Він вихованець відомої ленінградської історико-літературної школи, яку очолював В. Є. Євгеньєв-Максимов. Саме під його впливом М.Теплінський написав і 1951 року захистив у Ленінградському (нині Санкт-Петербурзькому) університеті кандидатську дисертацію на тему: "Творческая история поэмы Н. Некрасова "Современники". У 1966 р. видав фундаментальну монографію "Отечественные записки" (1868–1884). История журнала. Литературная критика", яку наступного 1967 року захистив у Пушкінському Домі (Інституті російської літератури АН СРСР, м. Ленінград) як дисертацію на здобуття вченого ступеня доктора філологічних наук. Крім творчості М. Некрасова та історії російської журналістики і критики XIX століття, досліджував творчість А. Чехова та інших російських письменників.

Марко Теплінський прожив довге і складне життя, про що свідчать географічні координати його діяльності: починав викладати в Карелії, 17 років жив на Сахаліні, очоливши кафедру російської і зарубіжної літератури Південно-Сахалінського педінституту, з 1970 року працював в Івано-Франківську: перші 22 роки як завідувач кафедри російської і зарубіжної літератури педагогічного інституту, а з 1992 року – як професор кафедри світової літератури Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника; з 2006 року Почесний професор.

Науково-педагогічний стаж активної роботи М. Теплінського становить майже 65 років, з них 42 роки він віддав своїй батьківщині – Україні, розбудовуючи її гуманітарні науки й освіту. Без перебільшення можна сказати, що саме український період діяльності М. Теплінського відзначається особливою продуктивністю, бо після переїзду до Івано-Франківська він написав посібники для вчителів про вивчення у школі творчості М. Чернишевського (1981), А. Чехова (1985), О. Островського (1985, 2003), видане 1990 року на Далекому Сході дослідження "А. П. Чехов на Сахалине", збірники статей "Пятнадцать литературоведческих сюжетов с автобиографическими комментариями, двумя приложениями и эпилогом" та "Профессия – литературовед", що побачили світ в Івано-Франківську відповідно у 2002 та 2009 рр. Прикметно, що російська класика розглянута автором, як правило, у зв'язках з Україною, її культурою й літературою (українська тема у творчості російських письменників, постановка їх п'єс на українській сцені, українська рецепція їхніх творів тощо). Водночас М. Теплінський звернувся й до дослідження проблем творчості власне українських письменників, зокрема В. Стефаника, М. Павлика й ін. Його праці друкувалися в багатьох періодичних виданнях, у наукових виданнях Івано-Франківська, Львова, Чернівців, Дрогобича, Харкова, Луганська, Полтави, Сімферополя, а також Ольштина (Польща). У 1980-ті рр. проф. М. Теплінський був членом вченої ради із захисту докторських дисертацій з російської літератури при Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України.

М. Теплінський – автор першого і єдиного на сьогодні посібника (а фактично підручника) з історії російської літератури XIX ст. власне для українських студентів-філологів, що побачив світ 1991 р. в київському видавництві "Вища школа". Вісім позицій у бібліографії праць ученого посідають підручники та навчальні посібники з російської й зарубіжної літератури для учнів загальноосвітніх шкіл старших класів, створені разом із Ю. Султановим.

Куди б не закидала доля Марка Веніаміновича, він цілеспрямовано продовжував кращі традиції східнослов'янської філологічної науки, наполегливо працював на культуротворчій ниві, виховував у людей любов до рідної культури, мистецтва слова, формував у них уміння діалогічного існування у світі, відкривав своїм особистим прикладом простір для духовного й фахового розвитку численним поколінням студентів-філологів, учителів-словесників, учням і колегам літературознавчого цеху, багато з яких із гордістю зараховують себе до наукової школи Марка Веніаміновича Теплінського.

АННОТАЦИИ ОПУБЛИКОВАННЫХ СТАТЕЙ

Ольга Бандровская. Адаптация художественного произведения в культурологической перспективе

Целью статьи является проблематизация сути и содержания адаптации в современном культурном пространстве. Показано, что специфика адаптаций выступает ответом на информационные вызовы и нуждается в широкой дискуссии в разных плоскостях, в первую очередь эстетической ценности и эстетического образования человека.

Ключевые слова: адаптация, художественная литература, культура, современность, информация, Шекспир, читатель.

Анна Мазурак. Психофизиологические основы монтажа как средства художественного влияния в литературе и кино

Обосновываются психофизиологические основы монтажа как выразительного средства в литературе и киноискусстве. Их функциональность продемонстрирована на примере стихотворения Тараса Шевченко "І досі сниться: під горою…"

Ключевые слова: кадр, кинопоэтика, "кинематографизм в литературе", монтаж, мизансцена, поэтика монтажа, принцип перевернутой воронки.

Ярема Кравец. Иван Франко и испанская литература

Статья посвящена исследованию суждений И. Франко о месте трех наиболее выдающихся представителей испанской литературы – М. де Сервантеса, Лопе де Веги и П. Кальдерона. И. Франко создал вольный перевод из прозы на стих отрывка первой части и окончания второй части "Дон-Кихота", а также совершил литературную обработку драмы Кальдерона "Саламейский алкальд", перевел отдельные образцы испанских романсов и португальских народных песен, которые привлекли больного уже писателя игривым сюжетом, комическими ситуациями, элементами "переодевание – разгадывание", сюжетными линиями, традиционными для мировой литературы.

Ключевые слова: испанская литература, европейский роман, "Дон-Кихот", литературная обработка, Кальдерон, пиренейский фольклор.

Галина Райбедюк. Поэзия Степана Сапеляка: библейский генезис и авторський текст

В статье выясняются аспекты функционирования библейского текста в поэзии С. Сапеляка, опосредующие позицию автора. Его интенциональный мир представлен сквозь призму христианского гуманизма. Проанализированы интегральные и типодифференциальные характеристики традиционных образных структур в лирике мастера слова. Исходной основой интерпретационной модели избран авторский текст, посредством которого исследуются библейские коды художественного сознания поэта.

Ключевые слова: библейский текст, авторский текст, канон, сакральное, матрица, код, интертекстуальность, традиционные образные структуры.

Людмила Касян. "Книга жизни" Ирины Жиленко "Homo feriens" в автобиографическо-мемуарном дискурсе

В статье рассматривается мемуарно-автобиографическая книга известной украинской поэтессы Ирины Жиленко "Homo feriens", поданы художественно-эстетические особенности, определены жанрово-стилевые параметры книги, проанализирована специфика подачи автобиографического "Я", приёмы создания образов эпохи и поколения шестидесятников.

Ключевые слова: мемуары, автобиография, дневник, портрет, образ поколения, шестидесятники.

Зинаида Кирилюк. Эпизод из истории украинской культуры в воспоминаниях литературоведа и фольклориста В. Данилова (письмо к Е. Кирилюку)

Впервые публикуются воспоминания русского филолога В.Данилова об известных деятелях украинской культуры – Б. Гринченко, И. Нечуе-Левицком, О. Левицком и о панихиде по Т. Шевченко в Нежине в 1899 г.

Ключевые слова: украинский язык, украинский фольклор, журнал "Киевская старина", чествование памяти Т. Шевченко.

Александр Чертенко. Изгнание призраков: исторический дискурс в немецкой прозе после 1989 года (вводные замечания)

В статье рассматриваются особенности репрезентации истории в немецкой прозе, написанной после 1989 года Автор указывает на то, что именно специфическая тематизация (немецкой) истории последнего столетия, в частности цезур 1933-1945, 1968 и 1989 гг., определяет своеобразие литературы объединенной Германии. В свою очередь, память, которой большинство исследователей приписывает статус узловой категории, с учетом своей аффирмативности и связи с порожденными литературой 50-80-х гг. моделями письма (а следовательно, «не-новизны» в гройсовском понимании) служит скорее основой для субверсивного диалога опытов, локализованного в плоскости говорения об истории, фактическим «сырьем» для литературных интерпретаций прошлого и настоящего. В отличие от историзма XIX — начала XX в., исходящего из эмпирической данности истории, исторический дискурс в современной литературе опирается на размежевание истории и памяти, а также акцентирует внимание на сконструированности исторических толкований. В отличие от постмодернистской философии истории, он практически всегда имеет в виду реконструкцию объективированной истории, ограниченную приватно-групповым горизонтом, который близок, но не тождественен горизонту памяти. Это позволяет говорить о переходной (или: гибридной) природе исторического дискурса в немецкой прозе после 1989 г.

Ключевые слова: история, исторический дискурс, память, литературная репрезентация, Модерн, Постмодерн, гибридность.

Мария Шимчишин. Гарлемский ренессанс как этап формирования новой афро-американской идентичности

В статье исследуется культурно-художественное движение – Гарлемский ренессанс – значимое для всей словесности США. Коротко проанализированы причины его возникновения, освещена дискуссия о заданиях негритянского писателя, а также определено значение афро-американского романа начала XX века в процессе формирования идентичности чернокожих американцев.

Ключевые слова: афро-американская литература, Гарлемский ренессанс, индексы идентичности, "Новый негр", модернизм.

CONTENTS

THEORETICAL ISSUES

Olha Bandrovska. Adaptation of literary work in culturological perspective 3

Anna Mazurak. The psycho-physiological foundations of montage as a method of artistic influence in literature and cinema 9

MATERIALS FOR *THE HISTORY OF UKRAINIAN LITERATURE*

Yarema Kravets. Ivan Franko and Spanish literature 19

THE PRESENT TIME

Galyna Raybediuk. The poetry of Stepan Sapeliak: Biblical genesis and the author's text 29

Liudmyla Kasian. Iryna Zhylenko's book of life: Homo feriens in the framework of memoir discourse 41

RECOLLECTING THE BYGONE YEARS

Zynayida Kyryliuk. An episode from Ukrainian cultural history in the recollections of V. Danylov, a literary scholar and a student of folklore (A letter to Ye. Kyryliuk) 50

WORLD LITERATURE

Oleksandr Chertenko. Expulsion of the specters: History discourse in German prose after 1989 (General remarks) 60

Mariya Shymchyshyn. The Harlem Renaissance as a landmark period in the formation of new African American identity 77

REMARK

Mykhaylo Nayenko. Labeling and denunciation as genres of paraphilology 85

LITERARY CRITICISM

Kateryna Murashevych. Liudmyla Skyrda's Melodies of the Four Seasons 89

Yaroslav Mishanych. Confession of a wondering student: Artem Chapay, In Search of Ukraine 92

Serhiy Hayduk. The poetic melodies of Nina Kostiuk 94

Viktor Palynsky. "At least take a picture for yourself…": Myroslav Lazaruk's The Kaiser's Road 95

REVIEWS

Yaroslav Holoborodko. Iryna Betko's monographic trio: Reflections and some polemics 99

Darya Tyshchuk. Associonyms in postmodernist texts 105

Dmytro Drozdovsky. Literature as a space of memory 107

Ihor Nabytovych. The reality of art is higher than the reality of being 112

Mykola Suliatytsky. Turning to the sources of Ukrainian spiritual tradition 115

CHRONICLE

Vyacheslav Levytsky. The 41st International Conference of Philology in St. Petersburg 118

Svitlana Lushchiy. The All-Ukrainian Student Contest 119

Pavlyna Dunay. "The time unbosoms itself through us…": Liudmyla Tarnashynska's literary soirée 120

Natalia Mazepa. The echoes of our language, our culture, our being 122

Svitlana Onysenko. The 6th International Folklore Readings dedicated to Prof. Lidiya Dunayevska 123

OUR PRESENTATIONS 18, 84, 88, 125

OBITUARY

Mark Veniaminovych Teplinsky 126

SUMMARIES 127

CONTENTS 128

WORD AND TIME'S ART GALLERY ..... 3rd cover page