

Слово і ЧАС

НАУКОВИЙ
ЖУРНАЛ
ІНСТИТУТУ
ЛІТЕРАТУРИ
ім. Т.Г. ШЕВЧЕНКА
НАН УКРАЇНИ
ТА НАЦІОНАЛЬНОЇ
СПІЛКИ
ПИСЬМЕННИКІВ
УКРАЇНИ

№ 11 (539)

листопад 2005

м. Київ

Заснований у січні 1957 р.
Виходить щомісяця

ЗМІСТ

AD FONTES!

<i>Завгородній Юрій</i> . Буддизм у творчості Івана Франка	3
<i>Дуркалевич Вікторія</i> . Художня проза Івана Франка fin de siècle: реконструкція самості.....	7
<i>Голод Роман</i> . Поетика імпресіонізму в художній творчості Івана Франка	15
Журналу “Всесвіт” – 80.....	20

ЧАС ТЕПЕРІШНІЙ

<i>Котик Ігор</i> . Екзистенційний вимір людини в “Анкетах” Юрія Тарнавського.....	21
<i>Думчак Ірина</i> . Критична спадщина Аскольда Мельничука	28

ЛІТЕРАТУРНА КРИТИКА

<i>Стусенко Олександр</i> . Смерть читача	32
<i>Герасименко Ніна</i> . Особливості творчої манери Ірен Роздобудько	36

ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА

<i>Пікун Леся</i> . Дзеркальна гра набутками культури як явище літератури постмодернізму	40
<i>Дубініна Олена</i> . Переосмислення історії в романі Вільяма Стайрона “Визнання Ната Тернера”	47

LOGOS

- Домбровська Марія.* Дефініції “масової літератури” 54
Лисюк Наталія. Фольклор як політична зброя 65

ДЕБЮТ

- Процюк Любов.* Особливість конфлікту у драматичній дії “Сапфо”
Л. Старицької-Черняхівської 72
Бєлоброва Тетяна. Просторова організація ліричного переживання
в молитовному тексті 78
Денисюк Христина. Ренесанс роману Емілії Бронте “Буреверхи” 83

- СТРОФА** 88

РЕЦЕНЗІЇ

- Боронь Олександр.* Інтерпретація реценції у світлі сучасних
літературознавчих проблем [Вільна Я.В. Историко-литературный феномен
критичної інтерпретації творчості Г.Квітки-Основ'яненка. Монографія. –
К.: Альтерпрес, 2005. – 300 с.] 89
Михед Павло. Бароко-модернізм-постмодернізм (типологія та наступність):
російська редакція [Заярная И.С. Барокко и русская поэзия XX столетия:
типология и преемственность художественных форм: Монография. – К.:
Издательско-полиграфический центр “Киевский университет”,
2004. – 405 с.] 92

- Пам'яті Миколи Ігнетенка** 96

КНИЖКОВА ГРАФІКА

- Видання молодих авторів 3 сторінка обкладинки



Ad fontes!

Юрій Завгородній

БУДДИЗМ У ТВОРЧОСТІ ІВАНА ФРАНКА¹

Іван Франко не був першим і єдиним українським інтелектуалом другої половини XIX – початку XX ст., хто цікавився буддизмом. Ще 1860 року у праці “Поступовий розвиток стародавніх філософських вчень у зв’язку з розвитком язичницьких вірувань” професор Київського університету О. М. Новицький (1806–1884) окремо зупиняється на буддизмі. Пізніше до буддизму звертатимуться як представники академічної науки С. С. Гогоцький (1813–1889), О. П. Петров-Рославський (1816–1870), О. О. Козлов (1831–1901), М. О. Олесницький (1848–1905)², так і дехто з мислителів, зокрема, відомий філософ-позитивіст В. В. Лесевич (1837–1905). Отож, поява інтересу до буддизму як у часі, так і в особливостях його прояву в Україні, багато в чому нагадувала російську і європейську ситуацію.

Але хоча Іван Франко і не першим в Україні звернувся до вивчення буддійської спадщини, проте він досі залишається першим в українській культурі, хто не тільки вивчав цю спадщину, а й здійснив у своїй творчості рецепцію буддійської духовності.

Дослідження інтересу І. Франка до буддизму має свою, хоча й невелику, історію. До цієї теми, зокрема, зверталися О. І. Білецький, Х. С. Надель, Р. Стейсі і нещодавно І. В. Папуша.

На думку І. Папуші, “перше знайомство І. Франка з буддизмом відбулося не пізніше 1883 р., завдяки праці А. Вебера “Buddhismus”. І цілком можливо, що першою в житті Франка серйозною книгою з буддизму було дослідження В. П. Васильєва “Буддизм: його догмати, історія і література” (1857), прочитане ним у 1890 р.”³. Інтерес, який виник у І. Франка внаслідок знайомства з науковими працями про буддизм, виявився у його творчому доробку як дослідника, перекладача і поета.

Багато чим у здійсненні своїх творчих задумів І. Я. Франко завдячує М. Драгоманову (1841–1895), який не раз консультував І. Франка також із питань, пов’язаних із буддизмом, допомагаючи йому конкретними порадами й літературою⁴.

¹ Текст статті – доопрацьований варіант доповіді, яка була виголошена на перших Торчинівських читаннях 21.02.2004 р., організованих кафедрою філософії і культурології Сходу Санкт-Петербурзького державного університету, і обговорена на семінарі в Інституті сходознавства ім. А. Кримського НАНУ 13.05.2004 р.

² Глибокий інтерес до буддизму виявляв і В. І. Вернадський (1863–1945). Він, зокрема, був знайомий з видатним російським буддологом Ф. І. Щербатським (1866–1942). Відомо, що листування, в якому значна увага приділялась і обговоренню релігійно-філософських питань буддистського вчення, тривало між ними понад п’ятдесят років (Див.: *Росов В.А.* В.И. Вернадский и русские востоковеды. Мысли – Источники – Письма. – СПб., 1993. – С.53–70).

³ *Папуша І.В.* Modus orientalis. Індійська література в рецепції Івана Франка. – Тернопіль, 2000. – С.36.

⁴ Матеріали для культурної й громадської історії Західної України. – Т.І.: Листування І.Франка і М.Драгоманова. – К., 1928. – С.137, 264, 335, 360, 398–399, 427, 429, 430. Взагалі обізнаність М. Драгоманова з індійською духовною спадщиною, зокрема, і з буддизмом, заслуговує на окреме дослідження. На сьогодні, на жаль, цей складник його багатой інтелектуальної спадщини ще

Сьогодні досить складно визначити, що саме стимулювало інтерес І.Франка до буддизму. Певна річ, що однією з причин можна вважати світоглядні пошуки Франка. Про це, зокрема, свідчить його листування з М. Драгомановим. 8 липня 1890 р. І. Франко писав: “Я хоч і вважаю буддизм великим і благодотворним ферментом у житті народів Востока і Заходу, то все-таки на тепер він для мене хіба тільки предмет студій (читаю власне інтересну, хоч вельми хаотичну книжку про нього Васильєва, т. I), але не практики”⁵. У розвідці ж І. Франка “Хто такий “Лис Микита” і відки родом?” (уперше видана також у 1890 р.) потрапляємо на рядки, в яких він порівнює буддизм і християнство з перевагою на боці останнього: “...і коли тут не прийнялася Буддова віра, так се головно для того, що тим часом у Палестині постала нова віра, де в чому дуже подібна до Буддової, а де в чому значно вища від неї — християнство” (4, с. 62–63).

У цьому контексті заслуговує на увагу ставлення Франка до стану християнства кінця XIX ст. Так, у листопаді 1897 р. він відзначив, що “моя моральність значно відмінна від тої катехитичної, догматичної моралі, що у нас видається за одиноку християнську. Та я певний, що в основі своїй вона далеко більше зближена до моральності всіх тих великих учителів людськості, “ищущих царствія божія и правди єго”, ніж коліннопредклонна, поклоннобійна та чествосердна моральність багатьох стовпів церкви, покликаних та непокликаних оборонців релігій” (2, с. 180).

І.Франко звертався до буддизму також у зв’язку зі своїми науковими інтересами. Це передусім стосується філологічних досліджень, у яких центральне місце посідає студія “Варлаам і Йоасаф. Старохристиянський духовний роман і його літературна історія” (30, с. 314–538). За цю працю вченою радою Віденського університету І.Франку було присуджено ступінь доктора філософії⁶. Уперше дисертація “Варлаам і Йоасаф...” видана у Львові в 1895(6)–1897 рр. У ній І. Франко доходить висновку, що грецький варіант “Повісті про Варлаама і Йоасафа” являє собою перероблену версію індійської (буддійської) легенди про Будду. Але, перш ніж дійти такого висновку, І. Франко повинен був вивчити відповідну літературу, зокрема й буддизмознавчу. Отож, він звертався до праць Бартелемі Сент-Ілера, В. П. Васильєва, І. П. Мінаєва, М. Мюллера, С. Ф. Ольденбурга, Т. В. Ріс-Девідса, В. Фаусбьолля, Л. Фера, знайомився з перекладами буддійських текстів (напр., “Джатаки”).

лишається осторонь уваги дослідників. Хотілося б також звернути увагу на той факт, що в ролі авторитетного знавця індійської духовної спадщини М. Драгоманов виступав не тільки для І. Франка, а й Лесі Українки. Дослідження індознавчої складової у творчості Лесі Українки присвячена стаття О. Д. Огневої “Лєся Українка і Схід” (1995), яка засвідчила появу в сучасному вітчизняному інтелектуальному житті зацікавлення рецепцією індійської духовності в Україні у др. пол. XIX – поч. XX ст. Ще раніше, щонайменше у 1940-х рр., інтерес Лесі Українки до “Рігведи” – давньоіндійської релігійної й літературної пам’ятки – почав досліджувати у Великобританії український мислитель Володимир Шаян (1908–1974). Але його наукова спадщина, на превеликий жаль, ще й досі лишається маловідомою і тільки частково виданою в Україні.

⁵ Франко І. Лист 151. До М. Драгоманова // Франко І. Зібр. творів: У 50 т. – Т.46. – Кн.2. Історичні праці (1891–1897). – К., 1986. – С.257. Цитуючи далі це видання, том, книгу і сторінку зазначаємо в тексті.

⁶ Віденський період з огляду на буддизмознавчий і, ще ширше, індознавчий інтерес в інтелектуальній біографії І. Франка посідає особливе місце. У Відні І. Франко працював і захистив свою докторську роботу під керівництвом відомого філолога-славіста, санскритолога І. В. Ягича (1838–1923), там же він познайомився зі вже згаданим Ф. Щербатським. Але, на жаль, ці важливі факти для кращого розуміння формування інтересу Франка до буддизму майже не досліджені і потребують серйозної роботи з архівними матеріалами, як у Києві (напр., особиста бібліотека І. Франка), так і в Петербурзі (напр., архів Інституту літератури РАН) та самому Відні.

У праці “Пісня про правду і неправду” (опублікована 1906 р.), присвяченій аналізу однойменної української лірницької пісні і близьких за змістом українських народних казок, І. Франко бачить джерела їхнього прототипу в палійському і тибетському буддійських канонах. При цьому Франко посилається на праці Е. Віндіша, І. П. Мінаєва, Г. Ольденберга, С. Ф. Ольденбурга, А. Шифнера та відомі йому буддійські тексти (напр., “Лалітавістара”, “Сутта-ніпата”).

У критичному нарисі “Болгарські праці М. Драгоманова” (опублікована 1891 р.) І.Франко загалом підтримує думку Драгоманова про те, що зміст багатьох слов’янських казок (напр., цикл казок про чудесне народження дитини без батька, про фатального хлопчика, про чудесне заснування міста) “вказує прямо на буддійську сферу літературну і релігійну як на джерело, звідки впливли всі ті казки” (46, кн. 2, с. 39). Становлять інтерес і інші висловлювання Франка про буддизм. Так, він вважає, що важливим моментом в історії Індії, після завоювання її арійськими племенами, було виникнення великої релігійної реформації на чолі з Буддою. На думку Франка, буддизм відіграв важливу роль у житті давньоіндійського суспільства. “Супроти давнього кастового брамінізму буддизм був релігією демократичною, релігією мас, і мусив звертатися до них, подавати їм науку в приступній для них формі. “Глаголаніє притчами” винайдене було в Індії, зонайменше на 500 літ перед Христом” (46, кн. 2, с. 35). І.Франко вважає, що “вплив буддизму на західний світ не переривається з заведенням християнства, – противно, він тягнеться майже неперервно аж до наших днів” (46, кн. 2, с. 34). Франко пропонує простежити його від появи таких християнських сект, як гностики, маніхеї, несторіани, потім – до павликіан, богомилів, катарів, альбігойців і, нарешті, до гуситів, Лютера. Згадує І.Франко й парадоксальний факт зарахування “Індійського царевича Йоасафа, т. є. не кого, як Будду, в число християнських святих” (46, кн. 2, с. 36).

Про роль буддизму, завдяки якому “по різдві Христовім починається нова мандрівка байок і казок звірячих і всяких інших, а власне зі сходу (тобто Індії. – Ю. З.) на захід (й Європу також. – Ю. З.)” І. Франко пише у вже згаданій праці “Хто такий “Лис Микита” і відки родом?” (4, с. 62). Тут-таки він стисло згадає життєвий шлях Будди, головні його настанови й те, що “буддійські апостоли ходили й на захід, до персів, греків, арабів, жидів” (4, с. 62).

Як бачимо, впливи буддизму на європейську культуру взагалі і на християнство зокрема – одна з тих тем, яка особливо цікавила І. Франка, і він не раз звертається до неї у своїй творчості.

У “Короткому нарисі історії староіндійського (санскритського) письменства” (опублікований у 1910 р.) І.Франко згадує переважно про виникнення буддійського канону. Зокрема, Франко вважає, що “дійсне історичне життя Індії починається, можна сказати, тільки з появою Будди коло р. 500 перед Хр<истом>” (38, с. 472).

І.Франкові належать також переклади буддійської літератури. По-перше, І.Франко переклав два фрагменти “Сутта-ніпати”, що входить у Кхуддака-нікаю, п’ятий розділ “Сутта-пітаки” палійського канону. Своім перекладам І. Франко дав такі заголовки: І. “Мара і Будда”, “Багатій і мудрець” (уперше видані 1901 р.) і ІІ. “Пісня про високе змагання” (уперше видані 1906 р.).

“Мара і Будда”, “Багатій і мудрець” – назви двох фрагментів, що за змістом майже цілком відповідають другій сутті (“Дганія-сутта”) першої книги “Урагавагга” (не цілком 12(29) і відсутня 13(30)) “Сутта-ніпати”. “Пісня про високе змагання” майже цілком відповідає другій сутті (“Падгана-сутта”) третьої книги “Магавагга” (відсутня 17(440)) “Сутта-ніпати”. Якщо переклад “Мари і Будди”, “Багатія і мудреця” І. Франко здійснив у поетичній формі, то переклад “Пісні про високе

змагання” – прозою. Перекладам Франка властиві елементи адаптації. Наприклад, у “Багатії і мудреці” діалог відбувається не між пастухом Дганья (iti dhaniyo goro) і Досконалим, тобто Буддою (iti bhagavā), як у “Сутта-ніпаті” (також у перекладах В. Фаусбьоля, Н. Герасимової), а між багатієм і мудрецем. Власне, і в назву самого уривка І. Франко виніс опозицію “багатій–мудрець”, а не “пастух–Досконалий”.

Не знаючи мови палі, І. Франко за основу своїх перекладів міг брати переклад “Сутта-ніпаті” А. Пфунгста – німецькою, В. Фаусбьоля – англійською і Н. Герасимової – російською.

Таким чином, зазначені переклади І. Франка були першою спробою перекладу буддійського канону українською мовою, хоча і не з мови оригіналу.

З буддизмознавчої літератури І.Франко переклав дві статті відомого французького буддолога Леона Фера⁷, автора перекладу “Дгаммапади” французькою мовою (1879). Статті були видані під спільною назвою “Будда і буддизм” 1894 р. у львівському журналі “Житє і слово”⁸ і перевидані у Львові окремою книгою в 1905 р.¹⁰ Цей переклад цікавий для нас тим, що він дає ще одне свідчення про обізнаність І. Франка з буддизмом. Самі ж статті являють собою опис життя Будди (стаття перша “Будда”) і виклад історії буддизму від перших соборів до кінця XIX ст., включаючи Шрі-Ланку, Бірму, Таїланд, Тибет, Гімалайський регіон, Монголію, Китай і Японію (стаття друга “Буддизм”). Праця Л. Фера цікава тим, що в ній змальовано головні події життя Будди (напр., чудесне народження, чотири зустрічі, досягнення бодгі), а також викладено основні положення буддизму (напр., чотири шляхетні істини, 12 нідан). Друга стаття поділена на такі рубрики: історія буддизму, буддійська доктрина, буддійська мораль та інститути, відмінності і секти (тобто школи) буддизму.

Із коментарю І. Франка як перекладача ми дізнаємося про назви ще кількох відомих йому буддизмознавчих праць. Це дослідження В. Рокхіля, Е. Сенара, Чома де Кереші та Ф. Е. Фуко.

Переклад І. Франком статей Л. Фера дав можливість українському читачеві вперше ознайомитися з систематичним викладом буддизму.

Аналізуючи буддійські мотиви в поезії І. Франка, передусім слід звернути увагу тільки на ті художні тексти І. Франка, в яких він безпосередньо використовує буддійську термінологію. До них належать такі п’ять віршів: XVI. “Даремно, пісне! Щез твій чар – Втишати серця біль!” і XVII. “Уклін тобі, Буддо” із третього жмутка ліричної драми “Зів’яле листя” (опублікована 1896 р.) (2, с. 170–171) та “Притча про життя”, XII. “Притча про смерть”, VI. “Легенда про вічне життя” зі збірника “Мій Ізмарagd” (опублікований 1898 р.) (2, с. 207–210, 223–224, 236–241) і “Страшний суд” зі збірника “Semper tiro” (опублікований 1906 р.) (3, с. 173–182).

У названих творах І. Франко вживає такі буддійські (санскритські) терміни і власні імена: Будда – 2 рази, нірвана – 5¹⁰, сансара – 2, Ашока – 5.

⁷ Тут і в інших випадках, коли було потрібно дістати інформацію про європейських буддологів XIX ст., ми, як правило, зверталися до праці: Bhattacharyya N.N. Indian Religious Historiography. – Delhi, 1996].

⁸ Фер Л. Будда і Буддизм / Переклав із французької І.Франко. – Л., 1894. – Т.І. – Кн.1. – С.75–93; Кн. 2. С.270–276; Т.ІІ. – Кн.4–6. – С.126–136; 278–295; 473–482.

⁹ Фер Л. Будда і Буддизм / Переклав із французької І.Франко. – Л., 1905. – С.147.

¹⁰ Наші підрахунки щодо вживання буддійського поняття “нірвана” І. Франком збігаються з підрахунками І. Папуші (Див.: Папуша І.В. Зазнач. праця. – С.167).

На наш погляд, особливий інтерес становить вірш XVII “Уклін тобі, Буддо!” ліричної драми “Зів’яле листя”. У ньому І. Франко фактично обігрує опозицію “сансара-нірвана”, протиставляючи сансарі, зосередженню людських страждань, пристрастей і марних сподівань високий ідеал нірвани. Якщо сансара – це обов’язково профанний тиск навколишнього світу (“І тягне в сансару, У життя дикий вир”, “Із тиску сансари”), то головна характеристика нірвани – невимовний метафізичний спокій (“У безодні нірвани Спокій віднайде”, “В нірвани спокій!”).

Як “буддійські” переклади, так і “буддійська” поезія І. Франка вперше вводять буддійські реалії в українську літературу.

Отже, І.Франкові належить низка пріоритетів щодо знайомства з буддизмом в Україні.

Розглянуті нами твори Франка дають змогу припустити, що в буддизмі його цікавив передусім живий досвід, безпосередня спрямованість на досягнення вищого релігійного ідеалу. Отже, за класифікацією Є. О. Торчинова, буддизм для І. Франка був “релігією чистого досвіду”¹¹.

Вивчаючи буддизм, І. Франко виявив себе як учений, перекладач і поет. Крім нього, в українській культурі ніхто не зміг поєднати у своїй творчості ці три складники творчого генія.

А фактичне знищення сходознавства в Україні в 1930-ті рр., яке і сьогодні ще не змогло відродити в усіх напрямках свій утрачений рівень і вагу в суспільстві, позначається і на висвітленні інтересу І. Франка до буддизму. Зацікавлення Франка буддизмом незаслужено забуте, і рефлексія з цього приводу майже відсутня в сучасному інтелектуальному українському дискурсі.

Сподіваюсь, що запропоноване дослідження сприятиме формуванню цілісного уявлення про творчу (інтелектуальну) спадщину Каменяря, спонукаючи до більш ретельного вивчення його зацікавлення буддизмом.

¹¹ *Торчинов Е.А.* Религии мира: Опыт запредельного: Психотехника и трансперсональные состояния. – СПб., 1998. – С.384.



Вікторія Дуркалевич

ХУДОЖНЯ ПРОЗА ІВАНА ФРАНКА FIN DE SIÈCLE: РЕКОНСТРУКЦІЯ САМОСТІ

Текстуальний ландшафт Франкової прози кінця XIX – початку XX ст. у контексті сучасного літературознавчого дискурсу зазвичай визначається як зона підвищеної алегоризації, параболізму, філософування, ірраціоналізму й амбівалентної (моральної/аморальної, духовної/епатажної) проблематики.

Ініціатором перегляду – як методологічної переакцентації – творчого доробку І.Франка останніх десятиліть його творчості стала Т.Гундорова, сформулювавши “не-каменярьську” інтерпретативну парадигму. Спосіб перечитування

(зосередженість на літературних чинниках творчого процесу, а отже – зацікавленість стильовою гетерогенністю текстів, неоднорідністю стильових формацій та ін.), до якого вдалася Т.Гундорова¹, досить швидко набув статусу нового витлумачувального канону, а згодом трансформувався в апіорну матрицю для численних франкознавчих студій.

Але існує низка праць, у яких континуум Франкової прози кінця XIX ст. розглядається з погляду позалітературних чинників – як проекція хворобливого стану психіки автора. У них ідеться про гіпертрофованій аморалізм, надмір сексуально-еротичного елементу чи невмотивованість учинків окремих персонажів. Монографію Я.Мельник “З останніх десятиліть Івана Франка”² можна вважати силовим полем (і, відповідно, інтерпретативним канonom), що в ньому розгортаються такі дослідження.

Яскравим прикладом “проективної” інтерпретативної моделі виступає дослідження Т.Пастуха із промовистою назвою “Печать недужого духу в повісті Івана Франка “Великий шум””. У контексті цього дослідження “Неначе сон” – алогічна ситуація, “Син Остапа” – “взагалі справляє враження нонсенсу і алогізму”³, що ж до “Великого шуму”, то “психічна хвороба письменника негативно вплинула на його останню повість: пригальмувала почуття естетичної та етичної міри, у деяких випадках не дала змоги належним чином умотивувати поведінку героїв”⁴. Звичайно, автор названої статті знаходить і позитивні аспекти у творчості Франка останніх років життя, але увага все ж таки зосереджується на характеристиці “печати недужого духу”.

Іншого погляду на згадані вище художні твори дотримується М.Легкий. У його концепції психічний чинник набуває конструктивного значення: “Франків модернізм, – пише він, – окрім того закорінений глибоко у психіці письменника. 1907 рік – переддень хвороби І.Франка, яка, попри трагедію особистості, стала водночас джерелом для цілої шереги образів, для адекватного зображення психічних станів, що, зрештою, дало взагалі підстави ввести тогочасну прозу письменника, зокрема його “Великий шум”, у парадигму модернізму”⁵.

Але парадокс витлумачення полягає в тому, що навіть зміщення мотиваційних акцентів (деструктивна психічна маніфестація як конститутивний/конструктивний елемент стильової формації) – це не гарант розшифрування смислової структури тексту: “Таємниця, – зазначає М.Легкий, – яку пропонує розбурхана психіка, залишається нерозгаданою до кінця не лише для пана Суботи (хоча він пропонує для себе варіант розгадки: “Се смерть їде до нього своєю бричкою і своїми демонськими кіньми з кровавими очима”), а й, природно, для читача”⁶.

Специфіка Франкової прози кінця століття вимагає, отже, докладнішого формулювання такої інтерпретативної стратегії, котра б дала змогу осмислити текстуальний ландшафт зазначеного періоду як *цілісне* семіотичне явище, що перебуває поза межами структурних опозицій доречне/недоречне,

¹ Гундорова Т. Франко – не Каменяр. – Мельборн, 1996.

² Мельник Я. З останніх десятиліть Івана Франка. – Л., 1999.

³ Пастух Т. Печать недужого духу в повісті Івана Франка “Великий шум”// Українське літературознавство: Зб. наук. пр. – Л., 2001. – Вип. 64. – С. 28.

⁴ Там само. – С. 31 – 32.

⁵ Легкий М. “Великий шум” Івана Франка: до поетики модернізму// Українське літературознавство: Зб. наук. пр. – 2003. – Вип. 66. – С. 81.

⁶ Там само. – С. 85.

конструктивне/деструктивне, часткове/надмірне. Адже цілісність художньої системи конструюється властивою лише для неї, іманентною, логікою, яка не дозволяє виникнути розполовиненню в категоріях позитивного/негативного на будь-якому з її системних субрівнів. У протилежному випадку текст розсипався б на не-текстові, отже, на такі, що не витворюють доцільної єдності, елементи.

Вихідним пунктом для укладання запропонованої у цій статті інтерпретативної стратегії виступають перш за все теоретичні міркування І.Франка щодо концептуальної діади *творення – сприймання*.

Згідно з такою концепцією, художній текст – це результат цілісного осягнення письменником певного феномену: “Митець, який свідомо створює поетичний твір, – зауважує І.Франко, – передусім відбирає предмет, найбільше відповідний його індивідуальній вдачі і характерові його таланту, він намагається вивчити, опанувати той предмет, вдуматися і вслухатися в нього і потім заповнити його рамки, так би мовити, *викристалізуванним змістом свого власного я*”⁷. Отже, І.Франкові йдеться про акт творчості як про *автентичність* переосмислення й *автентичність* презентації переосмисленого. Художній текст відображає реальність і ніколи не зводиться до поверхового біографізму: “Хоча ціле оповідання (йдеться про “Каменярі”. – В.Д.) держане в першій особі (в формі “я”), то проте воно не має автобіографічного характеру і його треба вважати поетичною фікцією і пластичною проекцією того настрою, який у ту пору переживав не тільки я сам, але, певно, й не один інший, хоч, може, й не відчуваючи його так живо”⁸. “Поетична фікція”, таким чином, функціонально ототожнюється із креативною автентикою, а художня реальність – із окремим світом, що залишає “поза грою” примітивний детермінізм.

У ХХ ст. К.-Г.Юнг розгорне типологічно близькі судження, згідно з якими “художній твір – не людина, а щось надособове. Це річ, а не особистість; отже, її не можна оцінювати за особистісними критеріями. Безсумнівно, – наголошує він, – особливе значення справжнього твору мистецтва полягає у тому, що він виривається за рамки особистісних обмежень й опиняється поза досяжністю особистого впливу свого творця”⁹. Це означає також, що повновартісний художній текст – це не спрощена проекція авторових комплексів, фобій, неврозів. Специфіку зазначених процесів І.Франко глибоко усвідомлював, тому наступний компонент (*сприймання-прочитування*) його концептуальної діади формулюється так: “Мені зовсім не бажаться, аби публіка інтересувалася мною, моєю особою, але цікаво, аби інтересувалася тими ідеями, які я голошу, тими питаннями, які мене займають, тими людьми, відносинами й чуттями, які я маюю в моїх творах”¹⁰.

Такий підхід до рецепції художнього тексту відверто перегукується із герменевтичними засадами Г. Г.Гадамера, який висловив думку про те, що “коли ми прагнемо зрозуміти текст, ми не переносимось у душевний стан автора, але коли ми вже хочемо говорити про власне перенесення, то переносимось у його думку”¹¹.

Отже, літературознавчі стратегії, які подають художні тексти крізь призму безпосередньої чи опосередкованої проекційності, так чи інакше, але завжди

⁷ Франко І. Як виникають народні пісні // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. – К., 1980. – Т. 31. – С. 62.

⁸ Франко І. Каменярі. Український текст і польський переклад. Дещо про штуку перекладання // Франко І. Знач. вид. – Т. 39. – С. 12.

⁹ Юнг К.Г. Об отношении аналитической психологии к поэзии // Юнг К.Г. Избранное / Пер. с нем. – 1998. – С. 364.

¹⁰ Франко І. З новим роком (1897) // Франко І. Мозаїка: Із творів, що не ввійшли до Збір. тв. у 50 т. / Упоряд. Франко З.Т., Василенко М.Г. – Л., 2001. – С. 366.

¹¹ Гадамер Г. Г. Про круговий цикл розуміння // Гадамер Г. Г. Істина і метод. – К., 2000. – Т.2: Герменевтика II. – С.56.

звужують (редують) інтерпретативний потенціал художньої системи, обмежують перспективу її витлумачень, покликаючись на недоречність/незрозумілість її окремих (конститутивних) елементів.

У контексті запропонованої статті художня проза І.Франка (йдеться про “Терен у нозі”, “Сойчине крило”, “Як Юра Шикманюк брів Черемош”, “Великий шум”, “Неначе сон”, “Син Остапа”) розглядатиметься як цілісне (закрито-відкрите) текстуальне утворення, що запрошує своїх читачів до активної інтерпретативної гри. Згідно з теоретичними засадами У.Еко, “твір – це завершена і *закрита* у своїй унікальності форма як збалансоване й оригінальне ціле, що водночас є *відкритим* продуктом з огляду на свою чутливість до великої кількості різних інтерпретацій, які не зазіхають на його неповторну специфіку. Звідси, кожне сприйняття твору мистецтва є як його *інтерпретацією*, так і *виконанням*, тому що в кожному сприйнятті твір набуває нової, несподіваної перспективи”¹².

Амбівалентність Франкової прози кінця століття полягає водночас і у відкритості (запрошенні до діалогу) і у складній закодованості художньої структури, що вимагає інтенсивного пошуку відповідного ключа-витлумачення. Якщо ж не погодитися на умови запропонованої текстом комунікативної гри, він мовчатиме.

Текст також вимагає від читача готовності до співпраці/співтворчості. Як слушно зауважує О.Солоухина, “роль читача у співтворчості різко зростає: він приречений на незнання й на інтелектуальну роботу думки й уяви, він змушений сам відтворювати всю історію, ґрунтуючись на тих нечисленних натяках, які йому дані”¹³.

Системою натяків для нашого дослідження виступає репрезентація *міфологічного коду*, а історією – розгортання *архетипу самості* як домінантного елемента Франкової *міфоструктури* у прозі fin de siècle.

Міфологічний вимір текстів “Терен у нозі”, “Сойчине крило”, “Як Юра Шикманюк брів Черемош”, “Великий шум”, “Неначе сон”, “Син Остапа” спонукає читача до виміру *понадтекстового*, в якому стираються межі часткового, індивідуального, окремого, натомість поступово викристалізуються-уприсутнюються безмежні горизонти пра-смыслу. “Оскільки найважливішою властивістю міфа, міфологічного мислення, – зауважує С.Андрусів, – є передача універсального, основоположного – пра-світу, пра-явища, пра-предмета, – через конкретно-чуттєве, то кожна з міфологем, тобто функціональних одиниць міфоструктури, навіть замаскованих, несе в собі закодовані, засимволізовані сутнісні універсальні прояви людського буття”¹⁴.

Архетип самості (як втілення світлої й тіньової сфер особистості) функціонує у прозі І.Франка кінця ХІХ – початку ХХ ст. як інваріантна смислова структура, що знаходить різноманітні контекстуально-сюжетні репрезентації.

У теорії К.-Г.Юнга архетип самості охоплює сутність екзистування психіки індивіда у багатовимірності і складності її протилежних ознак, що їхня особлива природа глибоко закорінена не лише у свідомих, а й у несвідомих (індивідуальних і колективних) пластах. Кристалізація самості – це тривалий і непростий процес, оскільки передбачає зустріч (а частіше зудар, бентежливий і непередбачуваний) із глибинами власної тіні – потаємними бажаннями, страхами, агресією. Структурування самості полягає у безперервній асиміляції/прийнятті того, що з’являється із глибин колективного й індивідуального несвідомого й перетворенні

¹² Еко У. Поетика відкритого твору // Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів/ Пер. з англійської Мар’яни Гірняк. – Л., 2004. – С. 83.

¹³ Солоухина О. Читатель и литературный процесс // *Методология* анализа литературного процесса. – М., 1989. – С. 221.

¹⁴ Андрусів С. Міфологічний код новели Василя Стефаника “Вона – земля” // “Покутська трійця” й літературний процес в Україні кінця ХІХ – початку ХХ століть. (До 130-річчя від дня народження Василя Стефаника і Леся Мартовича). Матеріали наукової конференції. Дрогобич, 14 – 15 травня 2001 року. – Дрогобич, 2001. – С. 20.

його у конструктивний матеріал для самоактуалізації й саморозвитку людини як цілісної особистості.

Міфологічний вимір художньої прози І.Франка конституюється як реактуалізація пра-історії *випробувань, смерті і символічного воскресіння* людини, набуття нею нового онтологічного статусу через відкриття трьох фундаментальних пра-феноменів — *священного, смерті й сексуальності*. Як зауважує М.Еліаде, “дитині невідомо про всі ці відкриття; посвячений знає їх, приймає та інтегрує у свою нову особистість”¹⁵. Міфологічний код Франкових текстів якраз і висвітлює-реконструює універсальний процес *дорослішання-посвячення-втаємничення* як спосіб становлення-ставання самим собою через автентичне означування світу й себе у цьому світі.

Цілісність-дорослість-повнота особистості для І.Франка — з одного боку, результат подолання низки випробувань, а з другого — символ здобуття нового духовного досвіду, що проявляється у зрілості, відкритості й відповідальності особистості.

Екзистенційна ситуація *переходу* у Франкових текстах — це координати межового часу (пра-часу) й межового простору (пра-простору), в яких розгортається феномен дорослішання як драми людської душі. То проміжок інтенсивно міфологізованих “до” і “після”, що в ньому людина помирає й народжується. Помирає для тимчасового, минущого, тлінного, помирає для інфантильного й часткового, несуттєвого і народжується/воскресає для духовного, метафізичного розуміння себе і світу, для творчості/ самотворчості й відповідальності.

Межовий *час* у прозі І.Франка *fin de siècle* — це час засимволізованого екзистенційного напруження, в якому відбувається пошук сутнісних підвалин життя в континуумі минуле-теперішнє-майбутнє. Пізнання таємничих, навіть відлякуючих, глибин власного “я” відбувається у часі візійного марення чи сну (“Неначе сон”, “Син Остапа”, “Великий шум”); у передноворічні хвилини підсумовування пережитого й баченого (“Сойчине крило”); межовість — також сутінки, смеркання, захід сонця (“Терен у нозі”, “Як Юра Шикманюк брів Черемош”); навіть сонячна полуденна спека моделюється І.Франком як загадкова над-реальність (“Неначе сон”).

Межовий *простір* — не менш міфологізований атрибут Франкової топіки. Це простір доріг, простір переходу, постійного руху з метою подолання меж, перетину заборонених територій. Такий простір виходить поза рами локальної конкретики, універсалізується й універсалізує все те, що відбувається в його контексті. Хо́да у пра-світі, пра-просторі — то “дорога життя”, дорога духовних досвідчень. Це також своєрідне паломництво, символ наближення до самого себе через пізнання найпотаємніших глибин свого внутрішнього світу. Не випадково універсальним знаком такого пілігримства-до-себе стає *терен у нозі*. Хо́да у пра-світі — це символ звільнення від власних меж і обмежень (що перешкоджають дорослішанню-становленню), спонтанності і свободи, тому й перетворюється ця хо́да у *полім* (“Сойчине крило”) чи *плавання* (“Терен у нозі”).

Кожна річ, кожна, навіть найдрібніша, деталь у міфоструктурі художньої прози І.Франка кінця століття репрезентується у своїй пра-функціональності. Кожне явище відтворюється у всій повноті своєї міфоритуальної усталеності. Вона (пра-функціональність) занурює подієвий (підпорядкований акціональному/

¹⁵ Еліаде М. Священне і мирське // Міфи, сновидіння і містерії; Мефістофель і андрогін; Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання / Пер. із нім., фр., англ. Г.Кьорян, В.Сахно. — К., 2001. — С. 99.

проайретичному кодові) пласт тексту у стихію пра-смислу, у вимір амбівалентного розгортання міфоструктури. *Вода*, таким чином, одночасно виступає як символ *пра-хаосу*, що поглинає, знищує, вбиває: море поглинає графа (“Великий шум”), повинь забирає життя багатьох дітей (“Терен у нозі”); морські небезпечні простори потрібно подолати Манюсі, щоб повернутись до Массіно (“Сойчине крило”); на межі життя і смерті щоразу відбувається сплав дараб (“Терен у нозі”) чи перехід ріки (“Як Юра Шикманюк брів Черемош”), і символ *креативної* сили, що освячує/охрещує, відроджує. Кожен із героїв зазначених текстів прямує до власної цілості, зазнаючи цілющого впливу цієї космічної стихії.

Перебувати в межовому пра-часі і пра-просторі означає *пере-сотворювати* себе через *слово*, яке стає *сповіддю*, через *спогад*, який стає *дійсністю*, через *учинок*, який стає *відповідальністю*.

Досвід священного для героїв І.Франка – це досвід долучення до сакрального континууму, в якому все набуває ваги й доцільності, в якому глибоко відчувається зв’язок із непроминальним, виникає непереборна потреба відновити-відродити-воскресити у собі образ і подобу Божу, стаючи його співбесідником. “Дякуй Богу, Миколо, – звертається до свого товариша старий Юра, – що зі своєї ласки послав тобі сей знак; що розкрив тобі очі, аби ти бачив його і прийняв у свою душу. Кожний з нас не раз у життю бачить такі знаки Божої остороги, але не кожний видить їх, не кожний відчуває в них палець Божий, і тому так багато людей залітає у пропасть”¹⁶.

Епізод із кривавим оком у “Великому шумі” також пов’язаний із проблемою *бачення-прозріння*, а отже, він визначальний у міфоструктурі цього тексту. Міфологічний код розширює і поглиблює значення коду земного, встановлюючи додаткову смислову диференціацію між лексемами *дивитися* й *бачити*, актуалізуючи притчеву структуру парадигмальності бачення. Антоній Субота, навчившись бачити, змінює свій статус із екзистенційно невизначеного, карнавалізованого у статус глибокого націоекзистенційного закорінення. Символом цього універсального бачення й виступає візія кривавого ока.

Досвід *смерті* для героїв І.Франка – то досвід, що здобувається внаслідок помирання *старої* (онтологічно) людини. Цей важливий у міфоструктурі Франкової прози феномен проявляється як умирання для інфантильності/не-дорослості (“Неначе сон”); егоїзму, безвідповідальності (“Сойчине крило”, “Великий шум”); інстинктивної, сліпої агресії (“Як Юра Шикманюк брів Черемош”). Але смерть у пра-світі – не кінцева точка. Смерть у міфоструктурі Франкових текстів – завжди можливість нового народження, початок нового життя через досягнення універсального знання, здобуття мудрості. Міфологічний код Франкової прози стає, таким чином, адекватним інтерпретативним ключем для розуміння парадоксальної, на перший погляд, смерті наратора у “Сині Остапа” – без ініціативної смерті немає переходу на ціннісно вищий щабель екзистування. Міфологічний код вказує також на поглиблення витлумачувального потенціалу прози *fin de siècle* порівняно із Франковою прозою попередніх років, у контексті якої, наприклад, смерть героїв від пострілу (“Лель і Полель”, “Зів’яле листя”) структурувалася як *риторично-пафосна* модель із відчутно обмеженою/закритою інтерпретаційною перспективою.

Досвід *сексуальності* для героїв І.Франка – перш за все, амбівалентний досвід *анти-єрогамії*, досвід шлюбу-навиворіт, досвід деструктивних не-взаємин (одруження Євгенії Суботи у “Великому шумі”) й одночасно досвід священної

¹⁶ Франко І. Терен у нозі // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. – К., 1979. – Т. 21. – С. 390.

ієрогамії, в якій кожен чоловік — пра-символ Неба, кожна жінка — пра-символ Землі (взаємини Марисі й Нестора у “Неначе сон”, Галі й Костя у “Великому шумі”). За М.Еліаде, “ієрогамія — це акт творення, вона є водночас космогонією і біогонією, творенням Всесвіту і творенням життя”¹⁷. Еротично-сексуальний пласт прози І.Франка — не щось надмірне чи аморальне, ще один (архетипально закорінений) спосіб бачення і розуміння світу, його осмисленої репрезентації.

Отже, ініціаційний досвід Франкових героїв — то, по суті, досвід особистості, яка, прагнучи віднайти цілісність, відновлює порушену рівновагу Всесвіту, надає кожній речі і кожному явищу нового, глибшого (метафізичного) сенсу. Цілісність — нове (духовне) народження, пере-сотворення.

Але специфіка окресленої художньої прози не обмежується рівнем іманентної текстуальності. Міфоструктура творів “Великий шум”, “Сойчине крило”, “Як Юра Шикманюк брів Черемош”, “Терен у нозі”, “Син Остапа”, “Неначе сон” активно моделює смисловий план цього семіотичного континууму як план *над-текстовий відносно сучасного І.Франкові рецептивного середовища*.

Реконструкція (як художнє моделювання) архетипу самості була для І.Франка, з одного боку, способом демонстрації невротично-інфантильних комплексів української спільноти (як колективного “я”), з другого — шоковим “психоаналітичним” втручанням із метою ре-інтеграції цього розполовиненого етноментального й духовно-інтелектуального утворення.

“Суспільна думка” як особливий канал/фільтр художньої рецепції Франкової прози останніх десятиліть життя письменника сприймала появу його останніх текстів як не-правильних, не-канонічних, навіть загрозливих *не-текстів*. Наприклад, М.Євшан пише: “Або що це за настрої, в якому Франко писав “Великий шум”, власне розділи кінцеві тої повісти, які діють на читача як повна грози містична візія? Се настрої неначе чорної меланхолії, де чорні ворони залягають небо; настрої, який находить на душу несподівано, здавлює її як спазм і кладе перед очі дикі, страшні візії”¹⁸. Таке твердження — яскравий приклад негативно-оцінкового витлумачувального жесту. Якось не збігається в цьому контексті інтерпретативна практика із інтерпретативною теорією М.Євшана, в якій ідеться про те, що “першим і останнім обов’язком критика єсть: уміти читати”¹⁹.

Не менш симптоматичною щодо появи на Франковому креативному горизонті “Великого шуму” була також і реакція В.Дорошенка. Він, зокрема, наголошував на тому, що “без ґрунтового прочищення її (повісти “Великий шум”. — *В.Д.*) від навіяної хворобою копрології друкувати її ніяк не можна було, а Франка нелегко було переконати в кінченості тої чистки”²⁰. *Нестандартність* проблемно-тематичного виміру цього тексту змусила В.Дорошенка вдатися ще й до такої примітки: “І хоча чистка [...] обмежилася усуненням вже нецензурних уступів і висловів, проте у повісті все ж полишилися місця, що їх годилося б викинути, наприклад, опис шлюбної ночі старшої Суботівни, яка вийшла заміж за статтево ненормального графа”²¹.

Наведені вище рецептивні реакції були частиною комунікативної гри, що в ній “громадській думці” / “поважному товариству” відводилася (й добровільно обиралася) роль цнотливого (а властиво — інфантилізованого) цензора-охоронця, який через комплекси особистої неповноцінності (звідси страх перед несподіваними

¹⁷ Еліаде М. Міфи, сновидіння і містерії // Еліаде М. Священне і мирське... — С. 254.

¹⁸ Євшан М. Іван Франко. Нарис його літературної діяльності // Євшан М. Критика; Літературознавство; Естетика. — К., 1998. — С. 150.

¹⁹ Євшан М. Суспільний і артистичний елемент у творчості // Євшан М. Критика... — С. 24.

²⁰ Дорошенко В. Іван Франко і Михайло Грушевський // Сучасність. — 1962. — №32. — С. 12.

²¹ Там само. — С. 12.

проявами демонічного несвідомого – сексуальністю, агресією, смертю) не міг (і не вмів) збагнути засимволізоване/закодоване у Франкових текстах повідомлення. Останнє й мало виконати функцію *Відновлення психічної рівноваги* розполовиненого колективного “я”.

Зміст зашифрованого повідомлення полягав у тому, що особистість (індивідуальна чи колективна) не зводиться до одновимірності конвенціонального *ratio*, до закостенілої мисленнєвої матриці. Особистість для І.Франка – то, перш за все, *цілісність*, яка з’являється внаслідок осягнення складних екзистенційно-метафізичних антиномій – зустріч із глибинами власної тіні, ініціаційне дорослішання. Цілісність – це динаміка, безперервний процес ставання-становлення кимось, це стрімкий прорив на новий (ціннісно) онтологічний рівень.

Такої *фундаментальної зміни* у світоглядній парадигмі митця ніяк не могли збагнути сучасники І.Франка, які пояснювали незрозумілу для них художню реальність, а отже, й метареальність, хворобливими станами його психіки, що, на їхню думку, досить відчутно компрометувало статус товариства (йдеться про НТШ) й самого автора²². Але позиція зверхніх менторів і сентиментальних опікунів-доброчинців не сприяла подоланню інфантильно-невротичних комплексів “поважного товариства”, а лише звужувала, спотворювала (виконувала функцію деструктивного шуму в комунікативному потоці адресант/адресат) інтерпретативний потенціал Франкового повідомлення, репрезентованого у прозі останніх десятиліть його творчості.

Знаменно, що художня проза І.Франка *fin de siècle* (“Терен у нозі” (1906), “Як Юра Шикманюк брів Черемош” (1906), “Великий шум” (1907), “Неначе сон” (1908), “Син Остапа”(1908)) постала як *єдиний* (континуально й концептуально) *текст*, окрім “Сойчиного крила”, що з’явилося у збірці “На лоні природи” і інші оповідання” (1905) у форматі “Літературно-наукового вістника”. Саме на сторінках цього потужного літературно-культурологічного видання знайшла своє яскраве втілення *реактуалізація архетипу самості*, яка поступово переросла межі суто літературного явища і стала, перефразовуючи думку М.Ільницького²³, складним соціокультурним феноменом, переросла в явище *національної психодрами*.

Отже, міфологічний код художньої прози І.Франка – яскравий репрезентант конструювання *нової* креативно-рецептивної парадигми, яка полягала у кардинальній (до епатажності) зміні горизонту читацьких сподівань, у витворенні оригінальної стратегії автентики смислоутворень і смисловідчитувань.

Міфопоетика Франкової прози *fin de siècle* набула, отже, функціонального статусу “*психокорекційної*” гри, що розгорнулася довкола реактуалізації архетипу самості як феномену цілісності індивідуального й колективного “я”.

м. Дрогобич

²² Там само. – С. 12.

²³ Ільницький М. “В наймах у сусідів” як соціокультурний феномен // Слово і Час. – 2005. – №3. – С. 29 – 33.



ПОЕТИКА ІМПРЕСІОНІЗМУ В ХУДОЖНІЙ ТВОРЧОСТІ ІВАНА ФРАНКА

Доля імпресіонізму в українському літературознавстві мало чим відрізняється від долі його найближчих літературних “родичів” – натуралізму й експресіонізму. У радянський період усі вони були затавровані як нереалістичні, а отже, “ворожі” пролетарському мистецтву напрями. І якщо на початку ХХ століття існування українського імпресіонізму було очевидним для таких дослідників історії української літератури, як І.Франко, М.Зеров, П.Филипович, С.Єфремов, то приблизно з 1930-х років починається період замовчування імпресіоністичних тенденцій у розвитку українського літературного процесу. Зацікавлення імпресіонізмом зберігається переважно у представників діаспори (наприклад, книжка О.Черненко “Михайло Коцюбинський – імпресіоніст”). В Україні ж реабілітація імпресіонізму починається в 1990-х роках¹.

Більшість істориків літератури зв’язує український імпресіонізм із творчістю Михайла Коцюбинського. Однак Іван Франко в художній практиці теж неодноразово звертався до прийомів і засобів зображення, характерних для імпресіоністичного мистецтва.

Проблема напряму того чи того Франкового твору значною мірою визначається проблемою жанру. Розвиток літературного процесу довів, що різні літературні напрями мають власні системи найуживаніших жанрів: романтизм віддає перевагу ліриці та драмі; реалізм – великим епічним жанрам; модернізм – повертається до ліризації та драми, культивує малу прозу. Імпресіонізм теж тягнє до малих прозових форм. У романі чи повісті цей напрям існує хіба що у вигляді малярських (здебільшого пейзажних) імпресіоністичних вкраплень. Відповідно, у структурі такого твору вони виконують локальну, епізодичну роль, як яскравий візуальний пластичний образ, засіб створення настрою тощо. Але справжня “стихія” літературного імпресіонізму – це фрагментарна, безфабульна проза у різних її варіантах (поезія в прозі, етюд, шкіц). Психологічна проза, прийшовши на зміну соціально-психологічній, вимагала концентрації уваги письменника на експресивному, окремо взятому, яскравому кадрі-фрагменті з неминучим ігноруванням фабульної, подієвої багатометражності епосу. Так зароджувалася безфабульна проза. Заявивши про своє існування ще в романтизмі (поезія в прозі), в імпресіонізмі та експресіонізмі вона набула особливого розвитку.

У полеміці зі старими поглядами на літературу І.Франко відстоює право на існування фрагментарної прози, звертається до неї в контексті зацікавлення як натуралістичним, так і імпресіоністичним мистецтвом. Франко доводить В.Барвінському, що оповідання такої структури, як “Лесишина челядь”, можуть бути фрагментарними, “се навіть ліпше так, бо письменник у таких ескізах може передати безпосереднє живе враження дійсності, не потребуючи накручувати, докомпоновувати та фальшувати, щоб натягти твір до рам заокругленої повісті”². Про задум циклу “Галицьких образків” Франко зазначає: “...План, що лежав у основі всіх тих оповідань, – дати немов мозаїковою роботою виконаний образ нашої суспільності” (33, 401). Мозаїчність – ще одна ознака імпресіоністичної манери.

¹ Див.: Кузнецов Ю. Імпресіонізм в українській прозі кінця ХІХ – початку ХХ ст. – К., 1995; Кузнецов Ю., Орлик П. Слідами феї Моргани...: Вивчення творчості М.М.Коцюбинського в школі: Посібник для вчителя. – К., 1990; Агеева В. Українська імпресіоністична проза. – К., 1994. – 165 с.

² Франко І. Збір. творів: У 50 т. – К., 1978. – Т.33. – С.400. Далі том і сторінку зазначаємо в тексті.

Фрагментарністю та мозаїчністю позначені як прозові, так і поетичні твори Франка. Причому в обидвох формах літератури письменник вдало синтезує фрагментарність із циклічністю. Специфіка літературного циклу дає змогу об'єднувати життєвий матеріал спільною темою, метою чи способом висвітлення. Фрагментарність має протилежний вектор: до розщеплення єдиної структури на окремі елементи і концентрації творчої енергії на деяких із них. Таким чином, Франко вдало збалансовує великий епічний обсяг із глибоким (часто психологічним) аналізом описуваного, між зображенням типових явищ і загостренням уваги на їхніх найяскравіших проявах, між об'єктивним описом реальної дійсності та суб'єктивним потрактуванням окремих її епізодів. За таким принципом побудовані його поетичні цикли “Тюремні сонети”, “Галицькі образки”, “Жидівські мелодії”, “В плен-ері” тощо. Звичайно, сама лише фрагментарність не переводить той чи той твір або цикл творів у розряд імпресіоністичних. Більшість із перерахованих циклів своєю злободенністю, соціальною заангажованістю, загальною ідейно-естетичною спрямованістю наближені до реалізму чи натуралізму. І все ж в окремих поезіях містяться філософські відступи, які демонструють світоглядну готовність автора сприйняти ідейно-естетичну доктрину імпресіонізму. Наприклад, його ставлення до гармонійної різномірності світу:

Нехай життя – момент	різні сили і змагання,
і зложене з моментів,	мов тисячострунна арфа, –
ми вічність носимо в душі;	та всім струнам стрій один.
нехай життя – борба,	Кождий тон і кождий відтін –
жорстокі, дикі лови,	се момент один, промінчик,
а в сфері духа є лиш різномірність!	але в кожному моменті
Різні тони, різні фарби,	сяє вічності брильянт (З, 36-37).

У цих рядках закодовано типово імпресіоністичне бачення світобудови як безмежного в часі та просторі нагромадження моментів і монад, зв'язаних між собою еманациєю гармонії, духовності. Її (гармонію) годі дослідити, користуючись науковими методами; можна лише наблизитися у відчутті, коли “...мов перла, в ум його западе на свободі хоч часть тої поезії, що розлилась в природі!” (З, 44).

“В плен-ері” – це не просто художній образ, а спроба застосувати прийоми імпресіоністичного малярства в поезії. Поет створює вервицю пластичних образів:

В розколісаній уяві	річка, наче срібна стрічка,
піднімаєсь ряд картин:	і скалиста стіна,
гори в світлі золотому,	шлях закурений, мов кладка,
фйолетова тінь долин,	що у безвість порина... (З, 45).

Розрізнені фрагменти сплітаються в калейдоскопічну гармонію авторської ретроспективи, вони оживають в уяві поета як система моментальних суб'єктивних вражень, пропущених крізь призму його світосприйняття:

Все те не очима бачу,	Чую, що се власний твір мій,
а в душі воно живе,	хоч створив його не я;
все на крилах із гармоній	що се часть єства мойого,
світла й запаху пливе.	хоч не в ній душа моя (З, 46).

Образи спонтанно виникають і несподівано зникають, створюючи динамічну круговерть і залишаючи в поетовій душі сліди моментальних вражень:

Мігнув сей чудовий образ	і мене за серце вхопив,
і щезає, і зника,	мов могутня рука (З, 46-47).

Але загалом у Франковій поезії імпресіоністичні вкраплення відіграють епізодичні ролі, художня проза його насичена імпресіонізмом густіше. Поглиблений варіант

поєднання своєрідного колористичного і звукового пуантилізму, так званий *auditio colorata* – кольоровий слух (термін, яким послуговувався сам Іван Франко вслід за критиками журналу “Kunstwart”) використано для відтворення цілої гами мінливих почуттів і настроїв дитини у творі “Мавка”:

“Хата, де жила Гандзина мати, стояла на самім краю села. З трьох боків, не дуже далеко, виднівся густий, темний, вічно тужливий ліс, що шумів раз у раз та заводив якусь таємничу пісню. Дивна то пісня. Деякі її ноти щемлять у серці, мов недавня ледве загоєна рана; інші рвуть думку з собою в темну пахучу безвість, у якийсь безмежний непрозорий простір; інші порушують самі глибокі і сильні струни в людській душі, будять бажання життя, енергію, охоту до невтомної праці, світлої будучини, а ще інші навівають якусь невідому глибоку тугу на серце. Гандзя родилася серед гомону тої пісні; відколи могла чути тони, чула найбільше її, і не диво, що та пісня причарувала всю її нервову істоту. В сні і на яві вона прислухалася до неї зимовими вечорами, коли ревла буря і ліс стогнав, як тисячі ранених на побоєвищу; любивалася нею весною, коли теплий вітер ледве-ледве ворухив вогкі ще, безлисті, а вже свіжими соками налиті гіллячки; прислухалася до неї в пекуче літнє полудне, коли вітру не було чутно, а проте по верхів’ях лісових дерев ходив якийсь таємний шепіт, мов зітхання або мов сонне лепотання задріманних на сонячній спеці дерев” (15, 91-92).

М.Легкий, аналізуючи інше оповідання Франка на дитячу тематику – “Під оборогом”, доходить висновку, що одна з найхарактерніших рис імпресіонізму в ньому та, що “саме таким чином, переломлені через внутрішню оптику Мирона, доходять до нас мінливі картини світу”. Автор, “якщо й одбігає від душі дитини, то зовсім недалеко, обмежуючись “непомітним” коментарем...”³, тобто “наратор в оповіданні втрачає ознаки всезнаючого, переміщуючись до чуттєвої сфери Мирона”. Спробу ототожнити себе з персонажем, для того щоб сприймати світ через *безпосереднє* світосприйняття дитини, спостерігаємо і в оповіданні “Мавка”:

“– Мавко! Мавко! – кричить Гандзя щосили. – Я вже тут, я зараз надбіжу, ще лише дрібочку, зачекай!

Ах, ось уже й ліс! Який тихий, величезний, понурий! Берези гріються на сонці і світять здалека своєю білою корою. Їх довгі віти, мов зелені коси, позвисали додолу і колишуться з вітром. Ось тут десь і мавки зараз будуть. Га, певно, поховалися перед Гандзею, але вона закличе їх, вони зараз повибігають, засміються голосно в своїх кутиках...

– Мавко! Мавко! Я вже тут, тут, тут! Ходи, будемо бавитися!” (15, 95).

Із розвитком модернізму в малій прозі новела оточення або новела настрою (*pouvelle d’atmosphère*) починає домінувати над “новелою акції”. За І.Денисюком, “внутрішні душевні катаклізми, визрілі в атмосфері ліризованого тла, вирішують тембр настроєво-психологічної новели”⁴. Літератор шукає доступу вже не так до почуттів (*sentiments*) реципієнта, як до його відчуттів (*sensations*). І коли, власне, словесних художніх засобів виявляється замало, то в пригоді стають ресурси інших видів мистецтва. Звідси, на думку дослідника, “йшло й звернення, започатковане ще романтиками, до суміжних мистецтв, намагання перенести, враховуючи специфіку словесного мистецтва, малярські й музичні образи та способи світосприймання. У такій атмосфері виокремлювались з хаосу дифузії літературних форм настроєві малюнки, що імітували малярські картини або музичні

³ Легкий М. Риси імпресіонізму в новелістиці Івана Франка // Українська філологія: школи, постаті, проблеми: Зб. наук. пр. Міжнародної наук. конференції, присвяченої 150-річчю від дня заснування кафедри української словесності у Львівському університеті. – Л., 1999. – Ч.1. – С.204.

⁴ Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. – Л., 1999. – С.142.

композиції”⁵. Тема синкретизму різних видів мистецтва була актуальною в європейській літературі впродовж усього XIX століття. Не обминув її увагою й імпресіонізм: згадаймо хоча б про його походження із живопису.

Квінтесенцію “симфонічного жанру” або “поетичної концепції з музичним і малярським тлом” у Франка становить новела “Вільгельм Телль”. І.Денисюк вважає, що тут варто вести мову “не про поширений у німецькій літературі тип так званої мистецької новели (з її різновидами: малярська (Malernovelle) і музична (Musiknovelle), бо так іменувалися твори будь-яких структур, щоб тільки вони зображували малярство і музику... Музично-малярське тло в новелі Франка... є виявом душі героя. Тут ідеться про особливий, ліричний спосіб розкриття характеру у такому специфічному “розчині”, як музичні переживання чи пейзаж”⁶.

Межова ситуація вибору між двома протилежними світоглядними парадигмами – “раціо” та “емоціо” – зображена у “Вільгельмі Теллі” на стадії психологічного зламу головної героїні, яка раптово, зовні начебто не зовсім умотивовано, усвідомлює, що не кохає нареченого. Детермінанти тут внутрішні, заховані у сферу складних психологічних процесів, каталізатором яких стала геніальна музика Россіні. Автор (і це особливість новели) не цікавиться передісторією стосунків між молодими людьми так само, як і післямовою до описаного інциденту. Його взагалі не цікавить “історія”, його цікавить “момент”, а отже, вибір фрагментарного жанру найадекватніший. Час, простір і навіть кількість персонажів твору обмежені, отже, концентрація подієвості переноситься на неторкану в традиційному мистецтві площину – тло. Згадаймо, що в імпресіоністичному живописі, на відміну від класичного, тло, позбавлене, як і все полотно, ґрунтовки, водночас позбавляється й темних тонів, виходить із затінку на передній план картини, виконує повноправну, самодостатню роль поряд із центральним образом, а інколи ще й служить палітрою, на якій художник безпосередньо шукає потрібного відтінку, поєднуючи чисті кольори. У “Вільгельмі Теллі” тло теж оживає багатобарвністю не тільки й не стільки колористичною, як звуковою. Звукове тло не те, що відображає чи підсилює припливи та відпливи мінливого настрою героїні; воно саме ці припливи та відпливи генерує:

“Але нараз тони затремтіли якось тривожно; серед загальної гармонії тут і там проривається пискливий дисонанс; чути глухі удари великого бубна, мов далекий гуркіт грому. Світло ламп мліє, тускліє – робиться якось душно, понуро, мов перед бурею. Розбурхана фантазія Олі чародійською силою снує нові образи. Широка ріка звужується, – грізні пошарпані скелі стісняють її. Хвиля, сперта і спінена, розбивається о кам’яні брили, що вистирчують зо дна ріки. Погідне небо помрячилося. Темні хмари засіли на сніжних чолах гір і перекидаються гнівними словами громів; часом чорні їх лица блискають огнем ненависті. Важко і тривожно робиться Олі” (16, 195).

Аналізуючи подібні пасажі у творі, І.Денисюк пише: “Звертають на себе увагу в новелі Франка асоціативні малярсько-музичні “внутрішні пейзажі” своїм синтетизмом засобів, почерпнутих з різних мистецтв. Пластично-опуклі, мальовничо-візуальні й водночас звукові, вони особливо настроєві”⁷. Асоціативна майстерність, яку автор трактату “Із секретів поетичної творчості” вважав необхідним елементом майстерності творчої, у “Вільгельмі Теллі” виявилася

⁵ Денисюк І. Українська новелістика кінця XIX – початку XX ст.// Українська новелістика кінця XIX – початку XX ст.: Оповідання. Новели. Фрагментарні форми (ескізи, етюди, нариси, образки, поезії в прозі). – К., 1989. – С.24.

⁶ Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. – С.140–141.

⁷ Там само. – С.142.

якнайповніше. Завдяки асоціативному мисленню літератор такого високого артизму, як Франко, здатний створити візуально і навіть тактильно відчутний образ музики:

“Тінь-тінь-тінь-тінь — кавав акорд за акордом брильянтовими краплями, — і Оля почула немов подув теплого леготу весняного, немов ніжні, тихесенькі голоси дитячі, що так глибоко, так солодко гомонять в її серці” (16, 196).

Франкова майстерність у синтезуванні образотворчого та живописного мистецтва найяскравіше проявилася в його пейзажистиці; багатобарвністю, експресивністю, ліричністю та високим естетизмом позначені описи природи у творах “На лоні природи”, “Щука”, “Мій злочин”, “Під оборогом”, “Неначе сон” тощо. Вершину ж естетичної довершеності та стилістичної цілісності в типовій пленерній пейзажистиці письменника становить, на наш погляд, оповідання “Дріада”.

Твір, що народився як уривок із повісті “Не спитавши броду”, вже за походженням був приречений на фрагментарність. Можемо лише здогадуватися, що “Дріада” — це один із тих моментальних спалахів геніального естетичного чуття Франка-віртуоза, за які, можливо, карався докорами сумління Франко-позитивіст. Адже, зазначав він, “правдиві поети ніколи не дозволяють собі тих кольористичних оргій, у яких любуються теперішні декаденти та пленеристи пера і чорнила” (31, 101). Колористичною ж насиченістю описів “Дріада” може конкурувати з багатобарвністю картин імпресіоністичного малярства. Чого варті лише епітети на позначення кольору: “біла мряка”, “червоне світло”, “рожеве світло”, “рожево-сіре море”, “чорний вінець”, “золотий дощ”, “рожеві хмари”, “зелена гущавина”, “рожева заграва”, “ясно-волосі коси”, “блідо-зелена сукня”, “рожеве личко”, “густі золоті плями”, “багрові пасма”, “барвисте море”, “барвистий серпанок”, “срібнолуска гадюка”, “пишнобарвна тканина мрій”, “рожево-золота голова”, “рожево-зелена стяжка”, “рожево-зелена поява”, “рожево-золотисто-зелена загадка”.

Героїня Франкової “Дріади”, подібно до персонажів картин О.Ренуара чи К.Моне, немов розчиняється у повітрі, кольорі та світлі:

“Сонячне проміння рожевою загравою обливало її лице та золотило ясноволосі коси, вінцем покладені над висками. Решта постаті тонула в зелені; лише тоненька шийка, щільно обціплена ковніром блідо-зеленої сукні, трошечки виринала понад темнішу зелень листя” (22, 101).

Класичний імпресіонізм у малярстві відзначається сміливим експериментуванням не тільки з кольором, а й зі світлом і тінню. Сонячне проміння у “Дріаді” — незмінний супутник головного героя в його мандрівці з перших до останніх рядків твору:

“Поміж розлогі буки тут і там продиралися вже і падали на землю золоті плями, довгі скісні нитки та стовпи — се було перше проміння сонця, що вихилилося з-за сусідньої гори. Ось один такий золотий стовп упав на саму стежку, куди йшов Борис, упав на його плечі і лагідним теплом доторкнувся його карку. Борис мимоволі зупинився, мов від дотику якоїсь м’якої, ніжної руки” (22, 98).

Хоча поетика “Дріади”, особливо ж розглянута в контексті повісті “Не спитавши броду”, і зберігає в собі виразні ознаки реалістичного мистецтва, однак домінує у все ж самостійному художньому творі “Дріада” поетика імпресіонізму. Іншими словами, Франкове оповідання — предтеча пізнішого, абсолютизованого імпресіонізму, репрезентованого у творчості того ж таки М.Коцюбинського. Тому “Дріада” має не тільки величезне естетичне, а й культурно-історичне значення.

Загалом художня практика Франка зафіксувала documents humains його звернення до поетики імпресіонізму, що в діалектичній єдності з теоретичним

осмисленням доктрини цього літературного напрямку давало змогу письменникові цілісно впроваджувати здобутки імпресіонізму у власну творчість, а отже, і в український літературний процес. Аналіз його художньої спадщини свідчить про те, що імпресіонізм в українському письменстві — не випадкове, а цілком закономірне, послідовне, зумовлене іманентним розвитком національного літературного процесу явище.

Зважаючи на це, хочемо ще раз наголосити на безпідставності й надуманості міфу про Франкову опозиційність до новітніх напрямів у мистецтві. Не барикади, а мости будував Каменярь між українською та європейською, “старою” та “новою” літературами. Інша річ, що він був категорично проти того, щоб рух на тих мостах перетворювався на односторонній...

м. Львів



ЖУРНАЛУ “ВСЕСВІТ” – 80

**Колективу редакції журналу “Всесвіт”
Головному редактору Олегові Микитенку**

Дорогі колеги, друзі!

Маємо за честь щиро вітати Вас із ювілеєм.

Найстаріший український журнал іноземної літератури “Всесвіт” посідає особливе місце в літературному, науковому, культурному житті України. Він репрезентує світову літературу, формуючи наші смаки й погляди на світовий літературний процес, бо навіть у часи “залізної завіси” на його сторінках друкувалися кращі зразки високої літератури. Він орієнтує українського читача в безмежному океані іноземної літератури, виховує читачів на кращих її творах. Попри всі деформації від тривалої тоталітарної доби й донині, журнал друкує різножанрові твори знаних у світі й Україні письменників, учених, мистецтвознавців і має великий авторитет у наукових, викладацьких та літературно-мистецьких колах. Вісімдесят років плідної праці засвідчують невмирущість і невичерпність духовного потенціалу української нації в освоєнні скарбів світової культури, незнищенність одвічного потягу людей до прекрасного, доброго й мудрого Слова як образу людської Віри, Надії, Любові. Часопис став взірцем високого рівня перекладацької майстерності й української літературної мови.

Творчого Вам довголіття, державної підтримки, широкої популярності та міцного здоров’я, успіхів, щасливої долі кожному з Вас.

Редакція журналу “Слово і Час”

Слово і Час. 2005. №11



Ігор Котик

ЕКЗИСТЕНЦІЙНИЙ ВИМІР ЛЮДИНИ В “АНКЕТАХ” ЮРІЯ ТАРНАВСЬКОГО

Після кількох добірок віршів у періодиці 1991 р. з'явилося вибране “Без нічого”, куди ввійшли переважно давніші збірки поета; згодом опубліковано окремим виданням поему “У ра на” (1994), а під завісу століття київський “Родовід” видав три томи письменника, що вмістили всю драматургію митця (“6×0”, 1998), поезія від 1970 до 1999 р. (“Їх немає”, 1999; до 1970 р. було видано окремим томом вірші під назвою “Поезії про ніщо і інші поезії на цю саму тему” в Нью-Йорку 1970 р.) та вибрана проза (“Не знаю”, 2000). Однак те, що Ю. Тарнавський, найрадикальніший представник Нью-Йоркської групи, першого в історії української літератури справді модерного кола поетів, текстуально вагомо представлений у вітчизняному літературному контексті, не забезпечує йому високого рівня читацької рецепції. Жодної монографії на матеріалі творчості Тарнавського не маємо, рецензій на п'ять виданих книжок (а це п'ятнадцять поетичних збірок, шість драм, вибрана проза й широке автобіографічне есе) обмаль, як і дослідницьких матеріалів, з-поміж яких вигідно вирізняються статті Т. Остапчук. Тож доводиться констатувати, що й надалі творчість Юрія Тарнавського в дорозі до українського читача.

До найменше знаних в Україні поетичних творів Тарнавського належить цикл “Анкети” (грудень 1967 – січень 1968). І річ не в тому, що тексту немає в наших книгарнях та бібліотеках. Ще 1971 р., рецензуючи том “Поезії про ніщо і інші поезії на цю саму тему”, Б. Бойчук написав: “... це найбільш герметична збірка Тарнавського: у розмовах ми не зустрічали жадної людини, яка знайшла б до неї якесь відношення. Треба припускати, що збірка ця буде існувати для поетів та знавців поезії”¹. До речі, Бойчук закрив тему: відтоді, наскільки відомо авторові цих рядків, про “Анкети” нічого не публіковано.

Пропонована стаття – спроба наближення до письменницького трактування екзистенційних проблем в “Анкетах”, вона виявляє стосунок автора до релігійного та метафізичного поглядів на людську сутність. Наголошується близькість і розбіжність у позиціях українського поета та французького філософа-екзистенціаліста й письменника Ж.-П. Сартра, експліковано переплетення в “Анкетах” абсурдного й логічного, раціонального та ірраціонального в людській екзистенції. Хотілося б, щоб ця публікація стала імпульсом до уважнішого прочитання Тарнавського як тексту у вітчизняному літературознавстві.

Уже сама назва книжки “Анкети” (форма поетичного вислову, жанр твору) натякає на відносно високий рівень раціонального освоєння світу й людини в ньому. Хаосу чуттєвого, яким перенасичена одна з попередніх збірок Тарнавського “Без Еспанії”, на тематичному рівні “Анкети” справді позбавлені. Крізь суху, штампову канцелярську мову цієї книжки холодний об'єктив мозку визначає мережу відношень між “частинами, датами та поняттями тіла” і світу, з

¹ Бойчук Б. Поезії про ніщо та інші поезії на цю саму тему // Сучасність. – 1971. – № 7/8. – С. 50.

якими тіло безпосередньо чи посередньо сполучене (або не сполучене). Ідеться не про індивіда, а про загальний образ людини, про людину як вид. Та на відміну від науково-природничого, філософського чи релігійного підходів автор розвиває тему людської екзистенції навколо стрижневої конкретної ситуації, до того ж не виняткової, а типової, до банальності буденної: людина мисться у ванній перед дзеркалом, праворуч мушлі трохи прочинене вікно, крізь яке чути шум авто, що проїжджає повз, і вимальовуються краєвиди. Для лексеми із загальним значенням “людина” місця в “Анкетах” нема, очевидно, саме через семантичну її розмитість унаслідок розмаїтих трактувань. Тож, як і в “Без Еспанії”, Тарнавський “дробить” людське тіло – тобто користується поділом його на частини, елементи, зафіксованим у мовній картині, хоча не всі ключові концепти останньої наявні (до прикладу, навіть не згадується голова чи живіт, натомість чимало місця присвячено пучкам пальців, шокам тощо). Предметний світ, як і антропосфера, не несе жодних індивідуальних рис, речі ніби позичені з Платонового світу ідей. Обидві сфери – людина і предмети – переплетені між собою так, що позірно раціоналістична форма книжки швидко виявляється ілюзорною.

“Місце (Анкета “Руки”. – І. К.): Перед і за дзеркалом, яким вони трясуть, хоч його не доторкаються і хоч навіть не напрямлені в його сторону. Теж перед і за тілом, яке трясє ними, хоч вони його теж не доторкаються і хоч теж не напрямлені в його сторону. Теж, нижче світла, що падає з вікна, що праворуч, і з води, що під ними, і нижче метафізики, що падає зі своїх підручників, навіть коли вона в них ще не знаходиться”².

Камерність обстановки не творить затишку. Радше навпаки: обмеженість просторових координат (долівка, дзеркало, вікно, краєвиди) увиразнює людську обмеженість, незначущість. Важкозбагненні маніпуляції образами “на п’ятачку” народжені відчаєм. Доступними постають лише предмети (власне, їхні назви), синтаксис світу – питальний. Тому “частини, дати, та поняття тіла” порівнюються з особами, визначальна риса яких – те, що вони “не перестають питати” (281). Усім своїм єством людина ставить запитання, задовільної відповіді на котрі не отримує – інакше до чого б їй було “не переставати питати”?

Роз’єднаність між людиною і світом ятрить уже на початку книжки: обличчя в однойменній анкеті, котре, як можна виснувати, виконує, так би мовити, “представницьку” функцію, оточене чужим йому світом речей, понять, дат, приладів, світом без облич та сердець (єдиний концепт тілесної сфери, що з ним воно хоч якось споріднене, – руки. Руки, як і обличчя, пов’язані з водою та дзеркалом: обличчя нахилене над водою, а руки до неї простягнуті, до дзеркала ж вони “окремо або разом” (232) можуть себе простягати). Надалі хиткість зв’язку між світом та людиною підтверджується і навіть посилюється:

“щоти тримаються всіма своїми пальцями і зубами, і всіма своїми силами, найтвердших і найнезаперечливіших частин долівки (т.є., її осередку), [...] зуби тримаються всією своєю силою поверхні дзеркала, якого вони не можуть досягнути, [...] дзеркало тримається всією силою, і всіма своїми зеленими зубами, шкіри, що всією силою тримається найтвердших і найнезаперечливіших частин щік (т.є., їхнього осередку), [...] кості постійно сковзаються по долівці, якої вони не мають чим триматися і якої немає за що тримати” (254);

“кров може теж старатися зловити долівку крізь черевики, та в дану мить цього не робить, бо здається їй, що вона вже тримається за воду, з якою зв’язані руки, хоч цього не робить, бо, так само, як кості й долівка, ні кров не має чим зловитися води, ні вода не має чогось, за що можна було б її зловити” (255);

² *Тарнавський Ю.* Поезії про ніщо і інші поезії на цю саму тему. – Нью-Йорк, 1970. – С.234. Далі в тексті зазначаємо лише сторінку.

“руки зв’язані водою над нею (над долівкою. — *І. К.*), [...] кості ніг стараються намарне зловитися за неї (вони, не треба забути, не мають чим зловитися, і долівка не має нічого, за що б можна було її зловити) крізь черевики, [...] черевики стараються притиснутися якнайближче до неї” (256).

Перших дві цитати взято з анкети під назвою “Черевики”, вони входять до рубрик “*Де знаходиться (-яться)?*” та “*Форма*” відповідно. Видається, тут, як і в багатьох інших випадках, Тарнавському важить не на тому, щоб розкрити сутність окремих речей, винесених у заголовок, а на тому, щоб кинути пучок світла на загальне становище у світі, у світі-для-людини. Псевдогегелівська всезв’язаність не страхує від небезпеки: навпаки, виходячи зі славнозвісної тези Анаксимандра (речі повинні платити за своє існування), можна виснувати, що “плата” в такому щільному середовищі мусить здійснюватись на безліч “рахунків”, інакше кажучи — небезпеки чигають звідки завгодно. Тож від всезв’язаності існування речей тривкішим не стає.

“*Анкета XVI*

Назва: Щоки.

Скількість: Стільки, скільки є рук, що можуть вказати на них, як на свідоцтво своїх страждань та несправедливості долі, і стільки, скільки є дір, які кладе дата народження під своїми цифрами і літерами, як завдаток на їдку рідину, яка роз’їдає хвилини і метрики, і стільки, скільки своїх поверхень не може вмістити душа, яким вона (добровільно) зобов’язана дати моральну підтримку та притулок, і стільки, скільки щік вимагають долівка, що підтримує ноги, і вода, з якою зв’язані руки, що під обличчям, як під точкою, що є частиною знаку запитання, і дзеркало, перед яким блимають обличчя і кров, що гаснуть, як два окремі та дуже подібні (властиво нерозрізними) полумені, і вікно, що напіввідкрите і праворуч всього, щоб впускати шум авта, що проїжджає мимо, і краєвиди, що безконечно байдужі і далекі від усього — усі, як плату за своє безкорисне існування і безмежну доброзичливість.

[...] *Причина:* Страшна кількість усіх живих і неживих речей, дат, та понять, які безоглядно вимагають їх, як плату за своє безкорисне існування і безмежну доброзичливість” (262–264).

Яку ж “плату” можуть внести цій “страшній кількості речей, дат та понять” щоки? Порівнюючи останні зі сторінками настінного календаря, “вже дещо наддертими” (264), поет зауважує, що вони, щоки, потрібні, “щоб всі ці речі мали час, в якому існувати, як теж і щоб вони не існували задовго!” (264) Напрошується висновок: порядок у світі такий, щоб примножувати існування й водночас знищувати. Тож цілком закономірно, що в тій самій анкеті “Щоки” автор двічі повторює: “на початку всього” є “дата смерті” (263). І хоча б якими твердими були кості, факт смерті анулює суму їхньої причини:

“*Причина* (костей. — *І. К.*): Приблизно рівна всім вищезгаданим причинам (причинам назви, форми, кольору, речовини, місця й дати. — *І. К.*), доданим арифметично і чорнилом на папері, одна до одної, та поділений на число, що або менше від дати народження, або більше від дати смерті. Це дозволяється тому, що причина така мала, що яке-небудь обмежене число буде приблизно однаково різнитися від неї” (268).

Категорія причини — одна з магістральних у збірці, вона отримує те чи те трактування у більшості анкет. Рубрика “*Причина*” ніколи не містить негативної відповіді, хоч би й сама причина була позбавлена причини³ чи навіть не мала жодного стосунку до об’єкта⁴. Кількість причин може бути різна, найбільше їх у дзеркала, “осередка дір” (237), чим вочевидь наголошується зумовленість категорії причини сферою небуття, — аж вісім⁵. Та ні кількість причин, ані те,

³ Так висловлюється поет про причину душі (236).

⁴ Так висловлюється поет про причину метафізики (262).

⁵ Цифра “вісім” — це поставлений вертикально знак нескінченності.

наскільки істотними чи неістотними вони видаються, ролі не відіграє: в будь-якому разі, твердить поет, кожна з них робить неіснування даного об'єкта неможливим (245). Оскільки з'ясувати причину можна лише виходячи з наслідку, поет здебільшого звертається саме до телеологічного трактування, яке, іронізуючи над “великими метафізиками”⁶, нерідко доводить до абсурду.

“Причина (Анкета “Діри”. – І. К.): Якби їх не було, було б неможливе поняття всіх предметів домашнього вжитку, як хрестів, слини, сліз, підручників метафізики, самої метафізики, гудзиків...” (238);

“Причина (Анкета “Краєвиди”. – І. К.): Інакше що б вимовляли уста, і як могли б душі вимовляти щонебудь (т.є., поверхні, які вони постійно вимовляють вночі), і як могли б дзеркала вимовляти руки, і руки пунктировані дзеркала і дні, причеплені до них?” (243).

З Арістотелевого арсеналу причин Тарнавський позичає форму, речовину, а також діяча (цю функцію виконують “руки”) та призначення (“обличчя”), від реалістів⁷ переймає в ролі причини назву.

“Короткий опис причин(-и) (Анкета “Кров”. – І. К.): Тому, що є рідка і тепла, і що червона на колір” (252);

“Короткий опис причин(-и) (Анкета “Дзеркало”. – І. К.): Перша причина, це його назва, яка, тому, що вона відноситься до нього і, тим самим, мусить означати дзеркало, робить неіснування його неможливим. Друга причина, це його форма, яка, тому, що вона відноситься до нього, мусить мати форму дзеркала і, тим самим, робить неіснування його неможливим. Третя причина, це його колір [...]. Четверта причина, це його речовина [...]. П'ята причина, це руки, що перед ним, і тому, що вони знаходяться перед ним, і що факт, що вони існують, незаперечний, вони роблять неіснування його неможливим. Шоста причина, це обличчя, що перед ним, і тому, що воно знаходиться перед ним і що факт, що воно існує, незаперечний, воно робить неіснування дзеркала неможливим. Сьома причина, це краєвиди, які, хоч вони і не відбиті в дзеркалі і хоч безконечно далекі від нього, знаходяться в просторі, одним із розмірів якого є відстань між дзеркалом і руками [...].” (245).

Причиновості присвячено завершальну анкету циклу. Вона увиразнює затемненість суті причиновості й безплідність спекуляцій довкола цієї категорії. Виходячи з побутової ситуації, покладеної в основу твору (людина миється), Тарнавський фіксує зв'язок людини зі світом через дієслово “згинатися”, негативна конотація якого безумовна. За твердженнями лінгвістів, саме від праслов'янського кореня із первісним значенням *гнути(ся)* розвинулись дієслова “гинуть”, “гибнуть”, “гибіти” й похідні від них лексеми “гибель”, “гиблій” тощо⁸. До того ж у цій анкеті неодноразово підкреслювано екзистенційну приреченість на таку саме долю, чим, до речі, український поет суперечить фундаментальній тезі Ж.-П. Сартра (якого любив читати замолоду – але не “Буття й Ніщо” чи есеї, а художні твори) про те, ніби сутність людини в її виборі (навіть якщо людина ухиляється від вибору – це теж вибір, повторював Сартр за К'єркегором). “Діловодство” Тарнавського не містить постулату, що людина вибирати може, бо те, що вона може вибирати, – похідне від “даного”. Елімінавання етичного, а

⁶ Напрошується аналогія з відомою картиною Дж. Де Кіріко “Великий метафізик”, на якій зображено неймовірно струнку купу мотлоху.

⁷ Ідеться про середньовічних мислителів, котрі вважали назви первинними щодо речей.

⁸ Див.: *Етимологічний словник української мови*. – К., 1982. – Т. 1. – С. 503. Детальніше про зв'язок цих коренів див.: *Жуйкова М.* Номінація смерті та архаїчне мислення // *Thanatos*. Студії з інтегральної культурології. – Спецвипуск “Народознавчих зошитів”. – [1996]. – № 1. – С. 28.

також інших аспектів людської сутності, зокрема соціального, політичного, естетичного, психологічного, історичного тощо, виправдане оголенням образу людини до своєрідного поетичного рентгенівського знімка її екзистенції. І як на рентгенівському знімку видно чорне тло навколо білих об'єктів, так і людина пронизана сферою *ніщо*, названою поетом “дірами” – очевидно, для підкреслення її проникної спроможності. Адже, за словами Сартра, *ніщо* дано “в самому ядрі буття, його осерді, як хробак”⁹. Образ дір стосується часопростору людини і її гносеологічних можливостей:

“Короткий опис (Анкета “Діри”. – І. К.): Знаходяться в границях тіла, його дат, та понять, навіть тоді, коли вони там взагалі не знаходяться (239).

Відношення до понять: Багато понять, незалежно від того, чи вони є поняттями тіла, чи ні (і чи вони безпосередньо чи посередньо сполучені з ним, чи ні), є менші від дір, які вони посідають, хоч вони цілковито вміщують в собі ці діри. Теж, багато дір вміщує в собі багато понять відразу [...]” (238).

“Короткий опис дат(-и) (Анкета “Дата”. – І.К.): Така, що вічно кінчається, навіть, коли ще не почалася, якщо б колись могла починатися” (279).

“Тільки Христові, коли вірити у його воскресіння та вознесіння, вдалося подолати межу, за яку не дано ступати смертним: “Христос скинув їх із себе, коли підносився до неба” (239). Як уже зазначалося, символом неіснування виступає для Тарнавського дзеркало. Мабуть, саме тому поет каже, що форма дзеркала “така, що обтинає душу” (244).

“Місце (Анкета “Діри”. – І. К.): Осередок його завжди знаходиться на дзеркалі, в тім місці, в яке, в дану мить, дивляться очі, навіть, коли вони в нього не дивляться. Звідти воно вже розходить центровідбїжним чи центротяжним способом до рук, а ті тоді скеровують його до інших частин, дат, та понять тіла, які в дану мить їх найбільше, чи найменше (чи до якоїнебудь іншої міри) потребують. Місце звичайно само є дірами, ще до їхнього прибуття” (238).

Попри певний скептицизм щодо категорії причини, Тарнавський не ухиляється од відповіді на питання про першопричину буття. На його думку, першопричина мусить бути матеріальною: “Якщо б було інакше, можливо не було б причин для виникнення мов, метафізики, феноменології, прізвищ, душ, черевиків, і всіх інших речей, дат, та понять, безпосередньо чи посередньо зв’язаних з тілом” (258). Концептом, що найадекватніше втілює таку першопричину, для поета постає долівка. З історичного погляду ця “теорія” не витримує критики, під поетичним же кутом зору в ній можна добачити якийсь сенс. Долівка поєднує в собі дві ключові семи: *земля* й *основа*. Вже перше речення анкети “Долівка”, котре нібито мало що означає (“*Де знаходиться (-яється)? В крові, або в обличчі, або в снах*”) підказує, що йдеться про долівку не в буквальному сенсі, а в метафоричному. Оскільки спільними для згаданих у цитаті концептів “кров”, “обличчя” і “сни” в тому значенні, в якому вони функціонують у Тарнавського, є нераціональність, можна висувати, що саме нераціональні переживання йдуть із самих основин, із глибин буття. На нераціональний характер екзистування вказував і М.Гайдеггер, вкладаючи саме спонтанні, дораціональні механізми свідомості у зміст терміна “*Dasein*” (“тут-буття”, “ось-буття”); на позначення ж буття несправжнього, публічного німецький мислитель уживав термін “*Maß*”. Беручи до уваги колір долівки – чорний, можна також твердити, що переживання невеселі. У цьому теж відчутно перегук із позицією Сартра, для котрого оптимізм – лише маскування глибинного вітального страху, результат самонавіювання, а тверезий розум

⁹ Сартр Ж.-П. Буття і ніщо: Нарис феноменологічної онтології. – К., 2001. – С. 63.

перейнятий перманентним пригніченням, що, за словами Е.Соловйова, “оцінюється Сартром як найбільш глибоке й адекватне переживання людиною свого становища в світі. [...] Будь-який інший загальний настрої ілюзорний і патологічний”¹⁰.

Одне з докучливих для автора питань, що порушуються в “Анкетах”, – висловність, спроможність вербалізувати екзистенцію. Поет обмежується трактуванням лише двох, либонь, найповажніших сфер осягнення буття – релігії та метафізики. Референтом першої сфери виступають концепти “янголи” та “світло”. Метафізика та янголи, що нерідко постають в одному ряду предметів, характеризуються як речі певною мірою наївні. Пишучи в автобіографічному есеї “Босоніж додому і назад” про своє сприймання релігії, письменник зізнається, що світогляд його ніколи не узгоджувався з релігійним, але з віком протистояння затерлося – митець став сприймати релігію як свого роду казку¹¹. “Казковість” релігії та метафізики зафіксована в рубриці “Загальна форма” анкети “Уста”: “Околиця тіла, що чула багато про янголів та метафізику і захотіла ними бути, та стала дорослою, заки здійснилися її мрії” (253).

Будучи продуктом людського мозку, янголи та метафізика не позбавлені обмеженості:

“Причина (Анкета “Уста”. – І. К.): Янголи або мусіли кудись відійти, або мусітимуть кудись прийти. Те саме можна сказати про метафізику. Теж, і янголи і метафізика мусять десь кінчатися і десь починатися” (254).

Навіть метафізику зараховує Тарнавський до ряду тілесних концептів (“метафізика і інші частини, дати, та *поняття тіла*” [курсив мій. – І. К.] – 232, 284), хоч вона, звісно, в силу своєї відстороненості, абстрактності не може бути віднесеною до категорії “все”, вочевидь, синонімічної до гегелівського “цілого”. Непричетність метафізики до “всього” впливає із фрази: “...через все і через метафізику” (233). Український поет не послуговується словами на кшталт “безвідносність”, “абстрактність”, “непричетність” тощо, які несуть спекулятивний присмак, він передає відношення метафізики до реальності через наочно-конкретні образи:

“Відношення до дати: До неї не має ніякого відношення, так, як собака, відігнаний від відтятої руки, не має відношення до тієї руки, і як відтята рука не має відношення до обличчя, від якого вона відтята, і, вкінці, як відтяте обличчя не має відношення до себе, коли воно відтяте.

[...] *Відношення до місця*: Таке, як відтята рука має до місця, на якому вона лежить, після того, як відігнано від неї собаку, і таке, як має решта відтятих речей і понять, згаданих чи не згаданих у “Відношенні до дати”, до місць, на яких вони знаходяться після того, як відігнано від відтятої руки собаку” (261).

Моделюючи відношення метафізики до речей та понять через моторошний процес відтинання, поет окреслює первинний зв’язок її з тими чи тими речами й поняттями і водночас його болючу втрату. На думку М.Гайдеггера, на початку метафізики “неможливо було говорити інакше, як з виднокола наявних понять”, але коли, ніби за інерцією, мові метафізики “не вдалося [...] відкинути недоречну орієнтацію на “науку” та “дослідження”, вона, метафізика, як і вся “онтологія” (Гайдеггер бере це слово в лапки), підлягає критиці, і то “не тому, що вона продумує істину буття суцього й при цьому вганяє буття в поняття, а тому, що вона не продумує істину буття і тим самим випускає з виду, що є більш строге мислення, ніж понятійне”¹². На те ж саме вказує і Тарнавський (котрий, до речі,

¹⁰ Соловьев Э. Экзистенциализм // Соловьев Э. Прошлое толкует нас. – М., 1991. – С. 319.

¹¹ Див.: Тарнавський Ю. Не знаю. – К., 2000. – С. 265.

¹² Хайдеггер М. Письмо о гуманизме // Проблема человека в западной философии. – М., 1988. – С. 351, 350.

якщо посилається на “Босоніж додому”, не мав сильних вражень від філософських творів німецьких екзистенціалістів, зокрема і від Гайдеггера¹³), коли говорить, що метафізика закінчується там, де починаються підручники метафізики¹⁴, або визначає “Відношення метафізики до форми” так: “Форма обмежує її ефективність, а вона свою форму” (262).

Тому “зміст” метафізики виходить настільки банальним, відірваним од життя, що редукується до “змісту” літер, надрукованих відтятими руками і фіолетовою частиною чорнила (т. є, його осередком), відтятию від усього” (262), а “Відношення до змісту” повторює “Відношення до форми”: “Вона робить його менше ефективним (по суті, зовсім не ефективним), і навпаки” (262).

“Анкети” Ю.Тарнавського становлять собою не маніфестаційну, але цілком, видається, виправдану альтернативу метафізичному та релігійному підходам до усвідомлення буття. Про релігію як таку, у принципі, у творі нічого й не сказано йдеться лише про окремі елементи християнської релігійності.

Нічого не сказано і про Бога (про Святого Духа мовлено лише в умовному способі – 275–278; 286) – приклад мовчання на цю тему варто було б наслідувати всім релігійним та філософським системам, бо лише так можна очистити від скверни надто вже заяложене Його ім’я, повернути Йому святість, воскресити Його. Звертаючись до буденного, побутового, Тарнавський ненав’язливо, залишаючи вдосталь рецептивного простору, кидає пучок світла на людське буття в цілому. Покликання людської думки – не аналізувати таємниці буття, а, за Гайдеггером, “бодай вказати на істину”¹⁵. Тож, суголосно з відомою тезою ще одного видатного антиметафізика, Л.Вітгенштайна, “Про що не можна сказати, про те слід мовчати”¹⁶, Юрій Тарнавський наостанку анкети “Метафізика” подає такий постскриптум:

“Заувага (чи можна щось додати?): Можна додати більше літер, і навіть більше пучків пальців та фіолетового чорнила, та тоді не стане місця. Та тому, що не треба, можна обмежитися тим, що сказано і не сказано” (262).

Те, що сказано й що не сказано, є одним. Межа між словом і мовчанням умовна. *“Загальним кольором”* уст є “колір початків янголів чи кінців метафізики” (253).

м. Львів

¹³ Див.: Тарнавський Ю. Не знаю. – С. 276.

¹⁴ Про “кінці метафізики” поет побіжно зауважує в рубриці “Речовина” анкети “Пучки пальців” (240).

¹⁵ Хайдеггер М. Письмо о гуманизме. – С. 339.

¹⁶ Вітгенштайн Л. Tractatus Logico-Philosophicus // Вітгенштайн Л. Tractatus Logico-Philosophicus. Філософські дослідження. – К., 1995. – С. 86.



КРИТИЧНА СПАДЩИНА АСКОЛЬДА МЕЛЬНИЧУКА

Прозаїк, поет, перекладач, літературознавець Аскольд Мельничук належить до нового покоління американських письменників, що пишуть англійською мовою на українську тематику, а отже, до нового етапу в розвитку української літератури діаспори, яка трансформувалася в англомовну літературу і стала її складником. Водночас цей письменник, українець із походження, але американець національністю й духом, більшою мірою належить американському інтелектуальному світові. Отже, його можна вважати засновником нового літературного явища – українського складника мультикультуралізму, що активно функціонує й розвивається в американській словесності останніх двох десятиріч.

Аскольд Мельничук – автор романів “Що сказано” (1994) та “Посланець мертвих” (2001), низки оповідань, великої кількості поезій, перекладів, літературно-критичних статей, лауреат премії ім. МакГінніса в жанрі белетристики (1992), редактор-засновник популярного американського літературознавчого журналу “Агні”, на сторінках якого всіляко популяризується українська тематика. Скажімо, публікуються англомовні переклади творів українських художників слова Василя Барки, Наталії Білоцерківець, Юрія Андруховича, Богдана Бойчука, Оксани Забужко, Олега Лишеги, Миколи Руденка, Ігоря Римарука (див., наприклад, № 53–56).

Про Україну та українців розповідають і твори самого Аскольда Мельничука. Співзвучна з ними і критична спадщина митця, в якій він звертається до теми пізнання та визнання українства на Заході, утвердження української нації як самобутньої й неповторної за літературними здобутками.

Своєрідність діяльності Аскольда Мельничука як критика полягає передусім у незаангажованості політичними ідеологіями. Його увагу привертає насамперед рівень майстерності написання того чи того твору. Скажімо, у невеликому нарисі “Здатність зачаровувати” (“The Power to Charm”, 1996) відчувається захоплення автора доробком французького письменника Алана-Фурньє, зокрема, його романом “Мандрівник” (“The Wanderer”). Написаний ще на початку ХХ ст., він, на думку Аскольда Мельничука, може стати настільною книжкою для “будь-якої молоді людини”¹. Критик не тільки вказує на художньо-стилістичні особливості твору та його проблематику, а й проводить аналогію з художньою манерою письма інших відомих прозаїків. Приміром, змалювання ідеалістичної юності, “що опирається усталеним вимогам зіпсованого суспільства”, прикметне, на його думку, не лише творові французького письменника, а й романам Дж.Д.Селінджера “Франні і Зуї” (“Franny and Zooey” by Salinger), раннього Г.Гессе чи К.Вілсона “Аутсайдер” (“The Outsider” by Colin Wilson)².

Увагу Аскольда Мельничука привертає, зокрема, творчість Семюеля Беккета, удостоєного звання лауреата Нобелівської премії 1969 р. за створення високомистецької прози, яка стала своєрідним “містком” між модернізмом та постмодернізмом. На думку дослідника, стильові особливості доробку цього письменника виявляються у “своєрідному ритмі, грубуватому гуморі, мізантропії,

¹ Melnyczuk A. The Power to Charm // Boston Globe. – 30 June, 1996. – P. 8.

² Ibid. – P. 8.

цілковитій і вражаючій ремарці”³. Усю творчу діяльність С.Беккета можна охарактеризувати, як стверджує критик, словами Джонатана Свіфта: “Я ненавиджу всі нації, професії і спільноти, вся моя любов належить людині”⁴.

Глибоке зацікавлення Аскольда Мельничука викликала й латиноамериканська література. Роман “Сто років самотності” Габріеля Маркеса був одним із найулюбленіших творів письменника і певною мірою позначився й на його власній творчості. Не залишилася поза увагою критика й поява 1995 р. “Пригод Макроля” ще одного латиноамериканського письменника, колумбійця Альваро Мутіса. У рецензії, відзначаючи високий рівень перекладу англійською мовою, Аскольд Мельничук наголошує на таких його прикметних особливостях, як нарація від третьої особи, використання тексту в тексті (оповідання в оповіданні), затранскрибованих діалогів тощо, проводить аналогію між постаттю головного героя та образами світової літератури – Дон Кіхотом, Гетсбі, Одіссеєм та ін.⁵.

Аналізуючи твори митців посттоталітарної доби, Аскольд Мельничук зосереджує увагу на їх проблематиці та художньо-естетичних особливостях. Скажімо, у статті під промовистою назвою “У наслідках війни, у болях понівеченого життя” (“In the Aftermath of War, the Ache of Battered Lives”) ідеться про роман К.Рансмайра “Король собак”, в якому автор намагається з’ясувати, як живуть мешканці країни, що програла війну, і доходить висновку: герої тут самотні, а їхня відчуженість виливається у творі в символічний крик відчаю й безнадії. Гострий осуд війни посилюється, на думку Аскольда Мельничука, завдяки вдалому використанню іронії, контрасту, насиченню оповіді яскравими життєвими епізодами, що спонукають читача до “тривалої рефлексії”⁶.

У творі Гюнтера Грасса “Далеко-далеко у полі” увагу критика привертає як тематика, так і специфічний спосіб оповіді. Як завважує Аскольд Мельничук, ведеться вона від першої особи множини (“ми”), що посилює колективну ідентичність “асоціативно до Советів”. Наголошує критик і на всеосяжності проблематики твору – від виживання літератури за комуністичного режиму до корисливих спроб насадження американських капіталістичних вартостей, а звідси й до засудження дій обох режимів, що виражається у формі “жорстокого обурення та вітального скептицизму” німецького письменника⁷.

Творчість Аскольда Мельничука наскрізь пройнята пошуками власної ідентичності. В есе “Замітки із саду” (“Glosses from the Garden”) автор не тільки наголошує на завданнях, які стоять перед митцем слова, а й засвідчує власне творче кредо: “...письменник – найізолюваніше єство, адже кордони його країни не мають меж, і, що найважливіше, він, насамперед у своїй уяві, має бути скрізь”⁸. У праці “Очима Заходу: Україна в сучасній американській літературі” (“Under Western Eyes: Ukraine in recent American Literature”) критик висловлює переконання, що “твори письменника служать віддзеркаленням громадської думки”⁹. Саме заглибленістю в суть покликання письменника-емігранта привернула

³ Melnyczuk A. Beckett's Book of Uncommon Prayers // The Boston Globe.– 1996. – June 30 – P. 17.

⁴ Ibid. – P. 19.

⁵ Melnyczuk A. The Adventures of Maqroll // The New York Times. – 1995. – February 26. – P. 1.

⁶ Melnyczuk A. In the Aftermath of War, the Ache of Battered Lives / Review on The Dog King by Christoph Ransmayer // The Boston Globe. – 1997. – May 18. – P. 6.

⁷ Melnyczuk A. Too Far Afield by Gunther Grass // The Boston Globe. – 2000. – P. 34.

⁸ Melnyczuk A. Glosses From The Garden // High Plains Literary Review. – 1990. – P. 60.

⁹ Melnyczuk A. Under Western Eyes: Ukraine in Recent American Literature. Тут і далі покликаємося на рукопис доповіді.– P. 3.

увагу Аскольда Мельничука есеїстика Станіслава Бараньчака. Визначні постаті сучасності, що “вийшли за межі художньої літератури і ввійшли в історію” ще й як політики, зокрема Вітольд Гомбрович, Адам Загаєвський, Вацлав Гавел та ін., зображені тут, на думку критика, “справедливо і ґрунтовно”¹⁰.

Інтерес Аскольда Мельничука до роману “Наречена з Техасу” письменника-емігранта Йозефа Скворецькі зумовлений, очевидно, майстерним відтворенням у ньому процесу адаптації переселенців. Особливо вразив критика епізод, коли одна з героїнь, Ліда, у конвульсіях переживає “напад жакливої австрійської форми смерті”, відомої як кінець “гонитви за щастям”¹¹. Водночас його цікавить більш глибокий сенс рецензованого твору – відображення долі письменника на чужині крізь призму зв'язків між особистою трагедією (смерть коханого) й успіхами в мистецтві. Значну увагу приділяє дослідник і структурі тексту, прикметна особливість якого – своєрідне “переривання” оповіді чотирма розділами під назвою “Intermezzo письменника” (можна припустити, що це ремінісценція до назви новел “Intermezzo” Михайла Коцюбинського чи Генріха Гейне зі збірки “Книга пісень”). Власне, у них і відображено долю письменниці Лорен Гендерсон Трейсі, яка залишає нареченого заради мистецтва: у день весілля вона отримує листа про те, що її перший роман прийнято до друку. Аскольд Мельничук слушно наголошує на схильності Йозефа Скворецькі до ігрової риторичності, завдяки якій увиразнюється його самобутній стиль. Водночас проблеми, порушені у творах цього письменника, співзвучні з тими, що хвилюють і самого критика: що нового дала емігрантам чужа земля і якою мірою стала вона для них рідною¹².

У творчості чеського прозаїка Івана Кліми американського літературознавця приваблює передовсім глибока символіка оповідань, тематично об'єднаних під промовистою назвою “Коханці на день”.

Чільне місце у критичній спадщині Аскольда Мельничука посідає українська тематика, зокрема проблема виживання української мови під гнітом російської імперії, українсько-єврейські стосунки, проблема визнання світом не тільки незалежності України, а й її самобутності, оригінальності, нетотожності з сусідніми країнами, врешті, спроби простежити типологію емігрантської тематики в американській літературі. Слід зазначити, що літературознавець черпає інформацію для своїх творів, як художніх, так і критичних, здебільшого з американських видань. Зокрема, рецензія на книжку Анни Рейд “Подорож крізь історію України” (“A Journey Through History of Ukraine” by Anna Reid, 1999) не тільки містить огляд змісту публікації на фактологічному рівні, а й наводить рецензента на певні висновки та узагальнення. Скажімо, аналізуючи факт голокосту та єврейські погроми в Україні, Аскольд Мельничук зазначає: “Трагедію, однак, треба розглядати в контексті болісної історії християнсько-єврейських стосунків, а не боротьби між єврейською та українською національностями”¹³.

Творчу діяльність українських письменників Аскольд Мельничук намагається розглядати в контексті певного періоду, етапу, епохи. Скажімо, у ґрунтовному огляді “Вибраних поезій” Василя Стуса в перекладі Ярополка Ласовського (Selected Poems by Vasyl Stus, 1989) рецензент наголошує на своєрідній “етимології ліричного імпульсу” поета в умовах тоталітарного режиму. Відзначаючи автентичність поетичних творів В.Стуса, яким властиві гострота, реактивність, музичність, Аскольд Мельничук доволі тактовно аналізує сам переклад, висловлюючи при цьому деякі зауваження: “Я б побажав перекладу більшої ідіоматичності англійської. Мова

¹⁰ Melnyczuk A. Breathing Under Water by Stanislaw Baranczak // Harvard Review. – 1991. – P. 1.

¹¹ Melnyczuk A. The Bride of Texas by Josef Skvoretsky // The Boston Globe. – 1997. – P. 23.

¹² Ibid. – P. 25.

¹³ Melnyczuk A. Borderland by Anna Reid // The Boston Sunday Globe. – 1999. – P. 3.

Стуса, на мою думку, розмовного ґатунку і має більше природності там, де переклад Ласовського звучить суворо й офіційно, чи навіть жорстко і важко”¹⁴. Аналізуючи видані англійською мовою твори українського поета-емігранта Богдана Бойчука, особливу увагу критик приділяє поетичі й наголошує, що вся творчість цього автора “складна і блискуча, наче сплетіння дзеркал”¹⁵.

Як в американській, так і в українській літературі Аскольда Мельничука приваблюють постаті сучасників, що вирізняються своєю неординарністю. В історії українського красного письменства такий, на думку критика, Володимир Діброва. Відзначаючи його заслуги в популяризації шедеврів світової літератури серед українських читачів, високо поцінуючи його як журналіста й викладача, літературознавець акцентує також увагу на своєрідності нараці у двох невеликих творах письменника – у циклі оповідань “Пельце” та романі “Пентамерон”¹⁶. Поетичні засоби В.Діброви справедливо викликають у критика алузії з творчим письмом М.Гоголя, отож він робить доволі вдалу спробу типологічно зіставити їх.

Часто у критичній спадщині Аскольда Мельничука порушується проблема української мови в неукраїномовному середовищі за часів радянської окупації. Гостро реагував він і на ототожнення Заходом України з Росією. За словами критика, наполягання емігрантів на існуванні етнічної Батьківщини повсюдно викликало нерозуміння. Факти із власного гіркого досвіду майстерно відображені письменником у романі “Посланець мертвих”.

У найбільшій як за обсягом, так і фактичним матеріалом ґрунтовній праці з української тематики “Очима Заходу: Україна в сучасній американській літературі” Аскольд Мельничук сконцентрував увагу на багатьох аспектах: етнічному – проблеми та роль діаспори; літературознавчому – значення та місце великого епічного жанру у красному письменстві загалом; світоглядному – сприймання та визнання впливовими країнами, зокрема США, глобальності трагізму суспільних катаклізмів, жертвами яких стали “колонії” колишнього Радянського Союзу тощо. Цікавлять критика і причини виникнення діаспори, яка змушена на чужині “розвивати нові стратегії” для поновлення свого мистецько-культурного спілкування. Водночас Аскольд Мельничук стверджує, що представники діаспори, зокрема української, не надають посутнього значення інформуванню світу про минулі події. Саме тому, на думку критика, “тінь Голокосту й далі затьмарює визнання багатьох важливих подій, які певним чином становлять контекст жорсткої дійсності сорокових років ХХ ст.” (с. 23). Цим, певною мірою, зумовлене й недавнє невизнання ООН голодомору 1933 року як геноциду проти українського народу. Наводячи факти й цифри з історії О. Субтельного щодо людських втрат під час трагічних подій ХХ ст. (голод і фізичне винищення інтелігенції), критик наполягає на необхідності такого визнання, на відстоюванні діаспорою своїх поглядів. Отож, можемо з певністю стверджувати, що критична спадщина Аскольда Мельничука, який мешкає поза межами етнічної Батьківщини, значною мірою сприяє ознайомленню іншомовного світу з досягненнями української літератури й культури загалом.

¹⁴ Melnyczuk A. Selected Poems by Vasyl Stus // Harvard Review. – 1989. – Summer/Fall. – P. 18.

¹⁵ Melnyczuk A. Memories of Love by Bohdan Boychuk // Harvard Review. – 1989. – P. 31.

¹⁶ Melnyczuk A. News from Lennon Square: Volodymyr Dibrova, Novelist (Introduction to Peltse and Pentameron) // North Western University Press. – 1996. – P. 1–6.



Літературна критика

Олександр Стусенко

СМЕРТЬ ЧИТАЧА

На сьогодні в нас мертво усе. Помер Бог (Ф. Ніцше), умер високий стиль (Х.Ортега-і-Гасет), суб'єкт (М. Фуко), а з ним і автор (Р. Барт). Зрештою, заговорили про смерть теорії літератури (Г.Тиханов) і самого слова (Г. Штонь). “Сьогодні смерть у моді: вона просто зачарувала сучасну думку”, – сказав у статті “Криза мистецтва” Мікель Дюфрен. І всі вони мають рацію. Від сфери духу нестерпно смердить. Єдине, що там іще ворухиться, – це читач, і тільки тому, що ні в кого з мислителів, “зачарованих смертю”, тобто перейнятих манією вбивства, не дійшли до нього руки. Але настав і його час. Пора вбити й читача, чи то пак – просто констатувати його смерть й увести в науковий вжиток некролог читачеві.

Смерть заволоділа людською думкою давно. І дала мистецтву навіть більше за саме життя. Бо життя, зрештою, це і є повільна смерть, розтягнута на десятки років умирання. Найяскравіше ця багаторічна агонія виявилась у М.Гоголя. Як стверджує Д. Мережковський, “Гоголь наче й не жив зовсім, а все життя помирав”. Хоч би що ми взяли: давні єгипетські піраміди й мумії чи сучасні композиції німецького рок-гурту “Рамштайн”; біблійне “хай мине мене чаша оця” чи Стусове “Здрастуй, бідо моя чорна, // Здрастуй, страсна моя путь”, яким він визнавав, що для цієї чаші й прийшов у світ; питання екзистенціалізму, сформульоване А.Камю: “Чи варто життя того, щоб прожити його до кінця?”, чи гумор вішальника, яким, за К. Шеньє-Жандрон, людський дух намагається протистояти смерті, – усе це відбиває ставлення людини не так до життя, як до смерті. Без постійного відчуття людиною смертності наше мистецтво нагадувало б літак, що втратив руль висоти й елерони і мчить у невідь лише в одній площині – площині матеріальної культури, покликаної узручити й прикрасити людське існування, та й по всьому. У спізнанні зі смертю людина й мистецтво стають глибшими, і саме через мистецтво людина намагається знесмертити себе. Адже і єгипетський культ смерті, і Христове пшеничне зерно, яке, аби принести плоди, має вмерти, і карнавальний сміх, покликаний нищити задля відродження, – утверджують життя через смерть.

Це відомі речі. Відомо також і те, що будь-які теоретизування щодо життя/ смерті Бога, автора, зрештою, читача неодмінно приведуть до утворення антиномії на зразок кантівських, де теоретично доводиться як одне, так і протилежне – навіть на одному й тому самому матеріалі. Так, автор помер, але не тоді, коли про це написав Р.Барт, а набагато раніше: ще в середньовіччі склалася суто цитатна техніка письма – *disiecta membra*, яка фактом свого існування поставила питання, над яким через кілька століть замислювався в статті “Що таке автор?” М. Фуко. Так, автор живий, бо навіть у текстах, які прагнуть виглядати постмодерними (і здебільшого так і аналізуються), його оприсутнює те, що Г.-Г. Гадамер назвав “усвідомленням мови”, а задовго до нього прагнув інтуїтивіст А. Бергсон у праці

Слово і Час. 2005. №11

“Сміх”: “Фраза, слово мають незалежну здатність викликати сміх. Це доводиться тим, що в більшості таких випадків нам було б дуже важко сказати, з чого ми сміємося, хоч ми іноді й відчуваємо, що наш сміх кимось викликаний”. Саме автор, застосовуючи широкий спектр засобів і прийомів актуалізації, зокрема послуговуючись тим, що називають *метатекстовими операторами*, змушує нас сміятися, замислюватися, протестувати. І тим живіший цей автор, чим нав’язливіше подає нам свою думку, чим однозначніше змушує нас сприймати міф самого себе, як це бачимо з останніх як усних, так і друкованих виступів СП “Бу-Ба-Бу”.

Саме в цій площині лежить проблема смерті читача. Якщо автор іще може роботящими умами теоретиків довести, що він живий, то читачеві це значно важче, щоб не сказати — неможливо. Адже теоретики, які мали б за це взятися, визнавши себе читачами, все одно перебуватимуть в іншій сфері — у сфері авторства. Надмірна дифузність функцій автор/читач, майже цілковите стирання меж між ними й веде до розмивання поняття “читач”. Бо ж автор через текст, зокрема постмодерний, часом пропонує, а часом нав’язує читачеві співавторство, і саме це співавторство стало об’єктом дослідження представників школи рецептивної естетики. Тому насамперед слід чітко визначити поняття “читач”, межі його застосування, а також основні функції й завдання.

У наш час Нечуй-Левицький, Коцюбинський, Шевченко — уже не класики. Бо життя тоді було інше, й вони його описували. Зараз молодь їх уже не сприймає й не читає. Наївне заперечення статусу класика, зокрема актуального й понині Шевченка, насправді наголошує на іншій проблемі: ті, кого прийнято вважати класиками української літератури, втрачають свого читача.

Як?! Хіба їх не читають у школах? У вузах? Такий вигук правомірний, якщо забувати про неоднозначність, розмитість поняття “читач”. У школі *читають* і “Фауста” Гете, і “Гаргантюа й Пантагрюеля” Рабле, і ще багато чого. На філфаках — уже на більш фаховому рівні — *читають* іще більше. Але з якою метою? Запам’ятати фабулу, щоб відтворити її в контрольному творі або на заліку (іспиті) показати професорові, що той чи той твір таки *читано*. Отже, учнівсько-студентська робота над творами канону тої чи тої літератури — це просто *прочитування*. І мало спільного воно має з читанням, тобто з якнайповнішим зрозумінням тексту в усіх його, навіть найдрібніших, деталях і на всіх без винятку рівнях. Тільки за такої умови людина може сказати, що вона прочитала твір, що вона — читач.

Проблема прочитування далеко не нова. На ній акцентував іще Л.Стерн. У своєму квазіромані “Життя та погляди Тристрама Шенді, джентльмена” він в одному з розділів начебто мимохідь кидає фразу: “...і якби не та обставина, що мені необхідно народитися, перш ніж бути охрещеним, то я цієї ж миті розповів би читачеві, як це сталося”. Наступний розділ починається з діалогу з імпліцитною читачкою: “Як могли ви, пані, бути такою неухажною, читаючи останній розділ? Я вам сказав у ньому, що моя мати не була папісткою”. Іде цілий масив багатослівних, із божевільним синтаксисом, виправдань, і аж під кінець автор вигукує: “У такому разі, пані, будьте люб’язні гарненько подумати над передостаннім рядком цього розділу, де я беру на себе сміливість сказати: “Мені необхідно народитися, перш ніж бути охрещеним”. Будь моя мати папісткою, пані, в цій обумові не було б ніякої потреби”. Так, адже послідовники ортодоксального папізму в ті часи вважали, що діти, перебуваючи в утробі матері, жодним чином охрещені бути не можуть. Навіть якщо є ризик втратити дитину. Завершує цей розділ Стерн риторичним періодом про те, що страшне нещастя для його книжки та й літератури в цілому — концентрація читацької

уваги на “найгрубіших і найбільш чуттєвих частинах літературного твору; – тонкі натяки й вигадливі наукові повідомлення злітають угору, як духи; – ваговита мораль опускається вниз; – і як ті, так і ця пропадають для читача, продовжуючи залишатися на дні каламаря”. А висновок з усього цього метатексту зводиться до того, що “під час читання треба ворушити мізками”.

Чи можуть школярки, навіть щосили ворушачи мізками, збагнути того ж “Гаргантюа й Пантагрюеля”, не будучи включеними в його контекст – ренесансний, культурний, полемічний тощо? Навряд. Чи можуть вони бути читачами рідного Шевченка, якщо, наприклад, його “Великий льох” і досі адекватно не відчитаний навіть шевченкознавцями? Отже, вони можуть бути хіба що його *прочитувачами*.

Є два найголовніших завдання, які приписуються читачеві:

1) Пізнати автора, зрозуміти з тексту його думку, реконструювати його задум, інтенцію.

2) За допомогою читаного твору пізнати себе, включивши своє Я в контекст того твору.

У першому випадку виникають нездоланні перешкоди. По-перше, жоден автор, навіть пишучи автобіографічний твір і записавшись не відступати від правди, не зможе вивісти себе в тексті такою мірою, щоб бути однозначно й адекватно розкодованим із боку читача. Адже слово мовлене – брехня, і життєва правда, лягаючи на папір, перестає бути собою, трансформуючись у правду художню. Та навіть ідеальний муляж не замінить оригіналу, а прочитувач якраз і має справу тільки з муляжами, симулякрами. По-друге, в авторській волі завжди буде тільки форма, а вона породжує стільки інтерпретацій, скільки буде й прочитувачів. При цьому автор іноді й сам собі не здатен пояснити, звідки виник і яке смислове навантаження має той чи той його образ, символ, конструкт. Звідси випливає, що навіть сам автор не може бути ідеальним читачем власного твору!

У другому випадку частина авторського Я, втіленого в тексті, заміщується Я читачевим, і це тим більше не буде актом оптимального відчитування, оскільки конфлікт двох Я стає на заваді розумінню й читач бере з тексту тільки те, що сприймає *його* власне Я. Подолати цю патову ситуацію дещо авторитарно спробував Г.-Г. Гадамер, заявивши, що герменевт здатен краще зрозуміти поета, ніж той сам себе розуміє. Але це породило хвилю вже неприхованої ворожнечі між творцями тексту і його тлумачами. Богемна молодь із філологічною недоосвітою сприйме Андруховича лише на рівні гуртожитського побуту, пиятик і невпорядкованих статевих зносин, чим він, звичайно ж, аж ніяк не вичерпується. Натомість філологічно переосвічена професура відчитає всі “знаки й натяки культури”, що “генерують животрепетну проблематику”, складе ритмо-мелодичні схеми тих чи тих його уривків і включить його до певного контексту. Але... Це вже буде в іншій сфері, де професор промовлятиме не як *читач*, а як *автор дослідження*, і його інтерпретація буде скута певними суворими правилами. Це, зрештою, продемонстрував і сам Андрухович у своїй кандидатській дисертації прочитавши Б.-І. Антонича не так, як у “Дванадцяти обручах”.

Отже, ні перше, ні друге читачьке завдання не гарантує досконалого відчитання твору. Як і будь-який ідеал, Читач виявляється лише в певних своїх рисах, частковостях, він радше платонівська тінь того Читача, який існує у світі ідей. І саме того, абсолютного Читача страшать письменники. Адже він здатен розвіяти на порох будь-які секрети поетичної творчості, зруйнувати той образ твору, що складається у свідомості прочитувача й самого автора, образ, сповнений загадок, що творять ілюзію його відкритості й зумовлюють безмежжя інтерпретацій. Ні

літературознавець, ні митець ніколи не отримуватимуть справжнього, чистого задоволення від читання, бо прочитуваний науковцем текст апелюватиме до того “контексту”, того масиву творів, які вже існують у його пам’яті, отже, відбуватиметься мимовільне вписування читаного твору в той “контекст”, а оскільки будь-який із таких “контекстів” неодмінно має свої обмеження, то й чистий процес читання не відбуватиметься: буде читання крізь певним чином забарвлену призму. Письменник, перечитуючи твір власний, неодмінно замислюватиметься, чи не можна тут було сказати краще, а оця фраза хіба зайва взагалі; а прочитуючи твір чужий, звертатиме увагу на те, як інший автор сказав те, що хотів сказати (чи вже сказав) він сам. Тому виникатиме або заздрість, або відчуття своєї переваги, одне слово, книжка іншого автора стане для нього своєрідним робочим матеріалом, письменник бачитиме в ній не яскраво освітлену “сцену”, а запоашені “лаштунки” з арматурою та різним мотуззям.

Отже, сучасним авторам залишається сподіватися лише на себе. Заздрячи письменникам минувшини, які мали порівняно небагато журналів і порівняно широкий зацікавлений загал, тому й могли своїм виступом викликати значний резонанс, нинішні автори друкуються у великій кількості різноманітних журналів, які прочитуються до смішного малою кількістю людей, і то не зацікавлених, а таких самих авторів, які радше не прочитують, а проглядають: чи нема там їхніх текстів чи бодай побіжних згадок про їхні персони. Нинішні автори розчарувались і у “професійних читачах” – літературознавцях і критиках, адже й ці, як виявилось, є авторами, що, за словами О. Забужко, самостверджуються за рахунок своїх текстів так само, як письменники за рахунок своїх. Отже, автори на хвилі заздрості до класиків та через творчу невдоволеність заповзялися творити дискурс потоптання авторитетів, прикриваючись не зовсім здоровою іронією. Вони самі пишуть твори, відгуки й пародії на ті твори, видають власні щоденники й щонічники, блокнотики, листи й листівки, чеки із супермаркету та інший мотлох – і все це з розлогими коментарями. Постмодерна позиція “розумій-як-хочеш-або-не-розумій-взагалі” не влаштовує вже й самих постмодерністів. Тому вони, остерегаючись т.зв. “комунікативного провалу” (І. Ільїн), коли автор лишається не сприйнятий читачем, швидше за інших авторів відкотилися на авторитарні позиції навіть не модерністів, а соцреалістів, вивертаючись перед читачем наспід, виділяючи в текстах курсивом усі приховані цитати (Ю. Андрухович) і тлумачачи йому свої твори з доскіпливістю шкільних учителів (знов Ю. Андрухович).

Отже, навіть постмодерну позу втрачено. Вона не спрацювала у примітивізованому світі розжованої інформації, яку за допомогою спеціальних технологій допоможуть і ковтнути, і перетравити... Постмодернізм, спрямований на висміювання і примітивізацію, але в суті своїй будучи явищем далеко не примітивним, не зміг розщепити атом цього тотального примітиву, бо далі розщеплюватись йому просто нікуди – адже, як пам’ятаємо, вмерло вже й слово, тобто втратило свою дієву силу, перестало впливати на людей так само, як і сміх, ним породжуваний. Постмодерний сміх трансформувався у сміховинний постмодернізм, бо зазнав комунікативного провалу, втратив зв’язок із реципієнтом; бо реципієнт пародію на детектив сприймає як детектив, пародію на історичний роман сприймає як історичний роман, а іронічну полеміку з теоретичними викладками філософів і теоретиків літератури не сприймає взагалі; бо задовго до постмодерністів було розмито межі між трагедією й фарсом, між пародією й не-пародією. Бо ще в 30-х рр. ХХ ст. Михайль Семенко не зміг розпізнати у витворах Едварда Стріхи пародій на себе, адже його, Семенкова, творчість була в суті своїй самопародійною!

Утім, чи взагалі був читач раніше, у примарну епоху Золотого письменницького віку? Це яскраво продемонстрував приклад із Лоренса Стерна і ще чіткіше це бачиться з позиції постмодерну: текст як світ і світ як текст. Ж.-Ф. Ліотар називає речення окремим всесвітом, що по-різному моделюється чотирма інстанціями – референтом, значенням, адресатом, передавачем. І поза цим нічого не існує, бо навіть мовчання він пропонує розглядати як речення, оскільки воно по-особливому виражає те, що речення могло б виразити вербально. Адже мовознавці визнають, наприклад, нульову флексію! Філософ-ілюзіоніст Ж. Дерріда сказав лаконічніше: “Нічого не існує поза текстом”. Отже, все – текст. Текст, який треба вміти адекватно читати. Так учив іще Христос: “Коли ви бачите хмару, що встає із заходу, зразу кажете: “Буде дощ”; і буває так. І коли дме південний вітер, кажете: “Спека буде”; і буває. Лицеміри! Лик землі й неба розпізнавати вмієте, як же часу цього не визнаєте? Чому ж і по самих собі не судите, що має бути?” (Лука, 12:54-57). Але, попри цю науку, далеко не всі відчитали з Його дій і притч, Хто перед ними, тобто не відчитали відповідних місць зі Старого заповіту; більшість, як писав Стерн, залишилась на рівні сприйняття найгрубішого, чуттєвого боку явленого Старим заповітом, а відтак і Христом мегатексту.

Отже, проблема читача не в тому, що він збайдужів до української літератури й літератури взагалі. І не в тому, що тексти, які читає, він може сприймати лише частково, на своєму рівні, часом стаючи жертвою власного інтелектуального багажу, як те продемонстрував Р. Барт, аналізуючи одну з новел Едгара По. І не в тому, що внаслідок надмірного “олітературення людської свідомості” функції автора й читача накладаються і прочитування тягне за собою писання у відповідь. Проблема в тому, що читач не може навіть умерти, адже він як реальне втілення умоглядної фікції літературознавців ніколи й не народжувався.



Ніна Герасименко

ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОЇ МАНЕРИ ІРЕН РОЗДОБУДЬКО

Останнім часом дослідники фіксують тенденцію зникання “чистих”, сказати б, “дистильованих” літературних жанрів, колись визнаних офіційним літературознавством, – “елітарної” та “масової”, чи то “попсової” літератури. Це яскраво проявляється у творчості Ірен Роздобудько, переможниці конкурсу “Коронація Слова” 2005 р., яка, на нашу думку, перебуває на проміжному етапі. Але творчість письменниці, що перемогла на зазначеному конкурсі, не сприймається читачем як “високе мистецтво”. Крім того, деякі твори Ірен Роздобудько, зокрема оповідання, російськомовні (письменниця пише й українською, й російською, а також сама перекладає власні твори). В інтерв’ю “Україні молодій” авторка заявляє: “Я хочу, щоб людина, яка візьме мою книжку, не замислювалася, якою мовою вона написана. Мені взагалі здається, що питання мови часом буває штучним та роздмуханим. Якщо твір цікавий, якщо він не плаский і відповідає на твої запитання, чимось дивує, узагальнює якісь важливі для всіх речі – навіть та людина, якій важко читати українською, прочитає його”¹. Отже, залишається “масова” література,

¹ Щербаченко Т. Ірен Роздобудько: Я терпіти не можу прибіднятися // Україна молода. – 2005. – 19 липня. – С. 13.

принаймні той її напрям, який З. Крилова характеризує як авангардний із певними типами смислової мови — містичної, символічної, об'єктивної?

Перший великий твір, який побачив світ у видавництві “Махаон-Україна” 2000 р. — “Пастка для жар-птиці” (пізніше виданий “Кальварією” як “Мерці”). Цей роман став призером “Коронації Слова” і першим кримінальним романом у доробку Ірен Роздобудько; другим був “Ескорт у смерть”. Ці романи й ще три — “Шості двері”, “Ранковий прибиральник” та “Гудзик” — об'єднує спільна характерна риса — акцентований психологізм їхніх персонажів. Авторка, майже відкинувши всі зовнішні чинники, пропонує читачеві подорож душею (чи мозковими звивинами) дійових осіб. Заглиблення у внутрішній світ свого героя настільки глибоке, що зовнішній сюжет іноді перетворюється на внутрішній, внаслідок чого в читача виникає відчуття, ніби він сам стає героєм або подорожує в героєві, як у троянському коні, де всі сенсорні датчики підключені до читача.

Більшість творів цієї письменниці написані у формі монологу героя, що вже передбачає психоаналіз останнього. Скажімо, “Ранковий прибиральник” — це неперервний монолог, де немає місця навіть власне авторові — головний герой і сам автор стають одним цілим. Уже з перших рядків читач не лише знайомиться з героєм (зрештою — як такого знайомства не відбувається), а відчуває його впритул до найменших дрібниць, рухів тощо: “Я до безуму боюся втратити роботу. З цією думкою я прокидаюся щодня о п'ятій годині ранку. Йду на кухню, вмикаю кавоварку, закурюю першу цигарку (звичка до “Мальборо” залишилася ще з тих давно викреслених з життя часів, коли за пачку доводилося відстібати циганам-спекулянтам не менше як десять карбованців) і намагаюся, нарешті, прокинутися. Цигарка і міцна кава запускають у дію мій уже трохи зношений механізм, я відчуваю поштовхи серця... і легке поколювання в шлунку”². Такий підхід до створення персонажів дає змогу авторці максимально, сказати б, “розкрити” головного героя, але в романах “Ранковий прибиральник” і “Шості двері” “другорядні”, “декоративні” персонажі залишаються лише декораціями. Читач змушений бачити їх очима головного героя; це уподібнює ставлення читача і провідного персонажа. У формі монологів написаний і роман “Гудзик”, але тут подано монологи двох героїв (для третьої героїні — Єлизавети Тенецької авторка зробила виняток — написала про неї сама), які чергуються, взаємодоповнюючись. У романі “Пастка для жар-птиці” (“Мерці”) теж наявна форма монологу — лише одного з героїв. Вмонтований у текст він доволі специфічно — уривками-відступами, які створюють атмосферу напруження. Читач дізнається про те, чий це монолог, наприкінці твору. Протягом твору авторка інтригує читача, дозволяючи йому самому домислювати, кому ж належить ця сповідь.

Цікаве з цього погляду й те, що майже всі герої Ірен Роздобудько володіють неабиякою інтуїцією, їм сняться пророчі сни, а головна героїня “Мерців” навіть страждає на амнезію. До речі, якщо вірити психоаналітикам, високий рівень інтуїції спостерігається передусім у жінок і геніїв. Геніями герої Ірен Роздобудько не є й такими себе не вважають, тому можемо зафіксувати першу (й чи не єдину!) рису, яка єднає твори цієї письменниці із “жіночими” романами. Традиційні для її прози моменти, коли герої випадково пригадують, чого взагалі ніколи й не намагалися запам'ятати, тому ніколи не можна спрогнозувати сюжет роману від початку, — несподіванка вигулькує знеацька, іноді зовсім невмотивовано.

² Крилова З. Типология наивного искусства (Опыт исследования творческих аспектов) // *Примитив в изобразительном искусстве: Материалы Всероссийской научно-практической конференции.* — М., 1994. — С. 38.

³ Роздобудько І. Ранковий прибиральник. — Л., 2004. — С.5.

Любовні історії в романах Ірен Роздобудько часто будуються на принципі схожості: якщо герой закохується, то пізніше виявляється, що об'єкт його почуттів подібний до першого кохання або і є тією людиною — з минулого. Скажімо, герой “Ранкового прибиральника” починає спілкуватися з жінкою, якої ніколи не бачив, через книжку, відчуваючи, що вона — та сама дівчинка, що подобалася йому в дитинстві. Дівчинка померла, принаймні так стверджували батьки героя, але зараз він переконаний, що це вона приїхала на Мальту до нього, адже їм подобається одна й та сама книжка: “Ти майнула і зникла — тоді, у дитинстві, а тепер повернулася фантомом, відбитком сліду на піску біля самої крайки берега”.

Принцип кола наявний і в романах “Шості двері” та “Гудзик”. Героїня “Шостих дверей” може вважатися фатальною жінкою, адже всі, хто в неї закохується, помирають. Причому не лише люди — це почалося із тваринки, якою вона мала опікуватися. Досить героїні хоч трохи відповісти на почуття — й можна очікувати трагедії. Денис, герой “Гудзика”, одружується з дівчиною, що виявляється дочкою жінки, в яку він все життя був закоханий і весь час шукав її риси, звички в інших жінках. Взявши шлюб із дочкою, він переконаний, що зробив так лише тому, що та найбільше схожа на Неї.

Герої Ірен Роздобудько не воюють із реальним світом, вони весь час тікають — у намальовані двері, на Мальту, в гори, на море, в себе. Вони — монологічні й цілісні. Саме завдяки цій цілісності приречені на самотність, бо не можуть співіснувати з кимось. Їхній світ закритий від вторгнення, туди, звісно, пробивається зовнішній світ, але по тому двері світу знову зачиняються.

Проза Ірен Роздобудько містична, й кожна, навіть найдрібніша деталь знакова. Так, Ліка — героїня “Гудзика” — не випадково вишила на гудзиках своєї куртки ангелів і не випадково назвалася Енжі (ангел), коли вирішила втекти від рідних, адже саме вона, як потім виявилось, була ангелом-рятівником для Дениса, ангелом, якого не можна повернути, відкинувши, зрадивши. Невипадково Ліза — мати Ліки й кохана Дениса — знімає в молодості фільм “Божевілля” — пізніше вона сама божеволіє. Те ж спостерігаємо й у “Шостих дверях”.

Особливістю всіх персонажів Ірен Роздобудько є страждання — той кордон, через який вони мусять перейти, щоб збагнути певну істину. Сюжети творів базуються на тому, що герої марно намагаються втекти від нього. Ліка, героїня “Гудзика”, проходить шлях відречення від світу, від страждання, яке супроводжує її протягом життя (схема щастя Шопенгауера). Вона стає аскетом, їй байдужі всі приписи суспільного життя. У листі до Дениса Джошуа Маклейн так описує стан Ліки: “...слова для Енжі означали так само мало, як і гроші. Вона довіряла відчуттям. Вона посміхнулася до мене... Енжі була далека від реальності. До неї простягали руку зі шматком хліба — вона не могла її відштовхнути. Усе просто”.

Не можна сказати, що авторка відчуває симпатію саме до цієї “ангельської” героїні. Як такої симпатії в чистому “ангелоподібному” вигляді немає в жодному її творі. Скажемо так: твори Ірен Роздобудько — абстрактне, естетичне явище, не зв'язане з жодною із загальноприйнятих моральних систем. Це — створення світу-фотографії, де читачеві надається змога сприймати світліну залежно від його бажання, освітлення, кута зору тощо. Саме тому превалює монолог (виклад від першої особи: авторське “я” — творець “я” літературного — явище доволі поширене в жіночій літературі перехідного (зламу тисячоліть) століття. У часово-просторовому ландшафті твору головна героїня (варіант — герой) перебуває на межі між минулим і тим, що могло би бути. Фрагменти того, що було, авторка komponує в довільному порядку, але так, щоб читач зміг “прочитати” те, що, власне, не написано. “Повітряні ніші” — обов'язковий елемент гарного тексту, вони провокують здогад, який конечно

має з'явитися в обізнаного читача (в даному випадку – в кожного, адже ця проза розрахована на читача “масового”). Ще одна “повітряна” ніша – майбутнє, про яке не йдеться на початку твору. Але воно, за неписаними законами белетристики, мусить “прочитуватися”, тобто *бути*. Читач “Ранкового прибиральника” впевнений, що герой відшукає свою кохану, хоч про це в романі немає й мови. Головне – авторка спромоглася підвести читача до межі, коли той входить у резонанс із настроєм героя. Аналогічна ситуація в “Мерцях”: читач також упевнений, що у героїні все буде гаразд.

Цікаво, що авторка, немов зумисне, ділить свої романи на “чоловічі” й “жіночі”, тобто монологи йдуть із уст жінок і чоловіків. Яскравий приклад такого “чоловічого” роману – “Ранковий прибиральник”. Але навіть, коли йдеться про “жіночий” роман, назвати повністю жіночим його не можемо через лінгвостилістичні нюанси. У творах Ірен Роздобудько немає притаманного жіночим романам (чи романам, написаним жінками) самоутвердження авторки як жінки через мову. Зрештою, відсутнє в її творах і чоловіче самоутвердження. Герої Ірен Роздобудько, сказати б, “лінгвобезстатеві”. Їхні слова можуть належати представникам обох статей, якщо не брати до уваги займенників. Основне в цих романах – створення персонажів, котрі живуть глибоко в собі – в душі. Тіло як приналежність певній статі тут майже не відіграє жодного значення. Звичайно, в героїв бувають хвороби тощо, але авторка не акцентує на цьому аспекті тілесного. Ось, наприклад, опис пологів у романі “Гудзик”: “Вона народжувалася під мелодію Моцарта, яка линула з лікарняного репродуктора – так само легко, як і ця музика кілька сторіч тому. І Лізі здавалося, що на ній не запрана лікарняна сорочка з величезною розпіркою на животі, а венеційське мереживо”.

Ще одна цікава деталь: у творах Ірен Роздобудько виразна тема ностальгії – за минулим, за втраченим, незнайденим. Найяскравіший і найтипівіший у цьому плані роман “Ранковий прибиральник”, де, окрім всіх перерахованих “ностальгій”, наявна туга за батьківщиною, особливо при поверненні героя додому: “Я знаю, що вітер ударить мені в обличчя, можливо, зіб'є з ніг. Половина знайомих вважатиме мене повним вар'ятом. Але я повинен рухатися, щоб відчувати вітер і ніч. Я повертаюся”.

Відсутність натуралістичних “тілесних” деталей, спрощених схем і чіткого хепі-енду (бо щасливе закінчення у творах Ірен Роздобудько доволі ілюзорне) виносить ці твори *поза* жанрові межі жіночого роману й детективу. Її творчість можна назвати психологічним читвом, призначеним для широкого загалу читачів завдяки динамічності сюжетів, легкості пера та цікавій для всіх поколінь проблематиці. Її романи позачасові й позавікові. Але від читача вимагається максимум уважності й чуттєвості, бо лише так можна говорити про ідеального читача Ірен Роздобудько, попри заяву інтернет-видання “Вікіпедія”: “Деякі... вбачають суттєву різницю між “літературою” та іншими популярними формами письмових робіт. Ключовим тут є поняття “літературної цінності”. Наприклад, твори Павла Загребельного майже всіма вважаються літературою, в той час як твори Марини Гримич чи Ірен Роздобудько вважаються недостойними того, щоб включати їх у масив української літератури”⁴. “Деякі” поки що не є основним фондом читацької України, тому говоримо про Ірен Роздобудько як про авторку романів, що належать українській літературі.

⁴ Вікіпедія. – <http://uk.wikipedia.org/wiki>



Зарубіжна література

Леся Пікун

ДЗЕРКАЛЬНА ГРА НАБУТКАМИ КУЛЬТУРИ ЯК ЯВИЩЕ ЛІТЕРАТУРИ ПОСТМОДЕРНІЗМУ

Оновлена історико-онтологічна ситуація доби постмодернізму актуалізує поняття “гри” (Ж.Дерріда, Ж.-Ф.Ліотар, М.Фуко, С.Стюарт, І.Хасан, І.Льїн, С.Носов, Н.Хренов та ін.). Незважаючи на велику кількість досліджень ігрового чинника в літературі постмодернізму¹, застосування категорії гри в літературній практиці лишається досить обмеженим. Доволі незвичайний обшир цієї категорії призводить або до примноження способів пояснення ігрового фактору, або до обмеженого трактування гри. Спробуємо проаналізувати особливості існування постмодерністської гри, а також особливості її дзеркального втілення, у спектрі сучасних філософсько-естетичних концепцій і положень, котрі визначають парадигмальний статус постмодернізму.

Як доводить комплексний аналіз категорії гри², остання виокремлюється з-поміж інших видів інтелектуальної діяльності за такими параметрами: 1) це особлива, відмінна від повсякденної поведінка, яка вирізняється активною роллю фантазії та уяви і зумовлює створення віртуального ігрового простору; 2) гра супроводжується емоційною реакцією; 3) у грі існують учасники – творці ігрової ситуації; 4) у грі поєднуються свобода, котра стимулює розумову діяльність гравців, із правилами, що регулюють поведінку дійових осіб та окреслюють поле їх інтелектуальної активності; 5) гра активізує людську схильність до наслідування, уподібнення й повторення і виявляється формою свідомого засвоєння та опрацювання універсуму ідеальних і матеріальних артефактів, об’єктивованих дій і відносин, створених людством у процесі освоєння природи, тобто культурних набутків попередніх епох. Літературній грі відповідають загальні властивості гри як такої. Твір у контексті гри постає умовно-віртуальним ігровим майданчиком гравців: автора і читача.

Враховуючи те, що літературна творчість має ознаки вільної гри, в основі якої лежить художнє пізнання, котре дзеркально повторює, імітує та творчо осмислює реальність і попередній культурний досвід, відбувається супокладання сфер гри і дзеркала. Гру як процес повторення й інновації можемо назвати дзеркальною. “Дзеркало” використовується як знак завдяки імплікації своїх матеріальних властивостей копіювати, стереоскопічно віддаляти віддзеркалений об’єкт, створювати тривимірну віртуальну реальність, деформувати її тощо. Дзеркальну

¹ Див., напр.: Сачик О. Категорія гри в творчості Джона Фаулза: Дис. ... канд. філол. наук. – К., 1996; Коваль М. Роль і місце ігрового чинника в романній творчості Джона Барта як явище літератури постмодернізму: Дис. ... канд. філол. наук. – Л., 2000; Пигулевский В. Ирония и вымысел: от романтизма к постмодернизму. – Ростов-на-Дону, 2002; Лізлова С. Гра в постмодерністському творі: на матеріалі творчості Ю.Андруховича: Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – К., 2004.

² Див.: Пікун Л. Літературна дзеркальна гра набутками культури // Слово і Час. – 2004. – № 7. – С. 61-66.

гру набутками культури мотивують духовні потреби пізнавати та експериментально освоювати дійсність, пристосовуватись до неї, змінювати світ, розсувати й доповнювати його, перебуваючи поза ним, у певній ілюзорній реальності.

Ми пропонуємо використати принцип дзеркальної гри як спосіб логічного моделювання, комбінаторності, аплікації культурного спадку. Прочитання й інтерпретація постмодерністських творів із погляду такої трансформаційної операції дасть змогу виокремити специфічні риси постмодерністської гри. Особливості дзеркальної гри набутками культури в постмодернізмі виявляються відповідно до таких її функціональних аспектів: мотивація гри; риси постмодерністського ігрового простору, в якому відбувається дзеркальна трансформація реальності та культурних набутків; система правил; гра як явище емоційної комунікації між гравцями; характер і ознаки дзеркальної матеріалізації й трансформації культурного спадку. Виокремлення характерних ознак постмодерністської дзеркальної гри і зумовлює мету цієї статті.

Одним із завдань дослідження ігрового фактору можна вважати розкриття процесу становлення постмодерністської історико-онтологічної ситуації другої половини ХХ ст. Для цього періоду властивий стабільний зріст, науково-технічна та інформаційна революція, панування демократії та раціоналізму. Постмодернізм як продукт тривалого процесу секуляризації та дегуманізації³ сприяв тому, що особистість розчинилась у системі функцій та у безмежному просторі інформації. Масова культура та зростання споживацької психології почали домінувати у духовній сфері, спричинивши “капіталізацію внутрішнього світу”⁴. На такому рівні розвитку людина відчула себе універсальним господарем таких категорій, як Бог, Душа, Буття тощо. Це вичерпало потенціал наявних понять і концепцій світобудови, які претендували на універсальність, домінування в культурі та “легітимували” знання. Відбулися руйнування “великих ідеологій”, “метанарацій”, переоцінка закономірностей людського розвитку; втрачено ідею прогресу через неясність перспектив⁵.

Нова парадигма постструктуралістсько-деконструктивістсько-постмодерністичного комплексу виявила ненадійність будь-якого способу позначення, стверджуючи автономність існування означника й означуваного і, ввівши поняття “ковзкого” або “пливкого” означника, зруйнувала логоцентричну свідомість, спрямовану на пошук істини, встановлення порядку і смислу⁶. Це спровокувало тотальну руйнацію будь-якої цілісної системи світобудови та її законів. Тож не дивно, що емблематичною фігурою постмодернізму стала ризома – підземне стебло, заплутана коренева система, паростки якої регулярно відмирають, заново відростають і перебувають у стані постійного обміну з довкіллям⁷. Отже, в постмодернізмі відбувається актуалізація вільної неструктурованої діяльності, тобто гри, але параметри останньої (мотивація, система правил, емоційна комунікація між гравцями, особливість ігрового простору) ускладнились. Ж.-Ф.Ліотар указав, що феномен постмодернізму “означає стан нашої культури, трансформація якої від кінця ХІХ ст. змінила *правила гри* для науки, літератури, мистецтва”⁸.

³ Fokkema D. The semantic and syntactic organisation of postmodern texts // *Approaching postmodernism* / Ed. by Fokkema D., Bertens H. – Amsterdam; Philadelphia, 1998. – P. 80.

⁴ Пигулевский В. Знач. праця. – С. 287.

⁵ Lyotard J.F. Answering question: What is postmodernism // *Innovation/Renovation: New perspectives on the humanities* / Ed. by Hassan J., Hassan S. – Madison, 1983. – P. 329-341.

⁶ Див.: Дефріда Ж. Структура, знак і гра у дискурсі гуманітарних наук // *Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* – Л., 2001. – С. 617-638.

⁷ Эко У. Заметки на полях “Имени розы” // Эко У. Имя розы. – М., 1989. – С. 629.

⁸ Lyotard J.F. Op. cit. – P. 71.

Екстраполяція філософських концепцій та наукових спостережень дає змогу нам говорити про зміну принципів побудови постмодерністського ігрового простору, матеріал якого — культурні надбання попередніх епох та сучасності. У грі — парадигмальній презумпції постмодернізму — виключена ідея цілісності. Конституювання якоїсь реальності можливе лише двома шляхами: або за допомогою симуляції, або за допомогою довільного абстрактного моделювання реальності як принципово нон-фінальної процесуальності. Світ розглядається тільки крізь призму його усвідомлення, тобто виключно як ідеологічний феномен культури (писемної культури): різноманітних видів транслінгвістичних семіотичних практик, текстів із різними типами організації в єдиному тексті культури⁹.

Втрата базових орієнтацій змінила розуміння культури як сукупності “вічних” цінностей добра, істини, краси з волюнтаризмом егоїстичної індивідуальності в центрі світобудови. Культурні набутки перетворились у низку порожніх форм, видимостей, що не приховують у собі жодної сутності, правди, глибинного змісту, а лише сприяють пластичному конструюванню текстуального тіла. Досягнення попередніх епох — стимулятори, фабрика мрій, портал у віртуальну реальність, котра, як порожня форма, заміщує дійсність. Актуальності набула зримість, оптичні описи, що часто-густо замінюють історію, фабулу, психологічну мотивацію та значення предметів.

Характер постсучасного суб'єкта визначив роль гравців (автора і читача), особливості героя художнього твору і правила їх функціонування у грі. Зміна парадигми сприяла новому розумінню суб'єктивності й заперечила антропо- і логоцентризм. Автор та читач твору розкриваються завдяки способам поетичного мислення, виробництва значень та інтерпретації. Людина розглядається лише крізь призму її свідомості, тобто виключно як феномен писемної культури. Тому самоусвідомлення особистості уподібнюється деякій сумі текстів у масі різних дискурсів, що складають світ культури. Автор, читач і герой постають як концентрація дискурсивних практик, як “літературний розум” (*literary mind*), як певне “культурне місце” в безмежному культурному тексті — “космічній бібліотеці”, “енциклопедії” або “словнику”. По-перше, їх підсвідоме вписане в культуру, сутність якої становить мова. По-друге, у процесі виробництва значень означуване стає несподіванкою, подією, а не передбачуваним результатом. Фізичні автор і читач розчиняють у собі хаос, котрий, з одного боку, виявляється у будь-якій предметності, а з другого — в ньому виникають смисли, рефлексивні та речові акти. “... Письмо безпристрасно переступає і перевертає регулярність, яку воно приймає й якою воно *грає*; письмо розгортається як *гра*, що неминуче йде по інший бік своїх правил і в такий спосіб переходить назовні”¹⁰.

Постмодерністська творчість набуває рис виробництва, монтажного цеху, де з готових деталей-форм (міфів, духовних цінностей, ідеологій тощо, тобто ідеальних і матеріальних артефактів, об'єктивованих дій та відносин) формується цілісний художній твір — своєрідний *patchwork* (мішанина)¹¹. Він виник як результат творчого виробництва смислів віртуальної суб'єктивності з готових об'єктів, штампів, мовних форм. Автор — лише функціональний момент в історії культури, ідеологічна фігура, за допомогою якої відбувається маркування засобів розповсюдження змісту¹². Своєю чергою, творча діяльність автора реалізується в мовній практиці, визначеному

⁹ Кристева Ю. Избранные труды. Разрушение поэтики. — М., 2004. — С. 399-340.

¹⁰ Фуко М. Слова и вещи: Археология гуманитарных наук. — М., 1977. — С. 13.

¹¹ Цигляф Е. Литературные заимствования в постмодернистской прозе Великобритании (Дж. Фаулз, Э. Берджесс, А. Картер, А.С. Байатт): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Минск, 1999. — С.9.

¹² Фуко М. Цит. праця. — С. 22-23.

ним мовному кодi, котрий iз сукупности матерiалу утворює бiльш-менш цiлiсну систему – епiстему. Ця мовна норма нiбито несвiдомо визначає мовне поведження, а отже, й мислення окремих iндивiдiв – читачiв¹³. Отже, автор – це iлюзiя присутности суб’єкта, певна абстрактна ментальна схема, але водночас – конкретна авторська iндивiдуальность. Розпорошуючи в собi безодню, в якiй виникають смисли, рефлексивнi та мовнi акти, вiн знаходить себе через самоусунення, створивши своє iгрове поле та запропонувавши його iншому гравцевi – читачу.

Iндивiдуальность письменника-постмодернiста, на нашу думку, виявляється завдяки подоланню проблеми виробництва змiсту, вiдмiнного вiд будь-якого клiшованого, а також у намаганнi створити твiр, що вiдповiдатиме психологiї споживачiв, тобто матиме попит, буде реалiзованим у комерцiйному планi, для того, аби привабити масового читача i не втратити елiтарного. А. Маалуф висловив практичну мрiю авторiв-постмодернiстiв: створити плуралiстичний лiтературний твiр, в якому кожен змiг би знайти близьку до власної iндивiдуальности мову i символiку свого культурного простору, а не шукатиме притулок в iдеалiзованому минулому¹⁴.

Вiдбувається осмислений перехiд до “мiфотерапiї”, а також нового освоєння культурних набутокiв. Письменники-постмодернiсти не тiльки “переспiвають” загально-вiдомi сюжети та трансформують усталений комплекс культурного спадку, а й, “весело шаржуючи”, десаκραменталiзують його¹⁵. Так забезпечується ефект метаоповiдання. Вiдбувається “повторне наповнення” лiтератури на основi дзеркального перегравання вiдомого протоматерiалу: використання архаiчних засобiв для створення власної системи символiв. Водночас ми спостерiгаємо вiдсутность прагнення до називання свiту, до фiксацiї та утвердження “iстин”. Причина цього полягає в тому, що автор не лише манiпулює концептуальними iстинами, а й iронiчно демонструє власну обмеженiсть. У цьому випадку Н.Лiхоманова зазначає, що наявнi iлюзiї не дешифруються, а повторюються або перемоделюються шляхом цитування, повторення, умовчання тощо¹⁶. Таким чином, дзеркальна гра з культурними надбаннями письменникiв-постмодернiстiв змушує побачити замисть глибинних зв’язкiв дисконтинуальность, замисть вивiрених столiттями побутових структур – провали, замисть морального пiдгрунття – амальгаму, незбагненно алогiчну i спроможну розчинити в собi категорiї добра i зла. Постмодернiзм утворює культурно-iсторичний контекст, у якому попередньо освоєний культурний досвiд пiдлягає прямому чи опосередкованому осучасненню й набуває нацiонально-психологiчних характеристик даної епохи. Здiйснюється складний процес онтологiчних та аксиологiчних “перевiрок” подiєво-семантичних домиант вiдомих структур культурного спадку: з одного боку, сучаснi реалiї допомагають глибше осмислити унiверсальнi морально-психологiчнi проблеми загальнокультурних зразкiв; iз другого – позачасовi колiзiї цих структур, накладенi на конкретний iсторичний матерiал, часто пропонують несподiване, з погляду повсякденної свiдомостi, дослiдження глибинних джерел сучасного духовного континууму.

Авторська гра – це шлях до загальної негацiї¹⁷. Саме це i визначає своєрiдность постмодернiстичної гри, бо ведеться гра у “руйнування”, “у доведення того, що

¹³ Там само.

¹⁴ Цит. за: Hassan I. Beyond Postmodernism: Toward an Aesthetic of Trust // American Literature at the Edge of 20th and 21st centuries. Proceeding of the Second International Conference on American Literature. Kyiv, September 24-26, 2002. – K., 2004. – P. 20.

¹⁵ Лiхоманова Н. Постмодернiстська рецепцiя мiфу (на матерiалi романного досвiду ХХ ст.): Автореф. дис. ... канд. фiлол. наук. – K., 2001. – С. 1.

¹⁶ Там само. – С. 6.

¹⁷ Graff G. Literature Against Itself. – Chicago, 1995. – P. 61-62.

щось не є істинним”, тобто це – своєрідна гра у переконання і спростування під час вільного словесного зіткнення. Означена нами гра постає як гра всіх правил, і панує в ній іронія. В.Пігулевський зауважив, що постмодерністська іронія заперечення постає у пластичному модусі пародії, перебільшування або гротеску, зводячи стереотипи, іміджі та кліше до пароксизму, карикатури, чорного гумору. Вона неселективна і має переважно тілесно-онтологічний характер. Звернемо увагу на те, що постмодерністська іронія не тільки пародійна, а й самопародійна і закорінена не у грі духу, а у грі мови. Незв’язані, недоладні стрибки з одного дискурсу на інший, імітація чиєїсь манери створює пластичну дзеркальну деформацію вихідних зразків, їх пародійну стилізацію¹⁸.

Зазначена вище мотивація авторської творчості та своєрідність постмодерністської іронії сприяють створенню “шок-цінності”, “терор-об’єкта”, твору-провокації, чогось такого, що не відповідає загальноприйнятому уявленню про мистецтво. Автор зорієнтований на те, аби викликати в читача емоційну реакцію – відразу, зневагу, здивування, збентеженість, шок, збудження, обурення, тобто змусити почувати себе незатишно, вороже тощо¹⁹. Увага приділяється тілесності та її “вивороту” – тому, що перебуває поза тілесністю, або тому, що може викликати тілесність, як сильний подразник: бурхливі, часто короткочасні емоції (приміром, лють, жах, екстаз, відразу, бажання тощо).

Окреслені тенденції позначаються на особливостях героя постмодерністських творів. Тілесність героя викликана спробою подолати безтілесну трансцендентальність, а також розумінням того, що тіло, за М. Мерло-Понті, – зосередження змісту, воно вписане у світ і світ із усіма його значеннями вписаний у нього²⁰. Постмодерністське людське тіло несе в собі енергію бажання, лібідо, які ґрунтуються на знаково-символічних структурах, неусвідомлюваних кодах і стереотипах. Вітально-біологічне потрактування героя в постмодерністському творі не породжує комплекси неповноцінності, а виявляється семіотичним об’єктом, що відроджує старі та народжує нові дискурсивні практики, створюючи гетерогенні комбінації означників та означуваних. Зважаючи на це, важко не погодитись із П.Козловським у тому, що людська плоть у сучасній культурі набуває значення м’якого одягу (softwear)²¹.

Водночас для всіх постмодерністів важливим стає поняття “іншого”, “інакшості” в людині. Таємничий, несвідомий характер цього “іншого” ставить особу на межу психічної, соціальної, моральної “норми”, спекулятивного конструкту нормальної людини. Межа між нормальною та ненормальною людиною, на думку постструктуралістів, історично рухлива і залежить від стереотипних уявлень. Більше того, в інакшості та у божевіллі вбачається проблиск “істини”, недоступної розуму²². Приміром, на думку Ж. Дельоза і Ф. Гваттарі, “шизофренія” набуває привілейованого становища, оскільки забезпечує доступ до “фрагментарних істин”²³. Децентрованим та ризоматичним характером постмодерністської свідомості зумовлюється те, що головним героєм постмодерністського твору часто стає маргінал, божевільний, чаклун, диявол, дитина, митець, революціонер, шизофренік, маніяк тощо²⁴, оскільки постмодерністський герой – сукупність стихій з усіма неконтрольованими бажаннями, стражданнями, хтивістю.

¹⁸ Пігулевський В. Цит. праця. – С. 309.

¹⁹ Див.: Вейз Дж. Э. Времена постмодерна. – М., 2002. – С. 100-102.

²⁰ Див.: Мерло-Понті М. Феноменологія сприйняття. – К., 2001. – С. 273-281.

²¹ Козловський П. Культура постмодерна: Общественно-культурные последствия технического развития. – М., 1997. – С. 58.

²² Ильин И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – М., 1996. – С. 77-80.

²³ Див.: Делез Ж. Логика смысла. – М.; Екатеринбург, 1998. – С.117-135.

²⁴ Автономова Н. Постструктурализм // Современная западная философия. – М., 1991. – С. 245.

У постмодерністському ігровому просторі можемо спостерігати за створенням багаторівневої фікції всередині фікції, побудованої на принципах індустрії послуг та розваг, де читачеві надається свого роду роль бога. У процесі читання він виконує функцію головної інстанції. Перед автором і читачем у добу постмодернізму розкриваються безмежні обшири для гри і прояву в цій грі власної індивідуальності, оскільки, за П.Козловським, художнє творіння – щонайбільша загадка, розв'язок якої – людина. Філософ виводить таку формулу для особистості постмодерністської доби: “кожна людина – творець”²⁵.

Правила гри в добу постмодернізму, на нашу думку, позначені впливом правил поведінки в комп'ютерних системах комунікацій. По-перше, треба бути готовим до гри, вчитися грати, вміти насолоджуватись іграми (в нашому випадку йдеться про текстуальні ігри культурними набутками). По-друге, вміти слухати і емоційно реагувати. По-третє, бути готовим до подолання будь-яких опозицій мислення, що присутні у споконвічно усталених значеннях і смислах, тож бути спрямованим на те, аби не приймати всерйоз авторитети. По-четверте, самостійно робити судження, водночас бути готовим піддавати сумніву власні дії. По-п'яте, поводити себе на ігровому полі як повноправний господар.

Віртуальна ігрова постмодерністська реальність завдяки новим технологіям стає переконливішою, ніж дійсний світ. Безсумнівно, постмодерністська картина світу зумовлена засобами масової інформації та має ілюзорний характер. Створюється сфабриковане почуття реальності в межах іншої реальності. На думку Ж.Бодріяра, це нагадує блискучу, спокусливу, але хистку поверхню. Тут починається карколомне падіння в бездонну прірву змісту²⁶. Така поверхня нагадує дзеркало.

“Дзеркало” – одна з найпомітніших лексем у постмодерністських творах²⁷. У добу постмодернізму воно має значно ширше поле можливостей, оскільки нові технології зорієнтовані на те, щоби зробити віртуальну реальність, створену дзеркалом, достовірнішою, ніж справжній світ. Дзеркало набуває здатності конструювати структуру, оскільки відбиває фрагменти науки, історії, моралі, політики та художньої практики – різноманітні види транслінгвістичних семіотичних практик, тексти з різними типами організації в єдиному тексті культури.

Пластичне постмодерністське ігрове мислення актуалізує властивості незвичайних дзеркал або дзеркальних предметів: *соляне або мідне дзеркало, “швидке” або “повільне” дзеркало* (М. Павич), *дзеркальні двері, дзеркальні окуляри, дзеркальна вітрина, дзеркальце на зонді, дзеркало заднього виду, люстерко від пудрениці* тощо. Назва роману Ж. Кейроля “Людина в автодзеркалі” демонструє принцип, на якому ґрунтується постмодерністська дзеркальність. В автомобілі принаймні три дзеркала, котрі мають властивість відбивати ті ж самі предмети. Зважаючи на те, в яке дзеркало дивитися, об'єкт може перебувати позаду лівіше, або правіше, не будучи в автомобілі, або позаду в автомобілі. Автомобільні дзеркала кількісно помножують реальність.

Отже, відкривається ціла система дзеркал, спрямованих у минуле, майбутнє, теперішнє й на самого автора; вони також помножують відображувані ними предмети. Будується експериментальна дзеркальна конструкція, множинна дзеркальна перспектива, яка створює ефект реальності, але, насправді, є оманною,

²⁵ Козловский П. Цит. праця. – С. 183-184.

²⁶ Бодрийар Ж. О соблазне // Комментарии. – 1995. – № 4. – С. 43-44.

²⁷ Ильин И. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. – М., 1998. – С. 162.

фікцією, якою автор розважається і прагне розважити читачів. У такий спосіб домінуюча постмодерністська проблема творчості як життєтворчості, пошуку себе, своєї самоідентичності модифікується та переходить на інший свідомий, осмислений рівень. Під тривіальною поверхнею, як зазначив Д.Затонський²⁸, “гримасує” певний філософсько-інтелектуальний антисвіт.

Такий принцип постмодерністської дзеркальної гри культурними набутками можна простежити на рівні назв деяких постмодерністських творів (Дж. Барт “*Загублений у кімнаті сміху*” і Р. Стоун “*Дзеркальна зала*”), на рівні фраз із творів сучасних авторів (“життя перетворилося на *дзеркальні нетрі кімнати сміху*”, побачити “своє відображення у *цілій купі дзеркал*”, існування магазину дзеркал із назвою “*Дзеркало душі*” (С.Кінг “Темна вежа”); “убивчий *дзеркальний ковпак*” (Р. Бах “Міст через вічність”)), на рівні принципу побудови твору (М.Пуїг “Поцілунок жінки-лавука”, П. Модіано „Незнайомки”), на рівні кінематографічних рішень (мюзикл “Чикаго”) тощо. Дж. Барт визначив сутність своєї творчості і, мабуть, багатьох інших письменників-постмодерністів такими словами головного героя свого твору “Загублений у кімнаті сміху”: “Він хотів, щоб він не заходив до кімнати сміху. Але він там був. Потім він хотів померти. Але він не помер. Відтак, він буде конструювати кімнати сміху для інших та виконуватиме роль їх секретного оператора, хоча він залюбки був би серед закоханих, для кого спроектована кімната сміху”²⁹. А.Роб-Грійє буде роман, поєднавши два засадничих принципи постмодернізму: лабіринт та дзеркало (“В лабіринті”).

Постмодерністська дзеркальна гра орієнтована на читача. Твір розрахований на те, щоб “кожний читач сам складав свою книгу в одне ціле, як у грі в доміно чи карти, і одержував від цього словника як від дзеркала, стільки, скільки у нього вкладає, тому що від істини – як пишеться на одній із наступних сторінок – не можна одержати більше, ніж ви у неї вкладаєте”³⁰.

Цей аналіз дозволяє робити висновки, що в постмодернізмі дзеркально-ігрові тенденції зв’язані з епістемологічною кризою віри в загальноприйняті авторитети, децентрацією логоцентричної системи, недовірою до всіх “пояснювальних систем”, що організують суспільство та слугують для нього засобом самовиправдання. Через заперечення існування усталених структур та авторитетів, їх подрібнення створюється інший паралельний простір, тотожний ігровому. Гра культурними набутками в добу постмодернізму постає як надзавдання літератури.

Автор-постмодерніст творить аж ніяк не інтуїтивно. Він владний організатор культурного простору, міфи цінностей, ідеологій, стереотипи тощо якого використовує як готові деталі-форми. Через це постмодерністська гра набуває рис самодостатності, спрямованості на себе й на отримання насолоди від спостереження за самим процесом свого “саморозгортання”. Постмодерністська гра спрямована на те, аби викликати сильну емоційну реакцію і підпорядковується дії законів індустрії розваг та електронних комунікаційних систем.

Письменник-постмодерніст відчуває існування лабіринту пересиченості і розчарувань, із багатого досвіду попередніх епох реконструює у “добровільних інтелектуальних веригах” (Л.Баткін) своє бачення цього лабіринту і шукає вихід із нього. Читач, відповідно до своєї історико-культурної органіки, сутності, почуття власної гідності, тобто естетики поведінки, розуміння істини, мандрує цим лабіринтом і вишукує в ньому власний шлях. Постмодерністський автор і читач

²⁸ Затонский Д. Постмодернизм в историческом интерьере // Вопросы литературы. – 1996. – № 3. – С. 81.

²⁹ Див.: Barth J. Lost in the Funhouse // Heritage of American Literature. – Vol. 2. – P. 1925-1945.

³⁰ Павич М. Избранное. – СПб., 2002. – С. 22-23.

керуються скепсисом і зухвалістю, своєрідним інстинктом побудови думки та світогляду³¹. Тож виявляється така основна характеристика гравців у добу постмодернізму – їх присутність і відсутність. Автор і читач постають як ілюзія, “культурне місце”, але водночас втілюють і реалізують свою конкретну індивідуальність у творі як певному мовному та культурному коді. Постмодерністська гра претендує на своєрідний інтелектуальний естетизм думки обох – автора і читача. Читачеві в постмодерністській грі відводиться більш творча роль, роль співавтора, деміурга.

Герой постмодерністської літературної гри часто має вітально-біологічне потрактування. Актуалізується енергетика бажання, оснований на знаково-символічних структурах, неусвідомлених кодах і стереотипах. Герой ставиться на межу психологічного, соціального, морального конструкту нормальної людини.

Гра базується на іронії. Вона неселективна і має переважно тілесно-онтологічний характер. У світоглядній постмодерністській парадигмі сумнів та іронія панують беззастережно, вони зачіпають усі сторони буття.

Пластичний модус постмодерністської іронії набуває характеру дзеркальної гри, котра проявляється подвійно. Це іронічне відбиття минулого досвіду в різних проявах (пародійне, гротескне, трагікомічне, фарсове тощо), а також самоіронія і самопародіювання, тобто критичне, іронічне роздивляння себе самого у викривленому дзеркалі. Постмодерністське ігрове мислення актуалізує властивості незвичних дзеркал, котрі мають здатність конструювати структуру, оскільки віддзеркалюють фрагменти науки, історії, моралі, політики та художньої практики. Дзеркальний відбиток набуває в такому випадку несподіваного вигляду, не передбачуваного результатом внутрішньосистемних взаємодій. Постмодерністське дзеркало також відбиває суб'єкта, помножуючи його в певний ланцюжок ідентичностей тієї ж самої особистості, вписаний у контекст культури. Культурний контекст, представлений знаково-символічним універсумом, зумовлює розуміння та інтерпретацію суб'єкта через тексти культури. У такий спосіб суб'єкт децентрується наочно.

Основні закономірності постмодерністської дзеркальної гри культурними набутками реалізуються кожним автором по-різному, в індивідуальному стилі та манері, із жартівливою дотепністю та віртуозною імпровізацією. Індивідуальна реалізація дзеркального принципу постмодерністської гри вимагає дослідження окремого автора та його твору.

³¹ Баткин Л. О постмодернизме и “постмодернизме” // Октябрь. – 1996. – № 10. – С. 179.



Олена Дубініна

ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ІСТОРІЇ В РОМАНІ ВІЛЬЯМА СТАЙРОНА “ВИЗНАННЯ НАТА ТЕРНЕРА”

Автор роману “Визнання Ната Тернера”, звісно ж, не перший, хто писав про рабство, але його твір став однією з перших спроб *переосмислення* історії чорного народу, до того ж із позицій білого південця, у контексті другої половини

XX ст. В.Стайрон, для якого, за його власними словами, очевидними були “зв’язки між рабовласницьким Півднем, далеким та темним, та його (Стайрона. — *О.Д.*) добою, сучасною, але не обов’язково більш просвіченою”¹, прагнув поєднати “минуле та сучасне в єдиному баченні”².

“1831 р. фанатичний чорний раб на ім’я Нат Тернер очолив жахливий заколот у графстві Саутгемптон, убивши багатьох білих людей. Заколот був придушений, Нат Тернер і більшість інших негрів-учасників бунту за свої жорстокі вчинки були повішені”³. Цей невеличкий фрагмент підручника з історії Віргинії захопив уяву В.Стайрона, ще коли він був десятирічним хлопчиком. Відтоді образ раба Ната Тернера постійно присутній у закутках його свідомості і 1961 р. В.Стайрон нарешті приступив до написання роману, який 1967 р. побачив світ під назвою “Визнання Ната Тернера”.

Постать Ната Тернера приваблювала письменника з багатьох причин. Згадаймо, що на американському півдні за 250 років існування рабства повстань бунтів чи заколотів майже не було. Історики Ф.Танненбаум та С.Елкінс пояснюють це тим, що “американське негритянське рабовласництво, унікальне за своїм психологічним пригнобленням, було настільки деспотичним та демаскуючим, що влаштувати організоване повстання було майже неможливо”⁴. І все ж Нат Тернер зробив неможливе — організував і очолив повстання рабів, яке, хоча й було придушене, залишило помітний слід у свідомості як білого, так і чорного населення. Біле населення не лише Віргинії, а й усього Півдня було вражене й до нестями налякане діями повстанців, від рук яких загинули шістдесят білих людей, серед яких жінки, діти й літні люди. Після придушення повстання білі жорстоко помстилися не лише його учасникам, а й безневинним людям лише тому, що вони належали до однієї раси з повстанцями. На законодавчому ж рівні було ухвалено низку постанов, які зробили життя чорних рабів ще нестерпнішим. Попри все, повстання під керівництвом Ната Тернера мало й позитивні наслідки: після двохсотлітнього замовчування жахливе становище чорної людини викликало хвилю протестів як південних лібералів, так і північних аболіціоністів. Сам же Нат Тернер став народним героєм, який боровся й загинув за свободу й гідне людини життя чорної раси.

В.Стайрон, створюючи образ Ната Тернера, прагнув насамперед уникнути будь-якої його заідеологізованості, навішування соціально-історичних штампів. “Я сподіваюся, — говорив письменник в одному з інтерв’ю, — що, коли завершу образ Ната Тернера, він не буде ані Великим лідером — дурним, заблудлим вислюком, яким його міг би зобразити комуністичний письменник, — ані довершеним сатанинським демагогом, яким його представляють поверхові історичні факти, а живою людиною великої сили та великого потенціалу, яка десь під час боротьби за свободу та безсмертя збилася зі шляху”⁵.

Послугуючись реальними фактами минулого, уривчастими відомостями про Ната Тернера, В.Стайрон зосереджує увагу не стільки на подіях, скільки на психології учасника цих подій, оскільки прагне з’ясувати не як це було, а чому це сталося.

Важливим структурним елементом роману стає паратекст: заголовок твору “Визнання Ната Тернера” та “Авторська заувага”, що передує тексту. Для назви роману В.Стайрон використав заголовок брошури Т.Грея, написаної зі слів самого ватажка повстання, наголосивши, отже, що в основі твору лежать документальні свідчення. Водночас можливість сприйняття роману як історичного

¹ West J. L. William Styron, A Life. — NY., 1998. — P.232.

² Ibid. — P.341.

³ Styron W. This Quiet Dust and Other Writings. — NY., 1992. — P. 9.

⁴ Ibid. — P.14.

⁵ West J. L. William Styron, A Life. — NY., 1998. — P.222.

заперечується в “Авторській заувазі”: “Моїм прагненням було, – зазначає В.Стайрон, – написати твір, що становив би собою не стільки “історичний роман”..., скільки медитацію з приводу історії”⁶. Отже, за висловом Арістотеля, тут ідеться “не про те, що справді сталося, а тільки про те, що могло б статися, тобто про можливе або неминуче”⁷. Отож звинувачення в порушенні історичної правди про Ната Тернера, що часто лунають на адресу В.Стайрона, видаються щонайменше неправомірними. Звісно, автор роману міг би уникнути багатьох закидів критиків, якби змінив реальні імена героїв та топографічні назви місцевості на вигадані, як, скажімо, зробив це Р.П.Уоррен у творах “Біля небесної брами” та “Доволі миру та часу”. Проте В.Стайрон прагнув викликати в читача не абстрактні уявлення про подію, а усвідомлення конкретної історичної правди минулого задля розуміння сучасного. Водночас, не зважаючи на реальність імені та багатьох фактів, що стосувалися саутгемптонського повстання, стайронівський Нат Тернер не може вважатись історичною особою. Він персонаж фікціонального світу, який, існуючи серед вигаданих героїв і ситуацій, залишається постаттю квазіісторичною. Уже сама манера змалювання Стайроном образу Ната Тернера – через свідомість самого героя – заперечує можливість історіографічного підходу до аналізу тексту.

Варто зазначити, що обравши для твору форму сповіді, письменник зіткнувся з неабиякою проблемою. Річ у тому, що мова чорношкірого раба, який жив на початку ХІХ ст., навряд чи вирізнялася лексичним багатством, тому В.Стайрон не міг обмежувати свій наратив лише мовними можливостями Ната Тернера. Отож у діалогах роману герой послуговується лексикою, яка, очевидно, була властива історичному Натові, однак у внутрішніх монологів подібна специфіка зникає, а рефлексії й медитативні частини твору пройняті авторським голосом, присутність якого аж ніяк не порушує реалістичності відтвореного довоєнного побуту та атмосфери рабовласницького Півдня першої третини ХІХ ст. Коли в одному з інтерв'ю В.Стайрона запитали про змішування голосів у його тексті, він відповів: “Це літературний стиль”, “певна форма перекладу”⁸.

Звучання наративного голосу роману збагачується також завдяки голосу Джеймса Болдуїна, з яким В.Стайрон багато спілкувався під час написання твору. Цього чорношкірого письменника можна вважати певною мірою прототипом образу Ната Тернера. Періоди “нігурської” меланхолії героя, його суперечливе ставлення до білих, повага й водночас презирство до власної раси, гнів на побратимів, що переважає з вибухами всепоглинущої любові до них, – усе це присутнє і в публіцистиці Дж.Болдуїна, а сексуальна амбівалентність Ната якоюсь мірою споріднена з болдуїнівською гомосексуальністю. Сам Болдуїн вважав, що в характері стайронівського Ната багато спільного з його власним. “Якби я був актором, я міг би зіграти цю роль”⁹, – зізнався він в одному з інтерв'ю. Отже, така поліфонічність звучання наративного голосу роману, в якому поєднуються голоси історичного Ната Тернера, чорношкірого письменника Дж.Болдуїна – борця за права чорної людини у 1960-х рр., та голос В.Стайрона, білого південця, предки якого володіли рабами, а сам він прагне знайти відповідь на актуальні расові питання, – надзвичайно плідна для різнорівневої, філософської та етичної інтерпретації саутгемптонського повстання 1831 р.

Наратив роману структурований за моделлю, апробованою В.Стайроном у його попередніх творах: багаточасовий та різноаспектний художній матеріал організується завдяки зовнішній рамковій ситуації. Нею стало перебування Ната

⁶ *Styron W. The Confessions of Nat Turner.* – Toronto; New York; London; Sydney, 1983. – P.250.

⁷ *Арістотель.* Поетика. – К., 1967. – С.54.

⁸ *West J. L. William Styron, A Life.* – NY., 1998. – P.336.

⁹ *Ibid.* – P.336.

в тюремному льосі, де він чекає спочатку суду, а потім виконання смертного вироку. Стан героя природно зумовлює напрям його думок: Нат згадує своє життя, розмірковує над наслідками та причинами поразки повстання, намагається на порозі смерті досягти єдності з Богом, якого втратив. Як і в інших творах письменника, наративна рамка роману не лише виконує організуючу функцію, а й має символічне значення. Образ Ната у кайданах напередодні неминучої загибелі сприймається як метафоричне уособлення становища чорної людини у США і як загальний вимір екзистенційної приреченості життя.

Топос зовнішньої наративної ситуації — льох у в'язниці в Єрусалимі, невеличкому південному містечку в окрузі Саутгемптон, де стратили Ната, — також набуває символічного значення, становлячи собою алюзію до євангельської легенди про Христа. Ця невимушена асоціація, що посилюється завдяки ще одному реальному факту — Ната також стратили в п'ятницю — стає вельми важливою для стайронівських художніх спекуляцій, тому натяки на хриstopодібність образу Ната Тернера в тексті непоодинокі. Втім, варто завважити, що, керуючись властивою йому логікою, В.Стайрон не подає чітко визначених понять: наскільки його Нат Тернер подібний до Христа, настільки ж він суперечить самому новозаповітному світосприйняттю.

Перший розділ твору — “Судний день” — розповідає про ті 5 днів із життя Ната, упродовж яких він диктує свої зізнання Грею, та безпосередньо про день суду 5 листопада 1831 р. Наратив цього розділу залучає до фікціонального тексту документальні відомості про Ната Тернера — брошуру Т.Грея та протоколи засідання суду. Такий художній прийом спрямований на те, щоб, актуалізуючи у свідомості читача його власні історичні знання про Ната Тернера та про криваве повстання, за допомогою так званого ефекту “очуження” (Шкловський — Брехт) подати знайомі речі в новому світлі. Взнявши за основу образ Ната Тернера, що постає зі сторінок брошури, автор поступово руйнує читацький горизонт очікування. Рухаючись слідом за “зізнаннями героя”, він, послуговуючись антитезою — протиставленням ілюзії та реальності, фальші та істини — розхитує підвалини усталених поглядів на відому історичну подію, наближаючись до властивої другій половині ХХ ст. ментальності постмодернізму. Отже, у першому розділі роману “Визнання Ната Тернера” не стільки відбувається осмислення постаті головного героя, скільки з'ясовується питання достовірності висвітлення цього образу в так званих історичних документах.

Зображуючи процес співпраці Ната та Грея над створенням офіційних “визнань”, автор зосереджує увагу довкола питань, важливих для інтерпретації цього документа: “Чому Нат вирішив давати свідчення? Чи був він щирий? Наскільки Грей змінив слова Ната? І врешті-решт, скільки в образі Ната, який постає зі сторінок “визнань” 1831 року, від самого Ната, а скільки від Грея?”. Отже, основними поняттями, якими оперує письменник у першому розділі роману, стають *істинність* і *справедливість* офіційно створеного образу Ната Тернера. Уникаючи недоречної в даному разі прямолінійності висновків, послуговуючись натяками та текстуальними сигналами, які, втім, значною мірою впливають на сприйняття тексту читачем, автор наголошує на “обробленості” Т.Греєм зізнань Ната. Промовистий, скажімо, уже той факт, що зізнання Ната Тернера, незважаючи на те, що сам він був письменним, записуються, а отже, *створюються* Греєм. Засвідчує це й епізод, у якому описується формальна перевірка перед судом свідчень ватажка повстання. Починається вона фразою Грея: “Звичайно, Nate, і не передбачалося достеменно передавати ті самі слова так, як ти їх мені говорив. Природно, що в судових зізнаннях ми маємо дотримуватися певних правил високого стилю, тобто, більшою чи меншою мірою необхідно переструктурувати

та *переробляти* ту грубість, непродуманість манери, властивої будь-якій розмові...”¹⁰. Слово *переробляти*, подане в тексті роману курсивом, увиразнює іронію з приводу слів Грея, що посилюється фразою із внутрішнього монологу Ната: “Мені лише цікаво, яка частина правди, що я йому розповів, потрапить до тих моїх зізнань, які він зрештою опублікує”¹¹. Як підтверджують сучасні дослідники, зміни, які історичний Т.Грей вніс у свідчення раба, стосувалися не стільки реального перебігу подій, скільки загальної ідеологічної забарвленості його зізнань.

Ідеологічною заангажованістю вирізняється і процес суду над “бунтівним рабом” Натом Тернером, під час якого поняття “справедливості”, що має бути атрибутом правосуддя, як засвідчує роман В.Стайрона, втрачає будь-який сенс. Про це свідчить той факт, що Грей обманув Ната, записуючи його зізнання не для захисту, а для обвинувачення. А на суді цей адвокат, який *de jure* мав захищати Ната, *de facto* виявляється апологетом рабства; блискуча промова його мала на меті ґрунтовно довести необхідність існування інституту рабовласництва. Отже, уже в першому розділі, у процесі розвитку наративу, коли за допомогою антитез піддається сумніву істинність загальновідомих фактів про повстання, поступово втрачається і визначеність атрибутів історичного образу Ната, створеного на базі тогочасних документів, — релігійного фанатизму й розумової відсталості негра, які нібито й викликали безпідставну ненависть до білих. На тлі заперечення цього створеного ідеологією південного рабовласницького суспільства образу вибудовується інша картина саутгемптонського повстання. Отже, основна мета другого і третього розділів — структурування *можливого* типу особистості Ната Тернера та *ймовірного* перебігу подій. Саме таке, суголосне постмодерним літературним тенденціям звучання мав творчий експеримент В.Стайрона.

Традиційна лінійна автобіографічна оповідь другого та третього розділів роману використовується на кшталт психоаналітичного екскурсу у свідомість героя. Експліцитні прояви наратора — його коментарі (здебільш оціночного характеру), вмонтовані в самий рух оповіді, та імпліцитна робота його свідомості (очевидна селективність щодо подій, які виокремлюються та вводяться в наратив із загального життєвого потоку) — формують об’ємний психологічний образ дігетичного наратора, створюючи постійне напруження між свідомістю, що оповідає, і свідомістю, що оповідається. Внутрішня трансформація свідомості, що оповідає, її поступовий рух від образу Ната, яким він був у дитячі чи юнацькі роки, до того, яким він став у зрілому віці, зумовлює поділ автобіографічного наративного потоку на два розділи — другий та третій, які презентують не лише різні часові періоди життя героя, а й його різні душевні стани.

Назва другого розділу “Минулі добрі часи: голоси, марення, спогади”, в якому йдеться про юнацькі роки Ната, вказує на бажаність, але примарність, віддаленість для наратора того життя, як і самого безтурботного образу Ната Тернера тих часів. У цьому розділі письменник відтворює процес формування особистості ватажка повстання, з’ясовує психологічні мотиви його бунту. Відчуття власної винятковості, роздвоєність між білим та чорним світами і глибока релігійність — ось ті доміанти характеру Ната, що, сформувавшись уже в дитинстві, зумовляють його життєвий шлях — від улюбленця білих господарів до кривавого бунтівника, що повстав за права чорної людини.

Нетипова для більшості чорних самоповага Ната була, виходячи з логіки наративу, його родовою ознакою, про що свідчать вкраплені в текст історії про бабусю по материнській лінії та про батька — бунтівників за духом. Ще один визначальний фактор у формуванні свідомості героя — його приналежність до

¹⁰ *Styron W. The Confessions of Nat Turner. — P.24.*

¹¹ *Ibid. — P.319.*

челяді, елітного стану рабів. Отже, уже з дитячих років Нат віддаляється від свого народу, сприймаючи негрів із плантації як “нижчий прошарок людей – натовп покидьків, незграбних, невихованих, необтесаних”¹². Але найбільш руйнівним для свідомості хлопця стало його перебування в домі господарів – завдяки своїй кмітливості він став їхнім улюбленцем і об’єктом просвітницького експерименту, але, долучившись до світу білих, до їхнього способу життя, Нат усе ж залишився лише чорним рабом. Водночас світосприйняття чорних остаточно стає чужим для нього. Роздвоєність свідомості героя призводить зрештою до виникнення низки психологічних комплексів.

Утім, перебуваючи під опікою своїх господарів, молодий Нат не завважує тієї небезпеки, яку приховує в собі його становище, хоча свідомість дорослого наратора наполегливо про це сигналізує. Маркований іронічною оцінною модальністю дорослого наратора, Нат постає тут як екзальтований, марнославний раб, що живе ілюзіями про власну свободу, обіцяну господарем. Єдине, що залишається спільним і незмінним для обох “я” наратора – це Біблія, яка визначає життя героя з дитячих років.

Завдяки християнському вихованню, яке дали Натові господарі, відбувається його духовне зростання, усвідомлення ним власної людської гідності. Саме біблійне вчення стає тим чинником, що, незважаючи на психологічну дистанційованість, наближує Ната до його народу, дає йому можливість зрозуміти те, чого він міг би не побачити, залишаючись лише улюбленцем своїх білих власників. У Ната виникає жагуче бажання допомогти побратимам змінити їхнє напівтваринне існування. Релігійне просвітництво чорних – ось у чому вбачає він можливість реалізації своєї винятковості. І лише те, що господар, який з дитинства обіцяв Натові свободу, невільно прирікає його на довічне рабство, перетворює духовного месію, яким уже подумки бачив себе Нат, на кривавого месника.

У третьому розділі – “Навчання війни” – відповідно до змін, що відбулися в житті героя, переструктурується й наратив, набуваючи типологічних ознак чорних “оповідань рабів” (“slave narratives”). При цьому В.Стайрон не зосереджує увагу на картинах фізичних страждань чорних, а здійснює екскурси в маловідомі лабіринти рабської психології. Принагідно трансформується також образ Ната, який тепер у трикстерській манері оповідає про свої поневіряння в рабовласницькому світі. Втім, Нат не типовий трикстер; його поведінка зумовлювалася необхідністю виживання освіченої людини в умовах нівелювання її особистості. Образ Ната у третьому розділі роману надзвичайно близький нараторові; між ними зникає дистанційованість, а іронія у ставленні до свого колишнього “я” змінюється на глибинну емоційну співзвучність.

Наратив третього розділу роману відображає процес визрівання ідеї повстання та причини його поразки. У розповіді про формування бунтарських ідей Ната ніколи не йдеться про його особисті страждання, а лише про муки всього чорного народу. Перелом, що відбувається у свідомості головного героя, приводить його до усвідомлення спільної з усіма чорношкірими долі й руйнує горизонт очікування читача, тобто унеможлиблює трактування бунту Ната як помсти за власні страждання.

Значна частина наративного матеріалу третього розділу присвячена планові, за яким нібито розгорталася повстання. Фактографічні дані про те, чи був він у історичного Ната, відсутні. Але, на думку В.Стайрона, Т.Грей міг навмисно обминути цей факт в офіційній версії “Визнань”, аби не створювати небезпеки виникнення організованих бунтів у подальшому. Для стайронівського ж бачення образу Ната Тернера факт попередньої підготовки повстання має принципове значення: по-перше, він засвідчує, що це був не стихійний заколот мстивих негрів; по-друге,

¹² *Ibid.* – P.109.

ґрунтовність Натового плану, поданого у творі, спростовувала твердження ідеологів рабства про неповноцінність чорношкірих. Крім усього, вводючи в текст роману план повстання, В.Стайрон наголошував, що причина його поразки аж ніяк не в невідготовленості, а в нездатності ватажка до насильства. Парадоксальність психологічної ситуації полягає в тому, що неспроможність до вбивства породжена євангельським ученням, яке було центром духовного всесвіту Ната, але водночас саме Біблія стала джерелом його кривавих ідей.

Внутрішня боротьба, що відбувається у свідомості героя, виявляється на різних художніх рівнях. Скажімо, на рівні тексту біблійний дискурс, у якому перебуває свідомість Ната в роки визрівання його ідеї, характеризується фрагментарністю; дороговказом слугує лише Старий Заповіт із його войовничими образами та легендами, а Новий Заповіт із його вченням Христа залишається нібито поза увагою Ната, що свідчить про підсвідоме уникання героєм руйнівних для його кривавих планів новозаповітних ідей. На рівні образів у тексті представлені два, так би мовити, двійники Ната – Маргарет Вайтхед, біла дівчина, об'єкт його мрій, і Вілл, чорношкірий кривавий помічник Ната під час повстання. Ці образи уособлюють протилежні сторони душі героя: Божественне – Добро – Любов – Маргарет, Сатанинське – Зло – Ненависть – Вілл.

Маргарет стала єдиною людиною, яку, за свідченням істориків, власноруч убив Нат Тернер. Але саме після розгрому будинку Вайтхедів повстання пішло на спад – до остаточної поразки. У художній уяві В.Стайрона ці два факти набувають символічного значення. Вбиваючи Маргарет, фікціональний Нат намагається вбити найкращий бік свого “я”, втіленням якого став її образ. Проте це вбивство фактично призводить до поразки повстання. “Я переконаний, – зазначає письменник, – що він був раптово охоплений власною гуманністю. Частково тому повстання зазнало поразки”¹³. Отже, гуманізм Ната зробив його бунтівником, який постав на захист людської гідності, і водночас гуманізм Ната зробив його неспроможним довести справу до кінця. За умов відсутності будь-яких документальних підтверджень такої концепції, її можна вважати цілковито стайронівською інтерпретацією образу Ната Тернера та самого повстання.

Назва останнього, четвертого, розділу книжки – “Звершилося...” – не лише логічно маркує його хронологічний вимір – після повстання, не лише вказує на психологічний стан героя – приреченість, сум, тугу, а й, будучи біблійною цитатою (Ів. 19:30), втілює ідейний зміст цієї частини роману. Імпресіоністичний характер тексту розділу зумовлює багатозначність, невловимість та індивідуалістичність його інтерпретації, як і всього тексту роману в цілому. Звернення до Біблії свідчить про авторську інтенцію перенести вирішення питань, пов'язаних з образом Ната Тернера, у площину суто духовну, у вимір людських стосунків із Богом.

Отже, структурна організація роману, коли за присутності єдиного наратора оповідь ведеться в режимі діалогу, а кожний її пласт проходить ніби множинну апробацію з різних кутів зору, створює багаторівневу текстуру, відкриту для творчої рецепції. Саме за таких умов відбувається переосмислення образу Ната Тернера, а водночас і одного з епізодів американської історії.

¹³ *Plimpton G. William Styron: A Shared Ordeal // New York Times Book Review. – 1967. – October, 8.*





Logos

Марія Домбровська

ДЕФІНІЦІЇ “МАСОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ”

Українська масова література, перефразовуючи Ф.Ларошфуко, схожа на привид: багато хто любить про неї говорити, але хто ж її бачив, принаймні на книжковому ринку? Ті, хто наполягає на існуванні вітчизняного масліту, впевнено апелюють до кількох імен: В. Шкляра, Є. Кононенко, Л. Дереша, А. Кокотюхи. Однак перш ніж перераховувати імена, необхідно визначити, що ж це за “масова література”, “масова культура”¹. Найчастіше вона асоціюється з творчістю для широких мас, тобто таким собі сучасним фольклором, або ж витвором великого міста, що пропонує відпочинок у метро після складного робочого дня. Явище масової культури, як і її дефініції, надзвичайно складне й різноманітне. Спроби визначення природи масової культури пов’язані з чималими труднощами: немає єдиного розуміння цього предмета, надзвичайно широка амплітуда оцінювання – від цілковитого несприйняття до відвертої апологетики. Немає також вичерпної розробки цієї теми ні на Заході, ні у нас.

Оцінювання масової культури починається вже з її дефініціювання. Різноманітність думок щодо термінології (масова, популярна, споживацька, комерційна тощо) ілюструє різні підходи до проблеми, вибір певних аспектів цього явища як домінуючих.

Воно й не дивно: маскульт постійно зазнає змін і, пристосовуючись до перипетій дійсності, розкривається в несподіваних потенціях. Сьогодні вже слід визнати неприйнятними такі його визначення, як “антикультура”, “сурогат мистецтва”, “засіб психічної компенсації”, “масова ідеологічна пропаганда”, “поп-культура” та інші: вони розкривають ті чи ті ознаки явища, проте не його сутність.

Сьогодні вже не актуально говорити про те, що масова культура пропонує тільки втечу від реальності, отож деякі автори схильні вважати, що навпаки – не масова культура, а зразки високого мистецтва мають ознаки ескапізму. Побут, будні звичайної людини стають темами для масової культури, яка розкриває через них істинний зміст життя. Масова культура виражає умонастрої та реальний досвід пересічних людей. Тому вона стає важливим джерелом пізнання дійсності й суспільної свідомості, а не лише сукупністю культурних споживацьких цінностей, засобом ідеологічного впливу на маси чи просто антикультуру.

Масова культура здебільшого визначається як культурна продукція (у найширшому сенсі слова – від творів мистецтва до звичайних товарів), створювана і розповсюджувана професіоналами для споживання на комерційній основі широкими масами людей різного соціального стану, статі, віку, національності тощо. Масова культура відрізняється від культури, створюваної самими масами, вона перетинається, хоча і не збігається з популярною культурою, яка має успіх

¹ Надалі інколи вживатиметься термін “масова культура” (масова література – це складова масової культури).

у населення в рамках тієї або тієї країни, регіону і готує світ до культури глобальної, що в ідеалі має охопити всю земну кулю.

Термін “масова культура” з’явився на сторінках американської преси наприкінці 30-х років ХХ ст. Доти використовувався термін “popular art” – “популярне”, “народне” мистецтво. Проте поступово термін “mass culture” витіснив його. Цьому сприяло те, що в цей час під впливом модних соціологічних теорій спочатку в спеціальній, а згодом у масовій літературі почали вживатися споріднені змістом та лексичною будовою терміни: “масове суспільство”, “масові комунікації”, “масовий відпочинок”, “масова людина” тощо.

Важливу роль у подальшому поширенні цього терміна відіграла опублікована 1944 року стаття Д. Макдональда, одного з найвідоміших дослідників “масової культури” в Америці (D. Macdonald. A Theory of Popular Culture // Politics. – 1944. – February), в якій він обґрунтовував переваги застосування саме цього терміна. Отож, у 50-і роки він став загальноприйнятим в американській соціологічній літературі і швидко здобув популярність.

Пізніше з’явився скорочений варіант терміна – “masscult”. Його також запропонував Д. Макдональд, виразивши цим скороченням свою зневагу до “посереднього явища” сучасної йому культури. Для нього маскульт – це не мистецтво, навіть антимистецтво. “Він (маскульт) не пропонує ні емоційного катарсису, ні естетичного досвіду: неспроможний створити щось вартісне, він просто дає змогу відволіктися. Він нічого не вимагає від аудиторії, оскільки повністю підвладний глядачеві (читачеві). Щоб зрозуміти одне одного, читач та письменник виробляють систему стандартів, що об’єднує їх”². На прикладі Е. Гардлі та Е. По автор показує, що різниця між справжнім мистецтвом та маскультом полягає не в популярності. Різниця полягає у властивостях маскульту: його імперсональності, тотальному підкоренні бажанням глядача (читача), несвідомому засвоєнню штампів тощо. Макдональд не вважав домінантною рисою у маскульті популярність, тож для нього не було актуальним визначення маскультури ХХ століття як популярної. Проте багато дослідників застосовували саме терміни “популярна культура”, “популярні мистецтва” тощо.

Наприклад, Расел Най у книжці “Несором’язлива муза” (1970) відмовляється від терміна “масова культура”, пропонуючи інший – “популярні мистецтва”. До цієї категорії входять твори, що виражають смак і поняття більшості людей. Вони створюються з орієнтацією на маси, виражають переконання, упередження, цінності й переживання широкої публіки, користуючись для цього специфічною зображальністю, особливим естетичним кодом³. Проте подібна характеристика передбачає відображення масової культури лише в деяких з її численних аспектів: поширеність, доступність та дохідливість.

Недоцільним виявляється застосування слова “популярний” на означення культури ХХ ст. через аналіз конотації цієї лексеми. “Популярний – 1) нескладний за змістом, формою викладу, легкий для розуміння, доступний, дохідливий; 2) який став загальновідомим, поширеним, здобув визнання, схвалення”⁴. Звичайно, всі ці характеристики можна застосовувати і до творів масової культури, й на означення витворів мистецтва високого зразка, яким властиві подібні риси. Немає потреби доводити, що популярність твору сама по собі не робить твір зразком

² MacDonald D. Masscult and Midcult. // American literature, American culture. / [compiled by] Hutner G. – New York, 1999. – P. 395.

³ Лики массовой литературы США. – М., 1991. – С. 12.

⁴ Див.: Новий тлумачний словник української мови. – К., 2000.

тривіальної літератури. Популярністю, масовим попитом користується чимало видатних творів мистецтва. Навіть більше: саме такі твори, завдяки поширеності та стійкості свого впливу, у перспективі й виявляються справді масовими. Можливо, хронологічний критерій був би найдоцільнішим для виявлення твору масової культури. Проте розмежування феномену масової культури й досягнень “справжньої” культури актуальне при аналізі сучасного процесу. Очікування на присуд часу означає визнання власної неспроможності в естетичному аналізі. До того ж чимало творів, що їх годі зіставити з класикою, були популярні не лише роками, а й десятиліттями. Масова література також здатна продукувати твори, що живуть довгі роки.

Г.К. Ашин та А.П. Мідлер, дослідники культури радянського періоду, характеризують популярну культуру як “медіумічну”. Вона має “подвійний характер: з одного боку – риси елітарної, а з другого – масової культури. Особливість цієї медіумічної культури полягає в тому, що стосовно до культури елітарної її можна розглядати як масову (розповсюджену серед широкого кола споживачів), а стосовно до масової вона виступає як більш високий тип культури, бо саме з неї і тиражується продукція маскульту”⁵.

Проблема розмежування масової та популярної культур досить складна, оскільки вони мають низку спільних ознак і функцій. Зокрема, І.Хижняк пропонує певну ієрархію рис цих “культурних підкомпонентів”, у якій за способом виробництва, споживання, розподілу вони перебувають приблизно в однаковому становищі. Проте психологічні, ідеологічні, естетичні функції культур – різні. Якщо орієнтована на обивателя масова культура – це вираз “ідейної пасивності, художньо-естетичної відсталості, банальності й тривіальності певних стереотипів”, то популярна культура “поєднує інформативність зі значним художньо-естетичним рівнем, виходить з морального персоналізму представників творчої інтелігенції, має більш витончену культурну продукцію”⁶. Однак подібне розмежування цих “культурних підкомпонентів” усуває можливість говорити про маскульт як про явище прогресуюче, що, не обмежене нині тривіальністю кітчу, має художні зразки. Тому розуміння масової культури як спрямованої винятково на розвагу та ірраціональне сприйняття світу сьогодні слід вважати не досить обґрунтованим, оскільки спостерігаємо значне розширення цього явища порівняно з його первинними зразками. Сьогодні у творах масової культури теж можна знайти складності та перипетії реального життя з позиції художньо-естетичного світовідчуття і гуманізму.

У сучасній термінології слово “популярний” (поп) використовується на означення стилів, різновидів масової культури – поп-мистецтво, поп-фестиваль, поп-арт, попса, поп-культура. Зрозуміло, що визначити так увесь процес сучасної масової культури навряд чи можливо, оскільки масова культура ніколи не ігнорувала зразків, сюжетів, образів високого мистецтва, запозичуючи їх, шаблонуєчи й повторюєчи у своїх творах. Або “поп-арт (pop art – англ.: скор. від “*популярне мистецтво*”) – один із напрямків англо-американського мистецтва “нової реальності”, що виник у середині 50-х рр. і характеризується адекватністю реаліям та міфологемам суспільства споживання з його культом особистого процвітання та успіху, пронизаний технологічною та урбаністичною символікою.

⁵ Ашин Г. К., Мидлер А. П. О типологии культур современного буржуазного общества // Культура и идеологическая борьба. – М., 1979. – С. 105.

⁶ Хижняк І. Патронована культура та культурна демократія у США. Культурні процеси в американському соціумі періоду індустріальних та постіндустріальних трансформацій (друга половина ХХ століття): політичний вимір. – К., 2001. – С. 61–70.

П.-а. спрямований на максимальне зближення мистецтва з життям”⁷. Явище поп-арту – один із найвідоміших феноменів масової культури.

Отже, невизначеність у термінологічній системі досить значна, одне й те саме слово використовується різними авторами на означення часом протилежних понять. Тому, на нашу думку, доцільніше використовувати поняття “масова культура”, ніж “популярна культура”.

Починаючи з 1950-х років, термін “масова культура” здобув міжнародну популярність, до нього почали вдаватися і в деяких європейських країнах. Тут його історія стала більш суперечливою і досить складною, що пояснювалося антиамериканськими настроями, які поширилися в Європі у повоєнні часи. Спочатку до цього терміна вдавалися на означення явищ, характерних для культурного життя США, експортованих у Західну Європу. Наприклад, у Франції цей термін збережено в англійській формі без перекладу.

Становище змінилося наприкінці 50-х – на початку 60-х років. Масова культура, що її доти сприймали як специфічне явище культурного розвитку США, дістала своє поширення на теренах європейських країн.

На зміну англійській формі mass culture у працях французьких учених (Ж. Фрідман, Е. Морена, Ж. Дюмазедьє, Клен-Сєа, Фужероляса та інших) з’являється французький еквівалент culture de masse. У Західній Німеччині закріплюється німецький варіант – Massenkultur⁸. Цей термін означав певний стиль, який передбачає просту інтригу, неодмінний хеппі-енд, правдоподібність подій. Насамперед дійсності мали відповідати реалії, що їх можна перевірити, бо інакше твір вважався зразком літератури, котра називалася терміном “кітч” (нім. verkitschen – здешевлювати, перетворювати на щось дешеве; або від нім. жаргонного kitsch (халтура); існує версія походження терміна від англ. for the kitchen – для кухні). Слово кітч для читачів було синонімом несправжнього, неможливого тощо. Цей термін давав привід радянським дослідникам твердити про кризу буржуазної культури, а також ототожнювати всю масову культуру з кітчем. Проте прогресивний розвиток масової культури заперечує доцільність подібного дефініціювання. Звичайно, кітч, як і вся масова культура, виконує функцію загальнозрозумілості й доступності, проте робить це міщанськими засобами, як-от: Джоконда на валізах, палаци з русалками, лебедями тощо. Тому кітч – синонім вульгарних літературних виробів, несмак узагалі, різні форми підробок під справжнє мистецтво. Цим поняттям не вичерпується весь обсяг масової культури, тому кітч – це її різновид, а не визначальне поняття⁹.

А у працях західнонімецьких дослідників з’являються й інші терміни на означення, наприклад, низьковартісного, поширюваного величезними накладками читива: тривіальна література (Trivialliteratur), смітникова література (Schundliteratur), низьковартісна література (minderwertige Literatur), література з чорного ходу (Hinterteppenliteratur), розважальна література (Unterhaltungsliteratur), побутова література (Gebrauchsliteratur) та ін. Про поширеність масової літератури у ФРН свідчить факт існування її як окремої, керованої власними законами, галузі, представленої у специфічних інститутах, зокрема у приватних бібліотеках прокату.

Складне й диференційоване літературне життя Франції другої половини XIX ст. – першої половини XX ст. (час розвитку і становлення масової культури) виявило, крім того, тенденцію до розмежування художньої літератури й популярного читива,

⁷ Див.: Культурология. XX век: Энциклопедия.

⁸ Див.: Гершкович З. И. “Массовая культура” и теория культурконвергенции” // Борьба идей и научно-техническая революция. – Л., 1973.

⁹ Див.: Яковлева А. М. Китч и художественная культура. – М., 1990.

що його оцінювали поза межами першої. Тому у Франції масив аналізованої літератури означають термінами “паралітература” (paralitterature – “біла література”), або інфалітература (infalitterature – “поза літературою”). Термін паралітература запропонований під час дискусії (Франція, 1970)¹⁰.

Радянські дослідники, аналізуючи явище “буржуазної масової культури”, намагалися бути дуже обережними щодо використання самої дефініції. Беручи це визначення в лапки, вони стверджували його відносність.

Розмірковуючи про “суттєвий зміст” явища, його основними критеріями називалися такі:

Товарність. Як і будь-який інший товар, масова культура має попит і задовольняє його. Вона має догодити людині з якимсь “споживацьким” кредо. Отож, дехто з тодішніх науковців вважав за доцільне називати її **споживацькою** культурою, що адекватно відображає як систему цінностей, втілену у творах мистецтва такого штибу, так і систему цінностей, що нею керується людина, сприймаючи ці твори.

Маніпулювання свідомістю. Масова культура визначалась як засіб пропагандистського впливу на індивіда, нав’язування ідеалів, думок, орієнтацій у поведінці й моральних нормах тощо. Радянські літературознавці вважали, що даний тип культури навчає особистість безперечному підкоренню буржуазному соціальному керівництву та контролю. (Про це писали автори, що знали про тоталітарний соцреалізм!). Тому вчені неодмінно зазначали, що культура масова – це культура **буржуазна**, на теренах Радянського Союзу вона просто не може існувати. (Звичайно ж, існувала, щоправда, у своєму неповторному форматі).

Такого витлумачення природи масової культури дотримувалася більшість марксистських дослідників¹¹, що зумовило штучне розмежування масової культури (буржуазної) і культури мас (соціалістичної).

Дехто з прогресивно налаштованих західних авторів пропонують нові визначення.

Англійський критик Р. Хоггарт вважає, що поняття “масова культура” надто широке і недиференційоване, тому він вводить такі градації: “мертву”, комерційну за духом, відтворювану культуру й демократичну “живу” культуру, яка потрапляє до комерційного використання тільки через масовий попит. Перша – комерційна за духом та орієнтована на пасивне споживання її масами – ігнорує потреби особистості, стандартна та антигуманістична за змістом, використовується владою з метою нав’язування масам бажаних їй стереотипів поведінки. Друга, задовольняючи масовий попит, звертається до особистості й намагається відповісти на її запити, викликати інтерес до її цілей, не затьмарюючи й не підмінюючи професійною віртуозністю гуманістичний смисл, зміст пропонованих зразків, творів, норм тощо¹².

Французький дослідник А. Моль пропонує виокремити такі два типи культури: традиційно-гуманітарну та “мозаїчну”. Перша встановлює головні теми і предмети для роздумів. Будь-яке сприйняття співвідноситься з відомим знанням. Другий тип культури складається із множини дотичних фрагментів, які, проте, не

¹⁰ Терміни, використовувалися у ФРН та Франції, а також узагалі розвиток масової літератури у країнах Західної Європи проаналізовані у книзі “Массовая литература и кризис буржуазной культуры Запада” (М., 1974).

¹¹ Див.: *Николюкин А. Н.* Антикультура: массовая литература США. – М., 1973; *Смольская Е. П.* “Массовая культура”. Развлечение или политика? – М., 1986; *Карцева Е. Н.* “Массовая культура” США и проблема личности. – М., 1974; *Карцева Е. Н.* Идеино-эстетические основы буржуазной “массовой культуры”. – М., 1976.

¹² *Келле В. Ж.* Буржуазный образ жизни и “массовая культура” // Проблемы философии культуры. – М., 1984. – С. 261.

утворюють єдиної конструкції. Відсутні загальні поняття, особистість входить у культуру через нагромадження неупорядкованого потоку випадкових, отриманих через засоби масової комунікації відомостей.

З короткого огляду історії та розвитку дефініціювання масової культури можна дійти висновку, що на означення цього явища найбільш доцільним та історично зумовленим слід вважати слово “масова”. Однак і в цьому випадку виникають певні труднощі: це насамперед ототожнення масової культури із засобами масової комунікації (ЗМК), адже масова культура заслуговує на свою назву через широке розповсюдження за допомогою ЗМК, а також тому, що вона звернена до масового споживача з різних прошарків населення.

Проблема стосунків масової культури і ЗМК перебувають у центрі уваги західних критиків. Більшість із них називають масову культуру дитям “технічної цивілізації”, продуктом “індустріального суспільства”. Скажімо, А. Моль стверджує, що масову культуру формують ЗМК.

Р. Най пов’язує розвиток “популярних мистецтв” із демографічними та технологічними причинами: концентрацією населення у містах, удосконаленням засобів комунікації. Крім того, надзвичайно важливі, на його думку, й соціальні процеси, пов’язані з масовим суспільством, котре забезпечує різним прошаркам населення вільний час, створюючи передумову існування для “індустрії дозвілля”.

Певна річ, культура “для мас” справді не змогла б стати масовою без технічного прогресу – створення хорошої поліграфічної бази, кінематографа, радіо і телебачення. Кожен із цих засобів доклав максимум зусиль для впровадження культури в маси: наприкінці XIX – на початку XX ст. пріоритет належав літературі, тобто друкованому слову; 20–40-і рр. – це вже час кінематографа та радіо; з 50-х – ера телебачення¹³.

Розповсюджені за допомогою ЗМК твори стали здобутками широких мас населення. Проте не все, що передається через ЗМК, належить априорі до масової культури. Соціопсихолог Г. Уайб справедливо зауважує, що не слід змішувати питання про масовість розповсюдження культурних цінностей із питанням про масовість їхнього сприйняття. Не існує автоматичної залежності. Техніка масової комунікації забезпечує потенційні можливості масового розповсюдження культурних цінностей, проте лише в акті їхнього сприйняття публікою актуально визначається, які з них стануть масовим набутком. Величезний наклад книжки може стати мертвим капіталом, а радіо- або телепередача, потенційно розраховані на сприйняття мільйонів, із різних причин реально сприйматимуться небагатьма.

Інші вчені ототожнюють масову культуру з “масовим дозвіллям” (Mass Leisure). Ed. by E. Larrabee, R. Meyersohn). Якщо в середині XIX ст. робочий тиждень складався приблизно з 75–80 годин, то нині – 40–48 годин. Масова культура зв’язана з масовим дозвіллям, проте дозвілля не обов’язково має бути заповнене масовою культурою.

Серед споріднених із масовою культурою термінів слід згадати поняття “масове суспільство”. “Питання маскульту – частина більшого питання мас. Тенденція сучасного індустріального суспільства і в США, і на теренах колишнього СРСР полягає в тому, аби перетворити індивідуума на масову людину, людину з юрби”¹⁴.

Соціально-психологічні витоки теорії масової культури викладені також у концепції Г. Лебона (“Психологія народів і мас”), якою він стверджував появу

¹³ У своєму дослідженні *Галушко Р.* (Западное телевидение и “массовая культура”. – М., 1991) акцентує увагу на перевазі телебачення як форми розповсюдження масової культури, проте вважає, що інші засоби “також плідно служать культурі “для мас”.

¹⁴ *MacDonald D.* Masscult and Midcult // *American literature, American culture.* – P. 401.

масового суспільства (або суспільства, де царює натовп). Лебон обстоював думку, що коли людина стає частиною юрби, її поведінка змінюється. Вона стає нібито частиною колективної душі. За таких умов здатність людини критично мислити притуплюється, полегшується її залежність від різних емоційних впливів.

Зародження критичної теорії масової культури відбувається в рамках філософських міркувань із загальних проблем суспільного розвитку, зокрема викриття *масового суспільства*. Найвідомішою з цього погляду можна вважати працю Х. Ортеги-і-Гасета “Бунт мас” (1929), присвячену небезпекам вторгнення “юрби” у такі тонкі сфери, як культура і прийняття політичних рішень. Елітарні установки автора зумовили однозначно негативне трактування масифікації соціального буття і свідомості, зокрема й культури. У “Бунті мас” Ортега розвиває думку про те, що сучасне суспільство і його культура уражені важкою хворобою засилля бездуховного, позбавленого будь-яких прагнень обивателя, який нав’язує свій стиль життя цілим державам. У критиці цього явища Ортега йде слідом за Ф. Ніцше, О. Шпенглером та іншими культурологами. За Ортегою, знеособлена “маса” — збіговисько посередностей — замість того, щоб додержуватися рекомендацій природної “елітарної” меншості, повстає проти неї, витісняє “еліту” з традиційних для неї сфер — політики й культури, що, зрештою, призводить до всіх суспільних катастроф нашого століття. Для іспанського філософа людина “маси” — це не знедолений і експлуатований трудівник, готовий до революційного подвигу, а насамперед посередній індивід, “це кожний, хто сам не дає собі обґрунтованої оцінки, — доброї чи злої, а натомість почуває, що він “такий, як усі”, і проте тим не переймається, і навіть задоволений почуватися тотожним з іншими”¹⁵. Не здатна до критичного мислення “масова” людина бездумно засвоює мішанину прописних істин. “Людина маси *звикає не звертатися до жодної інстанції поза собою*. Вона задоволена з себе такої, якою вона є”¹⁶.

Така людина чекає на твори, що їх вона зможе легко засвоїти. Популярність масової культури пояснюється саме простотою або навіть примітивністю її сприйняття, яке часто переходить у культ посередності. Для масової культури характерні “одномірність”, оперування “стійкими” асоціаціями та стереотипами, культ кліше і “плаского шаблону”.

Однак популярність масової культури полягає, очевидно, не тільки в цьому. Зважаючи на стандартний характер її здобутків, вони завжди створюють ілюзію того, що апелюють саме до ваших особистих потреб, розраховані на ваші індивідуальні схильності. У ній можна зауважити сполучення двох протилежних тенденцій: з одного боку — прагнення до індивідуалізму, а з другого — тенденція до глобальної стандартизації під виглядом максимального задоволення найрізноманітніших індивідуальних потреб. Це сполучення двох протилежних тенденцій — джерело колосальної життєвості масової культури, її величезної пристосовності, адаптації.

1957 року опубліковано першу ґрунтовну працю щодо проблем масової культури: збірник “Масова культура. Популярні мистецтва в Америці” (за ред. Б. Розенберга та Д. М. Уайта). Його автори — соціологи, літературознавці й філософи. Це була перша спроба відповісти на питання, пов’язані з феноменом масової культури: який вплив має на неї суспільний устрій, де її витоки, як будуються стосунки між творцем і споживачем, чим відрізняється масова культура від народної...

¹⁵ Ортега-і-Гасет Х. Бунт мас // Вибрані твори. — К., 1994. — С.18.

¹⁶ Там само. — С. 49.

Питання взаємостосунків масової і народної культури актуальне й сьогодні. А саме: чи можна їх ототожнювати, визначаючи як різновиди того ж самого явища, що має особливі ознаки відповідно до часу свого існування, або ж розрізняти як споріднені, проте не тотожні зразки сучасного мистецтва.

Масова і народна культури розрізнялися марксистськими дослідниками однозначно: “масова культура” принципово відрізняється від народної культури; остання, будучи результатом народної творчості, відображає справжні інтереси народу. У “масовій культурі” широкі народні маси не виступають творцями духовних благ, вона чужа інтересам народу, спрямована не на підвищення його культурного й духовного рівнів, а, навпаки, має за мету обмежити певними рамками розвиток особистості, прищепити людям смаки, що відповідають інтересам привладного класу. “Масова культура” розбещує народ, а не моралізує його¹⁷.

Позбувшись заангажованості мислення радянської людини, ми не можемо використовувати критерії “маніпуляція свідомістю”, “здеморалізування через мистецтво” як визначальні в аналізі зіставлених дефініцій. Отже, спробуймо з’ясувати різницю між визначеними поняттями.

1. Формування й функціонування феномену народної культури в етнічному суспільстві або соціальних групах різного типу пов’язане з усвідомленням приналежності до народу. Самоідентифікація з народом, народними традиціями у стереотипах соціальної поведінки, буденних уявленнях, виборі культурних еталонів та соціальних норм, орієнтація на певні форми дозвілля тощо – прояви народної культури.

Масова культура відрізняється від народної, тому що не має національних витоків, національних рис характеру, побуту чи культури того чи того народу. Це штучно створена культура, розрахована на споживання її народними масами будь-якої національності. Американський культуролог У. Бігсбі стверджує, що масова культура стала чимось на зразок суперкультури, котра може широко адаптуватися в будь-якій країні. Дж. Коллінз вважає, що нині можемо говорити взагалі про глобалізацію культури. “Концепція “світової культури” – це витворення нового виду культури взагалі, адекватного до потреб сучасної людини, що для неї односторонність та обмеженість стають дедалі більш неможливими”¹⁸.

2. Кожен фольклорний твір – це факт мистецтва слова і водночас факт народного побуту, народної історії.

Відмінність народної культури від масової полягає в тому, як кожна з них підходить до життєвих проблем: перша – реалістична за своїм характером, проникає у глиб проблем, друга – відносно реалістична, в її основі лежить створення ілюзії, або реальності, що має лише ознаки правдивості. Перед нами не стільки картина дійсності, скільки відображення реального життя масовою свідомістю. Проте останнім часом масова культура часто виявляється першопрохідцем у зображенні важливих колізій та проблем, пов’язаних із долею суспільства. Характер та способи міфологізації цих колізій у масовій літературі відзначаються багатоманітністю, великою кількістю варіантів.

До явища масової культури недоцільно застосовувати поняття *народність* (ступінь творчого запозичення і наслідування літературою мотивів, образів, поетики народної культури; ступінь відображення у художньому творі світогляду народу; ступінь приступності мистецтва масам). Поняття народність пов’язується з орієнтацією на дух і поетику фольклору, на акцентування національної неповторності мистецтва, вираження в ньому духу нації.

¹⁷ Див.: Смольская Е. П. “Массовая культура”. Развлечение или политика? – М., 1986.

¹⁸ Collins J. Nations and Literatures in the Age of Globalization. // Jameson F., Miyoshi M. The Cultures of Globalization. – Durham and London, 1998. – P. 224.

Отже, за цими, національними, ознаками розрізняємо масову і народну культури, розмежуємо їхні дефініції як такі, що позначають різні явища.

Водночас, на думку Д. Макдональда, масову культуру умовно можна розглядати як продовження фольклорного мистецтва; останнє до індустріальної революції було мистецтвом простих людей. Проте різниця набагато помітніша, ніж схожість: фольклор виник “знизу”, отож це спонтанний засіб самовираження народу, що набув певних форм майже без будь-якого впливу високої культури. Масова культура нав’язується. Її фабрикують фахівці; аудиторія складається переважно з пасивних реципієнтів, що його участь у культурі обмежується вибором — купити чи не купити.

Крім того, до основних рис народної творчості належать анонімність та колективність. Це специфічні риси, не притаманні зразкам масового мистецтва, хоча...

Схоже, в українському літературно-видавничому процесі виокремлюється новий феномен — “колективна” література. Цю “колективність” слід розглядати не як “художній твір, написаний колективом авторів”, що стало вже досить традиційним, а як абстрактний пласт — серію творів різних авторів. Скажімо, за аналогією до термінів “масова психологія, колективне несвідоме” тощо.

Отже, серія повинна мати сукупність об’єднувальних елементів. Із цим усе набагато простіше. Протягом останніх років виокремився особливий літературний ареал, цілком відмінний від звичних форм усіляких творчих дискурсів, спілок, асоціацій, гуртків тощо, — “Коронація слова”, власне — конкурс романів.

Звичайно, колективність фольклорна різниться від колективності масової. Під колективністю фольклору слід розуміти не лише вираження думок колективу, а й процес колективного створення одного й того ж твору (а не багатьох схожих за використанням певних сюжетів, образів, колізій творів), а також його розповсюдження.

А щодо “анонімності”, то невідомих авторів називають сьогодні “неграми”. Напевне, майже всіх авторів, які весь час пишуть і видають бестселери, сьогодні підозрюють і звинувачують у тому, що за них пише команда чи то студентів, чи то професорів-філологів. “Неграм”, переважно студентам, роздають кожному по розділу книжки з короткими вказівками і глосарієм, ніхто з них не читає всієї книжки, а тоді редактор або “менеджер проекту” уніфікує тексти в єдину книжку. “Інгредієнти” найкращих масових бестселерів очевидні, оскільки існує закон стійкості масового смаку, його констант, які не залежать від змін у мистецтві.

У цьому полягає ще одна споріднена риса фольклору та масової літератури. Традиційність їхньої творчості пов’язана з прагненням доступності.

Мистецтвознавство, традиційно орієнтоване на шедевр, на художній авангард, на творчість новатора, що проторює нові шляхи, на динаміку зміни спрямувань і стилів, розгублено зупиняється перед феноменом “масової продукції”, бо відчуває існування якихось інших законів, а саме: повторюваність, шаблонність, клішованість. Масовий реципієнт полюбить динамічний сюжет, сильні переживання, відкриті пристрасті, закінченість історії, бажано з перемогою добра над злом, торжество справедливості. Таким чином, величезна кількість творів масової культури має зв’язок із фольклорними структурами. І те, за що сварять масову культуру — повторюваність образів, шаблонність описів і стереотипність розвитку сюжету, — то невід’ємний атрибут народного мистецтва. Найяскравіший зв’язок масового мистецтва зі структурою чарівної казки, головна схема якої — це випробування героя, його шлях через перепони до перемоги над ворогами і злими силами. У казках персонажі завжди розділені на поганих і хороших, вони

наперед визначені як хороші або як погані, не змінюються ні протягом розповіді, ні у фіналі. На цю найдавнішу структуру напластовано пізніші нашарування. Приміром, у галузі видовищно-драматичних мистецтв популярні жанри, прямо й безпосередньо пов'язані з фольклорною традицією: мелодрама, водевіль, пригодницький жанр у його різновидах.

Часто сучасний або незадавлений історичний матеріал може фольклоризуватися, тоді сучасні події перетворюються на гарну казку, легенду або міф про героя-переможця (підкорення Дикого Заходу, наприклад). Масова культура має особливу пристрасть до міфотворчості. Вона не тільки виповнює твори міфами, а й оточує міфічним ореолом кінозірок, співаків, митців тощо. Зразки масової культури, так само як і міфи, не засновані на розрізненні реального та ідеального, вони стають предметом не пізнання, а сприйняття на віру всього, про що йдеться у творі.

До своєрідних рис фольклору належать усність і співучість, коли оприлюднення міфотворчості інформації та її сприйняття відбувається за умов можливості одночасної співучасті всіх охочих. Пригадаймо виконання традиційної фольклорної пісні, насамперед обрядово-ритуальної, переказ міфу. Вони могли супроводжуватися жестами, вигуками та іншими формами виявлення емоцій, допускалася варіативна зміна текстів, які сприймалися й засвоювалися одночасно на слух і візуально. Сьогодні завдяки засобам масової інформації, які змінили одинимірні зв'язки в контексті “світ-людина-слово” на багатовимірні, ми знову рухаємося у бік умов усності. Пригадаймо, як організуються “Слов'янські базари” і “Таврійські ігри”, розрекламовані телешоу “Останній герой” чи “За склом”. Повсюдно з'являється відчуття “колективної причетності”, яка набуває дедалі більшої стійкості. Можна стверджувати, що відчуття причетності до того, що відбувається, надає сучасним формам комунікації характеру колективної міфотворчості.

Радіо, телевізор, телефон і книга змінюють спосіб життя людей, впливають на їхні думки, почуття, вчинки, викликають бажання наслідувати почуте і побачене. Людина має можливість вступати в різноманітні соціальні середовища, разом із дійовими особами може змінювати соціальні ролі. Світ перетворюється у таке собі “глобальне село”, стає вселенським вертепом, де кожен виконує приписану йому структурами аудіовізуальної телевізійної культури роль.

Окрім проблеми розмежування народної і масової культур, існує також проблема взаємовпливів та взаємозв'язків масового та “високого” мистецтва. Мав, певне, рацію Микола Хвильовий, коли виформовував концепцію двох основних полюсів української літератури — елітарності й масовізму. Весь наступний літературний процес в Україні, якщо окреслити його найзагальнішими рисами, розвивався за цими двома річищами-канонами. І, до речі, не тільки в Україні.

Американський мистецтвознавець Гілберт Селдс у книжці “Сім розважальних мистецтв” ще 1924 р. сформулював підстави для серйозного наукового ставлення до масової культури, акцентувавши увагу на тому, що між “високим” та розважальним (масовим) мистецтвом не існує суперечності. На його думку, не беручи до уваги окремі періоди особливого розквіту “високих” мистецтв, саме розважальні мистецтва мали вигляд найцікавішого й найглибшого явища своєї доби. Поза нечисленними винятками, саме ці мистецтва становлять для дорослої інтелігентної людини більший інтерес, аніж переважна більшість того, що в “культурному товаристві” вважається “справжнім мистецтвом”. Проте чимало науковців висловлюють діаметрально протилежні думки, оцінюючи масову та “елітарну” культуру як абсолютно нерівнозначні явища.

За якими ж ознаками той чи той твір може бути зарахований або до справжньої літератури, або до масової?

Елітарне мистецтво вирізняється своєю орієнтацією на визнану класику, яка спрямована на пошук нових засобів зображення й осмислення реальності; масова література визнає середній загальноприйнятий стандарт, уникає невідповідностей уявленням мас, менш за все тяжіє до нового. Швидко засвоює поняття й норми суспільства, для якого її створюють.

На сьогодні слід вважати застарілою думку про те, що масова культура пропонує лише естетичний примітив, банальність, профанацію мистецтва тощо. Проте масова культура ніколи не зможе здійснити того, що робить високе мистецтво. Автор не має самостійної позиції й незалежного досягнення реальності, не створює багатогранного образу, отожд, реальним критерієм розмежування може стати характер авторської настанови, позиція художника перед обличчям реальності, ступінь і послідовність його свободи від нормативних ідей, заданих інтерпретацій, міфів, які привласнюють собі значення остаточної істини, від усієї сукупності уявлень про світ та людину, що відрізняє масову свідомість на різних етапах її еволюції. Говорячи дещо схематично, масова культура задовольняє готове очікування споживача, висока у різний спосіб руйнує наявний стереотип.

Масова культура розвивається в постійному спілкуванні з високою культурою. Основна форма такого спілкування – запозичення сюжетів, мотивів, героїв, колізій високого мистецтва. Масова література продовжує життя жанрів, які вже завершили своє активне існування. Масова культура іноді стає джерелом образності для творів високого мистецтва.

Критерії розмежування високого та масового мистецтва ускладнюються новими критеріями, визначеними позицією та внутрішньою свободою художника, критеріями структурно-семіотичного характеру. Останнім часом пошуками таких критеріїв зайнята західна культурологія. Вона пропонує вважати масову культуру специфічною умовною мовою (Р. Барт), певним кодом, який втілює несвідомі поривання мас (Ж. Лакан), певного роду “риторикою”, що передає фантастичне бачення світу (Ц. Тодоров), тобто оцінює її не так за змістом, як за формами естетичного повідомлення. У чистому вигляді семіотичний підхід не можна вважати достатнім, проте він досить продуктивний у використанні разом з аналізом авторської настанови, змістового обсягу твору та їхньої соціологічної функції.

Визначальна особливість масової культури, зумовлена її призначенням створювати цінності, доступні мільйонам людей, – це поетика формули, відповідна однотипним, схематичним і спрощеним уявленням про притаманну масовій свідомості реальність. Американський дослідник Р. Браун пропонує розмежувати масову культуру й культуру справжню за принципом винахідливості (*invention*) і передбачуваності (*convention*): у справжній літературі превалює винахід, тобто вільне художнє мислення, яке щоразу створює своєрідний світ, а в масовій домінує штамп, її поетика наперед визначена, бо вона не засіб незалежного естетичного пізнання, а обмежена рамками уявлень певної аудиторії.

Вкрай потрібна методологія дослідження аналізованого явища. До неї найближче підійшов американський літературознавець Д. Кавелті, обґрунтувавши поняття формульності як домінуючий принцип масової літератури. Жанрову формулу визначено і як обов’язкову композиційну схему, що має свої внутрішні закони, і як культурний код, що склався історично і спершу виражав певний соціальний зміст, а потім став формалізованим; таким чином, у формульному творі не стільки відображається реальність, скільки експлуатуються стійкі асоціації, пробуджені самою формулою. Проте необхідно розрізняти архетип формули,

тобто сукупність певних культурних символів і образів, об'єднаних універсальним змістом, і стереотип формули, тобто ту формульну літературу, де оригінальність лише допустава й лише тією мірою, якою вона поглиблює переживання досвіду, завчасно очікуваного читачем, проте не змінює цього досвіду суттєво. Формульне мистецтво призводить до незмінної стандартизації, що відбувається на різних рівнях. Вона стосується і конфлікту, і героїв, і сюжету, і композиції.

Елітарна література – це література для обраних, вона не може бути масовою. Але головна її ознака – не просто вкрай ускладнена зовнішня форма, важка для сприйняття непідготовленим читачем, а її глибинна суть, щось дуже важливе, буттєве, те, що людина намагається з'ясувати як найголовніше у своєму житті. Ця суть не піддається вираженню словами і прочитується поміж рядків. Коли в тексті цього немає, то елітарним його можна вважати хіба що умовно.

Отже, елітарна та масова культури пов'язані між собою; вони перегукуються, перемижуються, проте кожна залишається на своїй позиції.

Явище масової культури надзвичайно різноманітне та різнопланове. Правильне визначення її дефініції допомагає окреслити її властивості, критерії оцінювання, художню вартість. Використання слова “масова” на означення культури ХХ ст. обґрунтоване спорідненістю з теорією масового суспільства.



Наталія Лисюк

ФОЛЬКЛОР ЯК ПОЛІТИЧНА ЗБРОЯ

Попри дещо епатажну назву, спробуймо все ж відмежуватися від сучасного політичного процесу, адже нас цікавить лише феномен стихійної творчості, що 2004 року стрімко ввійшла в колективне побутування.

Динамічний фольклорний процес розгортався буквально на очах, у період від “перших других” до “других других” виборів (листопад-грудень), що дає змогу побачити особливості його творення та прагматичну спрямованість безпосередньо, в емпіричній площині осягнути взаємини між фольклорним знаком, його джерелом і споживачем. На нашу думку, активна фаза побутування т.зв. “майданного фольклору”, власне, фольклору політичного, вельми коротка. Однак цей унікальний культурологічний феномен варто осмислити глибше й докладніше, щоб збагнути, хто ми й що ми, та визначити, “камо грядеші” українська нація.

Слід зазначити, що йдеться не просто про традиційно-фольклорний процес, а про процес постфольклорний, позначений для Києва 2004 року тісною взаємодією фольклору власне українського (україномовного) і російськомовного фольклору України (ці явища докладно описані С.Росовецьким¹), адже столиця нашої держави – одна з тих так званих “контактних зон”, відбувається постійний діалог української та російської культур. За Л.Гумільовим, діалог культур – процес, який, в одному випадку, веде до співзвучності, взаєморозуміння та взаємного збагачення (за умови додаткової компліментарності), у другому – до химеричного зрощення, у третьому – за негативної компліментарності – виникає дисонанс,

¹ *Росовецький С.К.* Русский фольклор: Главы из учебника для филологов Украины. – К., 2003. – С. 39–44; *Росовецький С.К.* Український фольклор у теоретичному висвітленні: Посібн. для ун-тів. – К., 2005. – Ч. 1: Теорія фольклору. – С. 26–28.

несприйняття та конфронтація². “Майданний фольклор” підтвердив тезу про додаткову компліментарність на українському ґрунті обох цих великих культур. Толерантне ставлення громадян України до обох мов і культур, що уможливило колективну, сказати б, “міжнаціональну” співтворчість (скажімо, політичні анекдоти переповідалися як в українському, так і російському варіантах, до того ж у разі потреби в текстах дозволялися “іншомовні” вкраплення, які слугували мовними масками). Водночас мова зазвичай все-таки свідчила про приналежність індивіда чи цілої групи людей до того чи того політичного табору. Якщо “помаранчеві” вочевидь тяжіли до української, особливо у своїх “офіційних” самоідентифікаційних заявах-кричалках, то колони зі Сходу принципово наголошували на своїй російськомовності. Попри те, окреслилися водночас обриси спільного для обох мов ворога, а саме – арго (“фені”). Тобто мовне питання відчутно політизувалось, але зовсім в іншій площині, ніж у політикумі. Адже творці постфольклору прогнозували: “Після обрання Януковича президентом у школах нарешті запровадять дві державні мови: українську і феню”, – приписуючи самому Януковичу створення двох вагомих “наукових творів – “Словника фені” та раритетного “Словника україно-російської мови”, і водночас наголошували: “Ющенко не проти російськомовного населення країни. Ющенко проти фенемовного населення...”. Можливе засилля “фені” пов’язувалось із загрозою переходу влади у країні до кримінальних структур, а отже, “Україну перейменують на Уркаїну, державним гімном стане “Мурка”, Верховний Сходняк країни регулярно затверджуватиме Общак на поточний рік”. З огляду на це набув нового сенсу відомий анекдот: “Оптимісти вчать англійську, песимісти вчать феню, реалісти вивчають автомат Калашникова”.

Варто зазначити, що постфольклор – явище переважно міське, засноване на традиціях вуличного життя, побуті різноманітних соціальних угруповань (спільнот, груп, навіть мікроколективів). Отож найяскравіша його особливість – соціокультурний поліцентризм³. Ідеться не лише про професійні спільноти чи про об’єднання людей за віком, а й, за Л.Гумільовим, про спільноти конвіксійні (стихійні об’єднання тих, хто живе в одному місці), консорційні⁴ (об’єднання людей, наприклад, солдатів або арештантів), “клубні” (тих, хто має спільні інтереси) і, нарешті, “конкурсивні” (об’єднання учасників тимчасових зібрань чи “збіговиськ”).

Жодні вікові, соціальні (майнові, статусні тощо), регіональні (ба навіть національні!), конфесійні відмінності для цієї спільноти не були іманентними, значення мали лише світоглядні принципи та політичні вподобання. Говорячи про “майданний фольклор”, слід пам’ятати, що йдеться саме про конкурсивну субкультуру. Саме в колі тих, хто з доброї волі зібралися на Майдані, і тих, хто серцем були разом із ними, стихійно виникла фольклорна “лавина”, яка реабілітувала, реанімувала та піднесла на вищий рівень і усний фольклор, і інші сучасні його форми. Подібні генеративні та регенераційні процеси відбуваються в тих суспільствах, які переживають сильні соціальні потрясіння.

Саме це й зумовило вибух безавторської, проте вочевидь індивідуальної фольклорної творчості (у цьому зв’язку цікаві тексти оприлюднених в Інтернеті

² Гумилев Л., Панченко А. Чтобы свеча не погасла: Диалог. – Л., 1990. – С. 7–11 і далі.

³ Неклюдов С.Ю. Фольклор современного города // Современный городской фольклор. – М., 2003. – С. 12–13; див. також: Неклюдов С.Ю.. Устные традиции современного города: смена фольклорной парадигмы // <http://www.ruthenia.ru/folklore/neckludov7.htm>; Неклюдов С.Ю. Несколько слов о “постфольклоре” // <http://www.ruthenia.ru/folklore/postfolk.htm>

⁴ Гумилев Л.Н. География этноса в исторический период. – Л., 1990. – С. 19–24.

анекдотів, підписаних псевдонімами своїх творців) на тлі масового творчого піднесення непрофесійних авторів. Варто зазначити, що саме непрофесійна “наївна література”, яка миттєво реагувала на “злободенні” питання (зокрема, набули поширення варіації про курку-терористку з її підступною зброєю – тупим і твердим яйцем, про наколоті помаранчі та американські валянки), створювала контекст для творчості власне фольклорної. При цьому деякі тексти (насамперед анекдоти) увійшли в колективне побутування й набули статусу фольклорного твору, інші ж так і залишилися на рівні кон’юнктурного фейклору (імітації фольклорних форм). Скажімо, не прижилися на Майдані коломийки, очевидно, з огляду на їх регіональний характер. Показовим явищем стало й несприйняття в народі анекдотів про Ющенка, тоді як анекдоти про Януковича та багатьох представників його команди чи його прихильників користувалися неабиякою популярністю. Псевдонародні опуси, весь пафос яких був спрямований на приниження Ющенка, розмаїттям не вирізнялися, а їх гумор був сумнівної якості, що, врешті, породило сюжети на кшталт: *“Чому анекдоти про Ющенка такі тупі? – Важко залишитися дотепним після двох відсидок...”*. Тож серед народних мас анекдоти про Ющенка так і не набули поширення, хоча їх тексти роздавали серед прихильників Януковича на Київському вокзалі, видали навіть окремою збіркою, розмістили в Інтернеті. Проте, не зважаючи на всі зусилля, вони не стали ні явищами “Інтернетлору”, ні постфольклорними текстами. “Війна анекдотів” в Інтернеті закінчилася дуже швидко на користь анекдотів про Януковича. Імовірно, причиною несприйняття анекдотів про Ющенка стала не так їх ненормативність, адже чимало анекдотів про Януковича теж можна віднести до низькопробної сміхової культури, як штучність, невідповідність життєвим реаліям, розходження з думками і сподіваннями народних мас.

Постфольклор, звісно, не можна назвати “усною” народною творчістю у прямому сенсі цього слова. Зміни у специфіці побутування сучасного фольклору – переміщення його у сферу писемної культури – яскраво засвідчує анекдотична янукіана, тексти якої поширювалися в машинописному, електронному вигляді, зокрема розсилалися друзям та знайомим SMS-повідомленнями, публікувалися в періодичних виданнях та окремими збірками з чималими накладками. При цьому окремі тексти подеколи втрачали одну з найвагоміших ознак традиційного фольклору – варіативність. Популярним жанровим різновидом писемного фольклору стало анонсування “творів” таких відомих “фахівців своєї справи”, “спеціалістів”, як, наприклад, *Янукович Л. (Янукович В. Полное собрание сочинений. Под редакцией Ахметова: т. 1. История и виды головных уборов; т. 2. Искусство уличного боя в условиях малой численности противника; т. 3. Насилие как выражение свободной любви (пока в продажу не поступало); [...] т. 6. “О пользе космонавтов в нашей жизни...”; “Третья ходка – В Президенты”)*, *“Технология накалывания цитрусовых”*, *“Как создать валенки в условиях США”*, *“Ораторское искусство” (в соавт. с Януковичем В.Ф.)*, *“Лубяные глаза” (триллер)*; *Могилевская Н. “Сложный выбор: крыса или сука?”*.

Актуальним під час революційних подій 2004 р. виявився і фольклор “первинних (простих) жанрів, що сформувалися в умовах безпосереднього мовленнєвого спілкування”⁵. Скажімо, Майдан безнастанно породжував плітки про

^{*} Помилка в цьому слові не випадкова: саме так пише народ, і це належить розглядати як свідчення рівня знання мови.

⁵ *Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979. – С. 250–257.*

рукоприкладство одного з кандидатів, а особливо чутки-гадки — повсякденний, за Б.Путиловим, жанр, що “в умовах повної відсутності об’єктивної інформації та втрати довіри до офіційних повідомлень” набуває в суспільстві “особливого розмаху”⁶. Наприклад, на Майдані часто можна було чути розповіді “очевидців” про фатальний перебіг подій та зловісні прогнози щодо подальшого їх розвитку, зокрема про прибуття автобусів і поїздів, переповнених агресивно налаштованими прихильниками Януковича, про марші на Київ юрб зі Сходу, про прибуття до столиці банд злочинців, про можливе застосування вогнепальної зброї та газу проти “помаранчевих”, про похід на Київ озброєних військових тощо.

Як зазначають дослідники⁷, ще не доведено, чи були ці чутки перебільшенням і наскільки часто творці майданного фольклору орієнтувалися на літературні зразки, на тексти як елітарної, так і масової культури (цей процес розвивається в річищі загального постмодерністського дискурсу). Поширеними були і псевдоцитати на зразок “*А вель не так страшен Ющенко, как его Тимошенко*”, — *философски изрек Кучма*”), парафрази (наприклад, на зразок висловів із культового радянського кінофільму “Діамантова рука”: “*Янукович наступив на яйце. Посковзнувся. Упав. Знепритомнів. Прийшов до тям. Ющенко — президент*”), нарешті, “жартівливі віршики” на зразок фейкlorного твору росіянина Л.Філатова “Про Федота-стрільця, удалого молодця”.

Досить часто постфольклорні тексти творилися у вигляді реклами (“Алло, здрастуйте, ми з виборчого штабу Віктора Федоровича... Ми пропонуємо вам нового Януковича. Новий Янукович на 10% послідовніший, на 20% свідоміший, на 30% самостійніший. Але це ще не все... У комплекті з новим Януковичем ви безкоштовно отримаєте набір із 7 (!) кишенькових губернаторів з довічною гарантією”; “Рекламна акція активістів Партії регіонів: Ви все ще в оранжевому?! Тоді ми йдемо до вас!”).

Широкої популярності набули й різноманітні лінгвістичні ігри: етимологічні роз’яснення з оргвисновками (“*На заметку Януковичу: слово “Кучма” по-турецки и татарски означает “шапка”. Теперь по законам возмездия “Кучме” пора “снимать” Януковича*”), каламбури (“*Что для Януковича означает “шапочное знакомство”?*”), псевдоабрєвіатури (НафтУкрСкупКрад, КИД — Комитет избирателей Донбасса тощо), нарешті, влучні прізвиська (*Кидалов-Підрахуй, В.Ф. Порожняк-Негоняйло тощо*). Популярністю на Майдані користувався і такий жанр народної творчості, як “народні новини” — побудовані за схемою короткого інформаційного повідомлення (в “телеграфному” стилі) описи бажаних подій чи народні інтерпретації поточних подій (“*У Чорному морі при спробі перетину українсько-російського кордону перекинувся човен із Кучмою, Януковичем, Ківаловим і трьома рибалками. Один рибалка загинув, двох шукають, інших троє — у розшуку*”).

Варто зазначити, що “новинний” формат для української та світової фольклорної традиції не новий (радше, він майже не досліджений), адже писемна “потаємна новина” — “анонімна патріотична оповідь про важливі події в житті народу, котра ушлавлює діячів національно-визвольної (або внутрішньополітичної) боротьби та викриває злочини пануючих у країні іноземців (або соціально ворожої панівної верхівки)”, відома ще від початків писемності. Сучасні фольклорні новини, що перестали, власне, бути “потаємними”, переважно персоніфіковані: вони приписуються найпопулярнішим телеканалам — “1+1”, ОРТ, “Інтеру”, “П’ятому

⁶ Путилов Б.Н. Фольклор и народная культура. — СПб., 1994. — С. 30.

⁷ Див., зокрема: Неклюдов С.Ю. Фольклор современного города... — С. 8, 10-13 і далі.

каналу”, ТРК “Україна”, а також електронним виданням, таким, як Lenta.ru. Виборча маніпулювальна “риторика” деяких новинних проєктів пародіюється, приміром, так: “За підсумками голосування (в останньому турі президентських виборів) прем’єр-міністр Віктор Янукович посів друге місце, Ющенко – передостаннє” (“Інтер”); “Прем’єр-міністр Янукович був по-звірячому розстріляний яйцем” (Lenta.ru); “Тільки на ТРК “Україна”: теледебати Ющенко – Янукович у перекладі Гобліна”; “Сьогодні, в останній день, ЦВК нарешті оприлюднила остаточні підсумки фальсифікації виборів” (“П’ятий канал”).

Та особливої актуальності в період революційних подій 2004 р. набули масові багатоголосі “кричалки”, виконувані під щонайголосніший звуковий супровід – дудки, автомобільні сирени, барабанний бій. Змістовий діапазон їх достатньо широкий – від викликать-вимагать (“*Ю-щен-ко!*”), закликів-“заклинань” (“*Міліція – з народом!*”, “*Верховний Суд – з народом!*”) до заяв-погроз (“*Зека на нари – тоді підєм на пари!*”) і навіть відверто глузливих та образливих обценних дражнілок (“*Янукович голубой, будешь Путину женой!*”). Спорадично між опонентами відбувалася й “боротьба на кричалках” (хто кого перекричить).

Прикметним явищем постфольклору стала народна топоніміка – неофіційні назви певних місцевостей, споруд, топографічних об’єктів, як, скажімо, *Поліцейський садок*, *Лаврентіївна* (пам’ятник Вітчизни-матері), *Витріщатик* чи *Труба* (підземний перехід). У стилі цієї народної традиції створена анонімними авторами “лубкова” топографічна карта “ненашого Києва” (з *майданом Неспроможності*, *площею Безальтернативного вибору*, *вул. Хибний шлях*, *автобаном Повний кірпець* і т.д.) та “ненашої України” (з містами *Кучмополем*, *Бушгородом*, *Плутавою*, *Гадесою* тощо).

Майданні фольклорні оповідання (меморати і квазімеморати) стосувалися нібито реальних випадків із виборчого життя; одним із найпопулярніших типізованих сюжетів стала розповідь про спроби тиску на виборців з боку агітаторів, наслідки яких були дуже невтішними: в урні виявляли лише по одному бюлетеню на підтримку їхніх кандидатів.

Як бачимо, на сучасному етапі відбувається значне розширення меж колективної співтворчості. Її складниками виступають уже не лише усні чи й узагалі вербальні форми, а й усі ті індивідуально-анонімні та колективні твори, що закріплені у вигляді просторово організованих текстів і мають здатність повторюватися (відтворюватися) у типових ситуаціях і за типових обставин, що кореспондує із широким визначенням фольклору “як сукупності певних типів традиційних ідей та їх проявів у соціальному житті”⁸. Отож, на вістрі часу опинилася масова візуальна (фігуративна) творчість: своєрідні презентаційні “дацзибао”-графіті на стінах Головоштамту, умовних “мурах” наметового містечка, саморобних плакатах, стендах та деінде, стихійні політичні виставки та фотовиставки як інструменти територіальної і політично-групової самопрезентації. Спостерігались і спорадичні спроби використання релігійної символіки.

Вражаючим явищем у період Помаранчевої революції були перформанси – акти діяльності індивіда чи групи індивідів, розраховані на реакцію іншого (інших). Активне входження в міську постфольклорну практику перформансних видовищ вочевидь пов’язане з розвитком нових комунікаційних технологій, які дають змогу транслювати не лише звук, а й зображення. Тобто, якщо вирішальну роль у зміні архаїчних форм фольклору на класичні відіграє писемність, то до зміни класичних

⁸ Путилов Б.Н. Зазн. праця. – С. 14.

на постфольклорні спонукають електронні засоби комунікації⁹. Як відомо, однією з особливостей фольклорного дискурсу є той чи інший ступінь його ритуалізації, тобто елемент театральності, адже кожний виконавець фольклорного твору — це ще й певною мірою актор. Саме перформанси увиразнили відверте тяжіння постфольклору до первісного синкретизму: перебування в одному ряду витворів фігуративного мистецтва, кольорової стихії, вестиментарного коду, колективного дійства, нарешті, вербальних формул. Зокрема, на Майдані спостерігалось розмаїття кольорових символів (стрічок, пов'язок, шарфів, прапорів), якими люди прикрашали не лише себе і братів своїх менших — домашніх тварин, а й усе довкола — автомобілі, вітрини, вікна, балкони, будинки, дерева і навіть стовпи. Неосяжність народної фантазії засвідчило й “карнавальне” помаранчеве чи біло-блакитне вбрання учасників мітингів, створення символічних фігур чи композицій: помаранчевої ялинки, сніговика в “американських валянках” і з “наколоти ми апельсинами” тощо. Ефектною й ефективною була стихійна ритуалізація Майдану, що виявлялася як у масових молитвах і майже забутому хоровому (чи не мільйонноголосому!) співі “Разом нас багато”, гімну України, “Боже, Україну збережи” та інших політичних шлягерів), так і в процесіях-перформансах, піднесенні символічних дарунків (квітів — солдатам-охоронцям Адміністрації Президента, гарбузів — каналу “Інтер”, що уславився своєю виборчою брехнею). Як бачимо, майданна ритуальна практика формально відтворювала структуру традиційних весняних дій, однак будувалася на зовсім інших ідеологічних засадах, що передбачають звернення не до сакрального світу, а до соціуму, та вимагають поділу учасників дійства на виконавців та аудиторію (при цьому на роль “виконавців” можна залучати не тільки людей, що продемонструвала, зокрема, на початку квітня 2005 р. акція активістів Соцпартії, які прибули до Кабміну з вимогами про підтримку вітчизняного сільськогосподарського виробника не самі, а з різноманітною живністю — курми, свиньми, козами і навіть із коровою). Так само модифікується і традиційна календарна та сімейна обрядовість у доволі поширених під час політичних акцій карнавальних спалюваннях та похоронах усіляких символів (опудал тощо) — уособлень політичного чи соціального зла. Наведімо для прикладу план такого заходу, оприлюднений інтернет-виданням “Українська правда”: *“10 грудня в Ужгороді на Народному майдані з 14.00 до 16.00 відбудеться “Громадська панихида по померлому тоталітарному режиму Кучми—Януковича”. За повідомленням прес-служби регіональної організації громадської кампанії “Пора” в Ужгороді, жалобні урочистості проходять у такій послідовності:*

- мітинг-реквієм над домовиною “Рижого Таракана” — символу режиму;
- покладання символів померлої епохи в домовину;
- жалобний похід закарпатців місцями бойової Неслави режиму (ОДА—УМВС—КДБ—міськрада);
- опускання домовини на воду річки Уж і депортація водним шляхом з території України по Дунаю в Чорне море.

Цього дня закарпатська демократична громада дружно позбавиться атрибутів злочинного режиму. Ужгородці принесуть із собою брехливу пресу, фальшиву агітацію й усе, що нагадує нам учорашній день”, — зазначає “Пора”. Прес-служба громадської кампанії також наголошує, що “під час панихиди ридати дозволяється лише членам СДПУ(о)”.

⁹ Неклюдов С.Ю. О слове устном и книжном // Живая старина. — 1994. — № 2. — С. 2–3; Неклюдов С.Ю. Устные традиции современного города: смена фольклорной парадигмы // <http://www.ruthenia.ru/folklore/nekludov7.htm>

Як бачимо, такі перформанси мають заздалегідь оголошений сценарій, створений, мабуть, колективними зусиллями членів “ініціативної групи”, проте брати в них участь може кожен охочий, якому належить грати в цьому дійстві самого себе, виражаючи будь-якими підручними засобами ставлення до цієї акції та до осміюваного й засуджуваного (чи, навпаки, схвалюваного) в ній явища за умови дотримання, проте, певних норм “ритуальної поведінки” (в даному разі — це заборона на вираження суму: “*під час панихиди ридати дозволяється лише членам СДПУ(о)*”).

Увійшло в міську обрядову практику й оказіональне колективне (демонстративно перформансне, розраховане на глядача й на особисту участь в акції кожного охочого) створення ритуальних “одноденних” речей: скажімо, довжелезного помаранчевого шарфа, першими плести який почали поляки; графіті на спеціальних стендах (як під час акції журналістів на захист права на свободу слова та на знак солідарності із працівниками “5-го каналу”, які оголосили голодування); автографи на пам’ятних речах тощо. Ці акції не так пов’язані з охоронною магією традиційних “одноденних” речей (а в народі вони виготовлялися колективно і за короткий термін саме з апотропеїчною метою), як мають на меті засвідчити єдність та однотайність усіх присутніх.

Отже, у зразках майданного фольклору присутні принаймні три інформативні плани: когнітивний (інформація про предмет мовлення), модальний, який увиразнює інтенції носія фольклорного начала, його “волю” та його ставлення і до предмета мовлення й до адресата, і прагматичний, що спонукає цього адресата до передбачуваної адресантом дії у відповідь, а власне, приєднання до майданної спільноти й до підтримки цінностей майданної субкультури. Очевидна й доконечна афективність майданного фольклору — його надпотужне експресивне навантаження.

Вельми короткочасне в історичному плані явище майданної субкультури наочно підтверджує висновок Б.Путилова про інклюзивність фольклору, про його включеність у всі сфери народного життя¹⁰, що зумовлює його надзвичайну гнучкість, здатність до трансформування — аж до безпосередньої участі у процесах націєтворення й політичних процесах, де він служить і як політична зброя проти опонентів, і як засіб соціальної адаптації та єднання спільноти, і як безпосереднє вираження її єдності, тобто згуртування довкола спільних світоглядних цінностей. Отож, нинішнє покоління фольклористів і культурологів має вбачати в постфольклорних текстах не шкідливі бур’яни на щедрій ниві традиційного фольклору, а повноправний складник сучасного фольклорного процесу.

¹⁰ *Путилов Б.Н.* Зазн. праця. — С. 50, 58–61 і далі.





Любов Процюк

ОСОБЛИВІСТЬ КОНФЛІКТУ У ДРАМАТИЧНІЙ ДІЇ “САПФО” ЛЮДМИЛИ СТАРИЦЬКОЇ-ЧЕРНЯХІВСЬКОЇ

У 1895 р. була написана і 1896 р. надрукована (в часописі “Житє і слово”) “драматична дія”, як назвала її авторка, “Сапфо”. Це п’єса не історична, адже в ній немає яскраво вираженої історичної події, а п’єса з античної культурологічної тематики. Як і в п’єсах з української історії (“Гетьман Дорошенко”, “Іван Мазепа”), Старицьку-Черняхівську цікавить неординарна особистість, зокрема митець, і нерозуміння його соціумом.

Зважаючи на багатофункціональність художнього конфлікту і специфіку виведення дійових осіб у драматичній дії “Сапфо”, розглянемо в цій п’єсі проблему конфлікту та характерів.

Конфлікт здебільшого розгортається на образному рівні¹, точніше, навіть на рівні одного образу – Сапфо, бо ні сюжет, ні проблематика, ні інші характери не сприяють його розвитку. Зумовлений внутрішніми розладами Сапфо і перенесенням їх на сюжет, він визначається характером, який можна розглядати крізь призму його становлення. Щодо проблемно-тематичного зрізу, то конфлікт мав на меті засвідчити вічне нерозуміння між митцем і соціумом, хоча тут, без відвертих суперечностей Сапфо і натовпу, ця проблема виглядає штучною.

Тема п’єси “Сапфо” для тогочасного комплексу тем української драматургії була доволі незвичною – слава і щастя, самотність і слава, слава і особисте життя. Ім’я легендарної грецької поетеси, яка була “найбільшою гордістю Лесбосу” і яку одну “серед усіх співців порівнювали з Гомером”², чомусь у сучасних трактуваннях найчастіше пов’язують з оспівуванням лесбійського, тобто неприродного, забороненого кохання. Ім’я Сапфо асоціюється із протестом особистості проти сексуальних стереотипів і соціальних табу.

Л.Старицька-Черняхівська оминає тему гріховного кохання поетеси, “потреб тіла”, уникає контрверсійних аспектів сексуальності, які в той час уже проникали в українську літературу і свідчили про послаблення поетологічних прескрипцій народницького дискурсу, адже останній принципово не помічав, закривав “фігурами умовчання” драстичну проблематику, надто коли йшлося про жіночу сексуальність. Дотримуючись вірності народницько-романтичним стратегіям репрезентації цієї проблеми (мабуть, тому авторка ігнорує асоціації Сапфо з лесбійським), Старицька-Черняхівська редукує конфлікт статей, сублимує його, переносючи у площину традиційної для драми суперечності між загальним й особистим чи, за висловом Гегеля, між історичною необхідністю і сваволею суб’єкта. Втім, варто зауважити, що на драмі “Сапфо” помітно позначилась – можливо, навіть усупереч намірам авторки – криза народницької естетики,

¹ Погрібний А.Г. Художественный конфликт и развитие современной советской прозы. – К., 1981. – С. 20.

² Старицька-Черняхівська Л. Драматичні твори. Проза. Поезія. Мемуари. – К., 2000. – С. 49. Далі, цитуючи за цим виданням, вказуватимемо лише сторінку.

оскільки вже сам факт легкої апологетики потреб інтимного щастя жінки, репресованих системою громадських обов'язків, не лише значущий, а й актуальний. Принаймні цей конфлікт подано як такий, що породжує трагедію, призводить до смерті жінки, настільки тіло виявляється сильним, невідкорюваним, невіддатливим до сублімації.

Конфлікт п'єси полягає у зіткненні поета і соціуму, а також у внутрішній боротьбі людини і людини-митця. Зокрема, більшість сприймає Сафо як поетесу, а не як жінку, і не розуміє її людських прагнень. У творі виокремлюються такі лінії стосунків: “Сафо—Фаон”, “Сафо—Алкей”, “Сафо—Ерріна”, “Сафо—натовп”.

Лише Алкей сприймає Сафо не тільки як поетесу, а й як жінку, бо він її кохає; всі інші люблять лише її поезію, ставляться до авторки як до кумира (не розуміють, що це не дає справжнього щастя), а це не те, чого вона прагне.

Конфлікт, що рухає сюжетом драматичної дії, полягає в неможливості головної героїні гармонізувати покликання поетеси та її почуття нерозділеного кохання до молодого грека Фаона. До речі, набагато пізніше (приблизно 1912 р.) до цієї проблеми, пов'язаної з постаттю давньогрецької поетеси, зверталася Леся Українка. В її драматургічному доробку є незакінчена п'єса “Сафо”³, де авторка “витончує” конфлікт твору, спрямовуючи його не у площину нерозділеного кохання, а у сферу підсвідомих напівзрозумілих поривів і бажань суперечливої душі митця.

У творі Старицької-Черняхівської Сафо окрилена власним поетичним культом. Вона засліплена щастям розуміння свого високого призначення, навіть трохи лякається цього нелегкого випробування “мідними трубами”:

Мене? Мені? І це слабе створіння,
Ця дівчина перемогла мужів?!
Хвала ж тобі, хвала, Сафо єдина!
Який ясний та невмирущий день!
Чи чуєш ти, народ тебе там славить,
Твоє ім'я між музи на Олімп
Несе гучна та невмируща слава! (37)

Але слава не може сублімувати екзистенційну порожнечу, жах самотності, силу пристрасті, що її зображено у п'єсі в душі романтичної традиції — гіперболізовано, як надлюдський поклик кохання, котрий заслонює всі інші атрибути життя — суєтні та скороминущі. Л.Старицька-Черняхівська зображує кохання поетеси Сафо як надзвичайно цінну ідею, фетишизований об'єкт поклоніння: “Фаоне, промінь мій, Тобі до ніг і славу, і безсмертя Я з радістю пестливо зложу, Аби почуть від тебе: “Я кохаю!” (38). Окрилена передчуттям взаємної любові, поетеса перебуває на межі апофеозу творчих сил. Здається, що вірші їй надиктовують боги грізного язичницького пантеону. Драматург торкається однієї із загадок психології художнього творення, коли кохання звільняє латентні творчі потенції митця.

У п'єсі відбито й характерний для тогочасних літератур, зокрема слов'янських (також української, адже культ поета-пророка, поета-мученика характерний для нашого мистецького менталітету), культ поета передусім як служителя і провідника суспільства, покликаного своїм словом-дією, а часом і життям привести спільноту до свободи. Але у “Сафо” маємо романтизований культ поета-естета, пов'язаний з анакреонтичною, чи епікурійською, традицією, на відміну від традиційно українського, часто некрофільського, культу поета-громадянина. Богоподібність, винятковість поета, харизматичність поетичного дару, протиставлення поета і соціуму, поета і юрби характерні для європейської романтичної традиції, яка трансформується в неоромантизмі кінця XIX — початку XX ст. Мотиви окремішності поетичного дару, байронічного індивідуалізму творця звучать, зокрема, в деяких

³ Українка Леся Сафо // Українка Леся. Твори: У 5 т. — К., 1952. — Т. 3. — С. 722-726.

поезіях Олександра Олеся, Грицька Чупринки, особливо Миколи Вороного. Останній був на українському літературному ґрунті своєрідним адептом такої романтизації поета й поетичного покликання, котре асоціювалося з божественним. А що стосується драматургії того часу, то такі неоромантичні тенденції найчіткіше, “найвиразніше проступають саме в драмах Лесі Українки, надто пізнішої її появи”⁴.

У драматичній дії “Сафо” Л.Старицької-Черняхівської змальована також своєрідна буколіка та ідилія, втілена в античній грецькій державі, де талановиті поети дорівнюють військовим героям, де творять паралельні культу муз і зброї, де визнаний поет здобуває прижиттєву славу:

Сьогодні ти безсмертя досягнула
І піднесла жіноче ймення так,
Як високо стоять герої наші. (41)

Водночас один із концептів п’єси — це проблема марнотності слави. Адже на зразкове ім’я, культ, символ культури держави, як і на героїню п’єси, покладено ті функції, які виключають інтерес до особистого життя та особистих драм людини, і вони стають холодним, символічним знаком:

Ця ліра нам і гордощі, й пиха,
А у тобі кохаєм нашу славу,
Ти наша честь... (41)

Бодай побіжно вдаючися до психоаналізу, слід зауважити, що іноді між іміджем культурного символу та реальним душевним станом людини, яка носить цю відразливо-притягальну маску символу, трапляються невідповідності. Оскільки “завдяки високорозвиненій здатності до сублимації, художник скеровує енергію нижчих потягів на художню діяльність і в такий спосіб пов’язує світ своїх фантазій і бажань з реальним світом”⁵. Власне людина у знаковій іпостасі не цікавить уже практично нікого. В цьому й полягають корені тих чи тих дивацтв, специфіки поведінки культових осіб.

Це можна простежити і на прикладах пісень Сафо. Реальні тексти авторки близькі до фольклорної традиції, для зображення кохання створюється гарне тло, а сама поетеса говорить, що найкрасивіше на землі те, що ми любимо⁶. Тематика її творів — краса і кохання, як правило, нещасливе, а також змальовання весільних обрядів.

У драмі Старицької-Черняхівської цю тематику збережено (ритміки античної строфіки не дотримано). Але відтворена вона в дусі романтизму: почуття порівнюються із бурхливим морем, героїня звертається до сонця, вітру, моря, дерев із проханням передати коханому звістку про її почуття. Щоб зберегти античну атмосферу, авторка вводить у твір хор грекинь, який звертається у піснях до античних богів. Останній весільний гімн — це не стільки гімн пошлюбленій парі, скільки прославлення кохання. Власне, тут найгостріше виявлена та частина конфлікту, що її ми окреслили як конфлікт між людиною і людиною-митцем у душі самого митця. У творі цей конфлікт реалізується через поняття щастя як шлюбу з коханим і щастя внаслідок акту творення, а саме кохання — це стимул для творчості.

У діалозі Сафо і Фаона чи не найяскравіше відображено давньогрецьку потребу творіння ідеалів, надлюдських та надцінних фетишів, цей синдром культурного монументалізму. Трагедія Сафо полягає також у тому, що ніхто вже не вбачає в ній смертну людину, жінку, яка прагне звичайного людського щастя. Натовп, ще вчора байдужий до дару поетеси, у пароксизмі екстазу робить сьогодні з неї поетичне божество, а отже, вимагає нових і нових віршів, не ототожнюючи митця і людину, оскільки поет для юрби — це обраний із соціуму.

⁴ Хороб С. Українська драматургія крізь виміри часу / 36. статей. — Ів.-Фр., 1998. — С. 69.

⁵ Зборовська Н. Психоаналіз і літературознавство. — К., 2003. — С. 104.

⁶ Тронский И.М. История античной литературы. — Л., 1957. — С. 87.

Маємо цікавий конфліктний пасаж. Конфлікт суто особистісний і виникає не внаслідок тотального несприйняття героя натовпом, а внаслідок надмірної любові до поетки. Тобто зовнішньої неузгодженості як такої немає, нема яскраво вираженої зовнішньої частини конфлікту. Домінують почуття, переживання, тобто емоційний пласт. Художнє відтворення цього пласту – завдання набагато важче, ніж фіксація зовнішньої події, адже внутрішній світ передається засобами зовнішнього, тобто через слова, словесні дії. В.Халізов навіть говорить про драматургійність думки, ознака якої – можливість її реалізації на сцені⁷. А проте несконцентровані, хаотичні думки не можуть стати предметом відтворення драматургії, оскільки вони не можуть знайти вербальне вираження, тому предметом відображення стають провідні думки й почуття. Такою домінантою у творі Л.Старицької-Черняхівської виступають почуття кохання, мистецькі пошуки і проблема внутрішньої гармонії.

Специфіка конфлікту – у його внутрішній триплановості:

- фанатична любов народу до свого митця і прагнення митця позбутися її;
- нетотожність людського щастя і слави митця;
- митець-жінка та її згода пожертвувати мистецьким талантом заради особистого щастя.

Письменниця уникає зовнішніх суперечностей і негараздів, тому змальовує ідеальне суспільство, у якому обрані – це поети, суспільство, де люди визнають і шанують мистецтво, де поет не зазнає ніяких злигоднів. Отож, причинами внутрішніх переживань виступають не зовнішні чинники, які, навпаки, мали б свідчити про щастя і спокій, а душевні пошуки й дисонанси. Наприклад, Саффо лякає надмірна людська любов і те, що вона, ставши культовою поетесою, втратить щось людське.

Важливу роль відіграє у творі і його вторинний текст (авторські ремарки). Він свідчить про чітку просторову локалізацію, а також про темпоральну обмеженість. У ремарках роль постійних просторових компонентів відіграють храми Афіни та Ероса, скеля і море, тобто місце самогубства Саффо. У ремарках відсутні зауваги про те, скільки часу минає між виходами персонажів на сцену; це свідчить про його обмеженість і про те, що показано лише останні години життя Саффо. Якщо у п'єсах інших авторів можна виокремити кілька відтинків часу теперішнього (маємо на увазі темпоральну відстань між діями), то тут маємо лише один відтинок, що зумовлено монодієвістю, зосередженістю на одному персонажі, а також практичною відсутністю зовнішнього вияву конфлікту.

Людмила Старицька-Черняхівська, не зважаючи на окреслене вище проблемне коло, трактує почування і мрії центральної героїні твору, не виходячи за рамки традиційних уявлень про жіночу долю: “І я зміню холодні лаври радо на теплий квіт весільного вінця!” (43). У п'єсі немає й натяку на табуйоване кохання Саффо. Автор вперто намагається “захистити” свою героїню від стійкого й несправедливого міфу навколо її імені, приписуючи їй, зрештою, цілком патріархальні мрії (шлюб із Фаоном й уявлення про особисте щастя). Вона використовує інший міф про цю поетесу, а саме переказ про її самогубство через нещасливе кохання до красеня Фаона⁸.

Хор грекинь, який виконує епікурійський гімн богині кохання Афродіті, виступає вдалим тлом і підтекстом твору. Авторка відтворює романтичну та піднесену атмосферу стародавньої Еллади, йдучи за найуживанішими кліше та стереотипами, проте з античним еротизмом, як із цілком літературними джерелами, переважно просвітницького й романтичного походження. До того ж у Старицької-Черняхівської

⁷ Халізов В. Драма как род литературы (Поэтика, генезис, функционирование). – М., 1986. – С. 111.

⁸ Тронский И.М. История античной литературы. – С. 87.

цей Ерос має цнотливе й соромливе нашарування народної традиції. Його єство пов'язане з одруженням, сімейними обов'язками. Отже, анакреонтичні мотиви у жіночому еллінському таборі, відповідно до прозорого авторського задуму, прочитуються як інтимний пролог, вступ, необхідний для здоров'я і щастя моногамного шлюбу.

У розмові Сапфо з Ерінною, молодою грекинею, нареченою Фаона, знову звучить мотив “зіркової самотності”, відчуженості славетної людини, котра виконує роль символу, потрібного для певного часу та обставин, а поза маскою символу живе самотнє людське серце, спрагле звичайних людських почуттів:

Чи в мене ж пак друге, не тепле серце?	Ще не озвався до нього щирим словом,
Чи не бажа й воно кохання, сліз?	Як до сестри, до дівчини... а скрізь
Серед ухвал сих пишних, в самотині	Мене стріча лиш буйний гомін слави...
Воно тремтить у грудях, і нікто	О, щастя я не знала й досі! (45)

Щоправда, авторка оминає тему розбещення славою, тягаря слави і прижиттєвого культу. У цьому творі туга Сапфо за жіночим щастям, взаємним коханням така велика, що це унеможлиблює розтління славою. Навпаки, авторка акцентує увагу на остраху Сапфо перед виниклим культом її імені, на роздратуванні славою, що, на її думку, засліплює кохання і заважає дивитися на неї як жінку із плоті і крові. І коли Сапфо випадково дізнається від Ерінни руйнівну для неї правду, то її розпач стає надцінною ідеєю, гіпертрофованою в душі поетики неоромантизму.

Елементи афектованого мелодраматизму хоча і вносять у твір певну сюжетну напругу, але не додають п'єсі психологічної глибини та переконливості.

Людмила Старицька-Черняхівська намагається висвітлити складний рефлексійний букет почуттів героїні, що коливається від настроїв зречення людського щастя й можливого майбутнього мистецького аскетизму до мазохістичних тортур:

Зевсе,
Хай грім мне страшений твій уб'є,
Хай блискавки сліпучі сплять тіло!
О фурії скажені! на шматки
Ви рвіть моє стражденне, бідне серце! (49)

Авторка також передає напад ревнощів і несправедливих обвинувачень обраниці Фаона. Проте “людське, надто людське” набирає рис надривної амбівалентності, високого максималізму, крайніх форм мистецького вирішення. І Сапфо уже під впливом пережитого шоку починає сповідувати літературне схимництво й цілковите зречення кохання та прив'язаності: “Стріпнись Сапфо! Тебе чекають лаври І пишний шлях з Парнасу на Олімп” (50).

Проте ці зміни настроїв і трагічна амбівалентність не стимулюють народження іншого стану, іншої свідомості Сапфо. Навпаки, цей психічний злам і розчарування супроводжується вибухом неконтрольованої розумом істеричності упереміш із суїцидними рефлексіями: “Життя нудне, смутне... Годі боротися: без тебе – тільки смерть!” (50).

У сьомій, кульмінаційно-підготовчій яві, найповажніші громадяни Еллади називають Сапфо десятою музою, найславетнішою поетесою й уквітчують її голову лавром. Л.Старицька-Черняхівська прагне якомога увиразнити, акцентувати стан наростання відчуженості та відреченості Сапфо від цього несамовитого поклоніння. Закоханий у Сапфо поет Алкей розуміє трагічну розчахнутість її свідомості, відчуваючи ірраціональною душею поета її танатичні настрої. Він просить Сапфо, відповідно до еллінської традиції сприйняття талановитого поета як боговідзначеного, не показувати власне горе натовпові, вивищитись над особистим: “Вгамуй себе, не дай постерегти юрбі твої сердешні болі...” (52).

Кульмінація твору реалізована у зв'язку з появою Фаона, в якого безнадійно закохана поетеса. Не здогадуючись про душевну драму Сапфо, Фаон звертається

до неї з проханням скласти хвалебну поезію на честь його кохання до молодій грекині Ерінні та їхнього майбутнього одруження.

Авторка ще одним штрихом показує ірраціональність інтимних почуттів та невзаємність кохання. Алкей, підтримуючи Сапфо морально, освідчується їй у коханні, водночас намагаючись зміцнити віру поетеси в божественне призначення слова та у винятковість життєвої місії того, кого обдаровано великим поетичним талантом: “Не вільно нам, осяяним богами, змінити свій стяг на дрібне почуття” (55).

Знову як підсумок і як своєрідне надривно-екстатичне кредо п’єси увиразнюється протиставлення поета й соціуму, поета й юрби. В уста Алкея авторка вкладає цілком романтичні звороти (які, втім, відлунюють просвітництвом) про високий смисл зречення в літературній творчості і схимництва задля високої мети:

Хай буде їм вузьке та темне щастя,
А нам друга широка, славна путь:
Палить серця людські святим глаголом
І освітити розум їх... (55)

Остання, лебедина, пісня Сапфо проникнута амбівалентними відчуттями і трагізмом переможеної. Хоча поетеса вважає, що справжня творчість “цвіте у святій самотині” (58), вона, охоплена думкою про самогубство, визнає власну поразку: “Я не знесла величного призвання, мене жага людська перемогла” (58). Акт самознищення Сапфо шокує грецьку громаду, котра вбачала в поетесі лише талант і позалюдське покликання, лише мармур і монумент. Мелодраматична розв’язка п’єси, звісно, відтінює концепцію протистояння митця і суспільства, проте надто особисті причини самогубства Сапфо, а також нечітка психологічна аргументація його (маємо на увазі сам шлях до суїциду: чи то стан афекту, чи то продуманий крок) не дозволили творові піднятися до рівня “вічних партитур”.

Драматична дія “Сапфо” цінна як етичним, так і естетичним підґрунтям, тут “відчуваємо філософський струмінь, який набере такої потужної сили в п’єсах-поемах товаришки й однодумиці (Л. Старицької-Черняхівської. — *Л.П.*) Лесі Українки”⁹. Адептика святості, незаплямованості душі митця, романтизація і, можливо, з погляду нашого часу, гіперболізація винятковості поетичного дару — це, незважаючи на низку мелодраматичних афектацій, цінне нагадування про високу, а не профанно-кон’юнктуру роль мистецтва загалом і поезії зокрема.

Л.Старицька-Черняхівська не акцентує на зовнішніх виявах конфлікту, повністю зосереджуючись на внутрішніх суперечностях головної героїні, бо мета п’єси — зображення конфлікту між жіночим і мистецьким призначенням у житті. Шкода, що авторці, на нашу думку, не вдалося до кінця вирішити цю проблему, оскільки у драмі не дано чіткої, докладної психологічної мотивації вчинків головної героїні.

⁹ Хорунжий Ю. Людмила Старицька-Черняхівська // *Старицька-Черняхівська Л.* Зазнач. вид. — С.8.



ПРОСТОРОВА ОРГАНІЗАЦІЯ ЛІРИЧНОГО ПЕРЕЖИВАННЯ В МОЛИТОВНОМУ ТЕКСТІ

Наша мистецька традиція має досить тривалу історію художнього розвитку релігійно-містичних, зокрема сповідально-молитовних мотивів. Вони охоплюють істотну частину духовної сфери національної культури; їх вивчення відкриває перед сучасним дослідником широкі можливості.

Аксіологічна тяглість сповідальних мотивів в українській літературі, адаптація й модифікація релігійного змісту в різних жанрових структурах зумовлені об'єктивно. До цього спонукали драматичні колізії буття людини і нації, що стимулювали одвічні пошуки форм суб'єктивних стосунків із Богом, тяжіння до абсолютних начал. На цьому тлі увиразнюється роль сакральних тем і мотивів, що їх донедавна фальсифікували або ж оминали радянські дослідники та затушовувала цензура.

Науковий інтерес до містичної сфери в сучасному українському літературознавстві зростає. Однак це стосується переважно функціонування релігійних, зокрема біблійних образів, фабул, мотивів у творчості того чи того письменника, впливів Святого Письма, християнської доктрини на духовно-етичні і світоглядні позиції митців. Тим часом їхні естетичні засади, а головне – художні якості літературних текстів здебільшого лишаються поза увагою. Недостатньо з'ясовано й теоретично обґрунтовано цілу низку проблем, зв'язаних із генологією сакральних текстів, їх мотивною структурою, символіко-алегоричним дискурсом, наратологічним ладом, часопросторовою організацією тощо.

Одна з актуальних проблем сучасного літературознавства, зокрема теорії конкретного жанрового факту, – становлення жанрів *молитви* і *сповіді* в національній мистецькій традиції. Художня практика українських письменників-класиків дає достатньо матеріалу для дослідження означеного кола питань. Т.Бовсунівська небезпідставно вважає, що молитовні жанрові протоформи (*молитва, псалом, сповідь, заповіт, бесіда, повчання, одкровення, видіння, диво, похвала, осанна* та ін.) сформовані, з одного боку, “під впливом Святого писма і давньоукраїнської художньої традиції, з другого – російської “слізливої молитви” та світової, переважно середньовічної традиції”¹. Варто додати й наші латино- та польськомовні джерела. Окрім того, заглиблюючись у ще давнішу магічну колективну обрядовість, М.Грушевський виводив з неї і закляття, замовляння та молитви індивідуальні².

Переживання ліричного героя в молитовному тексті організується так, що “самовиповідання” суб'єкта, маючи переважно гомогенний характер, розпросторюється у трансцендентний вимір. Конфігурація ліричного переживання зазвичай спрямовується вектором відземного саморуху, що потверджується системою формальних засобів. Поглиблене вивчення стилістики, яка фіксує цей процес метафорами, іншими тропами, уможлиблює з'ясування шляхів розгортання й динаміки ліричного переживання, просторованої за усталеною схемою, що відтворює духовно-емоційну вертикаль порухів. Це дає змогу висвітлити й теоретично обґрунтувати жанрово-стильову специфіку молитовного тексту в аспекті визначальної для нього просторово-часової організації.

Типологія часопросторової організації тексту становить один із чинників його генологічної ідентифікації. М.Бахтін зазначав, що саме хронотоп у літературі “має істотне жанрове значення”³. На думку Ю.Лотмана, у створенні художньої

¹ Бовсунівська Т. Молитва як літературний жанр: роль Т. Шевченка в романтичному жанротворенні // Дивослово. – 2003. – №7. – С.3.

² Див.: Грушевський М. Історія української літератури: В 6 т., 9 кн. – К., 1993. – Т.1. – С.131-145.

³ Бахтин М. Лит.-критич. статті. – М., 1986. – С.122.

картини світу панівна роль відводиться семіотиці простору, а “просторове моделювання стає мовою, якою можуть передаватися непросторові уявлення”⁴. Просторова конфігурація ліричного переживання в молитовному тексті має, безперечно, свою специфіку. Вона функціонує насамперед як субстанція духовна.

Сакральна молитва як усталений текст, релігійно-містичне звернення до Бога, до святих у художній літературі й дотепер виформовує специфічний жанр медитативної лірики. Сакральна молитва — це канонічний твір, що передає “рух мислення, яке підноситься до горнього, співвідноситься з красою божественного образу” чи то у формі прямого звернення, чи завуальовано⁵. Літературна молитва “генетично пов’язана з такими жанрами християнської літургії, як псалом, кант, гімн, ектенія (назва групи молитовних прохань) і т.п. Чільним у молитві є психологічно-художнє відображення мотивів сповідальності, духовного єднання з Абсолютом”⁶.

У молитві з психологічним і поетичним взаємопроникненням передається стан душевного просвітління адресанта. Частина людської душі в момент моління прагне сягнути абсолютного плану свого буття через порив творчої особистості, яка шукає відповіді, до світу трансцендентного, у сферу буття Абсолюту. У молитовному тексті ігнорується об’єктивізований виклад подій. Принципи нарації тут визначаються “монодетермінантною персонологією”⁷, яка зазвичай корелює зі сповідально-монологічним мовленням, спрямованим до високого, надземного, що заперечує швидкоплинне й утверджує вселюдське, вічне. Літературна молитва розвивалася шляхом збагачення відбитого в ній емоційно-психологічного стану ліричного суб’єкта (“Молитва” П.Куліша, “Молитва” Т.Шевченка, “Молитва” Є.Маланюка та ін.). Аспекти його фізичного й духовного буття ініціюються власною життєтворчістю, прилучаючись до сфери ідеального як феномену надбуттєвого, космічного.

У багатьох літературно-молитовних текстах етичні параметри не завжди адекватні християнським канонам. Наприклад, у Шевченкових творах вони виходять за межі лише християнського світорозуміння і змушують говорити про пошук шляху в площині визнання Абсолюту. Філософія поета належить до типу діалогічної “філософії путі”, центральними категоріями якої є *пошук* Бога, *путі* до пізнання істини Божої, *діалог* з Богом, діалог безпосередній (містичний) або опосередкований діалогом з людьми, культурою, природою”⁸. Світлий душевний порив, до якого апелює письменник, втілюється у специфічній лексичі та інтонації, ключових метафорах, які й формують структуру ліричного переживання та поетичного образу. Тому в застосуванні термінів *філо-софізм*, *філо-софія* (саме із таким написанням, через дефіс) до мистецтва слова, надто ж до поезії, варто погодитися з позицією І.Фізера⁹, який розглядає стосунки філософії і творчості Т.Шевченка за схемою М.Вайца — як три окремі проблеми: 1) філософія і література, 2) філософія літератури, 3) філософія в літературі. У таких аспектах, із неодмінними застереженнями проти “розумового світоглядництва та його диктатури”¹⁰, можна вести мову про *філо-софію* (в первісному значенні цього слова, як любо-мудрування) у творчості поета. Молитва у Т.Шевченка існує і як

⁴ Лотман Ю. Внутри мыслящих миров: Человек–текст–семиосфера–история. – М., 1996. – С.205.

⁵ Св. Григорий Нисский. Об устройении человека. – СПб., 1995. – С.61.

⁶ Українська літературна енциклопедія: У 5 т. – К., 1995. – Т.3. – С.404.

⁷ Кодак М. Системогенеза авторської свідомості: теорія й проблеми історії літератури // СіЧ. – 2001. – №5. – С.14.

⁸ Плющ А. Шаманна поетика Т.Г.Шевченка. – Ст. 1 // Філософська і соціологічна думка. – 1992. – №6. – С.135–136.

⁹ Див.: Фізер І. Філософія чи філо-софія Тараса Шевченка? // Слово і Час. – 1990. – №5. – С.34-41.

¹⁰ Антонич Б.-І. Сто червінців божевілля // Антонич Б.-І. Твори. – К., 1998. – С.524.

окремий жанр, і як авторський ліричний відступ усередині твору, і як опосередковане зображення людей, що моляться, і навіть як “не молитва” (Т.Бовсунівська) стосовно канонічного християнського тексту. Не відповідає канонічному християнському і світосприйманню В.Стуса. Його текст, маючи виразний євангельський пафос, сам по собі на́тхнений позаінституційним наближенням до абсолютних начал буття (В.Моренець).

Динамічність духовного поступу ліричного героя в молитовних текстах знакує чуттєве заглиблення у сенс природного, первинного, спрямовує рух до істинного, високого. Смислові контури текстів засвідчують спектральну полівалентність. Душевний стан людини в момент руху в усвідомлюваному просторі позначений багатьма почуттями (здивування, тривога, сумнів, сподівання на очищення від гріха тощо). Однак просторові координати модифікуються відповідно до того, як вони психологічно сприймаються й моделюються у синкретичному потоці авторського світовідчуття, що долає шлях від земного до трансцендентного, координуючись із космічним буттям. Цей простір досягнутий як шлях до високих істин, маркований емоційно й піднесений у ранг Абсолютного. Саме ці його ознаки “дають змогу відчути золотий перетин зовнішнього світу із внутрішнім переживанням ліричного “Я” в прекрасну мить досягнення своєї неперехитності. Власне, саме цей простір переживання, почування, усвідомлення здатний поєднати минуле із сучасним і майбутнім в образі Абсолютного”¹¹.

Фундаментальною категорією художнього моделювання в молитві виступає простір. Він стимулює розкриття могутнього естетично-філософського потенціалу тексту, вводячи його в космогонічне бачення та мислення всесвітнього розуму, оптимізуючи цим реальне буття особистості. Спостерігаємо розвиток ліричного переживання через симбіоз видимої об’єктивності адресанта (прийомом ущільненого хронотопу сакралізуються його минуле й теперішнє) із позірною суб’єктивністю світобачення (самоаналіз, осмислення власного буття).

Чуттєве й мислительне сприйняття простору оприявнюється певними знаками-ключами, що виконують функцію носіїв жанрової специфіки та набувають статусу вічних, актуалізуючи ідею морально-етичного вдосконалення особи. Саме вони засвідчують неповторність просторової структури ліричного переживання в молитовному тексті. Спостереження над текстами Т.Шевченка спонукають до висновку, що предметна деталізація, яка перебуває у просторовості його переживання, складає цілісний образ трансцендентного відземного пориву. Для потвердження наведемо відомі рядки “Заповіту”:

...отойді я
І лани і гори –
Все покину, і долину
До самого Бога
Молитися...¹²

Але далі – отой не зовсім “зручний” уже для сучасних інтерпретаторів вибух Шевченкового “боговідступництва” чи радше спорідненого з античним прометеїзмом виклику небесній несправедливості, яка чиниться тут і тепер, у конкретному часопросторі України. Виклик тим більше болісний і гідний розуміння, що належить не так ліричному героєві, як власне авторові, людині віруючій, котра у критичному стані хвороби пише, як їй здається, чи не останні рядки заповіту.

¹¹ *Барабаш С.* Філософія хронотопу в поезії Ліни Костенко “І засміялась провесінь...” // *Наук. записки.* – Вип.47. – Сер.: Філол. науки (літературознавство). – РВГ ІЦ КДПУ ім. В. Винниченка – Кіровоград, 2002. – С.231.

¹² *Шевченко Т.* Збір. тв.: У 6 т. – К., 2003. – Т.1. – С. 371. Далі том і сторінку зазначаємо в тексті.

Бунтарські мотиви у драматичній і навіть трагічній напрузі поєднуються з молитовним пафосом і в пізнього Шевченка. Праведний гнів триптиху варіацій “Молитва” спрямовується вже на “Царів, кровавих шинкарів...”; якщо в перших двох версіях триптиху на них накликаються “пута кутії” та “склеп глибокий”, то в завершальній – “Злоначинающих спина...” – поет виявляє милосердя навіть до них і благає оберігати чистих серцем, ниспослати святу силу “добророзійдущим рукам”. Характерний і перехід від особистого “мені” до глобального: “А всім нам вкупі на землі / Єдиноmysліє подай І братолюбіє пошли” (2, 339). Є.Маланюк із цього приводу писав: “Життя висить на волосинці молитви лише. Бо більше нічого не залишилося. Сили зла проникають крізь кожну щілинку і стараються нас залляти”¹³.

Однак і в Шевченковій творчості після заслання молитовні реляції суто християнського смирення під впливом чергових життєвських потрясінь перемежуються з новими “єретичними” рядками, як, наприклад, у посланні “Ликері”:

Моя ти любо! Не хрестись,
І не кленись, і не молись
Нікому в світі! Збрешуть люде,
І візантійський Саваоф
Одурить! Не одурить Бог,
Карать і миловать не буде:
Ми не раби Його – ми люде! (2, 351)

Тож не дивно, що саме ці рядки зазнавали цензурних вилучень і перекручень за царських часів. А за радянських Ю.Івакін слушно вбачав тут критику церкви й релігії, хоч і мусив визнати ту критику не зовсім послідовною (певна річ, з атеїстичного погляду), оскільки поет протиставляє богові офіційної релігії Саваофу Бога як символ вищої правди і справедливості¹⁴. Зазначають також, що тут протиставлено Богові-Отцеві Бога-Сина або що поет викриває старозавітного Саваофа. Та, напевне, чи не найслухніші міркування, що “варто мати на увазі і не атеїстичну, і не суто протестантську критику (в дусі європейського протестантизму), а власне Шевченків пошук єдиного Бога, не нав’язуваного силовими хрещеннями, місіонерами, царями, котрим вигідно культивувати рабську психологію. Поет підносить над різними типами релігій, до того ж закостенілих від дріб’язкового догматизму, лицемірства, прагматично пристосованих до суєтних земних потреб”¹⁵.

Вирізняється своєрідністю просторова конфігурація ліричного переживання в текстах В.Стуса, який зазвичай культивує “духопоривчі, по-романтичному високі якості – всерозкрилення, осіяння” (М. Кодак). У поетових словах “моя душа запрагла неба” оприявлено ту висоту, що постає насамперед як вимір духу. У вірші “Мені зоря сяяла нині вранці” (зб. “Час творчості”) ліричний герой сягає духовних вершин через традиційний образ зорі, до того ж нарація ведеться мовби відсторонено, в другій особі:

Ота зоря – вістунка твого шляху,
хреста і долі – ніби вічна мати,
вивищена до неба (від землі
на відстань справедливості)...¹⁶

¹³ Цит. за вид: Сембай-Галицька О. Весна на віки. Листи Є.Маланюка. – Детройт, 1997. – С.92.

¹⁴ Див.: Івакін Ю. Коментар до “Кобзаря” Т.Шевченка: Поезії 1847-1861 рр. – К., 1968. – С.355.

¹⁵ Ткаченко А. Жінка-мрія і реальність (крізь призму “Ликериного циклу”) // Актуальні проблеми слов’янської філології: Міжвуз. зб. наук. ст.: Лінгвістика і літературознавство. – К., 2004. – Вип. ІХ. – С.8.

¹⁶ Стус В. Твори: У 4 т., 6 кн. – Л., 1995-1997. – Т.2. – С.12.

У художньому просторі В.Стуса парадигма духовно-емоційного відруху означається такими дієслівними поняттями (знаками-ключами), як “спинання”, “зростання”, “піднесення”, “сягання”, “стріміння”, “злітання” тощо. Вони важливі композиційні складники його поезики загалом.

У молінні реалізується не лише трансцендентне спілкування людини з Богом, а й заглиблення її у сферу особистісних переживань. У цьому випадку маємо відхід від автентичного змісту сакрального молитовного тексту. Натомість увиразнюється така епістемологічна характеристика літературної молитви, як “зосередженість на духовності особистості з демонстрацією крайнього індивідуалізму”¹⁷. Адресант переживає екзистенційний стан самозаглиблення й самоаналізу. О.Кухар, міркуючи над молитовними текстами Є.Маланюка, слушно зазначає, що в результаті такого самозаглиблення відбувається катарсис, “герой визнає вищість і всесильність Бога”¹⁸. У поезії “катарсис реалізується через градацію, напружену динаміку ліричного сюжету, завершувану “вибухоподібною” кінцівкою”¹⁹.

У молитовному тексті герой виступає своєрідним “серединним царством” між опозиційними полюсами і силовими лініями: верх/низ (високе/нище), небо/безодня, світло/морок, добро/зло, правда/кривда, біле/чорне, глибина/поверховість... Причому В.Стус не лише послуговується християнською символікою, а й вдається до опорних знаків інших світоглядів і культур, як-от у вірші “За читанням Ясунарі Кавабати”:

Посередині – стовбур літ,
а обабіки – крона.
Посередині – вічний слід
від колиски до скону.
Жаль – ні неба, ані землі
в цій труні вертикальній.
І заврунилися жалі,
думи всілись печальні.
Як то сниться мені земля,
на якій лиш ночую!

Як мені небеса болять,
коли їх я не чую.
Як постав ув очах мій край,
наче стовп осіяний.
Каже: сина бери, карай,
він для мене коханий.
Тож просторся, душе моя,
на чотири татами
і не кулься од нагая
і не крийся руками.²⁰

Як бачимо, і тут *просторові координати набувають морально-етичної семантики*. Крім того, в цьому інтертексті зберігається і спостережена М.Грушевським фольклорна традиція художнього синкретизму самозакляття, замовляння та молитви, він постає свого роду засобом збереження духовної сутності, “самособою-наповнення” й одержання “трансцендентної наснаги в протиставленні злу” (О.Кухар).

Інтерпретуючи тексти В.Стуса, В.Моренець слушно зауважує, що конфігурація ліричного переживання тут відбувається переважно “в координатах високого і низького, в етичному плані – марнотного і значущого, минушого і вічного”²¹.

Молитовне слово стає акумулянтном енергетичного стану, прихованим чинником дії, символом синергійності. Коли людина перебуває у стані творчого пориву, це означає: “переживання виходу за рамки звичних для людини меж тіла й Еґо. Трансперсональні переживання надзвичайно розширюють відчуття персональної

¹⁷ Лепехін В. Молитва як словесна ікона: Іконічність молитви // Ікона та іконічність. – Л., 2001. – С.153.

¹⁸ Кухар О. Жанр молитви у ліриці Є.Маланюка // Література. Фольклор. Проблеми поезики: 36. наук. праць. – Вип.18. – К., 2004. – С.187.

¹⁹ Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р.Гром'яка, Ю.Коваліва. – К., 1997. – С.340.

²⁰ Стус В. Знач. вид. – Т. 3. – Кн. 1. – С.46.

²¹ Моренець В. До питання модерності лірики Василя Стуса: Художньо-філософські аспекти індивідуального стилю // Наук. зап. Києво-Могилянської Академії: Філологія. – К., 1998. – Т.4. – С.100.

тотожності, уводячи в нього елементи зовнішнього світу та інших вимірів реальності”²².

За теперішніх спроб і прагнень відродити духовність процес повернення до сакральних архетекстів та похідних від них літературних жанрів, з’ясування їх ролі у формуванні гуманістичної свідомості цілком закономірний. На часі також дослідження молитовно-сповідальних мотивів у різних генологічних модифікаціях, синхронних та діахронних виявах і метаморфозах.

²² *Гроф С. Космическая игра.* – М., 1997. – С.24.



Христина Денисюк

РЕНЕСАНС РОМАНУ ЕМІЛІЇ БРОНТЕ “БУРЕВЕРХИ”

“Wuthering Heights” Емілії Бронте належить до п’ятнадцяти найкращих англійських романів. Українською мовою його переклав і видав ще у 1930-х роках Михайло Рудницький під влучною назвою “Буреверхи” (пор. російське “Грозовой перевал”, польське “Wichrowe wzgórze”, “Szatańska miłość”). У “Слові про авторку” він, зокрема, зазначив, що це “архитвір світової літератури”, а Емілія Бронте, “скромна, незапримітна дівчина, мала іскру геніальності”¹. Однак варто нагадати, що спочатку цей твір видався надто сміливим для пуританської англійської публіки, яка “обурювалася на вид безпосередньої пристрасти”² його героїв. Сама ж авторка перебувала в тіні триумфів своєї сестри Шарлотти. Як стверджують Т.Вінніфріт і Е.Чітхем, «“Буреверхи” по-справжньому не були оцінені аж до кінця ХІХ ст., коли місіс Хамфрі Ворд у своїй передмові до хавортського видання чітко вказала на Емілію як на романістку вищої категорії, ніж Шарлотта [...]. “Джейн Ейр” нині майже повністю забута навіть в університетських колах. Хоча ця повість у першій половині ХХ ст. все ще мала популярність, особливо серед дітей, але університетські критики схилилися до думки, аби її відкинути як мелодраматичну, романтичну та безглузду. Тим часом репутація Емілії Бронте зростала”³. Автори монографії все ж не схвалюють такого різкого протиставлення згаданих романів, адже обидва вони відображають “дуже не вікторіанські” погляди сестер на соціальні й моральні питання. Скажімо, у “Буреверхах” Емілії перші критики вбачали чимало брутального, дискомфортного, не причesanого вікторіанським гребінцем.

Слід нагадати, що “Буреверхи” авторка почала писати восени 1845 р. – у період, коли в англійській літературі панівним був реалістичний напрям. Молодий Ч.Діккенс на той час уже опублікував “Різдвяні оповідання” й роман “Олівер Твіст”. Можливо, Емілія Бронте й не читала цих творів, але “дух часу” відчутний і в її “Буреверхах”. Тут, як і в романах Ч.Діккенса, присутній образ сироти, зображене соціальне дно великого міста, вповні реалістично змальовано узурпатора ферми Хіткліфа, який нагадує російського “чумазого” пореформених часів чи українського “глитая або павука”.

¹ М.Р. Слово про авторку // *Бронте Е. Буреверхи. Повість* / Пер. з англ. М Рудницького. – Л., 1933. – С. 3.

² *Рудницький М. Шарлотта Бронте (1816-1855)* // *Ідеалістка.* – Л., 1939. – Т. 1. – С. 3.

³ *Winnifriith T[om], Chitbam E[dward]. Charlotte and Emily Brontë.* – London, 1989. – P. 118.

Водночас П.Нестор, авторка вступної статті до лондонського видання “Буреверхів” (2000), наголошує на відмінності проблематики й поетики роману Емілії Бронте від “industrious novels” (“індустріальних романів”) сорокадесятників, скажімо, Б.Дізраелі (“Conningsby” – 1844; “Sybil” – 1845), Е.Гаскел (“Mary Barton” – 1848; “North and South” – 1855), Ч.Кінгсея (“Altondocke” – 1850) та ін., присвячених переважно соціальним проблемам робітничого класу. Витоки “Буреверхів” вона вбачає у творчості попередніх епох, з’ясовує роль романтичного й готичного елементів у жанровій структурі твору. “Як і готичний роман, він створює темний і пристрасний світ в’язниці й тортур, привидів і підкинутих дітей. І він поділяє з романтиками захоплення владою фантазії та емоції, турботу про зв’язок людини з природним світом. Його осердя радше “антисоціальне, ніж громадське чи етичне, а його головний персонаж, Хіткліф, – це тип байронівського героя”⁴, – зазначає дослідниця.

Різні, часто контрверсійні складники жанру то взаємовідштовхуються, то взаємодіють, створюючи драматичну напругу. Реалістичні деталі тексту піддаються сумніву дією жанрів “фентезі” й жаху, викликаючи в нас “емоції впізнання” й “емоції здивування”. Напруга й ескапізм химерно-побутового роману врівноважуються, як зазначає П.Нестор, підсумовуючи свої спостереження над жанровою природою аналізованого роману проникливим психологічним зображенням⁵.

У “Буреверхах” наратори відтворюють історію двох сімей і родів, отже, твір має й ознаки сімейного роману (саги двох родів). Наявні в ньому й ознаки так званого верстатного роману. Замість всезнаючого автора-наратора, своєрідний репортаж про місце дії та її розвиток ведуть два основні оповідачі. Містер Локвуд прибув із гамірного міста, щоб полікувати нерви тишею глухого закутка. Найнявши будинок в Оселі Шпаків – у колишньому маєтку Лінтонів, що його тепер привласнив Хіткліф, він вирішив побувати з візитом у господаря – у Буреверхах, де той мешкає. Побачене, почуте заінтриговує його. Із щоденникових записів Локвуда ніби сам собою вимальовується інтригуючий роман. Про прогалини самонароджуваного сюжету власник щоденника випитує у всезнаючої й балакучої Еллен Дін – ключниці чи економки, яка працює то в домі на Буреверхах, то в Оселі Шпаків. Завдяки розповідям безпосереднього свідка подій, заангажованого в сімейні таємниці (перед Еллен Дін “сповідаються” і Кетрін, і Кеті, і навіть відлюдник Хіткліф; вона знайома з листами Ізабелли і представників молодшого покоління), Локвуд збагачує власні спостереження. Своє слово додає і старий слуга Джозеф. Така “самоорганізована” система оповіді створює враження стереометризму зображення, багатоголосся нараторів драматизує текст, урізноманітнює його палітру. І все ж не всі таємниці розкриваються до кінця, тобто автор вдається до прийому інтриги, властивого готичному романові з його mystery (таємничістю). Зрештою, в сюжеті “Буреверхів” реалізуються всі три складники тріоїтої формули готичного психологізму – mystery, suspense (напруга очікування), horror (жах). Важливу сюжетно-композиційну роль у готичному романі виконує образ замку, занедбаного будівлі тощо, де відбуваються жахливі події за участі духів. Цей хронотоп зручніше назвати локусом несамовитості. У романі Емілії Бронте – це старовинний (побудований 1500 р.) понурий будинок на Буреверхах. На першому поверсі його розташована велика спільна кімната з каміном, у якому майже безперервно горить вогонь. По темних кутках затаїлися люті пси, готові роздерти “гостя”. Сходи, які завжди перебувають у темряві, ведуть до горішніх приміщень – занедбаних і дискомфортних. Існує й таємнича,

⁴ Nestor P[auline]. Introduction // Brontë E. Wuthering Heights. – London, 2000. – P. XIII.

⁵ Див.: Цум. нр.

завжди замкнена кімната, яка інколи править за в'язницю і до якої навідується дух. Відповідно до понурого інтер'єру будинку зображені і його мешканці. Уже під час перших відвідин дому на Буреверхах — оселі роду Ерншо — Локвуда вражають непривітність, негостинність, жорстокість і цинізм тих, хто тут живе, — злого й понурого Хіткліфа, жовчного старого слуги Джозефа, мова якого — суцільні прокльони. Здивований “гість” і грубістю юнака Гертона, непривітністю й зарозумілістю Кеті, яка або не відповідає на запитання, або злісно перепитує Локвуда, чи він запрошений на вечерю.

Новаторством Емілії Бронте було своєрідне розщеплення парадигми Дому на дві оселі. Понурій і дикій атмосфері в будинку на Буреверхах протиставлений морально-психологічний клімат, що панує в Оселі Шпаків. Якщо “буреверхівці” — діти бурі, то “шпаківці” — діти миру. Упродовж трьох поколінь ці два роди постійно ворогують між собою, але водночас відчують і певну притягальну силу, що викликає, так би мовити, матримоніальну циркуляцію населення між двома садибами.

У романі “Буреверхи” авторка вдається до цікавого ідейно-композиційного прийому *repetition in difference* (розрізняювальних повторів, польською мовою “*powtórzenia rozróżniające*”)⁶. Ідеться про подібність і водночас відмінність певних образів-персонажів — мужів суворого характеру Хіндли, Хіткліфа, Гертона з будинку в Буреверхах і лагідних Ізабелли та Едгара Лінтонів з Оселі Шпаків. Певною мірою подібні одна до одної Кетрін старша і її донька, теж Кетрін (Кеті). Прийом подібності — неподібності увиразнює еволюцію характерів, наприклад, Кеті й Гертона.

Д.Сесіль у монографії “*Early Victorian Novelists*” (“Ранні вікторіанські романісти”) акцентує увагу на композиційному принципі рівноваги в “Буреверхах”, який набуває тут символіко-філософічного значення. Композиція роману — це “мікрокосм універсальної системи”. Оселя роду Ерншо (“Буреверхи”) репрезентує джерело бурі, Лінтони (“Долина Шпаків”) — джерело спокою й миру. “Ці дві сили, разом узяті, пояснюють природу всесвіту [...]. Їхня діалектика належить до первісного стану речей перед появою добра і зла. Вони виступають архетипними протилежностями із самого початку часу, присутність якого Емілія відчувала завдяки своєму дару грандіозної інтуїції”⁷.

Обидва роди, змальовані в романі, живуть відособлено від усього іншого світу — за своїми законами, згідно з якими формуються характери героїв. Виокремивши ці два хронотопи, авторка студіює їх не на приземлено-побутовому рівні; вона зображує загальну атмосферу цих локусів у символічній проекції.

Прикметна особливість “Буреверхів” — співіснування реального та фантастичного світів, проте ірреальне (моторошний сон містера Локвуда, в якому йому являється привид Кетрін Лінтон, “дыхання” трупа при другій спробі його відкопування, передсмертні галюцинації Хіткліфа, коли йому здається, що дух коханої перебуває поруч) можна пояснити з раціоналістичного погляду, хоча авторка цього не робить.

Загадкові явища й “темні” плями в біографії головного героя, фантастичні історії тактовно вплітаються в сюжетні перипетії, аби заінтригувати читача. Це, як і зміна декорацій (інтер'єри та екстер'єри двох домів) урізноманітнює однотонність епіки, вносить в оповідь певний драматизм.

Із позасюжетних елементів у структурі роману привертають увагу пейзажі (*couleur local*) із зображенням первозданної природи — прийом, властивий літературі романтизму.

⁶ *Markiewicz H.* Teorie powieści za granicą. — Warszawa, 1995. — S. 511

⁷ Цит. за: *Spark M[uriel]*, *Stanford D[erek]*. *Emily Brontë, her life and work.* — London, 1953. — P. 263.

Готичну тональність довколишнього світу в “Буреверхах” посилює пластично зображений горист краєвид північної Англії. Узгір’я Буреверхи нічим не захищене від жорстоких буревіїв-штормів. Навіть такі пристосовані до суворого клімату дерева, як ялини, тут карликові й похилені за вітром. У такому незатишному місці, серед торф’яників, скель і небезпечних боліт-трясовин, розташовані дім і ферма “Буреверхи”. Природа впливає на психологічний стан мешканців садиби: пригнічує й озлоблює їх або дарує радісний настрій, підбадьорює. На малого Лінтона Хіткліфа, якого привезли в будинок батька після смерті матері, ця природа навіває страх. Натомість Кетрін Ерншо із задоволенням блукає вересовищами (сама, або з Хіткліфом), вирвавшись на волю із задушливої атмосфери свого дому. Її донька Кеті Лінтон також нехтує цивілізованим батьківським парком в Оселі Шпаків, прагнучи вільних диких просторів. Неначе якась таємнича сила тягне її туди, на Буреверхи, звідки не буде вороття. Критика високо оцінила майстерність Емілії Бронте у відтворенні скупі суворої краси первозданної природи.

Головний герой твору – Хіткліф, який із безпритульного прибулди перетворився на злого демона-руйнівника. Це типовий образ готичного роману. Хіткліф жахає вже своїм понурим виглядом – чорною щетиною на обличчі, глибоко запалими очима й білими зубами людожера. Перелякана його виглядом, Еллен Дін не впевнена, чи це диявол, чи людина. Про це ж запитує в листі Ізабелла: “Чи містер Хіткліф людина? Якщо так, то чи він божевільний? А якщо ні, чи він диявол?”⁸. Старий слуга Джозеф, згадуючи, яким злим виглядав хазяїн, “вишкірюючись при смерті”, упевнений, що його душу взяв диявол.

Мороком готичної таємничості оповиті деякі моменти біографії Хіткліфа: невідомо, хто його батько – циган чи індійський король, нікому він не зізнається, де пропадав упродовж трьох років, здобув гроші й набув певного цивілізованого вигляду. Моторошні й відвідини ним померлої коханої, відкопування її трупа з могили. Водночас це певною мірою байронічний романтичний герой – цілісний у пристрасній любові і страшний у помсті. Зло й жорстокість стали його сутністю. Без будь-якої причини він вішає песика своєї нареченої. Заманює в пастку Кеті, аби силоміць одружити її зі своїм хворим сином-покидьком.

Яскраво змальовано в романі свавільну, горду й бунтівну Кетрін Ерншо, не схожу на традиційних добродішних вікторіанських героїнь. Деякими рисами характеру вона нагадує свого коханого Хіткліфа, але позбавлена властивих йому рис демонізму і навіть утримує обранця від жорстокої помсти.

Найбільш повно характери персонажів розкриваються в любовних колізіях. Те, що французи називають *façon d’aimer* в розумінні типу кохання, стосується не лише самовираження особистості, а й своєрідного “фасону”, стилю зображення любовного почуття в душі певної епохи. Звідси такі поняття, як “лицарська любов”, сентиментальне, романтичне, врешті – готичне кохання. Усі ці барви й відтінки знайшли своє вираження в художній палітрі роману Емілії Бронте “Буреверхи”. Скажімо, почуття Ізабелли до Хіткліфа спочатку мають романтичний характер, але з розвитком сюжетної дії все більше виявляються цинізм і жорстокість негідника-диявола, який умів прикинутися ангелом. Аби заволодіти маєтком, він, удаючи палко закоханого, умовив Ізабеллу покинути рідний дім в Оселі Шпаків і втекти з ним на Буреверхи. Проте згодом наївна романтичка, яка дозволяла заради кохання принижувати себе, прозріває і розлучається з Хіткліфом. Любов Едгара Лінтона до Кетрін вирізняється щирістю й самовідданістю, але в ній відсутній той вогонь, що був властивий пристрасній Хіткліфа.

Створюючи роман “Буреверхи”, авторка, з одного боку, не могла не зважати на етичні норми свого часу, а з другого – не протестувати проти лицемірства моралі

⁸ *Brontë E. Wuthering Heights. – London, 1994. – P. 134.*

вікторіанського міщанства. Тому й думки критиків щодо цього твору були діаметрально протилежними: одні вважали його аморальним, інші — моральним. Про антивікторіанські погляди авторки свідчить хоча б зображення енергії любовної жаги, кохання заміжньої жінки, яка приймає коханця у своєму домі за присутності чоловіка, змалювання любові як раю й пекла. Водночас Емілія Бронте блискуче обходить без дешевих ефектів — грубих еротичних сцен. Деякі сучасні дослідники навіть інкримінують письменниці несексуальність, інші вбачають в одруженні кузенів інцест. Та підстав для таких обвинувачень немає.

Ще в дитячі роки Хіткліфа й Кетрін здружило гостре відчуття несправедливості довколишнього світу. Згодом дружба переростає в кохання; своєю “незаконністю” воно кидає виклик респектабельному світу багатих, за зовнішнім блиском якого приховується пуста душевних почуттів та розумова обмеженість. Кохання Хіткліфа до Кетрін було шаленим, несамовитим, таким, що могло спалахнути лише в людини, яка втратила контроль над собою. Воно набуло ознак готичної пристрасті. Але що таке любов по-готичному? На думку польської дослідниці М.Яніон, якщо сентименталізм (і романтизм) відкрив задоволення в потоках сліз та в поривах любовних страждань, що не дискримінують “мазохістичних коханців”, то “готика відкрила щось зовсім інше, а саме — садизм. Іманентний своєрідний садизм еротичного імпульсу”⁹.

По-готичному кохає Кеті Лінтон Хіткліф, син Хіткліфа й Ізабелли, який отримує насолоду від тероризування накинutoї йому за дружину дівчини, котру водночас болісно любить. Дихотомія любові й ненависті не сплелися в цілість у ставленні Хіткліфа-старшого до Кетрін. Він її кохає монолітно, а органічно притаманний йому садизм і цинізм вилаadowує на інших.

Сцена передсмертного побачення Хіткліфа із хворою Кетрін моторошна й водночас пройнята палкими почуттями. Обоє ридали, Кетрін благала пробачення, адже вона колись зрадила Хіткліфа й вийшла заміж за Лінтона (старшого). Хіткліф вкривав кохану дикими, жагучими поцілунками. Слід зазначити, що в цій напруженій і трагічній ситуації Хіткліф виявив нечувану мужність і благородство. Він ночами стояв у саду, аби при нагоді потрапити в будинок Лінтонів (вхід туди йому вже був заборонений) і побачитись із коханою. Нечутно пробрався він і до мертвої Кетрін, аби попрощатись з нею навіки й залишити в її медальйоні пасмо свого волосся — символічно піти разом із коханою на той світ (романтична концепція поєднання закоханих у потойбічному житті). Відтоді образ Кетрін постійно присутній в уяві Хіткліфа, у його душі й серці. Однак пригадаймо, що в момент побачення з коханою, яка помирає, він докоряє їй, а після смерті починає проклинати. Очевидно, до цього “чорні” риси свого характеру Хіткліф стримував лише величезним зусиллям волі.

Готичну амбівалентність почуттів Хіткліф повною мірою виявляє у ставленні до Гертона, племінника матері Кетрін. Цього юнака він любить більше, ніж власного сина, але “охудоблює” його, прищеплюючи зло і злорадіючи з того. Врешті-решт “несамовитий” по-готичному роман закінчується ідилією. Гертон і Кеті, переможно подолавши зло, осяяні тихою щирою любов’ю, одружуються. По-узурпаторськи відібрані Буреверхи після стількох бур переходять до законного їх власника — до Гертона, нащадка роду Ерншо. Оселя Шпаків теж належить новоствореній сім’ї. Мир і добро перемагають, молоде покоління, стверджує письменниця, спроможне очиститись від скверни. Сама ж Емілія Бронте, замкнута, зосереджена в собі дівчина з глухої провінції, створивши новаторський за формою вияву почуттів і роздумів над сутністю буття роман “Буреверхи”, вийшла за межі свого часу і свого замкнутого простору на світові обшири.

⁹ Janion M. Romantyzm. Recoduccja. Marksizm. — Gdańsk, 1972. — S.386.

Строста

Ми діти асфальтових джунглів.
Ми — діти сільської бди.
Ми — діти важкого туману,
Минулого темні сліди

... Уламки розбитого світла
Непрошені гості на світі
Ми — ваша невгоєна рана,
Ми рано зламалися, рано

Ю.Покальчук. "Чорні квіти"

Уже шостий рік за ініціативою і редагуванням **Юрія Покальчука** на кошти прихильників цього проекту у Прилуцькій виховній колонії видається літературний кварталник **"Горизонт"**, хоч історія його народження давня, із 1987 року він випускався в колонії Юрієм Покальчуком у машинописному "самвидавиському" вигляді.

Тут друкуються вірші й проза неповнолітніх правопорушників, вони самі малюють обкладинки й ілюстрації. Чимало авторів журналу після виходу на волю отримали вищу освіту.

Тематика віршів здебільшого проста — мати, кохання, Україна:

І обряди веселі, і спів солов'я
І трембіти у горах, і темні ліси [...]
За красу цю боролися наші батьки

І чорніла земля ця від крові.
І звільнили вони Україну від тих,
В кого в серці не було любові.

(Олег Квич)

"Чм розгориться майбуття?" — це питання постійно турбує вихованців колонії. Вони намагаються переосмислити свій ранній тяжкий життєвий досвід:

Тільки біль від прірви і від зламаної кістки
Здається нескінченним,
Як вода, що тече з кожного струмка,

Це справжнє,
Це дійсність,
А не жахливий сон

(Ростислав Гончарук)

Білка — село деревлянське
Білка — село польське
Разом воно селянське
А серцем своїм українське,

...А як сонце купається
Вітрові — мріється в косах твоїх
Ні не могли з тобою не стрітися
То був би гріх...

(Сергій Олексієнко)

Сподівання на нове, світле життя передає Олексій Черевач:

В затінку чуда, в світлі надії,
Так і живемо
Так і радієм
Рано встаємо — в будні — у сім
На свята — у вісім

У нас завелися ластів"ята і свинка
І вишні оспіаються
Будемо на осінь добрі і багаті
Витопимо грубку
Книги розкриєм
В затінку і світлі надії!

Проза "Горизонту" складається переважно з життєписів юних авторів. Це сумні і часом жахні факти з дна українського суспільства, про яке ми й уявлення не маємо. Ось як закінчується життєпис "Нещасливе дитинство" — "Одним словом, життя в мене було таке паршиве, що я часто хотів піти з цього світу, але щось мене утримувало" (Ігор Смілик).

Актуальний для незалежної України як документ часу проєкт "Горизонт" і надалі існуватиме, даючи надію хоч якось вирівнювати зламані долі представників нашого наймолодшого покоління.

В.Л.

Покинуті міста
Називаю поіменно
Мов кісточки перебираю звуки
Тернопіль Ніжин Київ Бережани
Бачу те що вони означають
Бачу те що втрачаю щодня

Не вдихнути
Їхнє повітря із присмаком побутового газу
Травневого бузку
Не видихнути
Те що роками їсть мене зсередини

П'ята книжка поезій **Анатолія Дністрового "Покинуті міста"** в серії "Зона Овідія" (**Хмельницький-Київ, Видавництво Сергія Пантока, 2004**) містить цикли віршів ("Перший автомобіль у Тернополі" та "Верлібри без назви") і поеми "Слово про життя людини" та "Вічні катари", написані протягом 2001-2003 рр. Збірка кардинально різниться від попередніх ("Проповідь до магми", 1998; "На смерть Клію" та "Спостереження", 1999; "Жовта імла", 2001. Це — новий рівень авторського погляду на людину, людство, християнство; на слово ("коли любов до поезії дає право дихати/ і вірити в порятунок для втраченого розуму/ для втраченого всесвіту"), трагізм екзистенції й водночас виразний регіоналізм на тлі глибинних філософських роздумів. Дністровий по-особливому проникливо пише про міста ("вбережи цю споруду/ яка знає примхи часу"), про кохання ("наші пальці-сироти / бояться розлучитися"), дитинство ("тільки у зрілому спогаді про дитинство/ можна побачити свої дорослі очі/ — очі неприкаяної дитини/ яка знає про існування речей/ (коли пестять плачеш, коли б'ють радіеш) / які не мають назви, назви в дитячому розумінні". У збірці поезій можна помітити, як Дністровий поєднує особливості сприйняття старості ("пора поспішати, пора не спішити нікуди") і водночас відтворює своє дитяче сприйняття Бога ("і бачимо як обережно ходить між нами хтось великий.../ дуже великий/ за хмарами ховається/ підводимо голови нічого не видно/ небо поглинуло його до колін/ діти співають під босими велетенськими/ ногами/ Збираються у хороводи/ а ми лежимо неподалік на ложі із трав/ і поволі старіємо").

Однією з важливих тем для Дністрового виступає страшна й складна історія нашого народу, його ісход з рідних місць ("наші хати летять разом з нами"; "смуток завжди виникає у час перельоту/ ковтає дорогу тривога/ поглядом тихим і сивим/ наче волосся бабусь"). Такою ж мірою поета хвилює історія людства ("чути голос землі/ що здавлено з глибини виривається/ голос безодень/ де темінь довічна холодна/ ніби струмійн потужний води/ голодна жадаба життя/ невгамовна енергія що пульсує / і гукає живих/ голос дикий пронизливий/ голос волення людського"). Звичайно, це поезія для вдумливих читачів, таких, як члени "Друзів Еліота" (1993–1996), літературної групи, створеної автором за часів навчання в Ніжинському університеті.

В.Л.

Слово і Час. 2005. № 11



Рецепції

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ РЕЦЕПЦІЇ У СВІТЛІ СУЧАСНИХ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ ПРОБЛЕМ

**Вільна Я.В. Історико-літературний феномен критичної
інтерпретації творчості Г.Квітки-Основ'яненка. Монографія. —
К.: Альтерпрес, 2005. — 300 с.**

Останнє монографічне дослідження художньої спадщини Г.Квітки-Основ'яненка вийшло друком вже далекого 1978 р. Хоч як це дивно, але з того часу ми не мали цілісного літературознавчого осмислення доробку письменника, лише цікаві, але спорадичні розвідки з окремих питань його творчості, поодиноких проблем, що навіть у сукупності не могли забезпечити сучасний погляд на класика літератури. Причинами цього були як далеко не однозначна постава самого митця, так і нерозв'язані проблеми суто методологічного плану, що їх було годі вирішити мимохідь. Якщо попередній етап літературної науки після тривалих шукань таки спромігся дати доволі несуперечливе бачення творчості Г.Квітки-Основ'яненка, хоч і позначене соціологізаторським підходом та замовчуванням деяких дражливих моментів, то сучасне літературознавство тривалий час не наважувалося на синтетичний огляд.

Ситуація тим більше прикра, що саме Г.Квітка-Основ'яненко стояв біля витоків нової української літератури, був зачинателем нової прози українською мовою. Йдеться про необхідність наповнення цих уже ритуальних фраз адекватним літературознавчим змістом, що неможливо без переосмислення ролі й місця Г.Квітки-Основ'яненка в літературному процесі першої половини ХІХ ст.

Саме тому більш ніж потрібним і нагальним вважаємо вихід дослідження Ярослави Вільної, присвяченого вивченню історико-літературного феномену критичної інтерпретації спадщини Г.Квітки-Основ'яненка.

Праця містить чи не вичерпний аналіз усього вартісного в царині дослідів над творчістю письменника — від перших оцінок М.Костомарова до розвідок нинішнього дня. У підсумку маємо відтворення динаміки критичної рецепції доробку митця: якщо можливість застосування поняття прогресу до красного письменства доволі сумнівна, то для літературознавства цілком можлива, адже дослідники з кожною новою інтерпретацією мають удосконалювати відповідний інструментарій і техніку аналізу. Однак це лише в теорії. Насправді, як переконливо демонструє дослідниця, низка цілком слухних і сучасних міркувань та спостережень критиків ХІХ ст., зокрема М.Костомарова, П.Куліша, початку ХХ ст. — В.Петрова та інших, виявилися забутими або сфальшованими, натомість упродовж 1950—1970-х років панував класовий підхід до творчості письменника, звинувачуваного в усіх можливих смертних гріхах, і навіть у нерозумінні тих явищ, що з'явилися вже після його смерті. Розчистити ці авгієві стайні перекручених оцінок, спотвореної інтерпретації, помилкових підходів своїм завданням поставила Я. Вільна. Отож у праці переважає ревізія попередніх напрацювань дослідників, а визначальною стає апологія неупередженого витлумачення творчості як свідомої діяльності письменника, а не як наслідку його соціального походження, літературної моди, інстинктивних порухів тощо. При цьому неминучим виявляється полемічний момент, покликаний сприяти пошуку істини: у найскладніших питаннях дослідниця демонструє розумін-

ня позиції опонента, однак майже завжди тактовно й аргументовано пропонує власний погляд на заявлену проблему, спираючись на досвід історичної герменевтики.

Поставленим завданням цілком відповідає продумана структура монографії, що складається з трьох розділів, присвячених по чергово літературно-критичному осмисленню творчості Г.Квітки-Основ'яненка, проблемі стильової концепції його спадщини, світоглядним засадам письменника.

У праці послідовно спростовуються дивоглядні як на сьогодні судження попередників — далеко не очевидні, окремі з цих узагальнень ще досі перебувають в активному науковому обігу і превалюють в освітньому процесі. Непростим і нині видається питання релігійності митця, яке Я.Вільна пропонує розглядати в аспекті традицій давнього українського письменства, в якому на кінець XVIII ст. починає формуватися антиклерикальний штиб моралі. Таким чином, проблема, на думку автора монографії, має вирішуватися у літературознавчих категоріях, натомість раніше йшлося переважно про відомі епізоди біографії письменника. Якщо трансформація фольклорних жанрів у Г.Квітки-Основ'яненка та вплив на нього поетики народної творчості висвітлені достатньо, то безпосередній зв'язок його спадщини з попередньою літературною традицією сьогодні майже не досліджений, за винятком локальних моментів (статті П.Білоуса, І.Берези та ін.), тоді як цілком очевидно, що митець не поривав із попередньою епохою українського письменства, а органічно виростав з неї у якісно іншому, безперечно, вимірі.

Центральну проблему студій над Г.Квіткою-Основ'яненком становить стильова концепція його творчості. Досліди цієї проблеми — осердя книжки Ярослави Вільної. Упродовж XIX ст. домінувало означення письменника як виразного сентименталіста, хоч такий погляд поділяли не всі критики, у XX ст. переважало “дотягування” письменника до реалізму, що було характерною рисою тогочасної науки про літературу, ураженої реалізоцентризмом, не зужитим зрештою і нині. Сьогодні, здебільшого в освітній практиці, переважно кваліфікують-

ся як сентименталістські повісті “Маруся” і меншою мірою “Сердешна Оксана”. Однак, говорячи про нерозвинутість сентименталізму в українській літературі, власне, відсутність його як напряму, всі як приклад називають зазначені твори Квітки. Проте очевидно, що сентименталізм Г.Квітки-Основ'яненка — не літературного походження і в жодному разі не наслідування відомих російських літературних зразків, а тяжіє до сентиментальності як стильової тенденції чи швидше психологічного настрою, закоріненого у фольклорні жанри, зокрема, пісню. Дослідниця переконана: “...Риси сентименталізму в Квітки належать до маргінальних художніх явищ і співвідносні лише з пейзажними замальовками” (с.117).

Розглядаючи творчість письменника, ще називають як стильові характеристики просвітницький реалізм, класицизм, романтизм і навіть бароко. Я.Вільна цілісно вирішує згадану проблему: “...Реалізм Квітки-Основ'яненка засадничо ґрунтується на художньому досвіді української та світової літератури. Однак, з огляду на історичну адекватність сприйняття в ту добу сентименталізму як стильового явища, реалізм Квітки не співвідноситься ні з атрибутованим критиками сентименталізмом, нібито наявним у творах письменника, ні зі ставленням самого митця до сентименталізму. Адже останній оцінювався ним як штучне, позасмакове, безперспективне, варте лише сатиричного сприйняття та осуду явище в літературі” (с.159).

Послідовно заперечуючи сентименталізм, однак не відкидаючи реалізм у творчості Квітки, дослідниця, крім того, наполягає на наявності у його творах потужної стильової течії романтизму. Справді, відома взаємодія Г.Квітки-Основ'яненка із фольклорною художньою системою, його інтерес до історичного минулого українського народу, що засвідчили численні нариси тощо, може розглядатися як вияв романтизму, адже на час розквіту його творчості в українській літературі домінував саме романтизм як стильовий напрям (сентименталізм російського зразка давно втратив своє значення, а реалізм тільки-но зароджувався).

Тривалий час романтизм сприймався як явище хибне, помилкове у своїй суті, дру-

госортне порівняно із реалізмом, тому дослідники, щоб зберегти за багатьма письменниками місце в офіційній історії літератури, чіпляли на них лички просвітницьких реалістів, передреалістів. Чи не тому Т.Шевченко, приміром, змушений був “еволюціонувати” від романтизму до реалізму тощо, натомість ігнорувалася художня сутність творчості митця, зокрема стильова. Ніхто до появи монографії Я.Вільної не наважувався переконливо окреслити романтичну парадигму творчості Г.Квітки-Основ’яненка, що, безперечно, належить до важливих новацій рецензованого дослідження: “...У своїх творах Квітка репрезентує не віддзеркалену, а переосмислену картину дійсності, а це пов’язується із романтизмом” (підкреслення автора. — *О.Б.*, с.169). Таким чином, осучаснено розуміння стильового синкретизму творчості письменника, для якого деякі складники, на думку дослідниці, неможливі (сентименталізм), деякі — обмежені, локальні (класицизм — у кількох драматичних творах), інші — провідні, як реалізм і романтизм із акцентацією на останньому. Певна річ, що остаточного рецепта тут немає, і розв’язок бачиться у групуванні творів не тільки за жанрами і часом написання, а й за стильовими прикметами, тобто не може бути універсальної класифікації творів письменника, яка би враховувала всі зазначені критерії поділу, як цього прагнули літературознавці раніше.

У своїй праці Я.Вільна обґрунтовано наполягає на наявності у Г.Квітки-Основ’яненка національної свідомості, розуміння ним своєї місії у вітчизняній літературі українською мовою, що не зводилася до провінційного патріотизму чи концепції літератури “для хатнього вжитку”. У такий спосіб спростовується вже усталена оцінка письменника як людини доволі лояльної до імперії, не позбавленої, однак, залюбленості в минуле. Не в усьому можна погодитися із заявленою концепцією з огляду, зокрема, на її новизну і незвичність для вітчизняного літературно-критичного дискурсу. Однак система аргументації Я.Вільної настільки переконлива і послідовна, що принаймні серйозна наукова полеміка в цьому разі не тільки можлива, а й необхідна з тим, щоб запропоноване авторкою бачення постаті

митця було або відкинута, або ввійшло до активного наукового обігу.

Важливою видається настанова дослідження на дотримання історизму в інтерпретації творів Г.Квітки-Основ’яненка, необхідність якого ніби зрозуміла, а проте відсутня в багатьох працях попереднього часу. Розглядаючи письменника в контексті його доби, дослідниця виявляє, що “ідеї Квіткиної творчості (саме світоглядного плану) мали для своєї епохи випереджальне значення” (с.228). Таким чином, Квітка не лише не був ретроградом, як його намагалися представити, а багато в чому і випереджав свій час. Саме тому, гадаємо, традиції його повістярської творчості стали, наприклад, творчим імпульсом для Шевченкової “Катерини” та були безпосередньо успадковані Шевченком-прозаїком (хоч певного заперечення художнього досвіду свого попередника, без чого годі уявити літературний розвиток, теж не варто нехтувати). Такі приклади можна множити й далі — важливо те, що Г.Квітка-Основ’яненко багато в чому підготував наступну літературну епоху, але не міг об’єктивно бути прозорливішим за своїх наступників, оскільки, на відміну від того ж Шевченка, не належав до геніїв. Однак і це жодною мірою не може применшити значення письменника для доби становлення нової літератури — актуальним повсякчас залишатиметься адекватне, правдиве витлумачення його творчості та світоглядних засад.

Цінність проведеного Я.Вільною дослідження ще й у тому, що їй вдалося не тільки розв’язати низку ключових проблем, а повному сформулювати ряд інших — у такому дослідницькому підході запорака дальшого поступу напряму літературознавства, присвяченого студіям над творчістю Г.Квітки-Основ’яненка (скажімо, творчий діалог Г.Квітки та І.Срезневського тощо). Останньої крапки, остаточного висновку тут, як і в науці про літературу загалом, бути не може.

Діапазон досліджень про творчість цього письменника, їх якісне зростання дають підстави говорити про виокремлення самостійної галузі в межах історії літератури, присвяченої вивченню феномену Г.Квітки-

Основ'яненка. Необхідність цього доводить і дослідниця у своїй праці, іменуючи новий напрям квіткознавством. Безперечно, заявлений підхід — свіже слово у вітчизняному літературознавстві, і вже тому не може не викликати певних застережень. Ясна річ, досліди творчості далеко не кожного письменника становлять самостійну галузь літературної науки, і слід бути особливо виваженими у проголошенні нових напрямів. Що ж до Г.Квітки-Основ'яненка, то слушність такої кваліфікації поза сумнівом, проте не зовсім вдалим видається сам термін — квіткознавство, що неминує викликає довільні асоціації, хоч творений він за аналогією із шевченкознавством, франкознавством, лесезнавством тощо і цілком відповідає законам нашої мови. У

будь-якому разі продуктивність, життєвість терміна має довести наукова та навчальна практика. Можливо, саме з легкої руки дослідниці це поняття увійде в історію літературознавства.

У цілому ж рецензоване видання, попри окремі вади, неминує при здійсненому обсягові дослідження, слід визнати без перебільшення етапним для історії літератури першої половини ХІХ ст. Його справжнє поцінування ще попереду, однак вже сьогодні можна із певністю твердити, що монографія Я.Вільної буде незамінною у навчально-освітній практиці і стане надійним орієнтиром для подальших студій над творчістю Г.Квітки-Основ'яненка.

Олександр Боронь



БАРОКО – МОДЕРНІЗМ – ПОСТМОДЕРНІЗМ (ТИПОЛОГІЯ ТА НАСТУПНІСТЬ): РОСІЙСЬКА РЕДАКЦІЯ

Заярна І.С. Барокко и русская поэзия XX столетия: типология и преемственность художественных форм: Монография. – К.: Издательско-полиграфический центр “Киевский университет”, 2004. – 405 с.

Наприкінці 70-х років, оглядаючи стан російського літературознавства, Д.Лихачов писав: “Серед іншого в нас у літературознавстві дуже мало “наскрізних” (“сквозных”) тем — тем, що охоплюють одне явище упродовж кількох століть на прикладі творчості багатьох письменників і, по можливості, на матеріалі багатьох літератур. Доводиться пошкодувати, що в нас занадто мало літературознавців-енциклопедистів, літературознавців, які виходять за межі своїх улюблених, спеціальних тем” (О прогрессе в литературе. — М., 1977. — С.77). З тих пір мало що змінилося, і можна з певністю стверджувати, що потреба в подібних дослідженнях, зокрема, у сучасній українській русистичі ще більше зросла, адже зміна дослідницьких парадигм закономірно привела, у кращому разі, до актуалізації емпіричних студій, замкнених іноді на окремих творах або творчості одного чи кількох письменників, а в гіршому — до перелицьовування ідеологічних підкладок. Рецензована пра-

ця — щасливий виняток, і тим вона особливо прикметна. Широке часове охоплення явищ історії літератури — від ХVІІ ст. до сучасності, величезна кількість імен, виходи у площині інших літератур: української, польської тощо, — все це витворює той літературний ландшафт, який і за своїми масштабами, і за обсягами відповідає обширам і амбіціям, заявленим уже в заголовку монографії.

Зрозуміло, що в наукових студіях такого типу чи не найважливішим виступає вибір і формування методологічної бази, або того, що сьогодні номінується як парадигма дослідження. У перших розділах книжки, присвячених методам наукового дослідження, означений широкий спектр наукового інструментарію, а подальший аналіз реалізованого в роботі дослідження переконує у справедливості заявлених і ефективності обраних підходів.

Оцінюючи методологічний інструментарій рецензованої праці, слід насамперед дати

Слово і Час. 2005. №11

відповідь на питання, наскільки продуктивною виявляється обрана авторкою методологія. І тут варто зазначити, що сформульована проблема — виявити барокові елементи в поезії ХХ ст. — поставлена в такому масштабі вперше, і для її розв'язання дослідниця вдається до актуалізації різних методологічних принципів. Можна, звісно, говорити про строкатість і навіть певний еkleктизм літературознавчого інструментарію, однак результативність дослідження змушує визнати дієвість і, більше того, наукову продуктивність обраного авторкою шляху. Не принциповою для рецензованої розвідки видається й деяка розмитість предмета порівняння (мається на увазі поезія бароко як така, зосібна її інваріантність — католицька чи протестантська, слов'янська чи західноєвропейська). Ю.Лотман у праці “Динамическая модель семиотической системы” (М., 1974) зазначає: “Варто лише не забувати, що об'єкт у процесі структурного опису не тільки спрощується, а й доорганізовується, стає більш жорстко організованим, аніж є насправді”.

Цілу низку слухних і глибоких зауваг методологічного плану містить розділ, у якому І.Заярна аналізує проблему типологічної відтворюваності літературних явищ і торкається категорії діакронії в історико-типологічних дослідженнях. При цьому, окреслюючи потенційні можливості різних методологій літературознавчого аналізу, вона не виказує своєї прихильності до тієї чи тієї з них.

Значну увагу приділяє авторка монографії характеру рецепції бароко іншими типологічно спорідненими літературними системами. Це, безперечно, одна з актуальних проблем історичної поетики, що дає змогу розглядати літературний процес як еволюцію форм художнього мислення. Функціонування барокових елементів, варіантів необарокового походження в літературі ХХ ст. дослідниця відстежує, на мою думку, з тонким і глибоким розумінням природи бароко. Шкода лише, що в поле її зору не потрапили праці, а з ними й методологія М.Полякова, автора дослідження “Цена пророчества и бунта” (М., 1975), основні ідеї якого розвинуті у виданні “Вопросы поэтики и художественной семантики” (М., 1978). На мою думку, врахування спостережень ученого над явищами “промежуточного створа” (метафора, вживана авторкою рецензованої праці) сприяло б

дослідженню художніх явищ пізнішого періоду. Адже, як слушно зазначає І.Заярна, накладання художньої парадигми бароко на явища пізніших епох (авангардизму, постмодернізму) дає змогу більш повно осягнути його профіль і зміст. Тобто розвідка ця цікава й дослідникам історичного бароко.

Студіюючи практику художньої творчості, І.Заярна не тільки бере до уваги власне поезію, а зважає й на теоретичну поетику та на комплекс синхронних епосі критичних висловлювань. Зрозуміло, що такий системний підхід дає змогу аргументованіше викласти основні положення праці.

Дослідниця веде пошук, намагаючись виявити найефективніші й ефектніші аналітичні ходи для аргументації основної тези — про типологічну спорідненість поетичних явищ ХХ ст., збирає та описує факти й явища, які найбільш переконливо доводять слушність висунутих гіпотез. Саме висока інформативність і репрезентативність служать критерієм відбору як фактів, так і аспекту дослідження. Погодьмося, що при первинному осмисленні, зважаючи на новизну дослідження, такий шлях уповні виправданий.

Другий розділ книжки присвячений уже безпосередньо аналізу заявленої проблематики — звернувшись спочатку до ранніх свідчень апологетів футуризму про генетичні перегуки їх творчості з бароковими явищами, І.Заярна переходить до історії активізації зацікавлення бароко з боку мистецтвознавців і істориків культури. Це унаочнює й тезу про типологічну близькість авангарду й бароко, а подальші рефлексії над поетикою В.Хлебникова, позначені високою технологією філологічного аналізу, лише підтверджують справедливості висунутих положень. Можна лише пошкодувати, що заявлена теза про зв'язок концептуального характеру поезії В.Хлебникова, В.Каменського з українською культурою, мовою (с.78, 92) залишилась нереалізованою, хоч у розвідці наявні окремі приклади перегуків із поезією І.Величковського, С.Полоцького, Г.Сковороди. Можна, звісно, поремствувати на нерозробленість на сьогодні методик аналізу етнокультурних факторів бароковості, однак відомо, що російська література й культура XVII—XVIII ст. зазнали потужного впливу українського бароко, що пізніше дало

підстави С.Трубецькому вести мову про “українізацію” російської культури тієї доби.

Привертає увагу дослідниці й питання структурування моделей світу в поезії футуризму та бароко, що змусило її звернутися не тільки до поетичних текстів, а й до масиву критичної літератури. Про своєрідну “архаїчність” футуристів і їхній зв’язок із поезією XVIII ст. писав, зокрема, Ю.Тинянов: “Русский футуризм был отрывом от срединной стиховой культуры XIX века... Хлебников сродни Ломоносову, Маяковский сродни Державину... Как и Державин, Маяковский знает, что секрет грандиозного образа не в высоте, а только в крайности связываемых планов высокого и низкого (“далековатые идеи”)” (Див.: *Тинянов Ю.* Поэтика. История литературы. Кино. — М., 1977. — С.175-176; *Гончарова О., Гончаров С.* Маяковский и утопическое сознание (тезисы) // Włodzimierz Majakowski i jego czasu. — Warszawa, 1995). Однак варто зазначити, що поезію В.Маяковського І.Заярна розглядає чомусь лише під призвою її мотивно-тематичного змісту, при цьому поза увагою дослідниці залишилися праці М.Вайскопфа (див., напр.: Барочно-религиозные темы в поэзии Маяковского // Русский авангард в кругу европейской культуры. Межд. конференция. 4-7 января 1993. — М., 1993. — С.106-107; *Його ж.* Во весь логос: религия Маяковского // Птица тройка и колесница души. Работы 1978-2003 годов. — М., 2003. — С. 343-364).

На цьому тлі спостереження над ранньою поезією Б.Пастернака вирізняються філігранним аналізом окремих її зразків, свідчать про чудове знання дослідницею творчої спадщини цього автора.

Значну увагу приділяє І.Заярна і поетичному доробку оберіутів, хоч належність їх до творців необароко вимагає певних застережень. Справді, бароко мало не тільки високий реєстр (т.зв. “високе” бароко), а й варіант, який називають “низове”, чи “народне” бароко, що, на мою думку, точніше. Саме з ним пов’язує дослідниця генезу певних елементів поетики оберіутів (с.126–130). Проте варто зазначити, що література бароко, охоче культивує пародію, породжуючи модерний механізм самооновлення літератури, водночас пройнята виразною вітальністю, для неї неприйнятна естетика абсурду — породження нового часу. Світоглядна ж палітра оберіутів надзвичайно строката, якщо не еклектична, і

її складниками, зазначає І.Заярна, були такі екзотичні явища, як буддизм, джайнізм чи “троємирие” П.Флоренського. Абсурдний світ оберіутів — це світ утраченого Бога, чого не можна сказати про представників барокової поезії. Що ж до стильової організації тексту, то оберіути, безперечно, були прихильниками поетичних форм, уже апробованих літературною культурою бароко.

У третьому розділі монографії розглядається проекція бароко в постмодерністському дискурсі. Це один із центральних і чи не найскладніших за характером розв’язуваних проблем розділ. І перша з них — дискусійність естетичного феномену постмодернізму в російській літературі: часові межі, школи й течії, природа з’яви на літературній арені. Формування цього напрямку, на думку дослідниці, почалося в 70-х роках, а до його представників вона зараховує “метаметафористів”, концептуалістів, які, “неосознанно (?) участвовали в формировании этого направления в русской культуре” (с.158). І.Скоропанова наводить свідчення Г.Сапгіра про те, що ще наприкінці 60-х років концептуальні книжки віршів А.Монастирського “гуляли по Москве”, а сама вона веде початки постмодернізму від книжки “Прогулки с Пушкиным” Абрама Терца (Русская постмодернистская литература. Изд. 4-е. — М., 2002. — С. 192, 80-112).

Ще один бік справи, більш серйозний — генеза російського постмодернізму. Це важливо усвідомити, бо всі розмови про проекцію бароко матимуть певний вектор, який залежатиме від органічності цього явища в літературі. І.Заярна слідом за І.Скоропановою наполягає на самостійному характері російського постмодернізму. Тут варто наголосити не тільки на замкненості розвитку російської літератури з огляду на ідеологічну ізоляцію, а й на могутній притягальній силі російської класичної літератури, завдяки якій жоден із експериментаторів не може відійти далеко від її цінностей. Про це свідчить і історія найрадикальніших експериментів у російській літературі. А інтерес до барокових текстів, силабічного барокового віршування — яскраве тому підтвердження. Опосередковано про спрямованість поетичного мислення постмодерністської епохи до бароко свідчить, як справедливо зазначає І.Заярна, актуалізація інтересу до нього в останні десятиліття ХХ ст. з боку науковців і чи-

таького загалу. Це завжди важливий симптом зміни ціннісних орієнтирів.

Значну увагу приділяє дослідниця типології філософської проблематики й мотивних комплексів. Реставруючи, скажімо, “бароковий комплекс” світобачення І.Бродського, вона називає велику кількість джерел, які так чи інакше впливали на його формування. До них, на мою думку, варто було б додати ще й бароково-класицистичний профіль імперського Санкт-Петербурга, що відлунює в урочистості, пишності й високому регістрі поетичного слова цього автора.

Питанням вияву в сучасній поезії християнського світовідчуття присвячений наступний розділ праці, який свідчить про вільне орієнтування дослідниці у складній проблемі *література й релігія*, яка на сьогодні стала окремим напрямом літературознавчих студій. У світлі досліджуваної проблематики цей аспект аналізу вповні природний і навіть обов’язковий, адже, як справедливо зазначає І.Заярна, “поезія барокко релігійна в своїй основі” (с.215). Акцентуючи увагу на контактних і типологічних зв’язках, дослідниця не лише наводить і аналізує факти, а кожного разу вдається до групування та класифікацій. Вказуючи, скажімо, на функціонування традицій бароко, вона виокремлює чотири різних рівні: поетичні переклади, використання текстів бароко як інтертекстів у сучасній поезії, реконструювання силабіки, цитування. Вміло дібрані ілюстрації підтверджують справедливості заявлених тез.

Останній розділ дослідження присвячений проблемі актуалізації риторичного дискурсу в поетології та в художній практиці російського авангарду й постмодернізму. Окреслює І.Заярна і той “спільний знаменник”, який дає можливість говорити про типологічну спорідненість бароко й авангардної та постмодерністської поезії — це посилена увага до слова, експериментальна природа організації поетичного мовлення, що часто-

густо сусідить із грою, нарешті, відродження риторичного мистецтва.

На завершення дозволю собі кілька зауважень.

Насамперед, вимагає докладнішого теоретичного обґрунтування термін “необароко”. Ще 1975 р. на XVII Конгресі Міжнародного інституту іберійської культури в Мадриді було прочитано 50 доповідей на тему “Бароко і необароко”. Саме тут визначились і два напрями рефлексування над цією проблемою. Одні вбачали в необароко вияв певних світоглядно-ментальних і емоційно-духовних особливостей, інші — в основному стильових, формальних. У рецензованій праці зроблена спроба їх поєднання, але не завжди послідовно і без жорсткої кореляції. А тому термін залишається радше метафоричним маркуванням певних явищ і на російському ґрунті не має перспектив існування.

Насамкінець варто наголосити, що рецензована монографія вирізняється ясністю й раціональною прозорістю викладу, багатю, гнучкою і грамотною мовою. У дослідженні можна спостерегти лише поодинокі випадки незугарного слововживання на зразок “анализ “архетипических” ситуаций в литературе” (с.7), чи дещо наївне судження на кшталт: “основные приемы и методы творчества “метаметафористов”, концептуалистской поэзии создавались первоначально вне зависимости и ориентации на постмодернизм, так как поэты в большинстве случаев поначалу не знали о его существовании” (с.158). А якби знали? Та наведені приклади, на мою думку, не впливають на якість наукової розвідки, радше по-бароковому декорують наратив.

Загалом же можна з певністю стверджувати, що українська русистика поповнилася фундаментальним дослідженням, яке суттєво збагатило уявлення про історичне життя бароко.

Павло Михед



ПАМ'ЯТІ МИКОЛИ ІГНАТЕНКА



1 жовтня цього року пішов з життя наш колега, доктор філологічних наук, провідний науковий співробітник відділу світової літератури Микола Андрійович Ігнатенко.

Микола Ігнатенко народився 16 травня 1939 р. у селянській родині на Хмельниччині. Батько загинув на фронті 1944 р., тож, залишившись без його підтримки, майбутній науковець мусив від дитячих літ самостійно торувати життєвий шлях. Він блискуче вчився і в школі, і в Чернівецькому університеті. Після завершення навчання Микола Андрійович працював учителем німецької мови в сільській школі, а також журналістом у районних і обласних газетах. Він вивчив не лише німецьку, а й румунську та польську мови. Все життя безперервно займався самоосвітою.

Вирішивши стати науковцем, Микола Андрійович спочатку успішно склав іспити до аспірантури Інституту філософії, але літературознавчі зацікавлення переважили, і він вступив до аспірантури Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка. Захоплення філософією, бажання охопити та осмислити універсальні параметри буття спонукали його до синтезування літературознавчого, культурологічного та філософського вимірів своїх наукових досліджень. Його праці завжди вирізнялися широким теоретичним осмисленням літературних явищ, глибоким зануренням у сутність глобальних проблем літератури й культури від давнини до сьогодення...

1977 р. Микола Андрійович успішно захистив кандидатську дисертацію, а 1993 р. — докторську. В Інституті літератури спочатку працював у відділі теорії літератури, згодом — у відділі світової літератури. Колеги запам'ятали його як принципову, інтелігентну, надзвичайно чуйну людину, завжди готову прийти на допомогу. Особливо опікувався Микола Андрійович підготовкою аспірантів, був вдумливим і толерантним науковим керівником. Жодного разу він не відмовився бути опонентом чи рецензентом, прочитати праці своїх колег, підтримати свіжі наукові ідеї.

Наукова діяльність Миколи Ігнатенка дістала високу оцінку не лише в Україні, а й за її межами. Про працю цього дослідника схвально відгукувалися, зокрема, Сергій Аверінцев та Вольфганг Краус. Микола Андрійович був автором і членом редакційної ради часопису “Вікно в світ”, брав активну участь у конференціях і семінарах з германістики, цього року став заступником керівника новоствореного Центру германістики при відділі світової літератури, на який покладав великі сподівання.

Наукові інтереси Миколи Ігнатенка вражали своєю різнобічністю. Він був автором ґрунтовних монографій “Читач як учасник літературного процесу”, “Генезис художнього мислення” (окремі розділи першої зі вказаних книжок були перекладені словацькою мовою й видані у Братиславі). Окрім суто літературознавчих досліджень, Микола Ігнатенко розробляв філософські проблеми (стаття “Філософія життя й смерті як контекст художньої культури ХХ ст.” та інші праці, присвячені проблемам культури в технократичному суспільстві, духовній спадщині Просвітництва, романтизму й постмодернізму, Франкфуртській школі тощо). Багато часу він віддавав також перекладам художніх текстів (зокрема, Й. В. Гете) та наукових праць (останнім у його доробку був переклад праці Д. Чижевського “Порівняльна історія слов'янських літератур”).

Українська література і українська культура посідали значне місце в колі його наукових інтересів. Микола Андрійович брав участь у підготовці до видання творів українських класиків, написав низку блискучих статей: “Алюзія у словесній творчості Т.Г. Шевченка”, “Два екстериторіальні центри української культури — Відень і Аугсбург”, “Християнський неоплатонізм та українська художня культура” та ін.

Усім нам не вистачатиме Миколи Андрійовича Ігнатенка — його таланту, його доброзичливості, його світлих очей та щирої усмішки. Та з нами залишаються яскраві праці цього надзвичайно обдарованого науковця і світла пам'ять про нього...

Слово і Час. 2005. №11