

Слово і ЧАС

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

№ 12 (540)

грудень 2005

м. Київ

Заснований у січні 1957 р.
Виходить щомісяця

ЗМІСТ

XX СТОЛІТТЯ

- Жулинський Микола.* Юрій Лавріненко: творення сили національного відродження 3
- Луцій Світлана, Павловська Наталія.* З погляду сучасності (роздуми над книжкою О.Веретенченка “Нагорода моя – свобода”)..... 8

ЛІТЕРАТУРНА КРИТИКА

- Крупка Мирослава.* Художнє моделювання проблем материнства та творчості в анти-романі Ніли Зборовської “Українська Реконкіста” 12
- Голобородько Ярослав.* Онтологічна проза Григорія Штоня (про романну збірку “Пообіч часу”)..... 17
- Деркачова Ольга.* Світ крізь призму болю (на матеріалі творів М. Кіяновської та А.Охрімовича) 22

ПИТАННЯ ТЕОРЕТИЧНІ

- Просалова Віра.* Інтертекстуальне поле і контекст: диференціація понять 28

ПОГЛЯД

- Квіт Сергій.* Герменевтика як невіддільність..... 35

AD FONTES!

- Задорожний Василь.* Структурна та змістова еволюція у коляді “Не плач, Рахиле” в Новий час 41
- Панчук Оксана.* Композиційна структура щедрівок..... 49

ДЕБЮТ

- Зелененька Ірина.* Україна як поліваріантний націотворчий образ у ліриці Тараса Мельничука 57
- Довженко Олена.* Національний характер у романах Олесея Гончара 63

НАЦІОНАЛЬНА ІДЕЯ

- Веретюк Оксана.* Скажи мені, хто я? (Проблема національної ідентичності літератури, літературного твору та його автора) 68
- Бернік Франце.* Культурна ідентичність в епоху глобалізації. Небезпеки та перспективи. 72

ЛИСТ ДО РЕДАКЦІЇ

- Стріха Максим.* Дещо про науковість і сумнівність 78

РЕЦЕНЗІЇ

- Біла Анна.* На терезах рівнодення [Ільницький М. У фокусі віддзеркалень: Статті. Портрети. Спогади. – Л., 2005] 83
- Мишанич Ярослав.* Збережемо для історії [Дубинянський Михайло. Тисяча посмішок помаранчевої революції. – К., 2005] 86
- Мельничук Ярослава.* Нове про Ольгу Кобилянську [Погребенник Ярослава. Німецькомовний контекст творчості Ольги Кобилянської. – Чернівці, 2005] 87

НАШІ ПРЕЗЕНТАЦІЇ

- Академічна* “Історія української літератури” в 10 т. (матеріали засідань науково-редакційної комісії, “Круглих столів”, інших наукових обговорень та плани томів); *Нова історія* української літератури (теоретико-методологічні аспекти); *Н.С.Надъярных.* Дмитрий Чижевский. Единство смысла; *Любов Яшина.* Проза Володимира Дрозда: міфопоетичний дискурс: Монографія; *Літературна компаративістика.* – Вип. 1; *Микола Корпанюк.* Слово. Хрест. Шабля (Українське монастирсько-церковне, світське крайове літописання XVI–XVIII ст., компіляції козацького літописання XVIII ст. як історико-літературне явище); *Критика.* – 2005. – Число 9 34,40,68,88

- ЗМІСТ ЖУРНАЛУ “СЛОВО І ЧАС” ЗА 2005 р. 89

- КНИЖКОВА ГРАФІКА 3 сторінка обкладинки



XX століття

25 вересня ц.р. у Нью-Йорку Українська вільна академія наук у США відзначала 100-літній ювілей відомого літературознавця, публіциста, журналіста Юрія Лавріненка. Засідання відкрив вступним словом президент УВАН О.П.Біланюк, "Слово про Батька" виголосила Лариса Лавріненко, із доповіддю "Юрій Лавріненко: творення сили національного відродження" виступив акад. НАН України М.Г.Жулинський (друкуємо нижче). Відбулася також демонстрація відеозапису зустрічей української громади за участю Ю.Лавріненка з І.Драчем і Д.Павличком у Нью-Йорку.

Микола Жулинський

ЮРІЙ ЛАВРІНЕНКО: ТВОРЕННЯ СИЛИ НАЦІОНАЛЬНОГО ВІДРОДЖЕННЯ

Відомий французький філософ та історик культури Мішель Фуко у праці "Археологія знання", подаючи археологічний опис змін, багато говорить "про розриви, прогалини, розколи, про цілком нові форми позитивності та раптові перерозподіли"¹. Коли ми замислюємося над проблемами історії і часу, нас дратують розриви, перервність, втрати послідовності, й ми прагнемо поновити зв'язки, нами опановує ідея цілісності, внутрішня потреба відтворення безперервності історичного процесу.

Українська історія, українська література і мистецтво, українська культура травмовані розламами, розривами, фальсифікованими оцінками явищ і постатей, порушеннями синхронності позитивностей – усім тим, що не дозволяє нації виробити власний – національний – образ історичного і культурного буття. У ставленні до історії ми – українці – послідовні гегельянці, бо особливо гостро, навіть болісно переживаємо потужний вплив історії на суспільну свідомість. Те, що в основі гегелівської метафізики лежить історія, для нас є істиною доведеною, хоча лише в останні десятиліття, принаймні, у два останні, до нас, в Україні, почало зримо доходити, що істина "живе" в часі і відкриває себе у процесі часу. Наші поривання ліквідувати прогалини в історичному часі, "зв'язати" жахливі розриви, поновити повноту уявлення про минуле свого народу свідчать про енергійне прагнення національної пам'яті до нерозривної тривалості нашого історичного буття.

Якщо нам у колоніальній Україні не вдавалося перекидати містки пам'яті крізь прірви, вириті на національному просторі історії російським самодержавним і комуністичним режимами, то це робили українські подвижники поза межами рідної землі. Одним із цільних "реставраторів" травмованої ідеологічними розривами національної пам'яті був Юрій Лавріненко, 100-річчя від дня народження якого ми відзначаємо цього року.

¹ Фуко М. Археологія знання. – К., 2003. – С. 264.

Антологією “Розстріляне відродження”, опублікованою 1959 року, він здійснив своєрідну ідентифікацію сенсу й результату одного з найважливіших періодів літературно-мистецького розвитку України у ХХ столітті. У цій праці надзвичайно актуалізований головний смисл історії за Гегелем: послідовне розгортання й утвердження ідеї свободи. Свободи передусім у творчому самовияві, у мистецькому самоздійсненні індивіда як творця самої історії.

Я не випадково згадую Гегеля, бо Юрій Лавріненко в оригінальному есеї “Література вітаїзму. 1917-1933” несподівано сміливо, навіть парадоксально аналізує теорію і практику ленінізму у проекції на тогочасний стан суспільних настроїв і переживань в Україні. По суті, дослідник зіставляє два типи – російський і український, радше – малоросійський – ментальності, світосприйняття, світовідчуття. За основу для своїх аналітичних роздумів Юрій Лавріненко бере гоголівський комплекс “злопомсти” і відверто, з гідною поваги самокритичністю узагальнює: “На Україні він (комплекс “злопомсти”. – *М.Ж.*) завше виявлявся як стихія незагнужданого анархізму, розбрату (не раз кривавого), егоцентричного індивідуалізму, задрості й нездатності до співпраці з відмінними від себе, а також – у ледарському “моя хата скраю”, “менше з тим”. Все це, своєю чергою, призводило до комплексу внутрішнього й зовнішнього рабства, епігонства, улягання чужій догмі й організації – малоросійство і бездержавність, одне слово”².

У Росії, стверджує літературознавець, усе відбувалося навпаки і, врешті-решт, там комплекс “злопомсти” сформувався віками у залізну догму й організацію “виключності, диктатури і покори” (с.754), що дістало своє вивершення, своєрідну модернізацію в ленінізмі. Юрій Лавріненко в цьому контексті – у контексті реалізації більшовиками комплексу “злопомсти” у догмі та організації ними стихії “страшної помсти” – згадує Гегеля, зокрема, його тезу про ідеальне самовивершення свого духу, тобто, духу ленінізму.

Справді, історичний комплекс анархії, розбрату, “злопомсти” відіграв в Україні фатальну роль. Чи він був визначальним у тому, що сталося з Україною на початку ХХ століття, ще слід поміркувати, проте цей історичний розлам, цей фатальний розрив у розвитку української цивілізації, спричинений більшовизмом, відлунюється і в сучасних подіях в Україні. Ми опинилися, кажучи словами видатного німецько-американського філософа Ханни Арендт, авторки капітальної праці “Джерела тоталітаризму”, “в розламі часу між нескінченим минулим та нескінченим майбутнім”, і мусимо “заново відкривати й невпинно торувати цей шлях”³.

Юрій Лавріненко з волі історичних обставин, вкрай вороже наставлених супроти нього, здавалося б, не мав можливостей впливати на формування образу майбутньої України, зате міг судити неупередженим оком про те, що було в її минулому, і це судження могло, мусило впливати на майбутнє. Той немилосердний тиск постійного протистояння, який переслідував його з дня першого – 24 грудня 1933 р. – арешту в підкомуністичній Україні, другого – 4 лютого 1934 р. та 15 місяців ув’язнення в харківській тюрмі й до 3-х років “жорстоких арктичних 9-місячних зим” у віддалених таборах на півострові Таймир (був засуджений на 5 років концтаборів і на 3 роки поразки у правах) – цей тиск розвивався передусім у сфері духу і “вимагав” критичного осмислення цього розламу між минулим і

² Лавріненко Ю. Розстріляне відродження. – К., 2000. – С. 754 (далі цитуємо за цим виданням у тексті).

³ Арендт Х. Між минулим і майбутнім. – К., 2002. – С. 18.

майбутнім, у якому опинився він і його батьківщина. Юрій Лавріненко розпочав не лише зв'язувати розірвані нитки культурної традиції, а і здійснювати критичну інтерпретацію минулого задля повноти вивершення майбутнього. Тому його праця “Розстріляне відродження” відкривається статтею “Павло Тичина”, бо саме у творчості цього геніального лірика й захований ключ розуміння сутності українського життя, історичних розривів початку ХХ століття.

Юрій Лавріненко акцентує увагу на відомій поетичній строфі Павла Тичини: “соціалізм без музики ніякими гарматами не встановити”, яка прозвучала 1920 року і яка, вважає дослідник, “контрастно поєднується з навальністю зламів і переламу” (с. 19). Слушніше, різко дисонує з тими зламами, розривами, розколами, які не одне століття утворювалися в національній історії, в її часі, а головне, в почуттях і настроях мільйонів українців. Першопричина цих зламів, переламів — значно глибша і криється не лише в реалізації ленінської ідеї “страшної помсти” за гріхи, за злочини минулого. Безперечно, трагічний розрив і так ледве пульсуючої в народній пам’яті духовної традиції відбувся тоді, коли більшовицька революція в Петрограді, точніше, більшовицький переворот, поширилася на Україну і залила кров’ю “злопомсти” українську національну революцію. Саме російська більшовицька революція, стверджує Ю.Лавріненко, замірилася знищити все “до основанья” і зразу ж шляхом абсолютної диктатури повністю зневолити людину, знесилити її дух, впокорити її волю, її поривання до свободи.

Іншими очима Юрій Лавріненко дивиться на революцію в Україні. Тут російські більшовики та їхні українські послідовники намагалися реалізувати ідею Леніна про “страшний суд” комуністичної революції і цим остаточно розв’язати т.зв. українське питання. Але, як проголосили “Сонячні кларнети” Павла Тичини, — цей, за визначенням Юрія Лавріненка, “універсал духової самостійности України” (с. 941), в Україні 1917 року не стільки стався розрив, розлам в історичному часі, в історичному просторі національного буття, скільки відкрилося стихійне поривання мільйонів до подолання розриву національної свідомості, витвореного колоніальним станом України. Тому Юрій Лавріненко говорить про українську національну революцію 1917 року, в якій маси прокинулись “до подолання зовнішнього і внутрішнього рабства, до нового життя” (с. 941), до “новонародження”, яке Лавріненко вважає визволенням від рабського комплексу малоросійства, від власної скаліченості та дисгармонії. І надзвичайно переконливим естетичним аргументом у цьому для Юрія Лавріненка є “конгеніальний естетичний універсал країни” — “Сонячні кларнети” Павла Тичини, що їх він розглядає як духовну опозицію України ленінському духові “злопомсти”, провокативному вивільненню більшовиками страшних руйнівних сил анархії, братовбивства, мстивої чорної кари начебто за злочини панівних класів.

Унікальність та пріоритетність цих оригінальних узагальнень Юрія Лавріненка очевидна, бо він першим розглянув “Сонячні кларнети” під кутом зору принципово відмінних від більшовицької революції в Росії характеру і змісту української революції 1917 року — революції національної. Її спонукою і метою була не “страшна помста” за минулі злочини, вчинені Україні, не спустошення задля засівання зерен майбутнього царства комунізму, не боротьба в ім’я кривавого виборення абсолютної влади — влади більшовицької диктатури, хоча ці симптоми російської більшовицької революції доволі виразно почали згодом проглядатися і в українській революції, а передусім духовне звільнення української людини, пробудження індивідуальної та національної свободи, поривання до єдності зі світом вільних людей, які витворили національні держави і реалізують себе у своїй державі завдяки своїй же державі.

Аналізуючи “Сонячні кларнети”, Юрій Лавріненко відкриває перед нами два типи революції, що відбулися на імперському російському просторі — російський більшовицький тип революції, революції деструктивної, базованої на “злопомсті”, на “страшному суді” і карі за спричинені кривди і зло, і революції національної, в основі якої духовне звільнення людини, пробудження сил відродження нації, витворення гармонійного світу, який був до того структурно розчленований. Бо і українська історія, українська культура, українська суспільна свідомість були неповними, з великими прогалинами, розривами, розколами, а українська революція 1917 року і передбачала подолання цих розривів і витворення цілісності, безперервності історичного буття українського народу.

Розглядаючи поему “Золотий гомін” Павла Тичини, Юрій Лавріненко говорить про ці розлами, розриви, розпади в національній історії, пам’яті, в українському історичному часі як про деструктивну роботу старого ладу, імперської політики: “Розпад — це довершене діло старого ладу. Це він атомізував, розірвав, дезінтегрував людину і націю. Революція має відродити їх” (с. 945). І далі дослідник узагальнює: “У поемі “Золотий гомін” маємо неперевершений образ відродження людини і нації як духового організму” (с. 945).

Та особливо фатальною для української людини була внутрішня дисгармонія, духовна несвобода, рабський дух — як наслідок розриву вкрай необхідного внутрішнього зв’язку людини зі своєю нацією. Це було і до сьогодні залишається найбільшою, найтемнішою в’язницею для української людини — цією в’язницею, вважає Юрій Лавріненко, “є людина для самої себе” (с. 944), її поневолена душа.

Юрій Лавріненко розглянув “Сонячні кларнети” як естетичний універсал української духовної революції, головною ідеєю якого була суверенність індивідуального буття — “духова суверенність”. Його аналіз творчості Павла Тичини періоду “Сонячних кларнетів” (1918), “Замість сонетів і октав” (1920), “Плугу” (1920), “Золотого гомону” (1922), поеми “В космічному оркестрі” (1921) здійснюється у проекції на ті політичні події і процеси, які відбувалися в ці роки в Україні. Зокрема, він прояснює першопричини національної катастрофи, коли розверзлась “безодня старого гоголівського комплексу братовбивчої анархії і злопомсти, що його всіляко роздмухував і використовував російський більшовизм під гаслом “клясової боротьби” (с. 943).

Саме тоді, внаслідок агресії більшовицької Росії в Україну, і вибухнув цей гоголівський комплекс братовбивства і саме тоді народився український комунізм, який рішуче засуджує Юрій Лавріненко і який він називає “червоним малоросійством” (с. 943).

Суть “червоного малоросійства” Юрій Лавріненко вбачав у тому, що український комунізм, підтримуючи культурне відродження в радянській Україні, йшов на компроміси з московською більшовицькою владою, втягував у цю чорну прірву компромісів задля українізації та культурного ренесансу національні творчі сили. До чого це призвело, і розкриває Юрій Лавріненко в антології “Розстріляне відродження”, де він подає трагічні й драматичні долі тих сорока митців, які виявили “вперту непідлеглість ленінізмові і його агентурі — червоному малоросійству” (с. 943). Ясна річ, таких подвижників в українській радянській літературі було не так уже й багато — більшість зачалася “під сірим покривалом соцреалізму” (с. 478), свідчить Юрій Лавріненко, і дуже важко відрізнити талант від бездарності, ганебного пристосуванства.

У літературній силуеті “Володимир Свідзінський” читаємо про мовчання поета, яке, мов шапка-невидимка, закривало його від світу фальшувальних і провокацій, від маскуваності, пристосування. Володимир Свідзінський пішов, як пише Юрій

Лавріненко, “у духове підпілля” і там, у самотині й мовчанні, розвинув “велику творчу активність у повній ясності духа” (с. 192).

Автор “Розстріляного відродження” свідомо подає в цій антології у повному обсязі повість “Смерть”, в якій Борис Антоненко-Давидович розгортає моральну і духовну “анатомію” відступництва українця, зради ним рідної мови, культури, історії, національної пам’яті. Новітній яничар Горобенко втішає себе тим, що “нова, молода Україна” складається “з отих самих Гарасименків, що це тепер викидають українську книжку за слово “рідна”, що ламають собі мову, аби тільки добрати нових, невідомих слів для тих думок, які шкереберть перекинули їхнє життя і штовхнули їх з битого прадідівського шляху” (с. 529).

Велику і гідну українського інтелектуала мужність виявив Юрій Лавріненко тим, що тут, за межами рідної землі та ще після сталінських концтаборів і страшних упосліджень комуністичним режимом його національної гідності й почуттів, утвердив важливу тезу: українська література, перебуваючи під тотальним контролем і диктатом московської комуністичної влади і червоної малоросійської влади, не скорилася, а, навпаки, “розвивала далі лінію “Соняшних клярнетів”, лінію духової суверенності. Вона піддала глибокій критиці комунізм — і російський, і український. Українська література в її кращих виявах, у клярнетизмі насамперед, лишилась вірна здоровим, історично зформованим первням свого народу” (с. 943).

Таке узагальнення, я певен, було дуже сміливим, зважаючи на українське еміграційне середовище, в якому жив і працював Юрій Лавріненко. Згадаю слова з листа Євгена Гловінського до Юрія Лавріненка від 16 березня 1948 року: “З великою цікавістю прочитав статтю шосту з циклу “Перед новим етапом” (“Про деякі ідеї Українського Відродження”). Дуже шкодую, що не маю всіх статтів: чи не могли б Ви їх вислати? Гадаю, що Ви маєте рацію, виступаючи так твердо і відверто, як герольд тих підсоветських українців, які і в тих умовах робили українську працю; що бо праця на рідному терені і для основної маси українського народу мала величезне значіння; що ми тут, в першу чергу, стара еміграція недооцінювали тієї праці”.

Володимир Винниченко відгукнувся із Франції 30 липня 1950 року на привітання його з днем народження такою оцінкою літературно-наукової діяльності Юрія Лавріненка: “Дорогий і Вельмишанований Колего, Ваше привітання з днем мого народження мене щиро зрадувало, бо я високо ціную Вашу постать і вважаю, що тут на еміграції, так особливо на Україні Ви здатні дати нашій нації багато цінностей духового характеру, але з одною умовою: коли Ви матимете велику віру в себе і мету, до якої мали б іти. Засобів для досягнення її Ви маєте досить, наскільки я міг судити з тих небагатьох виявів, на які мені щастило натрапити. Може, ми коли небудь зустрінємось і я зможу живим словом висловити Вам подяку за ті приємні хвилини, які я мав, коли читав Ваші статті, — я думав: не даремно все ж таки попереднє покоління української нації віддавало свої сили на її відродження, коли в ній уже настають отакі сили.

Сердечно бажаю Вам у вільній країні зміцнити себе і наготувати до праці “там”, де нас потребуватимуть і де ми безустанку живемо душею.

З глибокою пошаною В. Винниченко”.

Як свідчить цей лист, Володимир Винниченко високо цінував працю Юрія Лавріненка над пізнанням глибинної суті української літератури в умовах комуністичного режиму.

Українська література підсоветської України намагалася оберігати духовну тривалість національного буття, не дозволяти поглиблювати прірви, розлами, розриви в історичній пам’яті свого народу і будь-якою ціною, іноді й власним життям письменника, іноді й глибокими моральними травмами, що були наслідками

компромів із комуністичною диктатурою, берегти внутрішню цілісність культурного і мовного буття нації.

Юрій Лавріненко це бачив, усвідомив і сказав про це сміливо та аналітично переконливо. Тут, у Нью-Йорку, у травні 1959 року він напише: “Література вітаїзму показала силу духа, яку не знищити кулею, штучно організованим масовим голодом, а чи суцільною депортацією населення з його рідної землі. Цей дух є український і вселюдський водночас. У Сибіру він так само діятиме, як і на Україні. Чи знайдуться в Москві люди, що відчують доконане остаточне ідейне банкрутство і грядущий неминучий фізичний кінець трьохсотлітнього панування принципу “поліційного моноліту”” (с. 967).

Пророчі слова. На жаль, небагато знайшлося в Москві людей, які відчували неминучий крах більшовицької імперії, зате це відчули і прискорили ідейне банкрутство поліційної держави СРСР ті, хто боровся проти імперської влади і в Україні, і в Литві, і в інших республіках. Нам ще слід багато зробити, щоб гідно оцінити роль і значення подвижників свободи, які боролися і в Україні, і поза Україною. Юрій Лавріненко — один із тих українських інтелектуалів, творчий потенціал яких ще не оцінений належно в Україні. Та не слави для себе він шукав, а правди для свого народу, жадав духовного визволення української людини і вірив в її духовне оновлення. В Україні цей процес “відродження людини і нації як духового організму” (Юрій Лавріненко) проходить важко, повільно і тому творчий потенціал Юрія Лавріненка необхідний сучасній Україні. Він працює на духовне оновлення української людини, і в цьому запорака безсмертя страдницького сина України Юрія Лавріненка.



Світлана Луцій, Наталія Павловська

З ПОГЛЯДУ СУЧАСНОСТІ
(роздуми над книжкою О.Веретенченка
“Нагорода моя – свобода”)

Український поет-емігрант Олекса Веретенченко (літературний псевдонім — Олекса Розмай), автор збірок “Перший грім” (1941), “Дим вічності” (1951), “Заморські вина” (1974), поеми “Чорна Долина” (1953) та перекладу поеми Дж.Байрона “Мазепа” (1959), на жаль, поки більш відомий серед діаспори. Його твори друкувалися на сторінках журналів “Рідне слово” та “Арка”¹, в “Українській літературній газеті”², у другому збірнику МУР’у (Мюнхен) вміщено фрагмент поезії Олекси Веретенченка “Пісня покоління”, а збірник “Слово” запропонував читачам вибрані твори поета, переважно зі збірки “Заморські вина”³.

¹ Див.: *Рідне слово*. Вісник літератури, мистецтва і науки. — Мюнхен; Карльсфельд. — 1945. — Ч.1; 1946. — Ч.3–4; *Арка*. Література. Мистецтво. Критика. — Мюнхен, 1947. — Ч.1, Ч.2–3; 1948. — Ч.3–4; Ч.5.

² Див.: *Веретенченко О.* Ще вчора пальцями торкалися брудними до ран...” // Українська літературна газета. — 1956. — Жовтень. — Ч. 10; Розкриляються білі вітрила // Там само. — 1958. — № 2 та ін.

³ Див.: *Слово*. Зб. 1. Література. Мистецтво. Критика. Мемуари. Документи. — Нью-Йорк, 1962. — С. 175–177; Зб. 2. — Нью-Йорк, 1964. — С. 32–34; Зб. 3. — Нью-Йорк, 1968. — С. 109–114; Зб. 5. — Едмонтон, 1973. — С. 8–9; Зб. 6. — Торонто. — С. 14; Зб. 9. — Едмонтон, 1981. — С. 13–14; Зб. 10. — Едмонтон, 1983. — С. 10–11; Зб. 11. — Торонто, 1987. — С. 18–19; Зб. 12. — Канада, 1990. — С. 112–113.

Про доробок Олекси Веретенченка йдеться в написаних за кордоном розвідках таких літературознавців, як О.Зуєвський⁴, Ю.Лавріненко⁵, В.Лесич⁶, Ю.Шерех⁷. Високо цінував його творчість Улас Самчук, зокрема, у книжці спогадів “Плянета Ді-Пі. Нотатки й листи” містяться такі рядки: “Заходили також до Веретенченків, розмовляли про Байрона... Веретенченко поет високого рівня, доброго тону, з ним приємно розмовляти про справи поезії — це ж бо його стихія. Я дістав також готову до видання збірку поезій Багряного. Веретенченко й Багрянний різні творчі індивідуальності, але їх єднає віра в поетичне слово, непідроблена щирість його вислову”⁸. Деякі відомості про поета подає Григорій Костюк у спогадах “Зустрічі і прощання”⁹. Про Олексу Веретенченка та його творчий доробок йдеться в “Історії мого покоління”¹⁰ І.Майстренка й у книжці Д.Нитченка (Чуба) “Від Зінькова до Мельборну...”¹¹. Про співпрацю Олекси Розмая з “Новою Україною” розповідає Д.Нитченко у статті “З відстані років”, опублікованій у журналі “Березіль”¹². 1988 р. в Австралії вийшов альманах “Новий обрій”, присвячений 20-літтю існування в Мельборні Літературно-мистецького клубу ім. Василя Симоненка та 1000-літтю християнства в Україні. Відкривався він поезією О.Веретенченка “Велична пора” про Київську Русь і про хрещення русичів.

Водночас в Україні, де побачила світ дебютна збірка поета “Перший грім”¹³, його ім’я тривалий час замовчувалося. Щоправда, кілька рядків про О.Веретенченка містять спогади Ю.Смолича “Розповідь про неспокій триває”, написані в 60-х роках минулого століття: “Власне, цей “залишенець” був найбільш несподіваний. Молодий хлопець, комсомолец, не безталанний початкуючий поет”¹⁴. “...Нинішня дрібна “продукція” Веретенченка на шпальтах націоналістичної преси засвідчує і його творчу безперспективність”¹⁵.

Нині ім’я О.Веретенченка, як і його творчість, хоч і повільно, але повертається в Україну із забуття. Під новим, незаангажованим кутом зору досліджує його поезію О.Астаф’єв¹⁶. Відомості про життєвий і творчий шлях поета подано у статті О.Астаф’єва “Олекса Веретенченко (1918-1993)”, уміщеній у збірнику “Листи письменників”¹⁷, у літературознавчій розвідці П.Ротача “Я словом нації служив... Поезія і доля Олекси Веретенченка”¹⁸.

1993 р. журнал “Березіль” опублікував статтю В.Борового “Олекса Веретенченко. “Нагорода моя — свобода”, окремі поезії зі збірок “Перший

⁴ Зуєвський О. Без кореня (З приводу збірки О.Веретенченка “Дим вічності”) // Київ. — 1953. — Ч. 2.

⁵ Лавріненко Ю. Олекса Веретенченко — ліричний співець епічної пригоди // Зруб і парости. Літературно-критичні статті, есеї, рефлексії. — Мюнхен, 1971.

⁶ Лесич В. На межах незавершеного покоління. Поети української еміграції 1940-вих років // Слово. — Нью-Йорк, 1962.

⁷ Шерех Ю. Господь, Бог ваш, — се полум’я жеруще, Бог ревнивий; Стилі сучасної української літератури на еміграції // Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеологія: У 3 т. — Х., 1998. — Т.1.

⁸ Самчук У. Плянета Ді-Пі. Нотатки й листи. — Вінніпег, 1979. — С. 84.

⁹ Костюк Г. Зустрічі і прощання. Спогади. Книга друга. — Едмонтон; Торонто, 1998.

¹⁰ Див.: Майстренко І. Історія мого покоління. — Едмонтон, 1985.

¹¹ Див.: Нитченко (Чуб) Д. Від Зінькова до Мельборну: Із хроніки мого життя. — Мельборн, 1990.

¹² Нитченко Д. З відстані років // Березіль. — 1998. — № 9–10. — С. 126–130.

¹³ Див.: Червоний шлях. — 1935. — № 11; Літературний журнал. — 1937. — № 5; — 1938. — № 2–3; 1938. — № 12.

¹⁴ Див.: Смолич Ю. Розповідь про неспокій триває // Твори: У 8 т. — К., 1986. — Т.7. — С. 393.

¹⁵ Там само. — С. 402.

¹⁶ Див.: Астаф’єв О.Г. Лірика української еміграції: еволюція стильових систем. — К., 1999.

¹⁷ Див.: Астаф’єв О. Олекса Веретенченко (1918-1993) // Нитченко Д. Листи письменників. Зб. п’ятий. — Мельборн; Ніжин; К., 2001. — С. 5–6.

¹⁸ Ротач П. Я словом нації служив... Поезія і доля Олекси Веретенченка // І слово, і доля, і пам’ять... Статті, дослідження, спогади. — Полтава, 2000.

грим”, “Дим вічності”, “Заморські вина” та кілька останніх творів поета – “Колядний цикл”, “Весна – це сонця перемога”¹⁹.

Цього року В.Боровий підготував збірку творів Олекси Веретенченка під назвою “Нагорода моя – свобода”²⁰. До книжки ввійшло вибране із трьох уже згаданих збірок, а також поезії, опубліковані лише в періодиці. Подано у збірці і повний текст поеми “Чорна Долина”²¹ та здійснений О.Веретенченком переклад поеми Дж.Байрона “Мазепа”.

Як згадує В. Боровий, “зерном, з якого (за свідченням автора) зросла “Чорна Долина”, була публікація у грудні 1942 року в Харкові в “Новій Україні” вражаючої поезії “Запорізьке Різдво”. Вона з якимось гоголівським колоритом, істинно з байронівською пристрасстю нагадала: “Хто ми? І чиї ми діти?..”. Та поезія ввійшла шостим розділом у поему”²².

В.Боровий, ровесник О.Веретенченка, був особисто з ним знайомий, тому в передмові до збірки міститься чимало цікавих спогадів про поета, невідомих подробиць із його життя. Скажімо, про перші творчі уроки, узяті Веретенченком-початківцем (і потім чудово засвоєні) у М.Йогансена та І.Муратова, про високу оцінку його лірики М.Рильським, за чією рекомендацією О.Веретенченка прийняли до Спілки письменників, про коротке перебування поета в окупованому фашистами Харкові.

У передмові до книжки В.Боровий наводить фрагмент листа єпископа української церкви в Детройті Олександра Буковця, з яким до самої смерті товаришував О.Веретенченко. З нього, зокрема, довідуємося, що поет, який “жив Україною”, в останні роки життя “працював над збіркою “Гірка причастя”. Обмаль часу мав на вірші. Передчасно померла дружина, виховував двох дочок – Марину і Таїсію. І до пізньої ночі працював, уже й вийшовши на пенсію в зв’язку із хворобою. Редагував праці відомого публіциста Г. Костюка, подавши й назву їм “Зустрічі і прощання”; “Щоденники” В. Винниченка; п’ятитомне видання творів М. Хвильового, маючи ускладнення з циркуляцією крові; у нього розпухали і синіли ноги. І докладав зусиль, аби отримати візу і поїхати в Україну, там видати “Гірка причастя”. І сумував: “Скільки тисяч років дома я не був...”. Кажуть, світ створений із протиріч і парадоксів. І доля, вичерпавши весь арсенал поневірянь поета, полюбляючи парадокси, обірвала його життєву нитку, коли надійшла віза. Олекса Веретенченко упокоївся 14 березня 1993 року. Я поховав його на цвинтарі “Вічнозелений” у Детройті. Похорон був урочистий. Тепер турбуюсь, аби видати його вірші...”.

Як засвідчує О.Буковець, остання збірка, над якою працював поет, мала назву “Гірка причастя”. Водночас П.Ротач у статті “Я словом нації служив... Поезія і доля Олекси Веретенченка” зазначає, що в Детройті О.Веретенченко написав свою останню книжку “Проведи мене в дорогу”, якій не знайшов видавця²³. До речі, через матеріальну скруту не була надрукована і збірка “Пам’ять серця”. Ще 1949 р. у листі до літературознавця Ю.Лавріненка поет писав: “Правда, мене, напр[иклад], дуже пригнічує, що я ніяк не спроможуся видати своєї другої збірки “Пам’ять серця” (або “Зорепад”). А все ж таки не трачу надії”²⁴. Отже,

¹⁹ Боровий В. Олекса Веретенченко. Нагорода моя – свобода // Березиль. – 1993.– №1. – С. 11–23.

²⁰ Див.: Веретенченко О. Нагорода моя – свобода. – Х., 2005.

²¹ Там само. – С. 15.

²² Окремі фрагменти поеми, зокрема, “Чорна перлина”, “Татари йдуть”, “Січова держава” публікувалися в журналі “Арка” за 1947 р. (№№ 2–3, 5) та 1948 р. (№№ 3–4) Повністю твір уперше був виданий коштом Літературного Братства у 1953 р.

²³ Ротач П. Я словом нації служив... Поезія і доля Олекси Веретенченка...

²⁴ Лист О.Веретенченка до Ю.Лавріненка від 25 січня 1949 року // Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАНУ. – Ф. 215.

питання про назву останньої збірки – “Гірке причастя” чи “Проведи мене в дорогу” – так і залишається відкритим.

На сьогодні, на жаль, ще немає навіть повної біографії поета, а є лише окремі біографічні дані, іноді дуже суперечливі. Скажімо, у передмові до книжки “Нагорода моя – свобода” В.Боровий пише, що родина Веретенченків переїхала до Харкова 1935 р. В антологіях “Координати”²⁵ та “Окно в українську поезію”²⁶ зазначається, що переїзд відбувся 1925 р. Цю дату називає також О. Астаф’єв у статті “Олекса Веретенченко (1918–1993)”. Отож це питання ще потребує документального дослідження.

Достеменно не з’ясовано й дату народження О.Веретенченка. Упорядники антології “Координати” Б.Бойчук і Б.Рубчак²⁷, Б.Романенчук та автор біографічної статті про поета у збірнику “Слово” називають 8 липня 1918 р. Ця дата вказана також у передмові В.Борового²⁸. І.Качуровський²⁹, О.Астаф’єв та автори *Encyclopedia of Ukraine* вважають, що О.Веретенченко народився 25 жовтня 1918 р. Очевидно, що це і є справжня дата народження його. Підтвердженням служить лист самого поета до Д.Нитченка від 24 березня 1983 р.: “...Допомагаю іншим, попросив Марію Гарасевич написати про Ігоря Качуровського статтю, а про себе не звертався ні до кого, хоч і мені підбивається рівно 65 у жовтні цього року...”.

Суперечки серед дослідників викликає й дата смерті О.Веретенченка. П.Ротач у вже згаданій статті писав, що “15 березня 1993 р. Олекса Веретенченко передчасно увійшов у вічність”, а єпископ О.Буковець, який проводив у останню путь свого співвітчизника, згадував, що “Олекса Веретенченко упокоївся 14 березня 1993 року”. І таких розбіжностей існує ще чимало.

У збірці поезій О.Веретенченка, упорядкованій В.Боровим, привертає увагу назва одного з віршів – “Дума про марш”. Річ у тому, що 1948 р. Ю.Лавріненко вмістив цю поезію в газеті “Українські Вісті” під заголовком “Марія”³⁰. Пізніше вона ввійшла до збірки “Дим вічності” під назвою “Дума про Марію”. Під такою ж назвою надрукував її В.Боровий у журналі “Березіль”³¹. Очевидно, назва “Дума про марш”, під якою згадана поезія увійшла до збірки “Нагорода моя – свобода”, – типографська помилка, а не остання авторська воля.

Отож творча спадщина О.Веретенченка ще чекає на вдумливого, готового до копіткої праці дослідника. Видання ж, підготовлене В.Боровим, дає українському читачеві чудову можливість познайомитися з вишукано-стриманою, часто із філософським струменем, лірикою поета, і отримати від того справжню насолоду.

²⁵ Див.: *Олекса Веретенченко (1918) // Координати* (Упоряд. Б.Бойчук і Б.Рубчак. – Сучасність. – 1969. – С. 183.

²⁶ Див.: *Качуровский И. Окно в украинскую поэзию. Антология / Ред. А.Астафьев. – Мюнхен; Харьков; Нежин, 1997. – С. 156.*

²⁷ Див.: *Олекса Веретенченко (1918) // Координати... – Сучасність. – 1969; Романенчук Б. Азбуковник. Енциклопедія української літератури. – К., 1973. – Т. 2; Олекса Веретенченко // Слово. Зб. 12. Література. Мистецтво. Критика. Мемуари. Документи. – 1990.*

²⁸ Див.: *Боровий В. “Нагорода моя – свобода”. Гірке причастя Олекси Веретенченка // Веретенченко О. Нагорода моя – свобода. – С. 8.*

²⁹ Див.: *Качуровский И. Окно в украинскую поэзию. Антология... – С. 156; Нитченко Д. Листи письменників. Зб. п’ятий. – Мельборн; Ніжин; К., 2001; Див.: *Encyclopedia of Ukraine / Danylo Husar Struk. – Toronto; Buffalo; London, 1993.**

³⁰ *Веретенченко О. Марія // УВ. – 1948. – 29 вересня. – № 79.*

³¹ Див.: *Веретенченко О. Мармур мертвий. Слово – живе / Передмова В. Борового // Березіль. – 1999. – № 3. – С. 15–16.*

Літературна критика

Мирослава Крупка

ХУДОЖНЄ МОДЕЛЮВАННЯ ПРОБЛЕМ МАТЕРИНСТВА ТА ТВОРЧОСТІ В АНТИ-РОМАНІ НІЛИ ЗБОРОВСЬКОЇ “УКРАЇНСЬКА РЕКОНКІСТА”

Сучасна жіноча проза стає менш епатажною та полемічною, відходить від ілюстрації конфлікту між статями, перестає демонструвати свою опозиційність щодо літературного процесу й постає значною і знаковою частиною вітчизняного письменства. Натомість наголошення на власній унікальності, “іншості”, звертання до специфічно жіночих проблем буття знаходять своє виявлення в сучасному прозовому дискурсі. Залежно від ідейно-тематичного спрямування твору проблеми можуть бути лише заявлені або широко відображені.

Анатолій Дністровий, досліджуючи гендерну специфіку літератури, для ілюстрації гендерної обумовленості твору використовує новелу Е.Хемінгуея, в якій розповідається, що чоловік, будучи присутнім при пологах дружини, не переніс страждань і покінчив життя самогубством, бо “пережив інші, неприродні для його статі (для гендерного самовизначення. — *М.К.*) почування”¹.

Така ж гендерно маркована й тема материнства. Вона традиційно осмислюється в жіночих текстах, інколи переходячи на латентний рівень. Проте письменниці далекі від того, аби ідентифікувати функцію жінки виключно з материнством.

Анти-роман Ніли Зборовської “Українська Реконкіста” прочитується як історія становлення непересічної жіночої особистості та народження жінки-творця. Прикметно, що вже в літературі раннього модернізму чітко виявляється намагання відокремити сексуальність від розмноження та припинити ідентифікацію жінки виключно з материнством як соціальним обов’язком. Паралельно окреслюються дві перспективи художнього зображення проблеми материнства. З одного боку, десакралізація образу матері розглядається в контексті руйнування патріархальних цінностей², а з другого — проблематизується сама функція материнства в аспекті протиставлення з іншими формами самореалізації жінки і постає як прояв емансипації³.

Сучасна література висвітлює проблему материнства в ширшому контексті, виходячи поза межі традиційного бінарного підходу. Зокрема, в анти-романі Н.Зборовської проблема материнства позбувається соціального забарвлення й трактується у психологічному аспекті: *материнство як народження дітей та материнство як народження творів*. Прагнення мати дітей обертається для її

¹ Дністровий А. Мікрокосм іншої статі // Література плюс. – 2002. – №8. – С. 9. Також: Кур’єр Кривбасу. – 2002. – №1.

² Див.: Агеева В. Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму. – К., 2003. – С.45-70.

³ Див.: Крупка М. Модерний дискурс материнства (на прикладі жіночої прози кінця XIX – початку XX ст.) // Літературознавчі обрії: Праці молодих учених. – К., 2004. – Вип. 6. – С.37-41.

героїні життєвою поразкою. У творі наявна гіперболізована концентрація містичного, неодноразово наголошується на магичній природі жінки й усі життєві трагедії містично обумовлюються. “Материнство повинно бути мужньо захищене родовою силою. Якщо жінка не має такого захисту, то, стаючи матір’ю, у неї з’являється неймовірний страх за дитину”⁴, – говорить бабуся, що виступає у творі носієм материнського містичного начала. Утрата самототожності, що її переживає героїня у шлюбі з Богданом, прочитується як неможливість творчості, продовження роду. Зірвані вагітності, підсвідоме небажання жінки мати дітей осмислюються як наслідок краху родинного життя, яке було містично приречене ще задовго до весілля. “Я не вірю, що ти мене любиш, – починає Богдан. – Мені здається, що ти не хочеш від мене дітей. Чому ти не підеш до лікаря?”. “Я не встигаю піти до лікаря, як у мене починається кровотеча. І взагалі, я не хочу вагітніти, поки ти не розберешся з собою: жити тобі чи не жити”. “А може, я тому й не хочу жити, що ти мене не любиш”. “Ти мене налякав своєю любов’ю до смерті” (63). Художня структура твору значною мірою спирається на пряме діалогічне мовлення. Ця наративна форма працює на підкреслення емоційного рівня стосунків між героями. Материнство – продовження себе в іншому – трактується у творі як нагорода, яку потрібно заслужити, і водночас це усвідомлений вибір жінки, бо діти – запорука продовження роду. Чоловіки-герої не тільки фізично, а і психічно не готові нести відповідальність за родину, тому жінки приречені самотійно приймати рішення. Дзвінка, будучи вагітною, промовляє слова-замовляння, які в тексті мають містичну природу: “Господи, почуй мене, я не хочу дітей від цього чоловіка! Ніколи! Я не хочу дітей від цієї війни! Ніколи!” (62) – і втрачає вагітність. Героїня не хоче дітей також і від випадкового зв’язку з Орестом, тому знову звертається до магії: випиває бабусине зілля. Проблема абортів розглядається не в моральному, а в екзистенційному аспекті вищого закономірного сенсу буття. Дитина – лишень спадкоємець роду, маленька частинка генетичного ланцюга, її народження подається в сенсі відповідальності перед усіма минулими і прийдешніми поколіннями. Вона має бути достойною продовжити “шлях роду”, а якщо дитина, знову ж таки з містичних причин, такою не є, то, за “вищою логікою”, її доцільно позбутися: “Мати чує таких дітей без шляху і не хоче, щоб вони народжувалися. Твоя мама не хотіла, щоб ти народилася” (286), – каже бабуся героїні. Власне, саме таємницею народження мотивується тривожний, емоційно неврівноважений характер героїні, яка постійно перебуває в пошуку свого шляху. Так до Дзвінки уві сні прийшло знання, що мама хотіла її вбити. Фаталістична ідея в художньо-естетичній концепції твору звучить досить виразно.

Тема материнства інтерпретується на різних рівнях. Неодноразово наголошується магична природа жінки-матері: маленький брат Дзвінки – Богдан помер, бо мати не хотіла багато дітей. Погоджуємося з дослідницею О.Старух, що постать матері у прозі Н.Зборовської не ідеалізується, проте, позбувшись традиційної святості, вона стає доступнішою, зрозумілішою⁵. Матір Дзвінки уособлює приземлене, матеріальне, побутове начало, як і старша сестра Славка. Авторка зображає певну спорідненість, спадкоємність поколінь жінок. За художньою логікою тексту практично нівелюється, як пережиток дитинства, суперництво з мамою за тата, а натомість акцентується містичний зв’язок із нею: адже саме жінки виступають

⁴ Зборовська Н. Українська Реконкіста. – Т., 2003. – С.98. Далі зазначаємо сторінку в тексті.

⁵ Див.: Старух О. Іманентність жінки у прозі О.Забужко та Н.Зборовської 90-х років ХХ ст. // Актуальні проблеми слов’янської філології. – К., 2004. – Вип. 9. – С.201.

носіями родового генофонду. У романі наголошується на первинності жіночого світу, певній архаїчності порівняно з чоловічим: “Я пригадую лютий відчай моєї баби, яка згодна була послати у країну мертвих всіх своїх синів за цю єдину дитину — доньку... У мене такий самий відчай...” (225) — говорить Дзвінка. У творі важливе місце відводиться мотиву родової пам’яті: Дзвінка передчуває народження у Славки доньки й умовляє сестру не робити аборт, бо зачата дівчинка — необхідна ланка жіночого родоходу. Бабуся помирає, передавши знахарське ремесло Дзвінці, яка, своєю чергою, виступає наставницею для Світланки й мусить “розповісти дівчинці з нашого роду про Велику Межу, передати їй таємні замовляння, які завжди повинні залишитися в родині — як обереги, і навчити не загубити шляху...” (302). Символ роду переростає у міфологеми, що, за логікою авторського мислення, виступає рушієм усіх подій у творі.

Водночас стосунки матір — син переважно змальовуються як класична ілюстрація Едіпового комплексу: патологічна психологічна залежність від матері й ревності до батька (стосунки з матір’ю Богдана, Любомира, брата Дзвінчиної мами).

Героїня Н.Зборовської розглядає дітей як закономірне увінчання любові. “Якщо я тебе люблю, то логічно — що хочу від тебе дитину, правда ж? Бо яке призначення у любові?” (105) — допитується Дзвінка у Любомира, який спекулює словами про кохання. Любовна ідилія з одруженим чоловіком сприймається як переступ: “Ти не боїшся закону материнства, за порушення якого доводиться розплачуватися?” (105) — застерігає героїня Любомира, що має вагітну дружину, але кохається зі Дзвінкою. У тексті закон материнства трактується у християнському сенсі гріха та покари: зневаживши материнство, людина обов’язково спокутує цей гріх, але вже в долях власних дітей. Батько Дзвінки звинувачує себе в тому, що вона не може виносити та народити дитину, бо колись відмовився від батьківства: “Це за мої гріхи, доцю... Мабуть, за мої гріхи... Одна жінка колись мені сказала: “Щоб у тебе була донька і була така щаслива, як я в цей день...”. Але нічого я не міг зробити, бо її не любив...” (285).

Розбудова проблематичного простору відбувається також у психологічній площині: не маючи дітей, Дзвінка почувається некомфортно саме як людина; народити дитину — це внутрішня потреба жінки, усвідомлена необхідність. У авторки відсутній соціальний ракурс проблеми: материнство бачиться не як обов’язок громадянки, а як право особистості. Неможливість мати дітей обертається для героїні духовною катастрофою, внутрішньою порожнечою, що виникає на місці зачатих, але ненароджених дітей. Проблема набуває виразного гендерного звучання: чоловік-батько може зникнути, забути, а мати не має вибору — вона приречена носити цей психологічний тягар у собі. Проникливо виписаний ритуал поминання ненароджених дітей: героїня насипає в дев’ять глечиків пшениці й запалює свічки. “Якби я народила всіх своїх зачатих дітей, у мене було б дев’ятеро дітей” (168), — говорить вона.

До концепції материнства в романі додається мотив творчості, вони розглядаються як одне ціле. Носієм ідеї материнства як творчості виступає головна героїня, в неї творчість виконує компенсаторську функцію: Дзвінка не може народити дитину, проте відчуває здатність “народити” текст. Переживаючи втрату чергової надії на материнство, Дзвінка втішає себе й батька: “Думаєш, я нещасна, тату?.. Я для себе таке придумую у цьому житті! Такий роман напишу!” (285). Зрештою, це їй вдається. Героїня пише текст, який називається “Тобі єдиному”, й цим реалізує потребу народжувати.

У літературі часто зустрічається глибоко символічна аналогія творів і дітей. У сучасній гінокритиці мова йде про т.зв. літературне материнство, коли процес творчості уподібнюється до вагітності та пологів⁶. Багато письменників використовують означник “діти” до власних творів. Так, Леся Українка, пишучи про погіршення здоров’я, зазначає: “Ну, та як то через них (драми. — *М.К.*), то ще нічого, все таки “произведения”, — адже часто жінки через дітей здоров’я втрачають і не жалкують про те, а се ж теж “діти”, інших же я не маю”⁷. І.Франко у збірці “*Semper tiro*” також вживає вислів “невроджені діти” стосовно ненаписаних через зовнішні обставини творів. Леся Українка пише до нього в листі: “І я не одну “голову скрутила”, думаючи, що сповняю громадянську повинність, видаючи свій час і свою дуже обмежену силу на “корисну” і нікому, навіть мені самій, не видну працю: я й досі не знаю, чи добре то я, чи зле робила, і тільки, як я оце прочитала крик і скарги Ваших дітей, то й мої обізвалися тим самим тоном”⁸.

Ознакою авторської свідомості в анти-романі Н.Зборовської постає виразне посилення на психоаналіз. Саме Юнг наголошував на жіночому характері літературної творчості: “Отож, чи знає поет, що його твір в ньому ж і зачатий, що цей твір у ньому ж і росте і зріє, а чи він собі вроює, що він сам зумисне надає певного вигляду власній вигадці, — все це не змінює тієї обставини, що твір справді росте із нього. Він стосується поета так, як дитина матері”⁹.

“Українська Реконкіста” може прочитуватися як розгорнута міфологема становлення жінки-митця. Наскрізним мотивом виступає її пошук самої себе, осмислення сенсу творчості й покликання митця. Письменниця неодноразово наголошує, що досвід жінки-автора кардинально відрізняється від життя пересічної людини. Уже в дитинстві Дзвінка, попри зовнішню комунікабельність, переживала глибоку внутрішню відчуженість, винятковість. Всіляко підкреслюється містична природа цієї дитини. Славка пригадує: “А ще — пам’ятаю, як ти стояла в полі, я принесла тобі їжу, а ти шепочеш: “Не підходь до мене! Стій на місці!”. Я завмерла і стою на одному місці, а ти з таким неймовірним здивуванням, з такою справжньою радістю проказуєш: “Я чую... Я чую... Як дихають слова...” (59). Уже в цьому епізоді дівчинка постає істотою трансцендентною, дотичною до глибинних таємниць буття, наголошується на хаотичному стані її екзистенції. Винятковість світовідчуття жінки-митця розкриває й О.Забужко у повісті “Інопланетянка” (1989). Власне, природа творчості в анти-романі Н.Зборовської осмислюється в декількох аспектах: як аналог материнства, непересічність досвіду жінки-митця, як сатисфакція травматичного материнства. Усі ці проблеми переломлюються крізь призму містичності.

Т.Малярчук висловила цікаву думку: “В жінки, яка пише, інстинкт народжувати подвійний: одна його половина радикально суперечить іншій. Дитина або роман. І рано чи пізно доведеться вибирати на користь літератури. Будь-який вибір не принесе жінці, яка пише, щастя. У будь-якому разі в чомусь одному вона залишиться безплідною”¹⁰. В “Українській Реконкісті” героїні не доводиться робити вибір, за неї все вирішено: їй призначено створити текст, компенсувавши неможливість мати дітей, чи навпаки — не дано мати дітей, аби змусити написати

⁶ Див.: Шовалтер Е. Феміністична критика у пуці // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. — А., 1996. — С.518.

⁷ Українка Леся. Зібр. тв.: У 12 т. — К., 1979. — Т.12: Листи. — С.444.

⁸ Там само. — К., 1978. — Т.11: Листи. — С.14.

⁹ Юнг К.-Г. Психологія та поезія // Слово. Знак. Дискурс... — С. 105.

¹⁰ Малярчук Т. Жінка, яка пише / Жінка, яка мовчить // Критика. — 2004. — №6(80). — Черв. — С.30.

сакральний текст. В авторки немає остаточної відповіді, що є причиною, а що — наслідком, проте неодноразово наголошується на містичній природі творчості. В інтерв'ю, порівнюючи письменництво зі знахарством, Н.Зборовська зазначала: “Ти мусиш це робити, зовсім не за гроші, мусиш, тому що тебе розірве внутрішня енергія. Це так само, як ти мусиш писати художній твір. Ти не хочеш, але мусиш”¹¹. Такого уподібнення набуло мистецьке відображення в анти-романі. Усе життя героїні прочитується як символічний шлях очищення через страждання, як духовний катарсис. Слова приходять лише тоді, коли жінка вже дозріла й готова розгерметизувати свій внутрішній світ.

На передній план у художній структурі твору виходить осмислення природи творчості й у гендерному ракурсі. Феномен творчості щільно пов'язується з любов'ю. Авторка моделює два полюси творчої сили: енергія духу й енергія розмноження. У творі відображено гендерний інваріант образу-символу Музи: Дзвінка відчуває внутрішню спорідненість з Андрієм, проте їхні стосунки не виходять поза межі духовного зв'язку. Жінка переживає творчий екстаз від фатальної закоханості в чоловіка. Зрештою, любов обертається одночасно джерелом натхнення й страждання. “Господи, утіш мене словом, я хочу написати про любов” (200), — просить-замовляє жінка й отримує своє.

Над Дзвінкою тяжіє страх недовомовленості, невисловленості. Письмо розглядається як терапевтична нарація. Сюжетна колізія — Дзвінка потрапляє в божевільню, але, отримавши можливість писати, виходить із депресії — наочно демонструє ідеологічну установку авторки розглядати письмо як жіночий потенціал виживання. Писати для героїні означає пізнавати себе, а отже, переборювати психологічну кризу. Дзвінка веде щоденник, він частково дозволяє реалізувати дискурс зізнання. Леся Ставицька доречно зауважила: “У мовному існуванні жінки наявна настійна потреба структурувати власний світ, проговорювати своє життя до найменших дрібниць в аспекті актуального побутового і життєвого досвіду, його минулого і майбутнього”¹². Гранично загострене усвідомлення тимчасовості буття провокує героїню записувати: вона підсвідомо відчуває плинність часу й намагається в такий спосіб затримати його.

Одним із центральних образів-символів у анти-романі стає слово. Семантика образу складна. Власне, саме процес осмислення творчості проходить через слово, воно наділене трансцендентними властивостями. Наративна структура твору наголошує це через внутрішні монологи: “Я... раптом відчула приплив якогось страшного знання й того самого бажання — назвати це знання словом, але воно не називалося...” (223); “Тепер я хочу це сказати словом, написати текстом, який би виразив те, що я побачила. І я, напевне, боюся цього не встигнути сказати. Щоб слово не зірвалося так само, як вагітність. Тому що в мені все життя так само бродять різні тексти, і я не можу дати їм раду, і вони ніби зриваються і пропадають...” (226); “Самі безтілесні слова прийдуть в гості й принесуть знання” (228). Народження письменника подається як містичний ритуал. Творчість зображається як магічний акт, стан натхнення у Купальську ніч. Ця ніч утілює любовне бажання землі. Як частина природи, запліднилася й розродилася словами Дзвінка: “На білому екрані з'явилися й потекли слова” (230). Текст прийшов у світ, як дитина. Навіть фізичний стан жінки змальовано як післяпологовий: “Ноги тремтіли і все тремтіло навколо. Вона нарешті зібралася з останніх сил і

¹¹ “В “Українській Реконкісті” я зіграла улюблену роль...”: Розмова Теодозії Зарівни з Нілою Зборовською // Кур'єр Кривбасу. — 2004. — №175. — С.155.

¹² Ставицька Л. Мова і стать // Критика. — 2003. — №6(68). — С.31.

доповзла, зомлівши...” (251). Авторка бачить творця зняряддям у руках вищих сил, згідно з концепцією Юнга: “Поет творить радше із “прадавнього переживання” [...] прадавнє переживання є безсловесним і не має якогось образу, оскільки є візією у “темному дзеркалі”. Це просто наймогутніше передчуття, що хоче стати Словом”¹³. Власне, й ідейно-естетична концепція образу головної героїні зводиться до перетворення жінки на творця. Дзвінка чує на межі містичне пророцтво, що вона виконає своє призначення – стане Словом, і бачить, як земля народжує Слово.

У художній концепції анти-роману виразно простежуються дві семіотики: жіночої мови й жіночого мовчання. Про втілення моделі жіночої мови йшлося вище. Постає бабусі окреслює жіночу практику знання як мовчання: “Мовчати – це і є знати... А знати чи не знати – ти сама вибираєш... А можна не бачити і не знати, але й не збагнути ні справжню радість, ні справжню печаль. Зате говорити про це безкінечно. Про те, що знаєш, не хочеться говорити” (288). Заняття бабусі – знахарство – щільно пов’язане із творчістю. Героїня вимовляє словом, і саме слово – зняряддя бабусиної праці. У статті “Мова і стать” ідеться про три культурні проекції семіотики жіночого мовчання. Досвід бабусі доречно розглядати в екзистенційному вимірі, де підкреслюється, що “невербальна сутність жінки виявляється тим сильніше, чим тісніше її тіло пов’язане з природою”¹⁴. Сама бабуся в тексті розглядає себе й оточення виключно як частинки природи, величезного ланцюга, де кожен має своє містичне призначення. Архетип жіночого мовчання, за Лесею Ставицькою, можемо простежити через страх закласти словами¹⁵.

В анти-романі “Українська Реконкіста” Н.Зборовська подає художню версію народження жінки-творця, щільно пов’язану з концепцією материнства. Сюжет твору закорінений у містичній площині, тому материнство бачиться в космічному, вселенському масштабі як продовження роду людського в цілому й родини зокрема. Героїня виявляється нездатною народити дитину, проте приречена відтворити себе у слові. Слово набуває сакрального звучання й символізує повернення індивідуально-творчого мислення авторки до первісного людського світосприймання.

м. Рівне

¹³ Юнг К.-Г. Психологія та поезія // Слово. Знак. Дискурс... – С.101.

¹⁴ Див.: Ставицька Л. Цит. ст. – С.30.

¹⁵ Там само. – С.31.



Ярослав Голобородько

ОНТОЛОГІЧНА ПРОЗА ГРИГОРІЯ ШТОНЯ (про романну збірку “Пообіч часу”)

Коли йдеться про термін, термінологічний фрейм чи їхню дистинкцію, погляд прямує від структури до уточнення семантики, від семіотики компонентів до узагальнюючого значення, й тому цілком природно те, що від “прози” до

Слово і Час. 2005. №12

“онтологічної прози” відстань вимірюється форматом філософської аспектуальності.

Якщо проза (термін — калька з латинського “prosa”, що своєю чергою походить від сполучення “prosa oratio”) в буквальному сенсі означає “пряма, така, що вільно розвивається й рухається, мова”, то онтологічна проза — це “пряма мова, яка вільно розвивається й рухається” у річищі найпосутніших, фундаментальних духовних проблем і аспектів, у напрямі пізнання життєтворчих і життєдайних глибин. І щоб різнобічно й предметно проідентифікувати онтологічну прозу, варто звернутися до романів Григорія Штона “Суд” і “Рай”, що склали книжку “Пообіч часу” (К.: Твім інтер, 2004).

“Суд” і “Рай” — по-сучасному компактні тексти, витворені за принципом віртуального й дещо провокативного моделювання: що було б, якби уможливилось, якби сталося й саме так відбувалося те, що уявилося інтелектуально-художній фантазії. У цих романах багатогранно й домінантно оприявнюється гіпотетичність письменницького мислення, яке відштовхується од позареальних (і тим паче позареалістичних) засад тлумачення дійсності, котра постає не тільки тим, що було, а й тим, чого не було й, вірогідно, могло не бути або не могло бути взагалі, проте чим вона мислиться чи домислюється.

Інакше кажучи, дійсність у цих романах являє собою всеможливу реальність, що переходить у реальність усеможливого. Григорій Штонь моделює ситуацію, що Ісус через два тисячоліття по розп’яттю повертається “у якості сущого, а не живого”, як сказано в тексті, й згадує та рефлексує над тим, що з ним відбувалося за першого земного шляху (“Суд”) й що трапляється з людиною, точніше з її свідомістю, в перші миттєвості, години й дні після смерті, як саме відбувається перехід від стану “я-щойно-був” до стану “мене-вже-немає”, як іде життя “я”-свідомості у стані фізичного не-буття (“Рай”).

Обидва романи об’єднані формою спогадів — спогадів-роздумів Ісуса про те, що було з ним, а насамперед із його духом, духовним єством, світоглядними шуканнями за часів Капернаума, Галілеї, Рима, Самарії та, як вивершення всього, — Голгофи (“Суд”), і спогадів-спалахів “я”-свідомості про те, що відбувалося з нею, що переживалося, мислилося нею та її володарем-малярем у ракурсі земного шляху (“Рай”). Обидва романні тексти мають форму щоденника духу, що дійшов із “замежового” простору, і дотичні якщо не до відкриття (поки проблематично про це говорити), то принаймні до версіювання форм буття за межею суто земного існування.

За своїми архітектонічними ознаками “Суд” — це роман діалогів, що втілюються передусім у бесідах Ісуса із собою — собою колишнім і собою нинішнім, та в колізіях “Ісус — Юда”, “Ісус — Сатана”, а “Рай” — роман видінь і внутрішніх картин, які супроводжують “я”-свідомість, що із простору земного життя переміщується у виміропростір, їй невідомий, непідконтрольний і нею ні з чим не ідентифікований.

“Пробіблійний” “Суд” та “потойбічний” “Рай” — романи-гіпотези, романи-моделі, романи-версії, що потверджують загальну тенденцію посилення інтелектуального начала й конструента в художньо-образному процесі помежів’я ХХ — ХХІ століть.

“Суд” і “Рай” прикметні своєю мисленневою інтенціональністю й будуються на вигадливій та відточеній думці, що вишукує гострі й несподівані фабульні колізії. Мисленнева основа романів зумовлює те, що провідним чинником художньої дії стають порухи й повороти письменницького інтелекту, “одягненого” в експресивно-образні шати. У цих творах відчутна “розумовість”, “з-розумність” (себто взятих “із розуму”) багатьох епізодів і сцен, де безпосередньо висловлена думка немовби

тисне, пригнічує власне образні начала оповіді, не даючи їм розвитку й зростання. Енергетика авторської думки, яка визначає і сюжеттику, і природу численних картин, і колористику фрази, перебирає на себе функції духовно-художнього концентру обох романів, шукаючи, вочевидь, оновленої — мислетворчої художності.

До того ж романи Григорія Штоня ще й гіпернасичені відвертими абстрактами й тяжінням до пролонгованих абстрагувань, що зайвий раз посвідчують авторську симпатію до “логіцизмів” та логіко-понятійного стилю думання у форматі художнього тексту. З особливою старанністю абстрактами оздоблена текстура “Суду”, де з показовим надміром використовується взірцево теологічна, філософська та морально-етична лексика на кшталт: “Святий Дух”, “Всесущий і Всевишній Бог”, “Боготілення”, “Отець”, “Творець”, “Вседержитель Всесвіту”, “Божа Гармонія”, “Отці Церкви”, “Церква”, “Добро”, “Зло”, “Космос”, “Всесвіт”, “Природа”, “Небо”, “Небеса”, “Дух”, “Дух Людини”, “Дух Космічний”, “Любов”, “Розум”, “Гармонія”, “Закон Всесвітнього Блага”, “Справедливість”, “Краса”, “Віра”, “Совість”, що дуже часто переводить роман у формат новочасного й не надто “читабельного” трактату, позначеного імперативними дидактизмами й поетикою дидактичності. А, як відомо, художньою потенцією мислі, прямо або ж прямолінійно вербалізованої, навряд чи спроможні стати рівноцінною альтернативою, власне, художньому способу мислення.

Попри мисленнєву природу роману “Суд”, настійливо “пробивається” суто художній стиль світоподання, що досить виразно втілюється у колізії “Ісуса та його учні”. Сцени, що моделюють духовний вимір взаємин Ісуса з його найближчим оточенням, їхні мандри й бесіди-пошуки, виконані досить динамічно, з емоційною рельєфністю й проникливими художніми штрихами, й випромінюють значно щедріший інтелектуальний простір, ніж оперування оголеними “логіцизмами” й абстрактами. Саме ці сцени, хоча й виступають певною мірою ілюстраціями до міфопоетичних сторінок Біблії, належать до найсильніших у творі й “заряджені” поліасоціативним концептуальним навантаженням.

Роман “Рай” у співвідношенні понятійне/художнє виявляє більшу внутрішню збалансованість. Акцентуація понятійної та термінологічної лексики компенсується надзвичайно жорсткою природою тексту, де зроблено спробу зазирнути за межі доступного, підвладного — письменницький зір намагається ступити за край, подивитися на те, від чого зазвичай ухиляється людська думка. “Рай” — твір про невідворотне, це досить відверті й безжальні рефлексії про смерть як над-фізичне, по-справжньому метафізичне явище.

“Рай” постає іманентно складнішим за “Суд” романом, бо, якщо біблійні образи й сюжети досить рельєфно прописані в цивілізаційній свідомості, то площина потойбічного буття залишається трагедійною загадкою, символом енігматичних істин для людства. Григорій Штонь прагне відчутти, побачити, усвідомити, що ж таке, власне, смерть у її онтологічному прочитанні, що відбувається з душею, духом, свідомістю одразу після фізичного моменту, який узвичаєно характеризують “смертю”, і в одному з текстуальних фрагментів вербалізує дещо рятівне припущення: чи не є це продовженням життя “на землі, але в іншому ... вимірі?”.

“Рай” — це роман (у сенсі — розповідь) свідомості, роман (у сенсі текст і сповідь) про динаміку, органіку свідомісних виявів “на землі” й “по тому”, роман про містки, зчеплення, згустки пам’яті в людській свідомості “у стані” й “після” земного буття. І хоча фабулою твору виступає перехід свідомості зі сфери земного до виміру заземного життя, все ж (і це природно) саме феномен земного

життя опиняється в центрі рефлексій “перехідної” свідомості й письменницького погляду.

Текстові реалії “Суду” й “Раю” ретранслюють полемічний стиль мислення, навіть полемічний азарт Григорія Штоня. Його думка розгортається в координатах “перетлумачення — заперечення” того, що доцільно схарактеризувати як етнокультурні, етноментальні, етнопсихологічні слогани. Він виходить із того, що за сотні й тисячі років думання національна й загальнолюдська культура “напрацювала” й витворила безліч стереотипових, а ще точніше, кітчевих тез, уявлень, формул й уже давно не спроможна відрізнити кітч від не-кітчу або задавнений кітч від неокітчу. І Григорій Штонь своїми текстами кидає виклик полону людської думки, пропонуючи інше, контрконцептуальне прочитання відомих легенд, подій, явищ, явлень світової і національної історії.

Місія численних концепцій “Суду” — нова інтерпретація реалій, сюжетів, гасел, одне слово, духовного соціуму Біблії і тримається на протесті проти споконвічних і тим одноманітних інтерпретацій біблійних брендів. У романі від імені Ісуса формулюється чимало протестних (на тлі стереотипових) трактувань, що ретранслюють не лише контркультурний, а й бунтівний пафос авторського мислення: «“Встань і йди!” — так гукав я бувало калікам фізичним. Себто *сам* піднімися і *сам* ступи крок. Власним ресурсом і тіла, і духу, які я будив — це і було добром...». Григорій Штонь переосмислює саму постать Ісуса Христа та пропонує нову мисленнєву оптику сприйняття його віровчення, пошуків, діянь.

За мисленнєвими посланнями Ісуса й концепцією роману, сили необхідно й достойно шукати тільки “у собі і зараз”, а образ “суцього” й рефлектуючого через дві тисячі років по розп’яттю Ісуса постає в “Суді” проповідником неабиякої потенційності кожної людини. Полемізуючи із загальноприйнятими уявленнями, Григорій Штонь відходить від антиномії “Ісус — Юда”, натомість пропонуючи значно ширшу й драматичнішу духовну опозицію “Ісус — людство”: “А всі інші — чекали, волаючи: “Дай!” Дай хліба! Дай сили! Дай волі! Дай Бога! А я міг віддати тільки себе. І це згодом зробив... Диявол потреб, не підтверджених Духом, цей світ переміг. Коли таке сталося, навіть Творець не помітив; він глянув на землю, гадаю, запізно: на ній вже не було жодного дому, де б на щось не чекали, тим самим потверджуючи, що на ній ... немає нічого, нічогосінько. *Ні людини, ні Бога.* Тільки потреби. Тільки нестатки. Тільки жадоба”. Полемічне тлумачення біблійних легенд та історій у виконанні Григорія Штоня заакцентує увагу на масштабності, епічності трагедії Ісуса та його вчення, яких не зрозуміло сучасне й наступне людство, спростивши й підігнавши його постулати під свої швидкозмінні й прагматичні потреби.

“Суд” у своїй естетичній основі — ідеологемний роман, а його автор постає в іпостасі якщо не творця, то принаймні речника нових ідеологем, точніше, ідеологем, поданих крізь призматику аксіом і аксіології нинішнього часу. Вустами “суцього” через два тисячоліття Ісуса промовляється як заповіт, як проповідь, як заклинання ідеологема, що посіла місце наскрізної серед плетива інших ідеологем: “Тим, хто, можливо, все це прочитає, заповідаю: бійтеся! Не Бога, а себе. Свого розуму, знань, які найбільше воюють. Бо хто йде війною на землю, йому не приналежну? Той, хто знає, якою тій землі треба бути. Хоч потреб її не спізнав ще ніхто. Як, власне, й себе”. У цьому ж текстовому фрагменті розвиваються похідні від цієї ідеологеми тези: “Бійтеся і владик знання, що стає мертвим, як тільки його пойменують взірцевим”, “бійтеся слави”, “бійтеся кумирів”, “жахайтеся норм”, “втікайте від спокою — стану Антихриста”, котрі продовжують наснажувати

романний простір етико-філософськими сентенціями й оприявнювати понятійно-інтелектуальний інструментарій як засіб утілення онтологічної проблематики.

Лексеми “пізнання себе/пізнайте себе” не випадково з помітною частотністю виокремлюються в тексті “Суду”. За концепцією новосуцього Ісуса (й, відповідно, роману), все розпочинається (й завершується) зі звернення до себе, до надр власного безкінечного макросвіту, і саме в цьому й утілюється гуманістичне ставлення до людства.

Полемічні інтенції Григорія Штона зосереджуються й на явищах національного історичного та культурного прошарку. У романі “Рай” у формі спогаду-видіння “я”-свідомості, яка мандрує в часі й просторі, подається малюнок козацької навали на турків та етноетюд “козаків січового вишколу”, що відкрито полемізує зі “своїми” міфами й інтерпретаціями-слоганами: “Ці гультяї й розбишаки [...] могли спокійно вирізати хоч би й увесь Царьград. До цурки. А спитай заради чого? Повних кишень каміння та золота, яке разом з єдвабами та оксамитами за місяць-другий пропивалося [...]. Часом пишуть: вони мстили. Кому? Дітям, яких ставили в ряд, притискали лавкою чи дошкою попід шиї до стін, і душили. Аби менше було погані. Якої і де? І хто хоч одну на всі часи армію сміє назвати доброю?”. Григорій Штонь виступає полемістом й опонентом традиційно-стандартних трактувань, не зважаючи на джерела й корені їхнього походження та увиразнюючи тексти вибуховою мисленнєвою енергетикою, що фактично стає лейтмотивним і провідним чинником мисленнєвого дійства його романів. Усією романною фактурою він узагалі запрошує до полемізування як стану людського духу, до пошуку й моделювання дедалі нових і нових версій, припущень, здогадок, оскільки версіювання основане на прихованій чи очевидній полемічності, а, за концепцією письменника, доки триває полеміка — триває життя.

У “Суді” й “Раю” багатомірно й багатоаспектно утверджується фундаментальна в реаліях обох творів ідеологема, висловлена формулою-сентенцією, формулою-посланням, формулою-молитвою “*навчайтесь Життю*”. Мотив життя — найулюбленіший, найсокровенніший у романах Григорія Штона. Врешті, “Суд” і “Рай” — це романи про Життя, про “земний рай, який ми творимо за життя”, про невичерпну складність і багатогранну поліфонічність земного буття, величчю саме своєю мінливою, швидкоплинною і невловною красою.

Романи “Суд” і “Рай” цілком мають притчеві ознаки й утверджують те, що давно увійшло у “кров і плоть” світової літератури, — неповторність людського часу на землі, часу розвою, розквіту, страждань і пізнання, вони різноманітно варіюють макротезу: справжнє життя — це гранично, беззастережно “живе життя”, творчість і творіння самого життя.

“Пообіч часу” Григорія Штона, ця збірка інтелектуально-онтологічних романів, спрямовує погляд людини, яка прагне трудного й напруженого мислення, сходження углиб себе. Себто углиб власної історії духу, болючих і психологічно важких проблем, углиб недосконалої й іще не дослідженої свідомості, яка постає трагедійною вже тому, що належить людині.

м. Херсон



Ольга Деркачова

СВІТ КРІЗЬ ПРИЗМУ БОЛЮ

(на матеріалі творів М. Кіяновської та А.Охрімовича)

Біль становить феномен, який включає перцептивний, емоційний, когнітивний і поведінковий компоненти. Він стає певним знаком, смыслом, набуває суб'єктивного виявлення. Саме в такому ракурсі зосередимося на категорії болю в поетичних текстах, зокрема, у творах М.Кіяновської та А.Охрімовича, на її функціонуванні та створенні відповідної світоглядної системи; адже біль, страждання і відповідні асоціативно-образні системи ключові у цих авторів.

Серед дослідників природи, процесу болю, його особливостей можна виокремити Г.Адашинську (оцінка болю за допомогою кольору), В.Алексєєва (природа болю), А.Вейна (специфіка кардіалгій), Л.Дворецького (соматофорні розлади), М.Ісмагілова (характеристика головного болю), М.Кукушкіна (біль як самостійна форма хвороби), Л.Ліма, К.Фейнмана (психогенний больовий синдром).

Біль як мотив твору або образотворчий компонент зі збереженням його фізіологічних властивостей і медичних характеристик – практично недосліджувана тема. Саме це спонукало до простеження специфіки виявлення болю у поетичних текстах М.Кіяновської (зб. “Книга Адама”) та А.Охрімовича (зб. “Замкнутий простір”) і відповідних поведінкових реакцій ліричного героя. Вибір авторів зумовлено бажанням показати різноаспектність цього явища і сприйняття його ліричним героєм.

Біль – це мова, що нею, як зазначає Т.Булавина, тіло повідомляє про свої проблеми, які переживалися або переживаються тепер¹. Також біль може виникати начебто й без очевидної причини. Л.Дворецький наголошує на існуванні такого поняття, як соматофорні розлади, коли на перший план виступають псевдосоматичні або соматичні скарги, за якими приховані психічні розлади².

За темпоральними параметрами виділяють гострий і хронічний біль. Залежно від локалізації болю існує соматичний поверховий біль, соматичний глибокий біль, вісцеральний біль. М.Кукушкін виокремлює три основні больові синдроми: соматогенні, нейрогенні, психогенні³. Саме психогенні болі можуть виникати незалежно від соматичних, вісцеральних і нейрональних пошкоджень, адже вони визначаються психологічними й соціальними факторами. Нас цікавитиме біль як певний чинник, що формує поведінку і світогляд ліричного героя у його тексто-світі.

Найчастіші в аналізованих текстах головні й серцеві болі як через зовнішні ушкодження, так і через певні психогенні фактори. Головний біль в основному виникає через напруження внаслідок підвищеної уваги, тривоги, хвилювання, депресії тощо. Як зазначають М.Ісмагілов, Р.Якупов, А.Якупова, одна із причин головного болю – психосоціальна дезадаптація внаслідок особливостей особистісних, емоційних і поведінкових реакцій⁴. Біль серця також пов'язують певною мірою із психосоціальними факторами⁵, а серед кардіалгій А.Вейн виокремлює психогенні кардіалгії⁶.

¹ Булавина Т. Гендерная проблематика в психологии // [http:// www.owl.ru/ win/books/articles/bulavina.htm](http://www.owl.ru/win/books/articles/bulavina.htm)

² Дворецкий Л. Соматофорные расстройства в практике терапевта // [http:// spec.medinet.ru/ terap/6.php](http://spec.medinet.ru/terap/6.php)

³ Кукушкин М. Боль как самостоятельная форма болезни // [http:// www.painstudy.ru/ education/pain.htm](http://www.painstudy.ru/education/pain.htm)

⁴ Исмагилов М., Якупов Р., Якупова А. Головная боль напряжения. – Казань, 2001. – С.124.

⁵ Can personality predict risk of coronary heart disease? // [http:// www.jr2.ox.ac.uk/ bandolier/ booth/hliving/ personHD.html](http://www.jr2.ox.ac.uk/bandolier/booth/hliving/personHD.html)

⁶ Вейн А., Данилова А. Кардиалгии и абдоминалгии // Русский медицинский журнал. – 1999. – Т. 7. – № 9. – С.18.

Важлива й певна колористично-образна система, пов'язана з больовими відчуттями і сприйняттями. Унаслідок закладеного концепту болю виробляється певна образна система, співвіднесена із чіткою колористикою. На думку Г.Адашинської та Е.Мейзерова, колір через закладені в ньому семіотичні можливості та семантичний потенціал допомагає розширити сферу інтрацептивної семантики болю, а вибір кольорів пацієнтами може слугувати засобом оцінки болю, а отже, кожному рівневі болю у шкалі відповідає певний колір або група кольорів⁷:

Таблиця 1.

Інтенсивність болю	Співвіднесений колір
біль відсутній	жовтий, зелений
біль слабкий, тимчасовий	жовтий, зелений, фіолетовий
біль середній	сірий, коричневий, фіолетовий
біль сильний	чорний, червоний

Використання лексеми “біль” без чітких визначників і характеристик, тобто біль як абстракція в поетичних текстах не домінує: “Я виголошу біль. Я вихолошу втому...”⁸; “І мжичить, і болить. Веди мене додому” (К., 27); “Не віддай мені світу, тамуй мене з болю, бо біль / Повертається в дім, із якого пішов наодинці” (К., 71).

Як бачимо, біль у таких випадках втрачає своє первісне значення певного збою у функціонуванні людської системи й отримує інші характеристики, персоніфікується.

Водночас автори рідко вдаються до номінанти “біль” як означника стану ліричного героя, його скарги на здоров'я. Поняття болю, страждання виникає відповідно до певного контексту через систему інших дотичних образів, часто пов'язане із зовнішніми чинниками: поранення, побиття, постріл, самодеструкція. У Кіяновської соматична природа болю почасти зумовлюється кульовими пораненнями, в Охрімовича – ножовими. Відтак біль має чітку локалізацію. Це, як правило, голова і серце, рідше – руки, ноги або тіло в цілому. “Віддавши серце вихору і виру, / Я без жалю вмираю, без жалю...” (К., 15); “Але тріщить голова, од прямокутних конкретик / Мозок мені стікає з лоба прямо на віі”⁹; “Ми віддаємо під удари палок / Свої обличчя, ніби пілігрими” (К., 27); “І серце, враз, урвавши рівність такту, / Назовні випнеться через тісну гортань” (О., 31); “І до колючки тягнеться рука” (К., 25); “Й кривавлю слід, занурений в росу” (К., 21).

Підсумком такого болю має стати смерть – її лірична героїня М.Кіяновської сприймає як логічне завершення життя, сповненого страждань (“Любити, щоб вмерти? Чи вмерти, щоб далі любити?”). У такому контексті поняття болю набуває релігійного забарвлення, а страждання, мука ведуть до очищення й наближення до Бога:

“А отже, Бог існує. Жертва – плоть” (К., 15); “Усе, як присно: стигмами за віру...” (К., 15); “Збагнеш, приймеш під шелестіння снів / Єдину правду праведної муки...” (К., 23); “Приречена пройти крізь запекельний щем” (К., 91). Авторка свідомо використовує релігійну символіку для відтворення шляху до Бога через

⁷ Адашинская Г., Мейзеров Е. Цветовой выбор как способ оценки боли // Боль. – 2003. – № 1. – С.11.

⁸ Кіяновська М. Книга Адама. – Ів.-Фр., 2004. – С.14. Далі зазначаємо сторінку в тексті – К., стор.

⁹ Охрімович А. Замкнутый простір. – Л., 2002. – С.22. Далі зазначаємо сторінку в тексті – О., стор.

страждання, але таке розуміння болю впливає і з тих творів, де така символіка начебто й відсутня. Це пояснюється тим, що збірка “Книга Адама” становить собою змістову цілісність, єдність, у якій кожен наступний вірш пов’язаний із попереднім змістом, символікою, мотивами. Прикладом може слугувати поезія “Лежать каміння, черепа і кістки” — своєрідне продовження попередніх поезій, де домінантою виступала ідея боротьби за Бога й Батьківщину, а наскрізним образом був образ війни. У цій же поезії практично немає релігійних символів, лише присутнє відчуття болю й страждання, що веде до смерті, але першопричиною виступає бажання служити Богові, окреслене в поезіях попередніх. Цікаве й поєднання опису соматогенного больового синдрому, викликаного реальними зовнішніми пошкодженнями тіла, і картини світу, яка виникає внаслідок цього:

Лежать каміння, черепа і кістки.	Втрачають речі обриси в тумані,
Голодний крук в небесній високості —	Бо вершники ще верхи — вже останні.
В передчуванні смерті, як застуди,	А кашель соковитий і раптовий,
Коли туманом набрякають груди.	Як буйний дзвін з дзвіниці на покрови,
Брестиме — і замислено спіткнеться,	В червону барву плямитиме губи,
Зненацька наближаючись до серця.	Очні безодні, вишкірені зуби...

(К., 91).

Поняття болю реалізується через поняття “хвороба”, “смерть” і відповідну колористику (див. Таблиця 1), а посилення болю спричинює смерть. Так, на початку твору домінує сіра колористика (каміння, туман), а далі переважають чорний (крук) і червоний кольори (“червона барва”). Втілення самого болю — у двох персоніфікованих образах — крука й кашлю. “Голодний крук” виступає майже на самому початку, але він поки що наче остеронь ліричної героїні, тому його означник “чорний” (цей птах чорного кольору) ще не стосується безпосередньо її стану. Домінування сірого свідчить про середній біль, а в подальшому чорного й червоного — про його підсилення. Другий образ хвороби, кашель (він виступає в безпосередньому зв’язку з червоним кольором, що також засвідчує посилення болю) має вже безпосередній стосунок до ліричної героїні як символ наглої смерті. Але внаслідок персоніфікації, й отже, отримання самостійного статусу, він сприймається не лише як симптоми хвороби героїні, а і як певна містична сила.

Важлива паралель між смертю та застудою. Звідси й кашель — ознака наближення до смерті, й очікування її як очікування застуди. Свідоме очікування хвороби може сприяти виникненню болю внаслідок психогенного синдрому. У цьому випадку його спровокувало самонавіювання, сприйняття світу людиною із середнім хронічним болем, для якої світ виступає своєрідним комплексом страждань, хвороб, смертей. Відповідно відбувається несподівана градація болю з його локалізацією в серці, а людина практично втрачає здатність бачити й відчувати світ (“туманом набрякають груди” — “Втрачають речі обриси в тумані”), концентруючись лише на власному болю. Нарешті, біль порівнюється із дзвоном на Покрову, а смерть у цей день, за народними віруваннями, означає, що душа потрапить до раю, до Бога.

Концепція болю у творах Кіяновської зумовлена відповідною світоглядною позицією, наближеною ще до середньовічної християнської думки про страждання як знак Божої любові до людини; герой же Охрїмовича сприймає світ як джерело болю-смерті, що призводить до виникнення агресії й до себе самого, й до світу як засобу самовираження: “Метелик, розпанаханий віссю симетрії, / Летить на полум’я свічки, згорає дотла...”; [...] “Аби зосередитись і, прану вдихаючи ротом, / Проводити вісь симетрії через власний труп” (О., 45); “І ранку висталений ніжик / Заходить в ніч холодним гостем” (О., 9); “Матеріальний світ свої залізні пальці / Змика на горлі мрій” (О., 81).

Слово і Час. 2005. №12

Світ сприймається ліричним героєм як такий, де неможливе існування без болю, одного із законів світопорядку. Але герой не хоче змиритися, шукає шляхи знищення болю у зворотному вияві агресії до світу: “Двері плечем розтросчено...” (О., 33); “Я руйную сади, солов’їв виганяю з раю, / Я руйную сади і палю за собою мости...” (О., 7); “А тут хіба що раптом закричать / Й, спираючись на милиці подушок, / Затихнути на мимовільнім “блядь!”” (О., 41).

Агресія тут є вербальною-активною-прямою й фізично-активною-прямою¹⁰ й зумовлюється впливом ситуацій, що в них опиняється індивід, а також його якостями, емоціями й нахилами. Детермінантом такої моделі поведінки виступає відчуття світу – суцільного болю (“Цей сонний лик з розпечених небес: / Пошарпаних, згвалтованих, безглузких...”) і прагнення пристосуватися до нього: “Виникає бажання розмазати, розчавить, / Неодмінно подужать” (О., 7).

Але агресія стає причиною самодеструкції, як-от у творі “Світ зруйнованих образів – це подвір’я”, де від сприйняття світу як суцільної руїни (зруйновані образи, уламки Карфагену й Риму) герой переходить до спроби усвідомити своє місце в ньому:

І, нарешті, дзеркало, у якому я
Екстазно виконую характері,

В спогляданні спокійнім, як кров моя
Фарбує будівлі сірі (О., 18)

Руйнування, нищення асоціюється з болем, проте таким, який вже не завжди відчуваєш. Його характеристиками можуть ставати кольори, котрі виокремлює ліричний герой: сіре – свідчення середнього болю й червоне – свідчення сильного болю. Сильний біль змінює середній, стає ознакою передсмертного стану ліричного героя. Далі – стихання болю й тимчасове полегшення та спокій перед смертю: “Підігнуться коліна, впаду без сили... / [...] Пропливають церкви златобанні, / Коливаючи щогли хрестів” (О., 18).

Золотий, жовтий колір співвідносяться з відсутністю болю, а лексеми “пропливають” (як уповільнення руху), “церкви” засвідчують появу внутрішнього спокою ліричного героя. Власне, споглядання крізь туман навколишніх образів, слів, що в тумані видаються застиглими, зумовило спокій героя, а відтак затухання болю.

Схематично перехід ліричного героя від пасивного споглядання світу як концентрату болю до агресії, самознищення й смерті як порятунку від нього матиме такий вигляд: світ → біль → прагнення завдати болю у відповідь світові → агресія → завдання болю самому собі → самодеструкція → смерть.

Найповніше концепція болю у Кіяновської реалізується у зв’язку з любов’ю (такий аспект відсутній в Охримовича, для якого біль – складник агресії, жорстокості як власної, так і світової): “Любов вдягаю зашморгом на шию, / Ковтнувши вовчу ягоду життя” (К., 47); “Я вмру серед ночі – в обіймах а чи в лещатах” (К., 68).

Ставлення до любові, коханого почасті межує з мазохізмом, що підпадає під дельозівську формулу, за якою сутність мазохізму полягає в очікуванні задоволення, тобто біль пришвидшує те, на що так спрагло чекають. Сам біль стає умовою, випередженням задоволення й підтверджує право на нього¹¹. Також доречним тут буде й асоціювання Г.Васильченком¹² садизму із чоловічою роллю, а мазохізму – із жіночою: “О пане муки, що мене карає, / Я вже крихка, вже

¹⁰ Бэрон Р., Ричардсон Д. Агрессия. – СПб., 2001. – С.29.

¹¹ Делез Ж. Представление Захер-Мазоха // Захер-Мазох А.фон. Венера в мехах: Фрейд З. Работы о мазохизме. – М., 1992. – С. 235.

¹² Див.: Васильченко Г. Нарушения психосексуального развития // [http:// www.sexopedia.ru/](http://www.sexopedia.ru/)

не тримаюсь тіла” (К., 57); “Зітни мене стеблом – і кинь на брук, / Собі під ноги, душу розтоптавши” (К., 7); “Зробись для мене каменем – і рана / Врятує душу, наче в голод хліб” (К., 12); “Убий мене в серце. Удар мене в сонце, коханий. / Удар мене в душу” (К., 25). Лірична героїня сприймає біль і страждання як необхідний складник любові. Маємо тут не тільки біль душі, серця, зумовлені психогенними факторами, а й соматогенними, що засвідчують такі лексеми: *рана, удар, зітни, кинь*. Любов межує з болем навіть і тоді, коли коханий не завдає його свідомо: “Любов моя на сто імен посліпла, / Бо ти – як сонце, ти мене обпik” (К., 64).

Якщо біль, завданий коханим, для ліричної героїні – нормальний вияв любові й звична форма існування, то біль, зумовлений його відсутністю або байдужістю, – нестерпний. Він викликаний внутрішніми переживаннями, але порівнюється із силою соматогенного болю, якому необхідно покласти край. Вихід лірична героїня бачить у смерті, але не у своїй, а коханого: “Піду до відьми, нашепochу срібла / І буде куля в груди, буде лік / Супроти болю... Як тебе любити?” (К., 64). Лірична героїня прямо не говорить про його смерть. Але якщо на початку твору проводилася паралель між коханим і сонцем, то в кінці маємо лише образ сонця, а також мотив самотності: “Далеке сонце світить, світить, світить, / А я – під ним незряча... І сама...” (К., 64). Ця смерть коханого начебто рятує від болю, але не рятує від самотності.

Оскільки й любов, і наближення до Божої еманациї бажані, то й біль стає бажаним, тому часто лірична героїня сама прагне спровокувати його (ранить руки, йде колючою стернею тощо) або просить коханого завдати їй болю.

А. Охрiмович не пов’язує любов із болем і стражданням: “Я замовляю каву, повільно п’ю і думаю про тебе” (О., 5); “Любов і голод цим протухлим світом / Тихенько правлять” (О., 82); “Чому у серце крізь ці тумани / Пробилась радість незрозуміла” (О., 62); “Уламок вірного “люблю” / В археології побачень” (О., 93).

Любов асоціюється зі спокоєм, тишею, відсутністю агресії, болю й смерті. Вона змінює навіть ставлення ліричного героя до цих явищ і подій. Якщо поряд із поняттями *біль, кров, агресія, деструкція* часто виступав образ ночі, що так само віщувала недобре, наглу смерть, то коли цей образ виступає у стосунку до почуттів ліричного героя, він змінює функціональне навантаження: “Ніч в моїх обіймах нишкне, мов гнучка жагуча жінка, / Вітром теплим розгойдавши п’яні пахощі весни” (О., 102).

Агресія і біль наявні між чоловіком і жінкою лише тоді, коли в їхніх стосунках немає любові: “Сочиться кров зненависти на діл / Й парує вгору риком зловорожим” (О., 85). У таких випадках натрапляємо навіть на елементи садизму (якщо у Кіяновської мазохізм зумовлений любов’ю, то тут садизм зумовлений ненавистю): “Там шоколадний дикун-людоджер / Простягав пульсуюче серце / Сексуальній маніячці з Подолу / І благав: “З’їж його, кохана!”” (О., 136); “Панове, вилки та ножі / Стромляйте в литки ніжних грацій” (О., 134).

Оскільки садизм пов’язаний з агресією, маємо тут типову асоціативно-образну систему з відповідною колористикою. Е.Фромм серед садистичних нахилів виділяв прагнення повного підкорення інших людей, прагнення їх використати, завдати болю іншим. В Охрiмовича домінує останній аспект. І чим щільніше прагнення владарювання над людиною поєднано із деструктивністю, тим жорстокішою стає садистська поведінка¹³.

¹³ Фромм Э. Человек для себя. – Мн., 1992. – С.112.



Питання теоретичні

Віра Просалова

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНЕ ПОЛЕ І КОНТЕКСТ: ДИФЕРЕНЦІАЦІЯ ПОНЯТЬ

Співвіднесення інтертекстуального поля і контексту вимагає детальнішого висвітлення – зокрема, диференціації літературознавчих понять “інтертекстуальне поле” і “контекст”, уточнення їх семантики і сфери використання. Витоки цієї проблеми слід шукати, з одного боку, в теоретичних спробах конкретизувати поняття “контекст” і окреслити сферу його використання, з другого – у введеному Ю.Крістєвою понятті “інтертекстуальність” (1967), що ввійшло в літературознавчу практику у двох модифікаціях: суб’єктно-об’єктній, яка виникла внаслідок засвоєння ідеї М.Бахтіна про діалогізм, і об’єктно-об’єктній, що пов’язувалася зі “смертю автора”, тобто із елімінацією суб’єкта загалом. Нове поняття, отже, набуло протилежних модифікацій, зумовлених вибірковою рецепцією і трансформацією ідеї М.Бахтіна. Ю.Крістєва ідентифікувала поняття тексту і суб’єкта: “Оскільки співбесідником суб’єкта є текст, сам суб’єкт також виявляється текстом”¹. Це ототожнення призводило до нівеляції авторської індивідуальності, ігнорування відмінностей між суб’єктом і об’єктом і, внаслідок цього, до тлумачення інтертекстуальності як взаємодії текстів, що відбувається без участі суб’єктів. Інтертекстуальність характеризується дослідницею лише в об’єктно-об’єктній площині.

Джерела аналізованої проблеми, а отже, і її супровідних (текст і інтертекстуальне поле, текст і контекст), простежуються у працях М.Бахтіна. Учений висловив думку про те, що письменник має справу не просто з реальністю, а з уже оціненою художньою реальністю, тобто з цілим корпусом текстів попередньої і сучасної літератури, з якими він вступає в діалогічні зв’язки. Текст виявляється місцем перетину інших, полілогом із попередниками і сучасниками. При цьому прототекст (текст-джерело) входить у новий текст не у своєму оригінальному, а у пропущеному крізь призму реципієнта вигляді, адже від місця, форми, точності його введення залежить сприйняття читачем. Взаємодія з текстом-джерелом набуває різноманітних відтінків: від піднесено-наслідувальних до пародіювально-викривальних.

Теорія інтертекстуальності від часу свого виникнення вирізнялася неоднорідністю й розвивалася у двох напрямках: з одного боку, М.Бахтіна, із другого – Ю.Крістєвої, Р.Барта. Спроби узгодити, поєднати протилежні підходи призводили до численних відгалужень, термінологічних розходжень, а також введення Ю.Крістєвою нових понять (транспозиція, транстекст), що не викликали, однак, того резонансу, як попередні.

У своїй праці “Семіотика” (1969) Ю.Крістєва запропонувала дихотомію *фенотекст* / *генотекст*, що знайшла подальше обґрунтування в докторській

¹ Крістєва Ю. К семиологии параграмм // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. – М., 2000. – С.491.

дисертації “Революція поетичної мови” (1974). Дихотомія співвідносилася з глибинним і поверхневим рівнями структур. Увагу дослідниці привертав генотекст; для виявлення його пропонувалося простежити як “імпульсаційні переноси енергії, що залишають сліди в фонематичному диспозитиві (скупчення і повтор фонем, рими і т. д.) і мелодичному (інтонація, ритм і т. д.)”, так і зосередження семантичних і категоріальних полів. І хоч фенотекст розглядався як надбудова, проте виявлення дихотомії було надто проблематичним; адже генотекст, згідно з її тлумаченням, характеризував абстрактний рівень лінгвістичного функціонування, що передує вербальному оформленню. Фенотекст – на відміну від неструктурованого генотексту – характеризувався не як процес означування, а як результат, той стійкий семіотичний продукт, у котрому реалізуються соціальні коди, ідеологічні формули. Ці поняття (генотекст/ фенотекст) не закріпилися у практиці інтертекстуального аналізу, проте справили помітний вплив на теорію тексту і письма, твору і тексту.

Поняття “інтертекстуальне поле”, як і щойно згадані гено- і фенотекст, молоде. Як місце “зустрічі” текстів воно має вужчу сферу застосування, ніж контекст, що позначає, крім того, позатекстову реальність, зокрема історичну, суспільно-політичну. “Суттєвою властивістю художнього тексту, – наголошує Ю.Лотман, – є те, що він перебуває у відношенні подвійної подібності: він подібний до певного зображуваного ним відрізка життя – частини всесвітнього універсуму, – і він подібний до всього цього універсуму”². Подвійна подібність зумовлює потребу співвіднесення художнього тексту і з окремим етапом історії, і з усією світобудовою; однак це не означає, що кожний текст має розглядатися лише в даних аспектах. Це збіднило б літературознавчий аналіз, призвело б до нівеляції естетичних властивостей твору. Співвіднесеність із позатекстовою реальністю характеризується поняттям “контекст”, а не “інтертекстуальне поле”, що застосовується лише на означення сукупності текстів.

Проблема взаємозв'язку тексту з літературним контекстом не нова і має опосередковане відношення до кореляції дотичних, але нетотожних понять: інтертекстуальне поле і контекст. Прагнення розглядати художній твір на тлі інших, у чомусь подібних і водночас відмінних, притаманне багатьом дослідженням. Як оригінальність, так і подібність тем, образів, формальних засобів виявляються шляхом зіставлення. Ідеться, отже, про інтерпретацію тексту, що ґрунтується на синхронічному чи діахронічному співвіднесенні художніх явищ і дозволяє враховувати динаміку змін, зумовлених, зокрема, взаємодією тексту з множинністю інших, що актуалізуються за інерцією сприйняття, адже прочитане підсвідомо чи свідомо співвідноситься з раніше засвоєним, з уявленнями про мистецтво загалом. Ця взаємодія має обопільний характер: текст впливає на контекст, формує його; контекст, своєю чергою, також проявляється у творі, зокрема на рівні моделювання дійсності, системи образів, мовнообразному та інших. Окремий текст співвідноситься з контекстом як часткове з цілим, і ця взаємодія має не застиглий, а динамічний характер.

Зв'язок творів, що служить основою формування інтертекстуального поля і, зрештою, контексту, може виявлятися експліцитно: у формі, наприклад, присвяти, безпосереднього цитування тощо. Л.Мосендз, скажімо, віршем-присвятою “Є.Маланюкові” безпосередньо вказав на адресата тексту, без зайвої риторики подав його внутрішній портрет. Вірш, зберігаючи зв'язок з авторськими творами, входив у інтертекстуальне поле текстів Є.Маланюка, адже містив відгук на них. Внаслідок перетину творів – Є.Маланюка і Л.Мосендза – виникло міжтекстове

² Лотман Ю. Структура художественного текста. – М., 1970. – С.302.

утворення, що стало результатом контекстуального побутування одного вірша. Інтертекстуальне поле — це сукупність творів, які актуалізуються в пам'яті реципієнта при прочитанні одного з них і позначаються на його сприйнятті. Як частина літературного контексту, інтертекстуальне поле охоплює ті тексти, що стосуються одного, окремо взятого. “Кожний текст, створюючи навколо себе особливе інтертекстуальне поле, — зауважує М.Ямпольський, — по-своєму організовує і групує тексти-попередники”³. На його думку, текст при цьому створює “власну історію культури, переструктурує весь попередній культурний досвід”⁴. Автор тут постає в ролі реципієнта, перечитуючи тексти і перегруповуючи їх компоненти.

Ідея цікава, проте узагальнення на кшталт “весь попередній культурний досвід” викликає сумніви. Ідеться, очевидно, про тих письменників, які реагують на літературно-мистецькі явища інтенсивніше, ніж на реалії повсякденного життя (це пояснюється як їх індивідуально-авторськими особливостями, так і умовами життя).

У цьому зв'язку заслуговують на увагу теоретичні спроби “ревізії” текстів. Наприклад, Г.Блум розглядає творчий процес як боротьбу з попередниками, чиї “сліди” ретельно приховуються. Дослідник пропонує свій термінологічний апарат, що дістав назву “пропорції ревізії”⁵. Запроваджені ним терміни (“клінамен” як поетичне перечитування, “тессера” як прочитання-доповнення, “кеносис” як крок до розриву з попередником, “даймонізація” як реакція на возвеличення попередника, “аскесис” як дія самоочищення, “апофрадес” як своєрідний спосіб “передачі” авторських прав від попередника фіктивному наступнику тощо) відбивають, по суті, стратегію читання, витіснення з нового тексту його джерела.

Для з'ясування можливостей одного автора щодо переструктурування попереднього досвіду простежимо фрагмент полілогу про призначення мистецтва, що виник між представниками різних епох. Сама тема — предмет безперервної рефлексії, джерело висловлювань про інші висловлювання, тому окреслимо коло імен: Н.Буало, П.Верлен, Є.Маланюк, М.Орест. Самовизначаючись, ці автори реагували на висловлювання попередників, вступали у взаємодію один з одним, пишучи текст на тему: “L'art poétique” (“Art poétique”). Самі назви творів, подані французькою мовою, привертала увагу: для попередників Є.Маланюка це природньо, а для українського поета — можливість підтвердити знайомство з висловлюваннями французькомовних колег, проголосити щось на зразок того, що “ваші твори знаю, але маю свою думку про мистецтво”. При цьому необхідно враховувати, що віршований трактат Н.Буало виник під впливом “Послання до Пізонів” Горация і містив ті ідеї, які з'явилися ще в античності. За ступенем інтертекстуальної насиченості — численних згадок про античних авторів, письменників-сучасників, про літературні колізії та героїв — він міг би претендувати на статус літературної енциклопедії того часу. Викладені у трактаті принципи французького класицизму (як єдино правильні й незмінні) викликали неоднозначну реакцію навіть у його сучасників, тому закономірно, що з часом вони, зокрема правило “трьох єдностей”, ставали гальмом літературного розвитку. Н.Буало наголошував на художній правдоподібності зображеного, змістовій насиченості образів, ясності висловлювання, відчутті міри, стрункості композиції. Французький поет, теоретик і критик виклав, по суті, раціоналістичне розуміння творчого процесу: “Любіть же розум ви! Нехай він тільки сам / Принадність і красу

³ Ямпольський М. Память Тиресия: Интертекстуальность и кинематограф. — М., 1993. — С.407.

⁴ Там само. — С.407-408.

⁵ Блум Х. Страх влияния. Карта перечитывания. — Екатеринбург, 1998. — С.18-19.

утворює пісням. / Чимало є таких шаленців поміж нами, / Що в творах ясності цураються і тями...”⁶. Пріоритетним, отже, видавалося *racio*.

Якщо Н.Буало стверджував першорядну роль розуму, заперечуючи роль інтуїції у творчому процесі, то П.Верлен надавав їй перевагу над розумом. На його думку, митець має керуватися не розумом, а передусім інтуїцією. У зв’язку з двохсотріччям віршованого трактату Н.Буало “Поетичне мистецтво” П.Верлен написав свій однойменний вірш “*Art poétique*” (1874), який сучасники сприйняли як маніфест поетичної школи, хоча сам автор заперечував це, наголошуючи, що жодної теорії не створював. П.Верлен – усупереч попереднику – проголосив ідею музичності мистецтва (“музики у слові!”), еру напівтонів, нечітких контурів. Слова, на його думку, втрачають свою семантичну функцію, творячи мелодію, що передає стан душі. Зв’язок із Н.Буало в новому тексті набував характеру відштовхування й заперечення. Речення із заперечною часткою підтверджували полемічний характер висловлювання, відстоювання П.Верленом зовсім інших положень.

Поети, що вступили в полілог із Н.Буало, обмежувалися виявленням власних принципів, не претендуючи на статус узагальнення всього попереднього літературного досвіду. Різниця у поглядах на призначення поетичного мистецтва породжувала, по суті, новий текст, у якому прототекст озивався хіба що на рівні тематичної співзвучності та ремінісцентності. Полілог мав характер полеміки, толерантної, зваженої, що породжувала нові інваріантні висловлювання.

Є.Маланюк продовжив традицію ювілейних відгуків і через двісті п’ятдесят років відреагував на трактат Н.Буало, а через п’ятдесят – на вірш П.Верлена. Його висловлювання будувалося за аналогічним із П.Верленом принципом: “Не жар ліричних малярій, / Не платонічні очі Музи...”; “Не Піфії сліпий екстаз...”⁷. Хоч полемічний характер висловлювання збережено, проте викладено зовсім інші програмові положення. Наділений інтертекстуальною компетенцією, Є.Маланюк відповідав і Н.Буало, і П.Верлену водночас. У його висловлюванні простежувався дискурс чужих слів, які, проте, підпорядковувалися вираженню авторського бачення проблеми. В основі його концепції – “К о н с т р у к т и в н и й Ч и н”, тобто діяльне слово, слово-дія, підкреслене графічними засобами. Митець, на його переконання, має стати “мотором”, “турбіною”, “будівничим”, “повстань майбутнього сурмачем”. Розгортаючи цей синонімічний ряд, Є.Маланюк утверджував тип поета – генератора ідей, енергетичного ядра нації, будівничого її життя. Водночас він наголошував на його зорієнтованості в майбутнє, у “недосяжну вічність”.

М.Орест дав Є.Маланюку відповідь, увиразнивши це рядками з його вірша (“Поет – мотор! Поет – турбіна!.. / Поет – механік людських мас, / Динамомайстер, будівничий, / Повстань майбутнього сурмач...”), що стали епіграфом – своєрідним імпульсом до роздумів про поетичне мистецтво. М.Орест зважено заперечив своєму опоненту: “Отже, спитати я важуся: як поза злом і добром ви / Хотите вежі звести і розгорнути свій чин? / В сферу, овіяну чим, пориває мотор ваш невпинний? / Води які, о скажіть, вашу турбіну женуть? / *Тверджу: сумнівен Ваш чин. І душа моя острахом повна: / Бо чи не буде ваш День схожий на Присмерк і Ніч*” (курсив наш. – В.Л.)⁸. Полеміка з естетичними засадами апологета чину велася в ім’я утвердження моральних принципів, від яких мистецтво, на думку М.Ореста, не може і не має ізольовуватися.

⁶ Буало Н. Мистецтво поетичне. – К., 1967. – С.134.

⁷ Маланюк Є. Невичерпальність. – К., 2001. – С.37.

⁸ Орест М. Держава слова: Вірші та переклади. – К., 1995. – С.137.

Зовнішня подібність, програмовий характер викладених положень, однак, не означали текстуальних збігів: Н.Буало виклав принципи класицизму, П.Верлен — символізму, Є.Маланюк — конструктивного чину, М.Орест — принципи друзів-неокласиків. Полілог відбувався за принципом заперечення попередників, спільним було лише прагнення висловити своє поетичне кредо. Між текстами, отже, склалися контакти, позначені смисловою напругою, відштовхуванням від попередників задля увиразнення власних переконань. При цьому актуалізувався не весь попередній досвід, а лише окремих текстів, що його закріпив. Текст, отже, нагадує палімпсест, крізь який проступає інший або інші. І від рівня інтертекстуальної компетенції реципієнта залежить, *що саме і як* прочитується в тексті.

В інтертекстуальному полі вірша Є.Маланюка перебувають не лише твори Н.Буало, П.Верлена, а й наступників: М.Ореста, Б.-І.Антонича, представників Нью-Йоркської групи, які, до речі, інакше ставляться до мистецтва. Перелік імен, яким би численним не видавався, ніколи, однак, не стане вичерпним, адже в інтертекстуальне поле тексту потрапляють все нові й нові художні твори, що відповідають на попередні чи полемізують із ними. Безперервність процесу міжтекстової взаємодії зумовлює фіксацію якогось одного етапу, а не всіх.

На виявлення інтертекстуального поля впливають тезаурус реципієнта, його компетенція (як уже відзначалося) і, звичайно, сам текст, наділений більшою чи меншою мірою інтертекстуальних зв'язків. Прочитання окремого твору здійснюється через актуалізацію інших, тісно з ним пов'язаних.

Один і той самий текст у різних контекстах реагує інакше: то виявляє риси полеміки, то, навпаки, конвенції. Діапазон смислових відтінків, що виникають при цьому, багатющий. Роман Ю.Липи “Козаки в Московії” у контексті, скажімо, творів Г.Сенкевича, зокрема роману “Вогнем і мечем”, має полемічний характер, адже спростовує думку, що козаки — дикуни і гультяї; у контексті творів про еміграцію (“Поклади золота” В.Винниченка, “Канітферштан” Л.Мосендза) — накреслює шлях повернення у землю обітовану, тобто в Україну. Аналіз роману в аспекті пригодницьких ознак дає можливість виявити чимало типологічних рис, властивих творам західноєвропейських письменників, в аспекті барокових концептів — своєрідність їх художнього синтезу з іншими. Твір поліфонічний, тому формує потужне інтертекстуальне поле, що єднає тексти різних часів і народів.

Чимало важить і те, “як, у якому контексті і в якій історичній перспективі”⁹ розглядається текст. З урахуванням того, що “будь-яке розуміння є співвіднесення даного тексту з іншими”, М.Бахтін розрізняв такі “етапи діалогічного руху розуміння: вихідна точка — даний текст, рух назад — минулі контексти, рух уперед — передбачення (й початок) майбутнього контексту”¹⁰. Визначені М.Бахтіним напрямки зумовили необхідність урахування всіх часових зрізів для виявлення інтертекстуального поля тексту, що завжди матиме відносний характер.

І.Смирнов запропонував застосовувати категорію часу як культурну, а не фізичну величину для аналізу інтертекстуальності: реконструктивної, конструктивної, реконструктивно-конструктивної. Реконструктивна, згідно з його тлумаченням, відзначається діахронічним підходом, при цьому текст виникає як відсилання до іншого відсилання. Конструктивна інтертекстуальність стає результатом паралельного існування споріднених текстів, що породжують новий. Синхронічний зріз у поєднанні з діахронічним дають змішаний тип — реконструктивно-конструктивну інтертекстуальність, яка виникає, коли письменник орієнтується

⁹ Сивокінь Г. Сучасність української літератури в історичній перспективі // Нова історія української літератури (теоретико-методологічні аспекти). — К., 2005. — С.29.

¹⁰ Бахтин М. Эстетика словесного творчества. — М., 1986. — С.384.

на одне джерело, проте простежує “незалежні одна від одної філіації претексту у пізнішій літературі”¹¹. Теоретично це виглядає досить переконливо, однак в умовах двоколіїності, а то й триколіїності літературного процесу розмежування конструктивної і реконструктивної інтертекстуальності виявляється досить проблематичним. По-перше, непросто встановити наявність чи, навпаки, відсутність зв’язку між окремими ланками літературного процесу. По-друге, аналіз ускладнюється свідомим приховуванням запозичень, імпліцитним характером інтертекстуальності. По-третє, нерідко виявляється задіяною “нижня” свідомість (за І.Франком), що призводить до незвичного комбінування образів, ситуацій, несподіваних художніх рішень, які й сам автор іноді не спроможний пояснити.

Інтертекстуальне поле, як і інтертекст, стає наслідком контекстуального побутування твору, що призводить до актуалізації інших. Нерідко сама назва тексту відсилає до джерела. Так, оповідання Л.Мосендза “Укрита злість, облудлива покірність” назване словами І.Франка (“Невже повік уділом буде твоїм / *Укрита злість, облудлива покірність* / усякому, хто зрадою й розбоєм / Тебе скував і заприсяг на вірність?” [курсив наш. — *В.П.*]), що нагадали зміст прологу до поеми “Мойсей”. Між поемою І.Франка й оповіданням Л.Мосендза склалися інтертекстуальні зв’язки у формі питання — відповіді, адже із зображеного прозаїком впливала все та ж “укрита злість”, що виявилася в акті індивідуальної помсти діда-верховинця над ненависним лихварем. Оповідання Л.Мосендза будувалося на зміні структурних точок зору: оповідача, котрий пошкодив ногу, і візника, що погодився підвезти його до станції. В оповідь чужинця вмонтовується оповідь діда-візника, яка прояснює “укриту злість”, викликану віками визиску і гноблення. Завдяки дідовій оповіді, зрідка супроводжуваній емоційними вигуками чи питаннями-відповідями, відкривалася драма, що дістала чітку характеристику: “Укрита злість, облудлива покірність”. При цьому дід лишався покірним, але ця покірність, як видно з оповіді, оманлива. Автор, уводячи в текст оповідь візника, тобто іншу точку зору, давав можливість оцінити чужинця очима іншої особи. Точка зору візника не скасовувала висловленої на початку твору думки про підозріло-обережне ставлення мешканців гірського краю до чужинців, а лише співвідносила з нею. Текст, отже, втрачав одновимірність, виявляв багатоманіття реального світу, створював (за Ю.Лотманом) ілюзію ідентичності художнього тексту і відображеної реальності.

Інтертекст визначає напрямки, за якими здійснюється сприйняття тексту, дає можливість крізь призму одного з них розглядати інші. Ю.Крістева зв’язує його виникнення з процесом читання/письма. На її думку, інтертекстова структура “виробляється щодо іншої структури”¹², тому необхідно враховувати динамічний характер інтертексту, який засвідчує онтологічну зв’язаність твору з багатьма іншими, проте не має закріпленості в жодному з них.

Щодо інтертекстуального поля, інтертекст як віртуальна єдність творів виконує спрямовальну і смислорозрізнавальну функції, прояснює його структурність, проявляє міжтекстові зв’язки. Прочитання окремого твору здійснюється через інтертекст, що, на думку Н.Корабльової, становить “самопроявлюваний контекст”¹³. Інтертекст — це сукупність актуалізованих у художньому сприйнятті взаємоспіввіднесенень тексту з іншими. Він відбиває цілісність текстів, їх єдність; контекст — їх неоднорідність і відмінність. Якщо взаємозв’язок тексту з контекстом

¹¹ Смирнов И. Порождение интертекста. Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Пастернака. — СПб., 1995. — С.19-20.

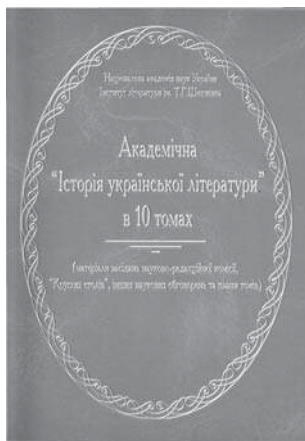
¹² Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. — С.429.

¹³ Кораблева Н. Интертекстуальность литературного произведения. — Донецк, 1999. — С.6.

кваліфікувати як взаємозалежність часткового з цілим, то взаємозв'язок тексту з інтертекстуальним полем варто співвіднести з частиною літературного контексту, що обрамлює текст. У практиці інтертекстуального аналізу оперують поняттям “інтертекстуальне поле”, що не витіснило, однак, свого попередника — контексту з його широким спектром значень: історичний, суспільно-політичний, літературний, біографічний, авторський. Інтертекстуальне поле у цьому плані вужче, ніж контекст, бо співвідноситься лише з його авторським і літературним різновидами.



Академічна “Історія української літератури” в 10 т. (матеріали засідань науково-редакційної комісії, “Круглих столів”, інших наукових обговорень та плани томів) / Упоряд. Я.Цимбал. — К.: Фенікс, 2004. — 164 с. / НАН України, Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка.



До книжки увійшли матеріали обговорень, які відбувались упродовж двох останніх років в Академії наук, в Інституті літератури ім. Т.Г.Шевченка, на різних наукових зібраннях та “Круглих столах”, і були присвячені питанням створення нової академічної “Історії української літератури” в 10 т. На них були окреслені концепції цієї колективної праці, означено її методологічні та інтерпретаційні принципи та засади, основоположні проблеми вивчення історії української літератури від давнини до сучасності. Видання відкривається статтями В.Дончика, надруковано також документи й постанови з цього питання, а також плани кожного з десяти томів.

До книжки увійшли матеріали обговорень, які відбувались упродовж двох останніх років в Академії наук, в Інституті літератури ім. Т.Г.Шевченка, на різних наукових зібраннях та “Круглих столах”, і були присвячені питанням створення нової академічної “Історії української літератури” в 10 т. На них були окреслені концепції цієї колективної праці, означено її методологічні та інтерпретаційні принципи та засади, основоположні проблеми вивчення історії української літератури від давнини до сучасності. Видання відкривається статтями В.Дончика, надруковано також документи й постанови з цього питання, а також плани кожного з десяти томів.

Нова історія української літератури (теоретико-методологічні аспекти): Зб. — К.: Фенікс, 2005. — 260 с. / НАН України, Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка.

Збірник складають статті, присвячені актуальним питанням нової академічної “Історії української літератури” в 10 томах, опубліковані на сторінках журналу “Слово і Час” у 2002–2004 рр. під спеціальною рубрикою “Нова історія української літератури”.



У цих статтях, як зазначає у вступі “Література — Історія — Нація” Л.Скупейко, дослідники “висловлювали та обґрунтовували найрізноманітніші думки — від актуальності й доцільності такого проекту в сучасних умовах до теоретико-методологічних пропозицій щодо його здійснення. Зібрані в одній книжці, ці матеріали, на мій погляд, достатньою мірою відображають уявлення як про певні напрямки в пошуках шляхів розв'язання наболілих проблем сучасної історико-літературної науки, так і про труднощі, з якими неминуче доведеться зіткнутися виконавцям у процесі реалізації свого задуму”. У збірнику вміщені статті В.Дончика, Г.Сивоконя, Т.Денисової, Я.Поліщука, Л.Ушкалова, Н.Шумило, Л.Мороз, І.Денисюка, М.Сороки, Т.Гундорової, М.Кодака, П.Білоуса, Ю.Пелешенка, М.Бондаря, І.Моторнюка та ін.

Слово і Час. 2005. №12



Погляд

Сергій Квіт

ГЕРМЕНЕВТИКА ЯК НЕПІДВЛАДНІСТЬ

У журналі “Слово і Час” (2005. – № 4) під рубрикою “Погляд” була надрукована стаття Романа Мниха “Герменевтика, герменевтика, герменевтика...”, в якій йшлося про мою книжку “Основи герменевтики” (Київ, 2003). Ця стаття писалася не сама по собі, а як відгук на іншу рецензію – Петра Іванишина, який у “Слові і Часі” (2005. – № 1) розглядав одночасно дві мої книжки – поряд із “Основами герменевтики” ще й монографію “Дмитро Донцов. Ідеологічний портрет” (Київ, 2000). За визнанням Р. Мниха, “ця рецензія і стала причиною написання статті”¹. Проте залишається без пояснень, чому акцентовані автором власні професіоналізм і принциповість не змусили його виступити два роки тому, коли були опубліковані “Основи герменевтики” і він їх уперше прочитав (С.50–51). Натомість Р.Мних витримав таку тривалу паузу. Цьому може бути тільки одне пояснення – ідеологічне неприйняття обох моїх книжок.

Ідеологічні причини пов’язані з постаттю Дмитра Донцова та з моїми оцінками деяких наших сучасників. Мабуть, поза конкуренцією тут перебуває Григорій Грабович, ім’я якого згадає у своїй рецензії П.Іванишин. Із відгуку Р.Мниха видно, що він розцінює її як зазіхання на певні “святі” для себе речі. Але ж варто пригадати такі екзотичні тези Г.Грабовича, як Шевченко – особа гомосексуальної орієнтації², Донцов – “профашистської настанови”³, Чижевський – діалектик-гегельянець⁴, щоб зрозуміти, про яку “науку” йдеться. Часопис, контрольований Г.Грабовичем, в огляді журналів згадав добрим словом цього річного четвертий номер “Слова і Часу” лише за статтю Р.Мниха “Герменевтика, герменевтика, герменевтика...”.

¹ Мних Р. Герменевтика, герменевтика, герменевтика... // Слово і Час. – 2005. – № 4. – С.51. Цитуючи цю статтю, зазначаємо в тексті сторінку.

² Згадана теза мандрує в чутках і натяках без згадки головного джерела: Grabowicz G. The Nexus of the Wake: Ševčenko’s Trizna // Harvard Ukrainian Studies. Eucharisterion: Essays presented to Omeljan Pritsak on his Sixtieth Birthday by his Colleagues and Students. – Vol.3/4, 1979-1980. – Part 1. – P. 336. “Many have commented on Ševčenko’s “concern” or “sympathy” for women at great length and with varying degrees of pathos. Although we are now at only a preliminary stage of analysis, it should be noted that in terms of psychoanalytic theory, such feminine identification often points to a homosexual orientation. In Ševčenko, this is substantiated by a number of other patterns and factors. Further textual and biographic investigation, focused on the role and function of this orientation in Ševčenko’s overall creative personality, is obviously necessary”. (“Багато хто відзначає „турботу” або „симпатію” Шевченка до жінок, дуже помітну і з різними ступенями пристрасності. Хоч наразі ми перебуваємо на початковій стадії аналізу, варто зауважити, що з точки зору психоаналітичної теорії така феміністична ідентифікація часто вказує на гомосексуальну орієнтацію. У Шевченка це підкріплюється рядом інших свідчень і чинників. Подальше текстувальне та біографічне розслідування, сконцентроване на ролі й функції такої орієнтації у загальній творчій особистості Шевченка, є, очевидно, необхідним”. Переклад мій. – С.К.)

³ Грабович Г. У пошуках великої літератури // Грабович Г. До історії української літератури. – К., 2003. – С.538.

⁴ Див.: Грабович Г. Цит. вид. – С.399 (прим). Пор.: Фізер І. Про гадане гегельянство Дмитра Чижевського в його історії української літератури // Магістеріум. Літературознавчі студії. – К., 2005. – Т.21.

Стосовно впливу Д.Донцова на багатьох моїх академічних сучасників згадаю такий факт: мені довелося тричі захищати докторську дисертацію про нього перед тим, як я одержав докторський диплом. Не думаю, що десь і колись були схожі прецеденти.

Виступаючи не безпосередньо з приводу “Основ герменевтики”, а проти позитивної рецензії Петра Іванишина, Роман Мних обстоює певні корпоративні позиції, долучаючись до псевдolibерального фальшування постатей української культури. Це вже має свою історію в часи незалежності. Подібно Оксана Забужко у книжці “Філософія української ідеї та європейський контекст” (Київ, 1992), зосереджуючись на Франкові, жодним словом не згадує про визначальний вплив на нього постаті Миколи Міхновського⁵. Після виходу книжки вона погодилася зі слушністю цього зауваження – і не зробила жодних доповнень до другого видання книжки в 1993 р. Цей факт пройшов непоміченим. Ім’я Міхновського через цілеспрямоване замовчування перетворюється на своєрідне табу саме тому, що воно “марковане” українським націоналізмом.

Отже, саме ідеологічні причини зумовили появу полемічної статті Романа Мниха з герменевтичної проблематики. Нонсенсом для нього є згадка про методологічне значення “Основ герменевтики” (С.51). Впадає в очі відверта скандальність тону цього автора, що нібито має підсилити теоретичне підґрунтя його аргументів. Зауважимо відмінність стилістики україномовних і російськомовних писань Романа Мниха. Якщо по-українськи він тяжіє до пасквільного тону, то по-російськи прагне нагнати солодкавого туману⁶ в дусі поручика Ржевського, “ах, я Вас умоляю”. Очевидно, так він сам для себе розрізняє ці два культурних ареали. Короткий вступ із приводу важливості проблематики, до якої він змушений звернутися, переростає в потік мерехтливої свідомості у вигляді часто випадкових думок і цитат, передусім німецьких авторів, але не з перекладів, а власне з німецької мови, що справді є похвальним. Особливе значення для цього автора має той факт, що сам матеріал пишеться у Берліні (С. 58).

Напади ерудиції не мають системного характеру. Радше це прагнення навести всі цитати, занотовані до записника в якійсь берлінській бібліотеці. Вони можуть бути цікавими самі по собі, проте за ними немає концепції, з якою можна дискутувати. Залишається незрозумілим мотивування жалю, що переходить у волення, з приводу смерті Гадамера, а за ним і Дерріди (С.57). Найцікавішим є відступ стосовно сумної долі філологів на початку третього тисячоліття: “Праця філолога важка, як ніколи (а українського філолога – особливо!)” (С.58). Річ у тім, що, наскільки мені відомо, Роман Мних позиціонує себе саме як російського філолога, бути яким, за його логікою, мабуть, легше! Тому цей пасаж я відніс до співчувань особисто собі.

Але перейдемо до герменевтичних проблем, що їх Роман Мних згадує “наскоком” – насправді не маючи чіткого уявлення про їхню суть. По-перше, питання методологій. Спочатку він пише, що Мартін Гайдеггер і Ганс-Георг Гадамер виступали проти методологічної упередженості при інтерпретації твору, з чим треба погоджуватися, особливо зважаючи на грізну вказівку: “Про це треба пам’ятати всім, хто пише про Гадамера і сучасну герменевтику” (С.56). Однак

⁵ Мова йде, зокрема, про участь І.Франка в дискусії з приводу “Самостійної України” (1899–1900) Миколи Міхновського, та про стосунки й листування з Міхновським. Див.: *Квіт С.* Невідомі документи про Миколу Міхновського // Українські проблеми. – 1994. – Ч.2.

⁶ Див.: *Мних Р.* Категория символа и библейская символика в поэзии XX века. – Люблин, 2002. Наукова переконливість цієї монографії потребує окремої розмови.

далі він ставить такий наголос, який видає його повне незрозуміння справи: “Саме слово методологія несумісне з вченням Гайдеггера чи Гадамера” (С.58).

Пишучи про філософську герменевтику, ми не відкидаємо метод як щось непотрібне. На цьому наголошують багато фахівців. Згадаємо Жана Грондена: “Про всю спадщину Гадамера можна сказати, що вона, на противагу цьому новочасному принципів методичного знання, виходить з сумніву щодо універсального поширення ідеї методу як єдиного шляху до істини. Певна річ, Гадамер не має наміру піддавати сумніву сам метод як шлях до істини. Він швидше прагне означити його межі, оскільки претензія методу на монопольне становище загрожує заступити інші шляхи пізнання істини. У творах Гадамера йдеться про повернення цих шляхів пізнання істини та їхнє філософське виправдання”⁷. Тобто Гадамерові було важливо застерегтися перед владою методології можливим звуженням погляду інтерпретатора та ідеологізацією міркування. Тут же – проблема комунікативної стурбованості, представлена Юргеном Габермасом, спроба герменевтичної утилізації філософії Річарда Рорті, ідея примирення інтерпретацій Поля Рікера. В основі таких застережень лежав негативний досвід панування ідеологій у ХХ столітті, зокрема, втілений злочинами тоталітарних режимів.

По-друге, постмодернізм не можна ставити поряд із філософією Мартіна Гайдеггера, як це робить Роман Мних, заперечуючи мої, як він каже, “спроби відмежувати ідеологію [?! – С.К.] Гайдеггера від постмодернізму і постструктуралізму” (С.56). Зазначимо, що на наступній сторінці він стверджує протилежне, називаючи деконструктивізм і герменевтику “полярними проявами європейської думки” (С.57). Суть проблеми ховається у феноменологічних стратегіях, які успадковувалися й видозмінювалися від одного мислителя до іншого. Це редукція Гуссерля, деструкція Гайдеггера й деконструкція Дерріди. Обидва останні справді виходили із заперечення влади метафізики⁸. Більше того, Дерріда був захоплений деструкцією мови метафізики. Слушним буде твердження, що цілий постмодернізм неможливий без постаті Гайдеггера. Однак існує фундаментальна відмінність деструкції від деконструкції: перша стратегія має виразно модерністський характер, оскільки передбачає наявність істини. Натомість Дерріда висуває зовсім інші пріоритети, відносячи істину до “логоцентризму”.

У величезній дискусії про розмежування герменевтики та постмодернізму⁹ можемо поставити питання про включення або не включення постмодернізму в герменевтику. Це справді неможливо з погляду засадничо відмінних стратегій, проте, з другого боку, це можливо при нерадикальному використанні ідеї деконструкції¹⁰. Прикладом такого використання може бути книжка Тамари Гундорової про Івана Франка з промовистою назвою “Франко – не Каменярь”¹¹, де авторка передусім наголошує, що Франко – не лише Каменярь, що він має багато естетичних облич. Якщо ми підемо за стратегією деконструкції до кінця,

⁷ Гронден Ж. Герменевтичний метод Гадамера у пізнанні історії. <http://www.ji-magazine.lviv.ua/seminary/2002/sem14-10.htm>

⁸ Із цього погляду на формування стратегій Гайдеггера і Дерріди також великий вплив справили Фрідріх Ніцше.

⁹ Див. зокрема: *Герменевтика и деконструкция*. <http://anthropology.ru/ru/texts/gathered/hermdec/>

¹⁰ Проблема концептуального радикалізму не нова. Згадаємо відмінність у трактуванні структури: абсолютизація у Клода Леві-Строса і методологічна “гнучкість” у Ролана Барта – тут не беремо до розгляду його постструктуралістський дискурс.

¹¹ Гундорова Т. Франко – не Каменярь. – Мельбурн, 1996.

то одержимо Франка у вигляді хаотичного набору інтертекстуальних зв'язків і як наслідок — жодного обличчя, у т.ч. і Каменяря.

Тому, по-третє, не можна атомізувати герменевтику, розглядаючи її як конгломерат випадкових розгалужень. Роман Мних пише: “Гайдеггер висунув один з трьох провідних варіантів герменевтики ХХ століття. Нагадаю, що для Дільтая герменевтика зводилась до проблеми розуміння як способу пізнання в гуманітарних науках, для Гадамера герменевтика стала практичною філософією, а для Гайдеггера ж розуміння було “екзистенцією людини”: живучи, ми тим самим інтерпретуємо буття” (С.54). Такий поділ абсолютно неправомірний навіть із поправками на дискусійність. Від Фрідріха Шлайєрмахера герменевтика стає універсальним вченням про розуміння.

В історичній ретроспективі розвиток європейської герменевтичної традиції виглядатиме так: перші системи інтерпретації (зокрема, антична герменевтика, єврейська екзегетика), християнська герменевтика, романтична герменевтика (передусім Шлайєрмахер і Дільтай¹²), “спеціальні герменевтики”¹³, філософська герменевтика (“Я є” — насамперед Гайдеггер¹⁴, Гадамер, Рікер). Герменевтика є чимось цільним, всі розрізнення залежать від міри редукування. Відповідно Гадамер не винайшов нічого поза Гайдеггером, у річищі мислення якого він працював. Він зумів по-новому з'ясувати проблему герменевтичного кола (після Шлайєрмахера, який стверджував, що його треба розірвати і збагнути авторський сенс повідомлення). Гадамер каже, що проблема — не як вийти з герменевтичного кола, а як увійти в нього. Тобто, насправді зовсім не важливо відтворити сенс повідомлення. Розуміючи та інтерпретуючи, ми самі стаємо частиною тексту, а тому створюємо його сенс, відносячи до свого власного досвіду. Кожний новий інтерпретатор актуалізує текст ізнову і знову.

Тому герменевтикою можемо вважати мистецтво розуміння смислів, інтерпретації знаків, застосування методологій, а також теорію мистецтва розуміння (філософський аспект). Іншими словами, якщо вважати філософію, за Мартіном Гайдеггером, чимось зовсім не корисним, то герменевтика виглядатиме таким способом незалежного міркування, яке спрямоване на розв'язання конкретних проблем розуміння. Тобто є філософією, що може бути практично корисною для тих, хто нею послуговується. Спробуємо дати визначення герменевтиці на підставі її мети. У цьому випадку під герменевтикою ми розуміємо організацію, процес і результат такого правильного міркування, в якому актуалізуються різні інтерпретаційні методології, адекватні¹⁵ для пізнання того чи того тексту. Причому відповідність актуалізації залежить від конкретного інтерпретатора. З питанням актуалізації корелюється моя теза про три рівні інтерпретації тексту (філософський, методологічний та ідеологічний), яка також, без належного обґрунтування, поза

¹² Роль В.Дільтая є набагато більшою, ніж її визначає Р.Мних у своїй класифікації, зокрема з огляду на його діалог із Е.Гуссерлем, тезами про “співпереживання” і “співрозуміння”.

¹³ Заради того, щоб представити історію герменевтики як цілісний процес, під спеціальними герменевтиками ми одночасно розуміємо як т.зв. критично-філософські стилі, естетичні моди або ж методи (у ХХ столітті зокрема — психоаналіз, екзистенціалізм, структуралізм тощо), так і т.зв. галузеві герменевтики, зв'язані з конкретними фаховими напрямками, наприклад, з юриспруденцією.

¹⁴ Філософська герменевтика пов'язується з М.Гайдеггером, який свого часу сприйняв ідею С.К'єркегора про те, що істина не має відстороненого та абсолютного (метафізичного) характеру, вона здійснюється на рівні екзистенції, яка відділяє мислення від буття.

¹⁵ Існує багато “науково узаконених” тлумачень, які цілком неадекватні. Такі непорозуміння можуть бути розкриті з того боку, який інтерпретується, якщо автор однаково володіє обома “культурними кодами”. Наприклад, традиційно неадекватне розуміння європейцями Сходу роз'яснює “Орієнталізм” Едварда Саїда (Київ, 2001).

спробами висміювання, просто не сподобалася Мнихові (С.52—53). Філософія уможлиблює виникнення й відповідну актуалізацію методів (які можуть бути потрібними в кожному конкретному випадку) і не дає примітизуватися нашому мисленню до рівня ідеології¹⁶.

Стосовно філософського аспекту в герменевтиці, існує ще один нюанс, який не можна ігнорувати. Це сама європейська філософія, винайдена давніми греками, — проникнення у сутність поняття чи явища за допомогою міркування. Філософствувати в європейському розумінні означає не що інше, як міркувати. Ця здатність до глибокого, філософського (на відміну від поверхового, розрахункового) мислення розглядається Мартіном Гайдеггером як головна ознака сутності людини. Тобто будь-яка герменевтика як процес відбувається в горизонті проблеми Dasein (тут-буття) і може бути редукована до неї. Із цього погляду в історії герменевтики ми повинні розглядати не лише власне грецьку герменевтичну традицію (правила розуміння і тлумачення тексту), а й також грецьку філософію як стратегію мислення. Настанову Гайдеггера “Я є” слід розуміти в сенсі збігу позиції читача та інтерпретатора, що пов’язується з есеїстичним мисленням та герменевтикою стилю.

Отже, по-п’яте, для того, щоб з’ясувати місце есеїстики в герменевтиці, до якої вона, на думку Романа Мниха, “не має жодного стосунку” (С.55), нам треба згадати т.зв. герменевтичні жанри. Це переклад, міркування (діалог), читання та есеїстика. Розмежування жанрів умовне, оскільки процес розуміння та інтерпретації завжди має діалогічний характер. Есеїстика найближче пов’язана з читанням: приміром, Тадеуш Бреза називає Мішеля де Монтеня “активним читачем”¹⁷. Хоч той же Гайдеггер схильний до ототожнення “народу, поета і мислителя”¹⁸, тут зовсім не йдеться про актуалізацію романтизму. Ми погоджуємося з думкою, що інтерпретація — це мистецтво. Проте найважливіше тут не особа інтерпретатора і навіть не спосіб чи зміст його тверджень. Нас цікавить авторський есеїстичний дискурс, есеїзм як модерністська антитеза постмодернізму. Розуміння смислу есеїстичної герменевтики ускладнюється тим, що ми справді цінуємо самого автора, але без заклику писати те, що йому заманеться. Визначення “активний читач” — сутнісна характеристика есеїста, який виступає одночасно автором і читачем. Він стає автором саме тому, що є активним читачем — і навпаки.

Хоча засновником цього жанру справедливо вважається Монтень, есей все ж народився зі “Сповіді” Святого Августина. Роман Мних пише, що “не “Сповідь”, а трактат Августина “De doctrina christiana” — “історично визначний твір герменевтики” (С.55). Однак у цьому випадку, так само як і з давньогрецькою спадщиною, маємо синтез, а не розмежування: для герменевтики важливі як міркування Св. Августина про методи інтерпретації, представлені у “Християнській доктрині”, так і екзистенційна визначеність його “Сповіді”. На наш погляд, головна заслуга Гадамера полягає в актуалізації екзистенційного герменевтичного досвіду Отців Церкви: через процес розуміння інтерпретатор бере участь у творенні сенсу повідомлення.

“Зміст моєї книги — я сам”¹⁹, — зізнається Монтень. “Тільки для себе”²⁰, писав і Блез Паскаль, продовжуючи: “У мені, а не в писаннях Монтеня, міститься все,

¹⁶ На ідеологію може перетворитися будь-яка методологія, яка оголошується єдино правильною. У цьому випадку ми не згадуємо у негативній конотації політичні ідеології, які виконують певну роль, і в здоровому суспільстві не претендують на домінування над власне філософським мисленням.

¹⁷ Див.: Бреза Т. Міркування про есей // Українські проблеми. — 1995. — № 2.

¹⁸ Гайдеггер М. Вечірня розмова в таборі для військовополонених // Українські проблеми. — 1998. — № 1. — С. 118.

¹⁹ Монтень М. Опыты: В 3 томах. — СПб., 1998. — Т.1. — С. 6.

²⁰ Паскаль Б. Мысли. — М., 1994. — С. 5.

що я в них вичитую”²¹. Нам відомі спроби представити обох згаданих авторів постмодерністами. Чого варті хоча б твердження Паскаля про “іншого”, немов би цитовані ним у XVII столітті з авторів XX-го: “Два протилежних смисли. Починати треба з них, інакше все стає незрозумілим та єретичним. Адже підсумком будь-якої істини слугує пам’ятання про істинність протилежного”²². Есеїстика — це вільне, хоч іноді “непрофесійне” філософствування. Це також міркування без меж, попри егоїстичну претензійність постмодернізму. Через есей ми безпосередньо спілкуємося з автором. Сучасні теоретики герменевтики ведуть мову також про готовність до розмови і здатність до розуміння, яких невідомо чи можна навчити²³. Цю спрямовану на істину здатність як відмінну рису есеїстики нам слід розуміти у феноменологічному насвітленні Едмунда Гуссерля та його послідовників. Активний читач, який завдяки індивідуальній визначеності формує певний есеїстичний дискурс, є невідкладним інтелектуалом. Відзначимо цю невідкладність як найбільшу потребу сьогодення.

²¹ Там само. — С. 300.

²² Там само. — С. 378.

²³ Богин Г. Социально-педагогический смысл филологической герменевтики. http://www.circle.ru/personalia/circle/bogin/index_html

Н.С.Надъярных. Дмитрий Чижевский. Единство смысла. — М.: Наука, 2005. — 366 с. / РАН, Институт мировой литературы им. А.М.Горького.

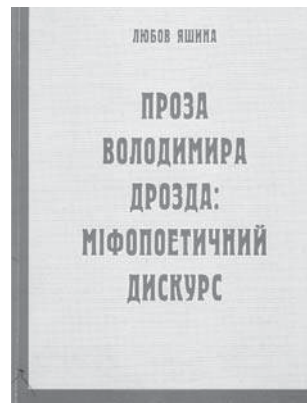


Перше монографічне дослідження про Дм.Чижевського, в якому відтворено по-стать ученого в контексті соціальної і культурної історії, показано його погляд на світ, словесність і місце в ній лю-

дини. Дослідниця за маловідомими й архівними матеріалами відтворює життєпис, оточення, етапи діяльності вченого (Росія, Україна, Чехословаччина, Німеччина, США), аналізує філологічну школу Дм.Чижевського, основу на філософській герменевтиці, міцних зв’язках з історією, антропологією, лінгвістикою. У “Додатку” вміщено кілька статей самого вченого з літературознавства та філософії.

Любов Яшина. Проза Володимира Дрозда: міфопоетичний дискурс: Монографія. — Дніпропетровськ: ООО “Баланс-Клуб”, 2003. — 176 с.

Монографія присвячена питанню міфопоетики творчості В.Дрозда в контексті прози українських письменників-шістдесятників. Автор доводить, що “всебічне дослідження проблем освоєння українською прозою



60–90-х років духовно-художнього світу міфу є актуальним у контексті літературних і загальнокультурних процесів сьогодення”.



Ad fontes!

Василь Задорожний

СТРУКТУРНА ТА ЗМІСТОВА ЕВОЛЮЦІЯ У КОЛЯДІ “НЕ ПЛАЧ, РАХИЛЕ” В НОВИЙ ЧАС

У статті “Наші коляди” (1899) І. Франко накреслив широку програму вивчення т. зв. релігійних коляд¹, не тільки давши їм високу оцінку як явищу церковно-обрядовому, а й поставивши їх у контекст розвитку української національної культури загалом². Про найкращі з них він сказав: “Ми одержали пісні справді взірцеві, твори високої поетичної стійності, яких не повстидалась би жодна література на світі і котрі сміло можуть видержати порівняння з найкращим, що тільки є на полі християнської гімнології, твори, котрі справедливо і по заслугі здобули собі серед народу так широку популярність і не стратять її доти, доки серед того народу тривати буде тепле чуття релігійне і прив’язання до своїх гарних та поетичних звичаїв і обрядів”³. На жаль, програма, накреслена І. Франком понад століття тому, “за винятком того, що для її реалізації зробив сам І. Франко, залишається і досі невиконаною в нашій науці”⁴. Причини такого ставлення до вивчення релігійних коляд очевидні й зовсім не академічні, на що вказує Р. Кирчів⁵, услід за яким ми теж хочемо сказати: “Час повертати їх до активного фонду української національної культури”⁶.

У духовному житті українського народу на зміну давнім народним колядкам світського* характеру – звичаєво-обрядовим пісням зимового циклу календарних обрядів – приходять коляди релігійні. Подекуди вони співіснують як єдиний і неантагоністичний культурно-обрядовий духовний комплекс різдвяно-новорічного періоду, а подекуди нові, т. зв. релігійні, коляди повністю заступили давні колядки, перебравши тим самим на себе їхню вітально-побажальну обрядову функцію. Давнє свято “Багата Кутя” було найбільшим родинним хліборобським святом, весь святковий церемоніал якого полягав у поминанні предків та плеканні родового культу. Із християнізацією народного світогляду до парадигми родового культу було введено народження Ісуса Христа – Божого Дитяти, що перетворювало

¹ Франко І. Наші коляди // Франко І. Зібрання творів: У 50-ти томах. – К., 1980. – Т. 28. – С. 10.

² Там само. – С.10.

³ Там само. – С. 22.

⁴ Кирчів Р. Українські колядки і щедрівки // Колядки і щедрівки. – К., 1991. – С. 21.

⁵ Там само. – С. 28.

⁶ Там само. – С.28.

* Взагалі традиційний класифікаційний поділ коляд на світські й релігійні досить умовний або навіть методологічно неточний. Давні, т. зв. світські, коляди, як частина дохристиянського культу, теж, власне, були релігійними, адже постали в системі саме релігійного світогляду, щоправда, не християнського, а язичницького, тобто поганського. “Світськими” вони стали вже, власне, із християнського погляду. Задля методологічної послідовності всі українські народні коляди, на нашу думку, слід було б ділити на дохристиянські і християнські (з колядами проміжного типу, які, власне, відображають процес світоглядних змін у народній свідомості). Проте залишаємо цю проблему для спеціального, а не принагідного обговорення.

первісні, основані на кровно-родовому зв'язку, уявлення про спільноту на позародові, ширші, надаючи їм характеру універсалії в розумінні “олюднення” взагалі; адже сенс євангельської проповіді, власне, й полягає в універсалістському зверненні до людини як такої — образу Божого.

Християнство, виникнувши на ґрунті юдаїзму, пододало рамки етнічної релігії, ставши релігійним світоглядом універсалістського типу — однією зі світових релігій.

Зупинимося на цій обставині докладніше, оскільки від того, як вона буде потрактована, залежить адекватність оцінки тих явищ в еволюції християнської коляди, що виникли в ній у Новий час. Як зазначає М.Глушко, “святки сприяли зближенню й згуртуванню всіх членів сім'ї, сусідів і односельчан в одну велику родину, усвідомленню себе як єдиного кровного і духовного організму”⁷. Євангельська “добра звістка” про народження Сина Божого, безперечно, тільки сприяла цьому. Так “Багату Кутю” стали ще називати Святим Вечором (Святвечором) або Навечір'ям Різдва Христового. Колядський обряд, що його метою було розвеселити дім, побажати кожному й усім разом у ньому гараздів на майбутнє — повіншувати їх, у християнізованому варіанті здобував божественну санкцію або, так би мовити, ідеологічне обґрунтування в новому, універсалістському, світогляді.

Саме цей, універсалістський, характер співаних в Україні релігійних коляд, певне, й уможливив ту ідейно-змістову еволюцію, що спостерігається в них десь із початку ХХ ст. Ідеться про появу коляд з актуальною з національного погляду суспільно-політичною проблематикою, з виразно окресленими патріотичними почуттями і переконаннями. Р. Кирчів вбачає в цьому явищі “наближення релігійних колядок до світського життя”⁸. Однак, з огляду на сказане вище, поява в колядах релігійного змісту, в їхній прикінцевій, віншувально-побажальній частині, патріотичних мотивів, як-от:

Глянь оком щирим, о Божий Сину,
На нашу землю, на Україну,
Зішли їй з неба дар превеликий,
Щоб Тя славила во вічні віки⁹,

відображає, з нашого погляду, не процес секуляризації релігійних коляд у Новий час, а, навпаки, піднесення патріотичного почуття до рівня релігійного переживання, введення національної проблематики до кола сакральних для нової української свідомості понять. Це, безперечно, відображення якісних змін у самій свідомості українського народу, які відбувалися в ній упродовж ХХ ст. Суть еволюційних змін у колядських звичаях українського народу влучно окреслив О. Кошиць у, на перший погляд, трохи парадоксальному формулюванні: “Коли поганство стало християнське, християнство стало українське”¹⁰. Подальший розвиток, очевидно, слід трактувати як продовження цього процесу.

Коляди за самим своїм характером були добрим матеріалом, щоб вкладати в них новий, актуальний із суспільно-політичного погляду, зміст; адже колядники співають їх, ходячи від хати до хати, а це вже бездоганий засіб агітації і пропаганди. Добре відомо, що навіть радянська влада намагалася використовувати цю особливість коляд, переробляючи їх на агітки (“Нова радість стала, / Яка не бувала: / Зірка ясна, п'ятикутна / У Кремлі засіяла...”), від яких, однак,

⁷ Глушко М. Традиційна різдвяно-новорічна обрядовість українців. Колядки і щедрівки. — К., 1991. — С. 51.

⁸ Кирчів Р. Українські колядки і щедрівки... — С. 26.

⁹ Колядки і щедрівки. — К., 1991. — С. 161.

¹⁰ Рудницький А. Українська музика. Історично-критичний огляд. — Мюнхен, б.р. — С. 18.

української культури. Наголошуємо на цій обставині, оскільки в цьому, гадаємо, виявляється важливий аспект функціонування національної культури, що про нього рідко згадують. Сьогодні здебільшого говорять про вплив народної творчості на авторську; тим часом національна культура — це, безперечно, процес взаємообміну і взаємовпливу між цими різновидами словесної творчості. Звичайно, до народної культури з авторської потрапляє тільки те, що для неї органічне, а все неорганічне, штучне вона відкидає, і отже, це — незаперечне мірило її справжності.

Цікавий випадок такої еволюції становить процес входження в народний репертуар колядського пісенного циклу коляди книжного походження “Не плач, Рахиле” і спостережувані при цьому в ній зміни структурного та змістового характеру. Вперше зафіксована в тому ж “Богогласнику”, вона привернула увагу ще І. Франка, однак насамперед з погляду її генези та відповідності до євангельських текстів. І. Франко вказав на неузгодженість її змісту з євангельським каноном¹⁷, а також припустив тут вплив західноєвропейської релігійної драми¹⁸. Аналізу самого змісту коляди І. Франко приділив зовсім мало уваги. З його побіжного зауваження щодо фрагмента тексту можна зробити висновок, що він дорікає авторові коляди за словесну надмірність: “Поет, між іншим, так відзивається до ветхого жінки старого патріарха:

По что, горлице, слезами лице
Все обливаеш, тяжко вздыхаеш?

І потішає її ось якими словами:

Убо твоя чада перебудут внутрь града,
Тѣм бо в небѣ платят, иже живот тратят
За Христа и Бога; заплата премного
Малым отроцатам, закланным овчатам.
Престани ж, мати, горько ридати!

І се все задля одної, але зрозумілої цитати¹⁹. На жаль, І. Франко докладніше не прокоментував тексту цієї, без сумніву, талановитої коляди старокнижного походження, що досі залишається популярною, незважаючи на її помітну структурну складність і занадто веломовну манеру вислову. Виконуючи цю коляду, співаки, звичайно, її скорочують, але у збірках церковно-релігійних пісень вона зберігає свій первісний повний текст:

Не плач, Рахиле, зря чада ціли:
Не умирають, но пребивають,
Но пребивають
Святія сини в новій святини,
Ко Богу Сину — суть за причину,
Суть за причину.
За Ірода злобу, видя, яко воду,
Кров розливаємо, плоть убиваємо,
Тілом хоч умріли, душами же ціли,
За живота страту приймили заплату,
Приймили заплату.
Пощо, горлице, слезами лице
Все обливаеш, тяжко вздыхаеш,
Тяжко вздыхаеш?

Ловець неситий распростер сіти,
В руки не прія птенци юния,
Птенци юния.
Твої же пернаті суть до неба взяті,
Путь прошедше тісний, побіднія пісни
Поють Царю слави, иже їх ізбави
От сітей ловящих, прелести губящих,
Прелести губящих.
Пойду на ниву, не бившу жниву,
Пожати класи, вижду пред часи,
Вижду пред часи,
Селния цвіти, прежде світ зріти,
Утро смертною січет косою,
Січет косою.

¹⁷ Там само. — С. 30–31.

¹⁸ Там само. — С. 20.

¹⁹ Там само. — С. 31.

Но травиця мертва Богу жертва,
І в пожатім сїні — благовонні крїни,
Дїлатель небесний і во время весни
Прїял во житницю незрілу пшеницу,
Незрілу пшеницу.
Позор страшливий! Ірод злосливий
Христа шукаєт, не обрїтаєт,
Не обрїтаєт.
Мої же дїти іщет убити,
Меч обнажаєт і убиваєт,
І убиваєт!
Убо твоя чада пребудуть внутр града,
Тїм бо в небї платять, іже житє тратять
За Христа і Бога. Заплата премнога
Малим отрочатам, закланним овчатам,
Закланним овчатам!
Престань же, мати, горко ридати!
Ах, як престати, а не плакати,
А не плакати?
Кровей толики лиються ріки,
Наповняють море, люте мні горе,
Люте мні горе!
Перестань же, мати, чад своїх ридати,
Во Адамї биша і вси согрїшиша,

В кровавїй купїли, треба би ся змили,
А то во рай святий путь бил би запятий,
Путь бил би запятий!
Тяжко ж бо зрїти, як многї дїти
По всем повіту, од двою літу,
Од двою літу.
Моєї утроби, отсла во гроби
Злий кровопийця, Ірод убийця,
Ірод убийця!
Аще же і чреди младенцев повреди,
Лучше Христу жити, онїм же умрети,
Сей-бо прийде спасти во время страсти,
Мїра Відкупитель, от ада Спаситель,
От ада Спаситель.
Бідна ж я мати, толикой я стати
Як не восплачу, як чад не бачу,
Як чад не бачу.
Перли драгїя згубила-м тїя,
Світ з надеждею згасе моєю,
Згасе моєю.
Отверзи зїниці, вижд твої денниці,
Світащїї нинї по висшей твердинї, —
Бисери драгїя во вінці царствїя
Присно прибивають, вовїки сїяють,
Вовїки сїяють!²⁰

Те, що з висловлювання І. Франка можна сприйняти як критику тексту, це, на нашу думку, вияв його власних естетичних смаків, що панували тоді в українській гуманітарній науці, зокрема в літературознавстві. Нова українська література, як відомо, розвивалася переважно на народній основі, відмовившись, разом зі старою книжною мовою, і від тих художньо-естетичних пошуків, що були властиві давній українській книжно-літературній культурі. Навряд чи можна заперечити той факт, що народницькі естетичні уявлення, підвалини для яких заклали українські культурні діячі ХІХ — поч. ХХ ст., і досі в основному визначають художні смаки українців. Натомість, — з погляду як художньої вартості, так і вагомих для її версифікаційної техніки й особливостей мовостилю, — коляда “Не плач, Рахиле” — це типовий (і талановитий!) твір українського поетичного бароко. На думку А.Макарова, “багато поетів ХVІІ ст. полюбляли *поетичне плетиво* (тут і далі курсив автора. — В.З.) і всїякі, як казав І. Величковський, “штучки поетицькіє”, тобто *відверто формалістичні Вправи*, що надавали поезії, крім усього іншого, ще й елітарного відтінку — особливої, вишуканої пікантності предмета, призначеного лише для обраних”²¹. Певна річ, барокове мислення у своїх витоках було елітарним, “йому судилося стати спочатку надбанням вузького кола інтелектуальної еліти. Але виснажлива боротьба нової книжної поезії з сірою реальністю буденної свідомості не була марною. Перед тим, як піти з кону культурного життя, барокові інтелектуали встигли прищепити сучасникам і нащадкам *смак до високої поетичної умовності і декоративної виразності*”²².

²⁰ Колядки і щедрівки... — С. 183–186.

²¹ Макаров А. Світло українського Бароко. — К., 1994. — С. 226.

²² Там само. — С. 229.

Оскільки нам доводиться полемізувати з І. Франком, чий авторитет для кожного українського вченого заслужено високий, то наведемо характеристику ознак бароко у визначенні Д.Чижевського: "... бароко не вважає найвищим завданням мистецтва пробудження спокійного релігійного чи естетичного почуття; для нього важливіше зворушення, розбурхання, сильне враження. З цим змаганням розворушити, схвилювати, занепокоїти людину зв'язані головні риси стилістичного вміння бароко, його прагнення сили, перебільшень, гіпербол, його кохання в парадоксі та любов до чудернацького, незвичайного "гротеску", його любов до антитез та, мабуть, і його пристрасть до великих форм, до універсальності, до всеохопливості..."²³. Як і кожне явище, культура бароко має й такі риси, що приховують у собі небезпеку втрати художньої вартості породжених нею творинь. За оцінкою Д. Чижевського, "це часом надто велика перевага зовнішнього над внутрішнім, "чиста" декоративність, за якою зникає або відходить на другий план глибший сенс та внутрішній зміст; ще небезпечніше змагання перебільшити, посилити всяке напруження, всяку протилежність, усе вразливе, дивне, чудне, — це приводить бароко до надмірного замилювання в мистецькій грі, в мистецьких, поетичних іграшках, у чудернацтві, в оригінальності, а то й оригінальстві; твори бароко часто перевантажені, переобтяжені, переповнені формальними елементами"²⁴. На нашу думку, все це призвело до того, що І. Франко недооцінив художньої вартості коляди "Не плач, Рахиле" як твору власне літературного, барокового за своїми прикметами, хоча загалом він дав "Богогласнику" дуже високу оцінку саме як пам'ятці нашої літератури XVII—XVIII ст.²⁵.

Про популярність цієї книжної коляди в народному пісенному репертуарі колядського циклу свідчать її різні варіанти в адаптованому українською народною пісенною культурою різновиді, напр.:

Не плач, Рахиле! Глянь, діти цілі,
 Не умирають, а оживають.
 Ті діти нині в новій святині!
 За Бога Сина їхня провина.
 З Ірода приводу лили кров мов воду,
 Дітей поубивали, за Христом шукали.
 Діти хоч пропали, душі їх остали,
 За життя утрату прийняли заплату.
 Не плач, єдина! Вбив Ірод сина!
 Люті прокляті впали до хати,
 За Бога Сина із Вифлеєма
 Мусили діти смерть притерпіти.

Хоч кров червоніла, скарга край залила,
 Діточки ожили, ласки доступили,
 За життя в'ни нині у новій святині
 Прийняли багату, небесну заплату.
 Покинь ридати, нещасна мати!
 Ірод убивця, злий кровопивця...
 "Як не ридати, жалю не знати?
 Сина накрила свіжа могила."
 Схаменися, мати, син в небі багатий,
 Хто умер за Бога, того перемага!..
 Отвори зіниці, глянь: сини щасливці,
 Походжають в раю, мов ті квіти в маю.²⁶

В адаптованому народом тексті коляди мінімалізується барокова словесна надмірність, "розцвіченість" вислову; текст спрощується й структурно, від чого сюжет, проте, тільки виграє, стає стрункішим, а тому й ідейний зміст коляди формулюється виразніше й, так би мовити, переконливіше. Драматургічність твору теж зберігається, через що новонабута його сюжетна стрункість скупіше і тому з більшим драматизмом передає драму самого життя. Безперечно, що причину цих структурних змін слід вбачати в еволюції самого народного світогляду, його світобаченні. Барокове "плетіння слівес", що малювало картину за допомогою багатослівної деталізації зображуваного, заступають лаконізм, а отже —

²³ Чижевський Д. Історія української літератури. — К., 2003. — С. 275.

²⁴ Там само.

²⁵ Франко І. Наші коляди... — С. 10, 15.

²⁶ Колядки / Упорядник З. Бервецький. — К., 1990. — С. 16.

енергійність вислову. Виразніше й енергійніше нова народна коляда (чи новий варіант давньої) формулює й головну християнську істину: “Хто умер за Бога, того перемога!” Якщо не саме життя стає жорстокішим, то усвідомлення його стає дедалі драматичнішим; воно інтенсивніше переживається новою, більш індивідуалізованою, свідомістю. Давня коляда на біблійну тему починає сприйматися як алегоричний твір про людську трагедію взагалі, як закодований у біблійні образи людський біль.

А проте цей новий ефект сприйняття релігійної коляди новою свідомістю – то не ознака її секуляризації, а радше наслідок наближення коляд, їхнього змісту до власного життя виконавця. Безперечно, що релігійні коляди як поетичні зразки опанування церковно-релігійної догматики спочатку не виходили за межі релігійної думки ані в сюжетах, ані в їхньому трактуванні. На думку І. Франка, “здобутки теології християнської були конечно обов’язуючі і для поета християнського. Він міг і мусив користуватися тільки матеріалом, спрепарованим в великій робітні догм церковних. Всі можливі стежки були вже протоптані, всі порівняння і зближення вироблені і продискутовані якнайподрібніше”²⁷. Однак у колядах т. зв. наївного типу з часом з’являються національні мотиви. М.Возняк так характеризує це явище в еволюції коляд: “Народження Христа служить тільки тлом, а на цьому тлі виведені картини українського сільського життя. Це не якісь східні народи: араби, турки чи жида спішать до стайні чи шопи, коли їх збудили ангели, це йдуть із дарунками справжні українські парубки:

кладут булку і гомулку,
а до того масла много
із ягням перед Дитям.
Потом грали во кимвали,
во свиріли і сопіли,
співали, плясали”²⁸.

“А раз переніс поет віфлеємську сценерію в українські обставини, мусив, – слушно зауважує М. Возняк, – уявляти собі по-своєму різні моменти, згадані в Євангелії, й творити на підставі того, що знав і бачив, словом, переносити свій власний світ у коляду й націоналізувати її...”²⁹. Так національні мотиви проникали в тексти релігійних коляд, які за первісною своєю функцією мали виконувати християнізаційну роль. Спочатку надання національного колориту колядам відбувалося за рахунок внесення в них народно-етнографічних елементів, тобто мало характер своєрідної етнізації зображуваного в них. Згодом, із розвитком національної свідомості українського народу, в колядах з’являються й виразні патріотичні мотиви.

Такої ж переробки в дусі надання сюжету національного звучання зазнав народнопісенний варіант давньої коляди “Не плач, Рахиле”. За свідченням очевидців, релігійна коляда була популярна в середовищі національно зорієнтованої молоді 1930-х – 1940-х років, що спочатку творила націоналістичне підпілля, а згодом боролася зі зброєю в руках у лавах УПА. Трагічні події цієї боротьби та її кривавий фінал, очевидно, не раз змушували українців згадати трагедію біблійної Рахилі – матері, що втратила убієнними всіх своїх дітей. Мабуть, у цьому середовищі в 1940-х рр. і з’явився новий варіант коляди, що ми його тут наводимо:

²⁷ Франко І. Наші коляди... – С. 24.

²⁸ Возняк М. Історія української літератури... – С. 305.

²⁹ Там само. – С. 305–306.

Не плач, Рахиле! Глянь, діти цілі.
Не умирають, а прибувають,
А прибувають!
Діти нетлінні в новій святині.
Любов України — вся їх провина,
Вся їх провина.
За любов народу ворог, немов воду,
Кров розлива, тіло убиває,
Тіло убиває!
Тіло хоч мертве — невинні жертви.
За це осталась пам'ять і слава,
Пам'ять і слава!
Пощо, горлице і голубице,
Тужиш, ридаєш, важко зітхаєш,
Важко зітхаєш?
Не зловить рідних птичок свобідних
Ловець неситий, хоч простер сіти,
Хоч простер сіти.
Твої пернаті до неба взяті
За шлях кривавий у сьайві слави,
У сьайві слави.
В небі витають, Бога благають
За Україну, свою родину,
Свою родину!³⁰

Не коментуючи докладніше змісту цієї коляди (він і так цілком прозорий), акцентуємо увагу лише на найголовнішому, а саме: прикінцеві рядки новітньої коляди, з одного боку, містять цілком традиційну для колядок згадку про родину (давній культ роду!), а з другого — родина в новітньому світогляді українця — це вся Україна. Згідно з таким світоглядом, уся нація — це єдине кровно споріднене ціле.

У відомих нам джерелах народної пісенної творчості цієї коляди немає; не згадує про неї і Г.Дем'ян, автор фундаментального дослідження жанрів повстанської поезії, в якому є спеціальний підрозділ "Християнська тематика"³¹. Отож друкуюємо її текст ще й з огляду на його джерельну вартість; упевнені, що подальші фольклористичні пошуки й дослідження виявлять і нові її варіанти.

³⁰ Зап. Задорожним В. від Задорожного Б., 1924 р.н., 20 червня 2001 р. в смт. Нові Стрілища Львівської обл.

³¹ Дем'ян Г. Українські повстанські пісні 1940–2000 років. — Л., 2003. — С. 322–346.



Оксана Панчук

КОМПОЗИЦІЙНА СТРУКТУРА ЩЕДРІВОК

Композицію фольклорного, як і художнього, твору зумовлює його зміст. Вона являє собою його внутрішню структуру й основу, синтез мовного, тематично-змістового матеріалу та засобів поетичної виразності. У межах художнього твору композиція виявляє себе на всіх макро- і мікрорівнях — сюжетно-мотивному, ритмічному, звуковому, а також у системі тропів.

Архітектоніка народної пісні визначається законами естетики, “які співвідносять художній образ чи зображення з реальною дійсністю так, щоб сприйняття цього зображення членами колективу збігалось, щоб воно повністю відповідало їх постеріорним уявленням про реальний об’єкт”¹.

Вітчизняні та зарубіжні фольклористи вважають проблему вивчення композиції народної пісні однією з актуальних і пріоритетних, наріжним каменем розвитку та вивчення жанрів. На думку вчених (О. Білецького, В. Фаворського, О. Дея), композиція — це не щось механічне, вона — “головне в змістовій його формі, їй належить організуюча роль у творі, вона формує його як ідейно-естетичну цілість”², у її основі лежить процес пізнання й усвідомлення дійсності. У вужчому розумінні терміном композиція визначають основну закономірність внутрішньої будови твору.

Вивченню цього питання присвячено низку монографій та статей, зокрема, І. Франка (“Із секретів поетичної творчості”), О. Дея (“Поетика української народної пісні” та “Композиція слов’янської народної пісні”), Л. Виноградової (“Композиційний аналіз польських колядних обрядових пісень”), М. Кравцова (“Поетика російської народної ліричної пісні. Композиція”) та інші.

Однак на сьогодні відкритою залишається проблема визначення того, що саме маємо розуміти під терміном “композиція”, а також вивчення її основних принципів та ролі різних засобів у їх формуванні.

Першочергову роль у формуванні принципів композиції відіграють закони зорового сприйняття. Навколишня дійсність сприймається людиною в чотирьох вимірах (трьох просторових та четвертому — часовому). Саме рух став підвалиною організації людських вражень та відображення їх у мистецтві³. Отже, його теж слід вважати однією із проблем композиції. Цей аспект — визначальний у фольклористиці; адже народна поезія з її поліфункціональністю залежить від зображуваної дійсності, бо саме вона диктує композиції певні форми, напрямки і контури зображення, певну логіку та принципи побудови твору. У композиціях пісень відображені різні форми руху. Для щедрівок характерний послідовний ретроспективний рух.

У щедрівках домінує композиція ступеневого звуження образу. Переважна більшість текстів мають асоціативно-ланцюгову композицію, побудовану на системі образів. Головна увага акцентується на останньому: саме цей образ стає своєрідним фокусом зображення, на якому лежить найбільше емоційно-змістове навантаження. У російській фольклористиці таку композиційну побудову пісень проаналізував Б. М. Соколов (“Екскурсы в область поэтики русского фольклора”), нею послуговувалися С. Г. Лазутін, М. І. Кравцов. Проте І. Франко перший зі

¹ Дея О. Композиція слов’янської народної пісні // Народна творчість та етнографія. — 1978. — № 1. — С. 40.

² Там само. — С. 39.

³ Там само. — С. 41.

слов'янських науковців схарактеризував таку композиційну побудову у розвідці "Із секретів поетичної творчості". Досліджуючи принцип поетичної градації, І. Франко зупиняється на тому її виді, при якому шлях асоціації йде від цілого до частини, від конкретного до загального. Така композиція ґрунтується на законах зорового сприйняття дійсності, ретроспективному спогляданні. Отже, для неї характерний ретроспективний рух. Ширше — у піснях зі ступеневим звуженням образу спостерігається поєднання таких форм руху: лінійного — від дальшого рубежу до ближчого і об'ємного — від більшого об'єкта до меншого, що цілком відповідає традиціям монументального стилю староруської доби⁴.

У жанрі щедрівки композиція ступеневого звуження образу виступає як винятково ефективний засіб піднесення героя до сфери ідеалу. Саме головний герой являє собою оту кінцеву сходинку звуження: "Ой в лужку, лужку, на жовтім піску, // Щедрий вечір! На жовтім піску. // Стоїть деревце тонке, високе. // Гей, на деревці сам сокіл сидить, // Сам сокіл сидить, далеко глядить. // Далек глядить — в море синєє. // На тому морі човник плаває. // А в тому човні дитя білеє, // Дитя білеє, дитя милеє. // Та то не дитя — молодий козак".

Починаючись із широкої панорами, щедрівка, поступово звужуючись, фокусує увагу на образі молодого парубка, який "Стружечки стружить, столи застилає, // Столи застилає, ще й пісню співає"⁵, і зупиняється на символах пошани, виявлених до звеличуваного героя пісні. У наведеному тексті зауважуємо ще одну особливість, а саме — зафіксований піснею рух зорового сприйняття (очима сокола, який "далек глядить"), спрямований шляхом ступеневого звуження: луг — жовтий пісок — деревце — море синєє — човник — молодий козак.

Інший, властивий щедрівкам, вид композиції — ступенювання об'єктів і дій. Ця пісенна структура, як зазначає О. Дей, відображає певні форми і традиції родинних та громадських відносин за первісно-родової й особливо феодальної доби⁶. Такий прийом використано у волинській щедрівці дівчині із заспівним рядком "Ой рано, рано кури запіли", де героїню порівнюють то з "попівною", то з "крулівною", але вона — "батькова дочка, // Батькова дочка, як панєночка"⁷.

"Композиційний принцип виділення одиничного із ряду подібних або близьких явищ, дій, рис і т. д. у своїй суті ґрунтується на діалектичному законі про органічний взаємозв'язок окремого і загального в об'єктивному світі"⁸.

Указаний композиційний принцип спрямований на посилення образу головного героя. У щедрівках він розкриває ставлення до головного героя інших дійових осіб, до того ж засіб контрасту вигідно виразнює саму постать героя.

Найпоширеніший засіб виокремлення із загального ряду одиничного — троїстий: щоб відтінити одне, пісня дає тло з двох попередніх. У трихотомії, один, як правило, третій, має цілковиту перевагу над першим і другим або перебуває у контрастній із ними позиції. Це можна добре простежити у дівочих щедрівках із мотивом "троє сватів до дівчини", коли останньому (третьому) надається перевага і його вирізняють із-поміж інших: "Рясна, рясна калина в лузі, // Щедрий вечір, добрий вечір, добрим людям на весь вечір. // Ще красніша Маруся в мами, // По двору ходи, як місяць сходи, // До хати прийшла, як зоря вийшла. //

⁴ Дей О. Поетика української народної пісні. — К., 1978. — С. 123.

⁵ Пісні з Волині / Упоряд. О. Ошуркевича. — К., 1979. — С. 78.

⁶ Дей О. Композиція слов'янської народної пісні... — С. 46.

⁷ Зап. О.В. Панчук від О. О. Панчук, 1932 р. н., в с. Гриців Шепетівського району Хмельницької обл.

⁸ Дей О. Композиція слов'янської народної пісні... — С. 46.

Три козаки полюбила: // Їден козак із Вільвова, // Другий козак із Кракова, // Третій козак із Ледухова. // Вільвівського відіслала, // Краківському перстень дала, // Із Ледухівським шлюб узяла”⁹.

У дівочих щедрівках зі шлюбною тематикою подібний прийом дуже поширений. Тексти з мотивом: “найкраща допомога від милого” побудовані саме за таким принципом. “Цей композиційний різновид дає змогу поставити зображувану постать у ієрархічний родинний ряд з тим, щоб виокремити з нього”¹⁰: “Ой на річці на Ордані // Там Марися біль білила, // До батенька говорила: // “Мій батеньку, голубоньку, // Ой забери ж біль біленьку”. // Ніхто ж того не послухав” (так само просила вона матінку, сестру, брата, милого). “А миленький та й послухав, // Забрав тую біль біленьку”¹¹.

До цієї ж групи входять щедрівки з розміром (5+5+3): “Маруся красна волойки пасла в ялині. // Гей же в ялині при зеленій долині. // Волики пасла шитячко шила в ялині. // Іди, мамуню, (тато, братуньо, миленький) волики знайди в ялині. // Миленький пішов волики знайшов в ялині”¹².

Коріння таких сюжетних композицій, очевидно, у весільному репертуарі, а саме – у циклі прощання молодої зі своїм родом: “Нащо мене віддаєте, мої рідні тато? // Хто ж вам буде веселити цілу зиму хату? // Веселила, веселила, а тепер не буду. // Тато мої ріднесенькі, як я вас забуду? // Нащо мене віддаєте, моя рідна мамо? // Ой чи я вам не зварила сніданочку рано? // Нащо мене віддаєте, мої рідні сестри? // Хто вам буде ранесенько косу русу плести? // Нащо мене віддаєте, мої рідні браття? // Ой чи я вам не попраля на неділю шмаття? // Ой попраля, ой попраля, та ще й покачала, // Ї була така неділя, що ще й подавала”¹³. На це вказує також тематика та символіка молодіжного циклу.

У піснях господареві цей композиційний принцип найчастіше вживаний у текстах з мотивами “сім’я в образі астральних світил”, “возвеличення господаря”. Головний герой зображений у родинному колі: “Чи є вдома пан господар? // Я ж бо знаю, що є вдома. // Сидить собі в кінець стола, // Пише листоньки дрібненькі. // Коло нього жона його, // Близше його дітки його, // Дальше його – слуги його. // На нім поясок щирозлотий, // В тім пояску калинонька, // В калиноньці – девять гривень, // Десятая золотая”¹⁴. Тут цей принцип виявляється також у формі числової градації: господар, господиня, діти; у церкві три оконці (церква на три гроші), три письма тощо.

У щедрівках парубкові принцип троїстості не простежується. Композиційне виокремлення одиничного проявляє себе в мікроструктурах – у засобах пісенної стилістики, які спрямовані на відтворення одиничного в навмисне збагаченому його вияві.

У щедрівці із зачином “Ой у полі на тодолі” співається про “вороненького” коня, якого ніхто не може “ні споймати, ні ссядлати”. Під силу це лише “красному паничеві, молодому Іванкові”. Виокремлення возвеличуваного героя з-поміж ряду інших, які, зазвичай, текстуально не відрізняються, але самозрозумілі, бо існують в об’єктивному світі, очевидне.

⁹ Рукопис. фонди ІМФЕ НАНУ. – Ф. 14-3. – Од. зб. 338, 5п. – Арк. 2480. Далі – опис цих фондів.

¹⁰ Дей О. Поетика ... – С. 195.

¹¹ Ф. 6-3. – Од. зб. 66, № 60.

¹² Ф. 14-3. – Од. зб. 338,5. – Арк. 1787.

¹³ Зап. О.В. Панчук від М. П. Панчук, 1936 р. н., у с. Гриців Шепетівського р-ну Хмельницької обл.

¹⁴ Українські народні пісні в записах З.Доленги-Ходаковського з Галичини, Волині, Поділля, Придністрянщини, Полісся. – К., 1974. – С. 122.

Кумулятивний тип композиції “характеризується нанизуванням рівноправних (однотипних за своїм синтаксисом) ланцюгів, які привносять з кожним новим повторенням якусь нову деталь (чи низку нових деталей)”¹⁵. Цей тип композиції притаманний циклові господарських пісень із мотивом приплоду. У них послідовно називаються різні види худоби: “Вийди, вийди, господару, // Подивися на кошару, // Чи є бички, чи телички. // Чи градочок ягняточок”¹⁶. Порівняймо щедрівку, записану на Волинському Поліссі: “Щоб телухні телилися, // Щоб козухні водилися, // Щоб авечки котилися”¹⁷.

Одну з провідних ролей у побудові композиції відіграють зачини та кінцівки. “Від того, яким чином починається поетичне зображення в пісні, нерідко залежить увесь подальший хід її розвитку”¹⁸.

За законами обрядової пісні дія не може розпочинатися раніше поштовху до цього розвитку. У давнину пісні зимового циклу чітко розподілялися на певні категорії. “Вступні” (ті, що виконувалися під вікнами) були, власне, зверненнями до господаря про дозвіл щедрувати. Процес руйнування обряду призвів до майже цілковитого зникнення цього типу щедрівок. Однак у зачинах ми ще можемо простежити специфічні формули втрачених текстів із характерним запитанням: “Пане господару, чи єсть ти вдома? // Вийди ж ти до нас, поглянь на небо”¹⁹, “Пане господарю, вставай з постелі, // Вставай з постелі, одчиняй двері. // Та й сподівайся аж троє гостей”²⁰.

Такі зачини добре збереглися у білоруських волочебних: “Ішли, прайшли валачобныя, // Зялён явар, зялёны. // Іграючы, спяваючы. // Багатага двара шукаючы. // Па чым пазнаць ды багаты двор, // Багаты двор – жалезны тын? // А вароцікі ды часовыя, // Падваротнічка – рыб’я костачка. // А лясь, пабразь у вакеначка: // Ці не пачуе нас пан гаспадар? // Ці не возьме залатыя ключы? // Ці не адамкне залатыя замкі? // Ці не пузце гасцей на двор? // На двор іду, лістамі сцялю, // Пад акном іду – чалом даю, // Чалом даю, пане гаспадар. // Ці спіш, ці ляжэш, ці не акажашся? // Ці да церкаўкі сабіраешся?”²¹.

Збереглися вони також у польських текстах: “Czy jest sam pan w doma? // Czyli jego nie ma? // Nie ma jego w doma...”²².

Щедрівки із запитаннями-зачинами входять також до молодіжного циклу: “Ой на річці на Ірані, // Ой хто світить в нуві стані?”²³, “Що се світить у новій стаєнці? // Івасьо світить, коника сідлає”²⁴. Однак трапляються вони у щедрівках не часто.

Функція питальних формул-зачинів полягає в тому, щоб підвести безпосередньо до образу, до подальшого розвитку дії. Ця група зачинів характерна для пісень зимової календарної обрядовості.

Імперативні зачини-звертання дещо відрізняються від питальних. Проте тематично вони об’єднуються в одну групу вступних формул²⁵. Найбільшого поширення набули вони в господарському циклі: “Щедрий, щедрий, щедрівниця, // Прилітала

¹⁵ *Виноградова А.* Композиционный анализ польских колядных обрядовых песен // Славянский фольклор. – М., 1971. – С.130.

¹⁶ *Чубинский П.* Труды этнографическо-статистической комиссии в Западно-русский край. – 1878. – Т. 3. – С. 468.

¹⁷ *Коробка М.* Колядки и щедровки, записанные в Волинском Полесье. – Спб., 1902. – С. 13.

¹⁸ *Виноградова А.* Вказана праця. – С.134.

¹⁹ *Кравченко В.* Етнографічні матеріали. Пісні, хрестини та весілля. – 1903. – Т.2. – С. 18.

²⁰ Нова радість стала. Різдвяні, новорічні та йорданські свята на Тернопільщині. – Вип. 1. – Т., 1993. – С. 125.

²¹ Пісні народних свят і абрадаў. // Укладанне і рэд. Н. С. Гілевіча. – Мн., 1974. – С. 86.

²² *Кольберг О.* Волинь. Огляд, мелодії, пісні. – Краків, 1907.

²³ Ф. 28-3. – Од. зб. 192. – Арк. 108.

²⁴ Ф. 14-3. – Од. зб. 1058. – Арк. 108.

²⁵ *Виноградова А.* Вказана праця. – С.142.

частівниця. // Стала вона щебетати. // Господара викликати: // “Вийди, вийди, господару, // Довідайся до товару”²⁶. Трапляються вони й у щедрівках дівчині, часто тематично пов’язані з образом птаха. Ластівонька (рідше зозуленька) прилітає під вікно та будить дівчину: “Красна панна, вставай рано, // вставай рано, ранесенько, // чеши косу гладесенько”²⁷. Для господаря цей птах – вісник доброго приплоду худоби, для дівчини – хороших сватів.

Наступну групу складають зачини з “окресленням місцевості”. У таких текстах пріоритетним слід вважати спосіб поетичного зображення. Вони, на відміну від перших двох груп, властиві також і необрядовій поезії. Зображення починається з неодмінної вказівки на місце дії. Зачини такого типу пов’язані з прийомом ступеневого звуження образу, властивим усій слов’янській поезії. Такий тип композиції наявний переважно в молодіжному циклі. У щедрівках дівчині: “А в нашого господаря // Стоїть явір серед двора. // На яворі золота кора. // Золота кора, а срібна роса. // А вскочила красна панна, // Золоту кору обстругала, // Срібну росу обтрисала...”²⁸, “Ой на річці на Гордані // Там Маруся біль білила”²⁹. Парубкові: “Там на вулиці коло криниці, // Коло криниці зелена трава. // Ой там Івасьо коника пасе”³⁰, “Світи, місяченьку, небо, земляньку. // Небо, землянька, мур при дорозі. // Мур при дорозі, нові ворітечка. // На тих ворітечках сидить соколонько. // Сидить собі та й перевиває, // Чорним шовком та й перешиває. // Виходить Володя сокола стріляти...”³¹.

Багатоступеневість таких зачинів добре збережена давніми колядками. Зменшення її в зачинах поступово призвело до переродження прийому “звуження”, і він врешті-решт дав нову формулу зачину – початок з обставини місця³².

Цікавий із поетичного та композиційного погляду заспів “Ой рано”, що його можна почути лише в молодіжному циклі щедрівок. Його генетичне коріння бере початок у весняній та весільній обрядовій пісні: “Слала зоря до місяця, рано, рано, ранесенько: // – Не заходь ти раній мене, ой, місяцю, товарищу!..”³³. За спостереженнями М. Грушевського, заспів “Ой рано!” – аналогічний з балканськими і західно-слов’янськими приспіваними (рано-найрано та подібні), пов’язаними із зустрічею нового весняного сонця, особливо при воді, раннім ранком – так що сей обряд зветься “на ранило”³⁴. В українських величальних піснях, колядках та щедрівках зустрічаємо його досить часто у заспіві “Ой рано, рано кури запіли”. Ідея раннього ранку підсилена символікою птаха як його провісника.

Таким же символічним змістом наповнений заспів “Ой на річці на Ордані”. Натрапляємо на нього в текстах із мотивами “Маруся білить біль”, “парубок їде по наречену”, “змія / птахи обіцяють парубкові допомогу при сватанні”.

Одна з важливих композиційних частин щедрівки – кінцівка. Саме в ній закладено символічний зміст ритуалу: побажання гараздів на прийдешній рік та прохання про ритуальну винагороду, яка була невід’ємною частиною дійства.

²⁶ Зап. О.В. Панчук від К. Козир, 1918 р. н., у с. Гриців Шепетівського р-ну Хмельницької обл.

²⁷ Ф. 15-3. – Од. зб. 186. – Арк. 150.

²⁸ Чубинський П. Праці етнографічно-статистичної комісії в Західно-руський край. – С. 471.

²⁹ Зап. О.В. Панчук від Г. Г. Ільченко, 1926 р. н., у с. Корпилівка Шепетівського р-ну Хмельницької обл.

³⁰ Ф. 14-3. – Од. зб. 338,5. – Арк. 2481.

³¹ Нова радість стала. Різдвяні, новорічні та йорданські свята на Тернопільщині. – С. 122.

³² Виноградова А. Вказана праця. – С. 145.

³³ Грушевський М. Історія української літератури: В 6 т. 9 кн. – К., 1993. – Т. 1. – С. 267.

³⁴ Там само. – С. 312.

Руйнація обряду щедрування призвела до того, що більшість текстів, які нині побутують на території Волині, з часом зазнали трансформації. Кінцівки деяких значно скоротилися, частина була запозичена разом із сюжетом з колядок: “А за сим словом бувай здоров, красний молодче”, більшість, відірвавшись і набувши нових рис, перейшла до дитячого репертуару. Окремі тексти, записані у Старокостянтинівському та Шепетівському районах, мають поширені на цій території кінцівки: “Добривечір!” та “Щедрий вечір, добрий вечір, добрим людям на здоров’є!”.

Кінцівки текстів із сюжетом про багатого та щедрого господаря ще зберегли незначний зв’язок з обрядом. У деяких із них відбито ритуал випрохування винагороди за віншування: “Виносьте ж нам по паляниці. // Як несете, то несіте, // Наших ніжок не томіте, // Наші ніжки невеличкі, // Ми покупим черевички”³⁵. А в деяких – погроза в разі відмови: “Як не даси нам тої золотої, // Украдемо у вас красну панну, // Занесемо її далеченько, // Що батенько конем не доїде, // Що матінка пішки не дійде, // А братико з лучка не дострілит, // А сестронька перстенцем не докотит, // А милий піде возьме”³⁶. Іноді у них звучать сатиричні ноти: “А в тій хаті козу луплять. // За ті гроші хліба куплять”³⁷.

На відміну від обрядового репертуару південних слов’ян, що його характерна особливість – епіка, українській величальній поезії властива описовість. Опис тут – панівний композиційний спосіб викладу матеріалу. Пісні цього типу побудовані за принципом зображення привабливих картин побуту, опису вбрання, ідеального господарського прибутку. У цих текстах знайдемо цілу низку описів, які виключають будь-яку дію. Ось приклад щедрівки дівчині (розмір 5+5): “...Бо мій миленький приїхав з війни, // Привіз він мені аж три дарунки. // Їден дарунець – сповнений вінець, // Другий дарунець – перстень золотий, // Третій дарунець – сам він молодий”³⁸.

Групу щедрівок із розповідним типом композиції становлять тексти дівчині із сюжетом про золоту росу та парубкові із сюжетною ситуацією “сокіл-сват”. Дівчині: “За воріттям зелен явір. // Ой не шуми, явороньку. // На тому яворі золота роса, // Десь ся взяли райські птахи, // Ту росоньку пострясає. // Десь ся взяла красна панна, // Ту росоньку позбирала, // У рушничок зав’язала, // Занесла до золотника: // “Золотнику-ремісничку, // Зроби мені золот пояс. // Золот пояс, золот перстень. // Золот перстень, золот вінок. // Золот пояс боки світить, // Золот перстень до Любоньку, // Золот вінок клонить головоньку”³⁹.

Парубкові: “Ой у полі явір тонкий, кудравий. // Щадрий вечір. // На тому яворі аж три орли сидять. // Вивідили вони красного панича, // Красного панича, панича Сашуню. // Панич об’їжає, на орлів стріляє, // Ти красний паничу, не об’їжай нас, // Не об’їжай нас, не стріляй на нас. // То ми тобі станим в великій пригоді. // Як будеш їхати пані сватати, // Ми помостим мости жовтої трости, // І поставим стовпи все золотії, // І повісим ленти все шовковії. // Як затріщать мости жовтої трости, // Як заблищать стовпи все золотії, // Як замають ленти все шовковії”⁴⁰.

Сюжетно-мотивний рівень прояву композиції щедрівок різноманітний та багатогранний. Тексти щедрівок господареві розміром (4+4) згруповані навколо

³⁵ *Календарні пісні Великої Волині: Зб. нар. пісень.* – Рівне, 1997. – С. 140.

³⁶ *Українські народні пісні в записах З.Доленги-Ходаковського...* – С. 122.

³⁷ *Кравченко В.* Етнографічні матеріали. Пісні, хрестини та весілля... – С. 14.

³⁸ Ф. 14-3. – Од.зб. 338,5. – Арк. 2477.

³⁹ Ф. 14-3. – Од. зб. 1194 (I). – Арк. 27.

⁴⁰ Зап. О.В. Панчук від гурту жінок у с. Онихівці Шепетівського р-ну Хмельницької обл.

головних мотивів: “сім’я в образі астральних світил”, “постать ідеального господаря”, “незліченна худоба”; менше текстів із мотивом величання врожаю. Майже не побутують тексти розміром (5+5), лише власне з колячковими мотивами “похвала бджільництву” та “прихід вічних гостей”. Образ господаря змальовано у блискучих та розкішних тонах за допомогою постійних епітетів і порівнянь: на ньому “шуба собольова”, “шуба люба”, “поясок щирозлотний”; його порівнюють із місяцем та виноградом, величають паном господарем, він багатий і щедрий. Атмосферу доброзичливості та пошани створюють зменшувально-пестливі слова: листоньки, калинонька, поясочок, віконце, ластівонька.

Щедрівки парубкові розміром (4+4) мають обмежене коло мотивів: “парубок-пругатар” (величання плуга), “парубок їде по наречену”, “лови чудесного коня”, “три дороги”. У текстах розміром (5+5) ширший спектр мотивів. Вони наче епічні полотна. Насичена колористика та символіка відбивають дух доби Київської Русі. Це, власне, колядки, як із погляду віршової будови, так і з погляду сюжетно-мотивного та символічного. У колядок про чудесного коня багата палітра постійних епітетів, що надають текстові блиску і яскравості. Спорадична конкатенація зближує ці колядки з билинами київського циклу. Саме через коня величається головний герой пісні, його лицарська відвага та спритність.

У щедрівках розміром (4+4) увага більше сфокусована на головному героєві. Пісня розкриває додатковий аспект дії: парубок ловить коня та їде по наречену. Ці тексти позбавлені широкої панорамності, однак це саме той “сивий коник”, якого може осідлати лише справжній лицар і який принесе славу своєму господареві.

Тексти щедрівок із мотивом “три дороги для парубка” розміром (4+4), як слушно зауважив О. Потебня, споріднені з текстами про три користі, три дарунки для господаря, принесені “врічними гостями”⁴¹. Для парубка це весільні подарунки: хустина, шапочка, сорочка. Тексти деяких щедрівок поєднують у собі кілька мотивів: мотив “сокіл-сват” та “три розрадоньки (дарунки)” (розмір 6+5, 5+5, 6+6).

Щедрівки з мотивом “парубок їде по наречену” побудовані у формі діалогу. Батько розмовляє із сином та радить йому, яку невістку той має привезти: “Не їдь, сину, до теї, // Що в корчмі на пиві, // Їдь, сину, до теї, // Що в полі на жниві. // В неї жмені частенькії, // А снопоньки густенькії, // А копоньки в три рядочки. // А копоньки, як зірочки”⁴².

Значну вагу в композиційній побудові цих щедрівок має так звана потенційна дієслівність, яка вирізняє дану групу текстів. Вона прихована не лише в контексті, а й у тональності вислову, графічно — у розділових знаках: “За гороньку — по дівоньку”. Зіставлення дієслів у позиції однорідних членів речення дає відчутний стилістичний ефект, увиразнюючи художнє змалювання динамічних явищ дійсності. У такий спосіб створюється враження плавності оповіді. Стилістичні фігури з нанизаними дієсловами, що стоять у кінці речення, — характерна ознака епіки: “сідлає, присвічує, виїжаєш”.

Провідні мотиви дівочих щедрівок — весільні: “краща допомога — від милого”, сюжети про золоту кору, “троє сватів до дівчини”.

Сюжетний мотив “краща допомога — від милого” глибше розроблений колячками. У щедрівкових текстах поширений сюжет про Марусю, що “біль білила”.

⁴¹ Потебня А. Объяснения малорусских и сродных народных песен. — Варшава, 1883, 1887. — Т.1–2. — С. 93.

⁴² Ф. 14-3. — Од. зб. 1194 (I). — Арк. 370. — № 365.

Дівоча краса оспівана в щедрівках з мотивом про “золоту кору”, в яких “красна панна” визбирує “золоту кору та срібну росу”, несе до “золотника-ремісничка”, щоб зробив їй золоті речі на весілля. Головна композиційна особливість таких текстів — це перевага розповідних елементів, які, власне, і розвивають сюжет. Сповнені блиску та розкошів, вони, однак, позбавлені монументальності. Атмосферу зачарування дівочою красою створюють постійні епітети: красна панна, райські птахи, золота кора, срібна роса; зменшувально-пестливі слова: ремісничок, золотниченьку, березонька, обручечка, голубоньку, росонька.

Важливу роль у композиції величальної пісні відіграють рефрени. Вони — одна з ознак цього жанру. На думку М. Грушевського, приспів, досить вільно та дотепно змінюваний, — то один із засобів, що надає монотонному співові мінливості. “Старі рефрени, традиційні — одностайні і незмінні. Вони характеризують, очевидно, цілі цикли пісень”⁴³. Саме рефрен виступає здавна прийнятою в народі демаркаційною лінією між колядками та щедрівками.

Крім традиційного щедрівкового “Щедрий вечір, добрий вечір, добрим людям на весь вечір” маємо й інші; зокрема, поширені рефрени з додаванням другої частини рядка: “Святий (щедрий вечір) вечір, наш пан господар”, “Ой дай Боже, Федько панін”. Зазвичай розмір текстів — (5+5) або (6+5).

Переважна більшість щедрівок парубкові розміром (4+4), що побутують на Волині, записані без рефренів або із традиційним — щедрівковим. Інша група текстів, що визначається деякою епічністю, розміром (5+5), має рефрени: “Ой дай Боже, (коло криниці)”*, “Бриніла, бриніла коса коло покоса”, “Світи, світи, місяченьку”.

У щедрівках дівчині багатша гама рефренів: “Хлопці-молодці втратили літа за нею”, “Гей же в ялині при зеленій калині”, “Ой на льоду, на студениці-водиці”, “Ой в ялині при червоній калині”, “За воріттям зелен явір”, “Ой дай Боже (ясная зоря)”.

Отже, найхарактерніші види композиції для жанру щедрівки такі: домінантна композиція ступеневого звуження образу, композиція ступенювання об’єктів і дій. Композиційний принцип виокремлення одиничного із загального ряду представлений найпоширенішим у величальній поезії засобом — троїстим. Кумулятивний тип композиції, більш властивий для колядок, все ж присутній у деяких щедрівках. Для молодіжного циклу щедрівок характерна розповідна композиція. Велику роль в архітектоніці відіграють зачини, кінцівки та рефрени. Вони виконують роль не лише формотворчих композиційних засобів, а й тієї ниточки, яка пов’язує пісню з обрядом.

м. Хмельницький

⁴³ Грушевський М. Вказана праця. — С. 312.

* Повтор другої частини рядка.





Ірина Зелененька

УКРАЇНА ЯК ПОЛІВАРІАНТНИЙ НАЦІОТВОРЧИЙ ОБРАЗ У ЛІРИЦІ ТАРАСА МЕЛЬНИЧУКА

Образному відображенню реальності в ліриці Тараса Мельничука, відомого поета-дисидента, лауреата Національної премії ім. Т.Г.Шевченка, властиве усвідомлення громадської приналежності неіснуючій державі – Україні, спорадичний гострий скептицизм, породжений розумінням блокади національної культури та свободи, дефіцитом моральності, гуманізму, соціальними негараздами. На формування образної думки в національному ключі вплинула несприятлива для націотворення політична ситуація та необхідність спротиву їй. Саме на цю властивість поезії Т.Мельничука вказують М.Жулинський¹, В.Моренець². Світ, відображений у поезії Т.Мельничука, постає міфічним, таврованим табірною безвихіддю: “добре мати два автомати / щоб хрест-нахрест вибити ґрати”. “Він до останнього подиху залишався в’язнем, який умів літати”³, – таке означення його поетичного таланту, висловлене М.Лазаруком, лауреатом премії “Князь роси”, мотивоване тим, що Україна як держава, корелятом котрої для поета була свобода, за його життя залишалася мисленнєвою константою “в екзилі”. Неконгруентний на рівні політичних систем Т.Мельничук відчував себе в’язнем будь-якої з них. Поетична реальність митця збагачена специфічними моральними й антиморальними характеристиками, які нерідко формують контекст. Основою моральних характеристик⁴ стало відчуття об’єктивного та суб’єктивного світу (чуттєве пізнання, чуттєвий досвід). Одна з найбільш цінних образних формацій – апологетична Україна, у зв’язку з якою в ліриці Т.Мельничука зачеплено чимало проблем. Насамперед це проблема присутності апологета України як авторової “оази духу”, а також проблема України в радянському соціумі, проблема “совковості”. Наголошена відсутність апологета України як пост-фактора чуттєвого образного екскурсу в історію української державності стає своєрідним духовним апокаліпсисом для Т.Мельничука. Усі ці проблеми за характером гіпотетичні. Саме у щільному зв’язку з ними еволюціонує образ автора як свідомого українця, дисидента: “я риба / я в морі / у вільному морі / якщо не зважати / на маленьку дрібничку – / гачок у губі”, “поети / бранці й ланці / і вовчулаки й сибіряки / і сніговії-хуртовини (я аж заплакав) / босі з України / у вікно дивляться / облизуючи місяць”. У периметрі ХХ століття чимало поетичних ідей набули статусу ірраціональних, латентних, чимало митців стали об’єктами екзальтованої уваги. Зокрема, екзальтації та деструкції набуло поняття

¹ Див.: Жулинський М. Князь роси // Мельничук Т. Князь роси: Вірші – К., 1990. – С.3.

² Див.: Моренець В. 80 – 90-ті роки // Історія української літератури ХХ століття / За ред. В.Дончика. – К., 1998. – Кн.2. – С.97.

³ Лазарук М. Передмова // Мельничук Т. Стрибула в полум’я роса: 3 неопублікованих віршів // Літ. Україна. – 2003. – 25 верес. – С.6.

⁴ Мозильний А. Соціолінгвістичний аналіз поезії вісімдесятників // Слово і Час. – 1995. – №2. – С.49.

національного (поняття націоналізм за радянської доби сприймалося як ярлик-штамп з ідеологічним забарвленням⁵). Для Т.Мельничука це сама Україна, почуття любові до неї, поетична діяльність, спрямована на захист культурних та політичних прав нації. Тому він — самозаглиблений поет-вигнанець, в'язень, національний пророк-месник: “і без волі можна, і без хліба. / І без чорної — на закуску — ікри. / І перехреститися мечем дуліба, і податися за сіллю в Крим...”⁶. Тому ліричний герой — особистість із трагічно розірваною свідомістю, ув'язнений політично та психологічно патріот-християнин і водночас язичник: “Співають півні на святій Русі, / яка святою не була ніколи”, “Моя земля святиня хліба і меча”.

Для поезії Т.Мельничука характерне формування образів за світоглядно-національною та політичною потребою, його образам і символам не властива моральна нейтралізація, зображальна, виразна периферійність. Художнім двійником реальності за умов тоталітаризму для митця була Україна, якої його позбавили: “Нема України вдома”. Подібна версія образу України часто зустрічається в поезії В.Стуса: “Нема — Вітчизни”⁷. Але якщо у В.Стуса “чуттєвий рівень осмислення українських реалій (історичних, фольклорних, топографічних) поступився місцем інтелектуально-екзистенційному”⁸, то навіть у табірній ліриці Т.Мельничука наявна сентименталізація україніки, зворушливо-інтимні подробиці: “плачу / хліб мій приріс / до чужого небокраю”, “бодай прорости / маками гарячими / на твоїй, Україно, / терновій межі”, “дзвонять по Україні відра — / жінки небо беруть голубе”, “тільки небо само / я подумав / це батьківщина / й пішов на дно”. Відсутність Батьківщини — жорстока кара для поета, всі альтернативи чужини — тимчасові, навіть за наявності елементарних ознак рідного: “Я дивлюсь в твої очі, Сибір, / і радію, немов дитина, / вони в тебе такі голубі, / наче очі моєї України”. Образ України — не повний образ-дублет об'єктивно суцільної України. Мельничукова Україна — це, власне, своєрідний надобраз, епіцентр-домінанта, образ-концепт, метафора та символ свободи: “із неволі йшла моя вітчизна / і собі везла візок із зорями”. Він — поза будь-якою експансією регресивних характеристик. Тому його поезії притаманне болюче образне відчуття рідної землі фольклорного гатунку: “ліпше своєї землі крупочок / ніж чужої горбочок”, “О, земле! Дай крилатому коріння”, “Благослови, мати, / за край свій стояти”, “Щоб пізнати воду з джерела свого — / пити треба із джерел чужих”, “на чужині не чужина, / якщо в душі — Вітчизна”. Україна — формант афоризмів: “Хто народивсь для України — / той народивсь для боротьби”, “Які тоді сміються, / як Вітчизна плаче?”. Архітектоніка поезії Т.Мельничука має виразний поліасоціативний підтекст, майже кожен твір поета містить згадки про Україну, номен України. Це національно-медитативні узагальнення, топоніми, персоналії україністики, категоріальні ознаки етносу, еволюції України: “Я таке-то... дух Шевченка, / дух пісні живої, / а все інше, чумаченьки, / десь там, за горою”. Для його поезії характерна блискуча низка асоціацій, де за кожним образом — “трагічний символ приреченості митця у гулліверівській державі-казармі, рідкісна асоціативна логіка”⁹, що зумовили більшість поетичних форм України (Україна-історія, Україна-візія, Україна-жінка, Україна-мати), психологічні пріоритетні властивості авторського “я” — відчай, розрив із реальністю. Поетичний світогляд побудований на “зіштовхуванні” контрастів: табір і воля, позатабірна

⁵ Див.: Касьянов Г. Теорії нації та націоналізму. — К., 1999.

⁶ Пушик С. Доля поета: Листи Тараса Мельничука // Березіль. — 2003. — №1-2. — С.98.

⁷ Стус В. Твори: У 4 т., 6 кн. — Л., 1999. — Т.3. — Кн. 2. — С.79.

⁸ Яструбецька Г. Концепт “Україна” в поезиторчості В.Стуса // Слово і Час. — 2004. — №10. — С.42.

⁹ Малкович І. Кілька необов'язкових міркувань про “князя роси” // Літ. Україна. — 1992. — 6 лют. — С.5.

дійсність, не завжди сприймана як воля. Тому суцільно метафорично згущений у поезії Т.Мельничука образ України може бути рецесивним, прихованим, контекстуальним і навпаки — показним, романтичним: “Прах листя і кори торішньої, / ну що він може проти нас! / Вкраїна знову пахне вишнями. / Напевно, у мільйонний раз”. Іноді, завуальовуючи поняття, поет звертає увагу на його сутнісну ознаку, особливу естетику: “А воно, каже, все від отчого світла. / А воно, каже, тоді кінець світа, / кінець покруча-світу і світла, і роду, / як з-під чужого каменя питимуть воду”. Таке образне вирішення Батьківщини в контексті зумовлене й тим, що у 70–80-х роках “поетична свідомість була жорстко детермінована параметрами сучасної їй суспільної свідомості і виводилася ця сувора залежність від вищості загальносуспільного над індивідуальним”¹⁰.

Визначальним у творенні образу України стає поширене чи, навпаки, стисло емоційне, постмодерне бачення Батьківщини: “беруся по тому / що куди не піду / не можу знайти свого дому”, “наче тої вкраїни / раз узяти на ложку”. Ці рядки демонструють постмодерне бачення батьківщини в колоніальному дискурсі, оскільки український постмодернізм виник як реакція на деіндивідуалізацію тоталітаризму¹¹. Апелюючи до образу України, Т.Мельничук веде пошук гармонії як основної естетичної субстанції життя, самодостатності, самовідтворення. Тому поетичне заперечення вітчизни — специфічна форма її найгострішого переживання, відтак реципієнт пізнає автора як мораліста та максималіста, романтика української національної ідеї. У віршах Т.Мельничука присутній міф України (він не обмежується національною ідеєю та історіософією, тому є функціональним типом візіонеризму¹²): міфологізування пов’язане з усвідомленим прагненням відродити Скіфію, Київську Русь, Гетьманщину як моделі вільної, гармонійної України: “Черлена Русь — моя свята дикунка, / в якій в косах черешневий дим”, “Не висох і не висхне ґрунт, / з якого виріс Залізняк”, “а що лишилось від цариці Катерини, / що зжерла серце України”, “а земля сидить / під червоним маком / булавою”, “ой додому ляшеньку / додому / та не кажи нікому / що втерляв Україну”, “Десь на Вкраїні квітнуть вишні, / й повстанців — гайдамаків піших / волочить бусурмен конем”. Поруч із різновекторними образами рідного краю неодмінні й образи-васали, що підвищують рівень переживання історичного минулого України, — збірні та конкретно-історичні образи ворогів: печеніги (образ міста Печеніжина), турки і татари, ляхи й москалі, царі — Батий, Петро I, Катерина II, Ленін, Сталін, українці — моральні покручі: “тут кожен сам башибузук / що власноруч стина вітчизну з плеч”. Загальна властивість таких образів-варіацій України — їхня поліфонічність, багатий підтекст, змалювання ворожого до України світу, стихійний авторів спротив фактам історії та прогнозованому майбутньому — це виразно модерністські прийоми¹³. Національні образи Т.Мельничука, викликані переживанням своєї національної сутності, — недекларативні, настроєві, медитативні. У них переважно відсутня глобальна аналітичність, проте наявні сигнальні суспільні імпульси. Часто Україна втілюється у поширений образ шанованої землі: “земля, як весільне запрошення — / з пшеничною позолотою”, “землю батьків / поклав мені бог на серце”, “земля від любові не втомлюється”. “Земле цілую твій поділ”, — вчувається виразний перегук з образом-тотемом протоукраїнців¹⁴. Його знаковість у поезії Т.Мельничука — наслідок консеквенції

¹⁰ Моренець В. Прощання з ідеологічною “вічністю”: Українська поезія 80–90-х років // *Золотий годинник*: Українська поезія світу: У 2 кн. / Упоряд. А.Мойсієнко. — К., 1997. — Кн.2. — С.455.

¹¹ *Лексикон загального та порівняльного літературознавства*. — Чернівці, 2001. — С.433.

¹² Див.: Моренець В. Катастрофізм, візіонеризм, міфологізм / *Моренець В.* Національні шляхи поетичного модерну I пол. XX століття. Україна і Польща. — К., 2002. — С.294.

¹³ Див.: *Лексикон загального і порівняльного літературознавства*. — С.342.

¹⁴ Див.: *Плачинда С.* Словник давньоукраїнської міфології. — К., 1994. — С.28.

асоціювання реалій за суміжними ознаками, що й пояснює наступні образні варіації: “поцілунки стікають у траву”, “я буду пити з ним / як небо із землею”, “кінь вузду (немов вітчизну) / так солодко облизував”. “Тоді просив я землю / як тепер тебе прошу / розкрий для мене своє лоно / і поглинь” — тут маємо виразну семантику міфічного жіночого начала землі, материнства, початку й завершення життя. “Золоті годинники ромашок / показують колючий дріт”, “за що мені ця радість бриндушкову / даруєш, земле мінна і промінна?” — поєднання позитивного й негативного, раптового контраст, *militaris* та карпатська флора створює враження спотвореної землі. “Земля тобі сорочка гамівна / земля тебе не зрадить не обдурить” — маємо мотив приреченості. Звернення до реципієнта — форма нагадування про смерть як проблема завершення на рідній землі. Цей образ чи не найліпший еквівалент несподіванки серед відомих варіацій націотворчих символів у ліриці Т.Мельничука, песимістичний, реквіємний. Проте в ньому домінує не експресія погребя, а езотеричне заспокоєння, ефектно побудоване на аналогії до одягу для психічно хворих (гіпотетично це може означати, що в пострадянському просторі національне самовиявлення через потребу в батьківщині сприймається як психічне захворювання).

Образ землі має смакову характеристику (переважно, солодку): “а мед спідлоба на джмеля / *солодка* ця земля”, “дай мені серце / *солодке* як Україна”, “*солодка* сира земля”. Земля, таємний зв'язок із нею гуцулів постійно інтригували поета, таємниця землі — риторичний еквівалент його лірики: “Батько вмирав і скаржився винно, / що землю забрав колгосп. / А земля йому готувала віно — / хрест серед цвинтарних рос. / І чого він за землю тримався, мов до неї приріс пуповиною?”.

“Т.Мельничук дає нам образ, який можна сприймати як містичний”¹⁵, що доводять такі поетичні рядки: “На цій землі / всі раби у цім пеклі”. Поет надуживає образом землі, де “всі раби”, що стає містичним (тобто рабство зароджується у рабській психології індивіда чи це може бути психологія нації?): “Нема раба понад раба, / котрий вважає себе вільним... / Нема, Вкраїно!”. Через неможливість позначити відкритою поетичною формулою Україну як націотворчу субстанцію поет наділяє землю такою характеристикою: “в болючій землі / болять синьоволошковий скіф / наколотий на леміш”. Дія в теперішньому часі, стан болю — натяк на незрушність національного питання. “Скіф наколотий на леміш” — це символ уярмлення власною совістю та підневільною працею, підсилений знаком гострого знаряддя. Це також символ “підсікання” історії без її розуміння. Семантично непрозорий евристичний образ змоченої вином землі: “а вже земля вином змочена / до самого кореня”. З одного боку, це стилізація євангельського тлумачення хліба й вина як тіла Ісусового: “Беріть, їжте, це є тіло моє” (Мт. 26,26)¹⁶ і як потреби насущної (непряма характеристика родючості чорнозему). З другого — кривава земля, змочена кров'ю глибоко вкоріненого братовбивства — кривава “до самого кореня”, тобто від початку української хронології, що засвідчує моральне примиренство, яке не знаходить виправдання у християнстві¹⁷. Цей складний образ можна кваліфікувати як акт відчуження, зречення землі, фантазмагорії української історії.

Для Т.Мельничука мова — не лише факт збереження національних рис, вона оформлена в ліриці як гарант нації, України: “ти трясси з мене роси й слова: /

¹⁵ Кут С. Поетична воля, або апперцепція підрубаної вишні: До питання про художній світогляд Т.Мельничука // Філологія: Вісник Прикарп. пед. ун-ту ім. В.Стефаніка. — Ів.-Фр. — С.108.

¹⁶ Євангелія від Матвія. Новий Заповіт і Книга псалмів / Пер. І.Огієнка. — К., 1988.

¹⁷ Ланглуа А., Ле Муане А., Спіс Ф. та ін. Святе письмо в європейській культурі: Біблійний словник / Пер. із фр. — К., 2004. — С.223.

раз є слово – Вітчизна жива”. Поет болюче переживає національну незреалізованість, мовну проблему – отже, він належить до типу “кінцесвітнього автора”¹⁸. Його поезія націотворчого характеру, це – шлях залучення до національного відродження як глобального сакрального процесу: поет приєднався до “латентного” націотворення та дисидентського руху в 70-х роках і згодом увійшов до “культурницького руху” 80–90-х років ХХ століття, що явили собою другий та третій етапи “національного відродження”¹⁹. Фольклорний концепт України-матері набув у поезії нового семантичного емоційно-оцінного забарвлення, став поняттям із комплексом історико-філософських властивостей. Україна реалізувалася в образі матері поета (традиція поезії ХІХ ст.): “Зречення роду... За яку нагороду? / Це наче під воду човен тягне, / стоптати руту і матері руки / на жертвний вогонь понести”, “благослови, мати, / за край свій стояти”, “Якщо нема свободи й в чужім краї, / то в ріднім... / В ріднім є хоч пісня мами по ночах”, “звари мені Вкраїноньку мати”.

Для України в образі землі за допомогою оригінальних епітетів та метафор поет “відшукує” серед поетичних пластів образ-антагонізм, можливо, образ-заперечення, протиставну субстанцію, джерело песимістичної і трагічної поетичної емоції. Це образ чужини, чужої Батьківщини з негативним емоційно-оцінним змістом: “І ті, що вмерли, і ті, що не вмерли, / сьогодні ідуть звідусіль до Косова... / Ідуть. Щоб навек не зостатись безбатченками, / не прирости до вітчизни чужих”. Поет будує негативний образ чужини різними прийомами, зокрема широко амплітудним видається образ, побудований семантичним означенням-дублетом у препозиції: “при чужій чужині / при червоній зорині / за воротоньками / калина стала”, що принципово поглиблює його ностальгію. Чужина гіперболізована, та ліричного героя оберігає калина – апріорний символ України²⁰, а також засіб магічного зв’язку між українцями²¹, ностальгійна константа. “Червона зорина” – знакова категорія, оскільки “палаюча” зірка – символ містичного центру енергії Всесвіту, який розширюється²², але тут маємо й негативну сему широчини чужини. Поетиці Т.Мельничука властивий парадоксальний образ чужини: “Любити чужу землю – / тільки не чужину”, “чужих побачили чужі / і чужина така нестерпна / що хоч себе із себе випусти”, “На чужині не чужина, / якщо в душі Вітчизна. / А як є друг – то лиш пів чужини. / Це у той час, / як у тюрмі залізній / і край твій, і його сини”. Чужина стала знаковою категорією у циклах “Флояра Мольфара”, “Леся (монологи)”, багатьох поетичних мініатюр, істотно вплинувши на формацію ідейності збірок “Князь роси” (К., 1990), “Чага” (К., 1994). Чужина, оформлена в чітких фіксажах – означеннях, декларативних антитезах, локальних метафорах, не переросла у специфічну абсолюцію. Поетові не властивий нігілізм, і чужина замінюється синонімічними образами-фігурантами (ці поняття, реалії рівнозначні чужині для поета): “під нерідними зорями”, “під сибірськими березолями”, “у Голодний степ, під казахське небо”, “з дому доріг багато: / з білих ромашок – до мерзлоти”, “з-під чужого каменя”, “чужі коні”, “зальотне насіння – / чуже, непрошене, / крізь нашу кривцю сіяне”, “чужий городець”, “чи сонце зігріє чуже”, “не окрилять митця чужі сходи”, “моя зоря не зачужиниться”. Існує проблемність образу чужини, так би мовити, із середини:

¹⁸ Див.: Зборовська Н. Реальність суб’єктивності та абсолют тексту // Слово і Час. 1996. – №11–12. – С.35.

¹⁹ Касьянов Г. Цит праця. – С.297.

²⁰ Див.: Словник символів культури України / За ред. В.Коцура, О.Потапенка. – К., 2002. – С.109.

²¹ Братко-Кутинський О. Символіка світобудови: Українська традиція // Людина і світ. – 1991. – №11. – С.38.

²² Див.: Керлот Х. Словарь символов. – М., 1994. – С.206.

“У кожної батьківщини — біль своєї батьківщини”. “Іде по світу український ряст / під руку з чилійською м’ятою” — це спонтанне поєднання, своєрідне комбінування символів у поезії “Пабло Неруда... Павло Тичина...”, що увиразнює Україну, протистоїть трагізові репресій, ізоляції нації. Тому експресивний еквівалент чужини широкій, поліасоціативний, без логічних коментарів. Паритетним образом, націотворчою категорією, батьківщиною постають для поета Карпати, Гуцульщина: “Триматись буду за мій світ, / за камінь, Довбушем позначений / й за ним освячений топір, / хто ж позабув це необачно — / тому не треба рідних зір”. Т.Мельничук доводить потребу радикальних засобів, збройної боротьби задля втілення національної ідеї, він пристрасний аналітик і вказує на хибні дії гуцулів-“довбущуків”: “А дідо нереволуційно наминав сало / в революційну добу. / А імперії салом не знищити, — чуєте, раби сала! / Чим раб нижчий — / тим імперія вища”, “І стала земля для гуцулів мукою”. Імперією був для Т.Мельничука СРСР, а фатальним чужинським примусом для гуцулів — колгосп. Отже, антагоністичні образи рідного краю та чужини увиразнюють дисидентський характер лірики Т.Мельничука, а в межах окремої поезії функціонують як вибухово-настроеві фігуранти націософського мислення: “Пив я воду з сорока криниць, / грівся світом сорока зірниць. / То були криниці і чужі, і братні. / Пив я синю воду із криниць глибоких, / а мені здавалось — вдома з-під калини”.

“Поряд з уявленням, що Україна є “найєвропейською” країною, якій судилося завершити тисячолітній процес відбудови Європейського дому, досить поширеним є успадкований ще з радянських часів погляд на принципову відмінність України та Європи”²³. Ці модифікації стосуються й лірики Т.Мельничука і пояснюють важливий концепт. Поет завжди розглядав модель-міф “Україна і світ” (у віршах номіновано Вітмена, Неруду, Куїнджі, Гуса, Джаліля, Бернса, Ніцше), “Україна і всесвіт”, “Україна та імперія”. Модель “Україна-Європа” має таке поетичне вирішення: “Предок мій був під монголами. / Прадід і дід — під Австрією. А батько... / ми вічно кимсь поневолені або прибиті, / мов кінським копитом ряст”, “А Польща минулась, / як шешорські черешні”, “що за народ? / живого сонця кровотеч / і смертоносний ад європ / і кротость люблячих заброд”. Т.Мельничук ще до проголошення суверенної держави розглянув проблему кордонів та територіальної цілісності України: “Відступлять гуни — / голос мого предка / на ханських стрілах не схолов”, “не стане прапором нам нічия верета, / хто б не чіпляв її на руський перелаз”. Він уживає фольклорні ремінісценції з метою відтворення художньої атмосфери часу: “знай же, ляше, / по Случ наше”. Отже, Україна та україніка як домінуючі образні комплекси лірики Т.Мельничука — фольклорні, романтизовані, гранично експресивні, модерні, з ними пов’язані протилежно-семіотичні символи. Образ України — першооснова творення бінарних опозицій у його поезії та дотична контрадикторних образів, стрижень поетичного мислення, апріорний символ, модель подій із життя поета-дисидента, “лицаря Гулагу”²⁴. Це — свідчення здобуття вищих ступенів свободи митця від суспільної мети і вірність морально-етичним засадам народу²⁵. Саме образ України — формант найвищого естетичного гатунку в ліриці Тараса Мельничука.

м. Бар Вінницької обл.

²³ Див.: Горський В. Міф Європи в сучасній українській літературі // Мандрівець. — 2003. — №4 (серп.). — С.33.

²⁴ Лисенко В. Таке прекрасне, таке страшне... // Слово і Час. — 2000. — №1. — С.41.

²⁵ Моренець В. Прощання з ідеологічною “вічністю”... — С.454.



Олена Довженко

НАЦІОНАЛЬНИЙ ХАРАКТЕР У РОМАНАХ ОЛЕСЯ ГОНЧАРА

Вивчення творчої спадщини Олесь Гончара становить одну з важливих проблем сучасної філологічної науки, оскільки потребує докорінного перегляду давно вироблених у радянському літературознавстві стереотипів і стандартів, у межах яких розглядалася творчість письменника. Художні твори О.Гончара активно досліджувалися й досліджуються нині, а щоденники митця, опубліковані порівняно недавно, ще не стали об'єктом всебічного й ретельного вивчення. Неопублікована частина спадщини, неможливість уповні ознайомитися з листами, щоденниковими записами митця призвели не лише до викривлення істини, а й до приписування невластивого його творчій манері. Саме тому й виникає необхідність розгляду творчості Олесь Гончара з нових методологічних позицій без ідеологічних і тенденційних викривлень.

У творах Олесь Гончара про війну всебічно розкрито національний характер українців. І хоча чимало дослідників вивчали воєнну прозу письменника (М.Жулинський, А.Погрібний, М.Наєнко, В.Коваль, В.Неділько та ін.), у радянські часи за умов ідеологічного тиску проблеми національного характеру не знайшли повноцінного відтворення: аналізувалася переважно проблематика, жанрово-стильові особливості, своєрідність творчої манери тощо. Нині немає системного дослідження моделей національного характеру в романах, новелах, щоденникових записах, листах Олесь Гончара про війну, хоча такі спроби вже робляться¹.

Завдяки ґрунтовним розвідкам М.Костомарова, І.Нечуя-Левицького, П.Юркевича, Д.Чижевського та інших учених, де розглядається філософія життя, можна по-новому осмислити особливості національного світовідчуття, риси української ментальності, оцінити роль особистості у формуванні національної культури, глибше зрозуміти національне буття (як синтез народних звичаїв, традицій, філософії, моралі, християнських вірувань тощо), зокрема й у спадщині Олесь Гончара.

Війна стала вже історією. Вона поглинула мільйони людей, завдала нашому народові колосальних руйнувань, страждання й гіркоти, що й понині скорботно тривожать народну пам'ять.

Роман "Прапорonosці" приніс Олесеві Гончару популярність, окреслив естетичні засади та світоглядну позицію митця. "Прапорonosці" з'явилися в період чергового наступу на літературу офіційної вульгарно-реакційної критики, яка вимагала від письменників беззастережних уславлень диктаторського режиму, захисту державно-партійної ідеології, що проповідувала злиття націй, нівелювання національних особливостей, виховання людини, позбавленої національного й духовного коріння.

Олесь Гончар мусив на це зважати. Усе ж митець зумів зберегти головний ідейний зміст "Прапорonosців" – увічнення подвигу українського солдата: більшість героїв роману – вихідці з України. Олесь Гончар згадує в "Щоденнику": "Створюючи "Прапорonosців", мені, крім іншого, хотілося зняти з народу нашого охоче наліплюване тоді тавро окупаційності. Хотілося показати, що воювали українці не гірше за інших і крові пролили не менше... Здається, мені

¹ Див.: Жулинський М. Олесь Гончар: творчість як доля // Укр. мова і література в школі. – 1991. – № 11-12; Жулинський М. Олесь Гончар: творчість як доля // Гончар О.Т. Твори: У 12 т. – К., 2001. – Т.1: Прапорonosці. Поезії.

це вдалося”². Письменник не замикається в межах вузько національних, моделюючи характери своїх героїв; він багатонаціональний у зображенні Червоної Армії, проте його інтернаціоналізм базується на глибоко національному ґрунті.

Із прототипами трилогії Олесь Гончар пройшов дорогами війни. Безпосереднім поштовхом до її створення для автора стала загибель друга на угорських землях. І цю обіцянку письменник із гідністю виконав як справжній побратим і як митець.

Уперше на сторінках роману бійці-українці з’являються з появою Черниша, що прибув у розпорядження Брянського. Авторська характеристика бійців така: вони здебільшого вусаті, статечні чоловіки з останнього поповнення, слухняні, працьовиті українські колгоспники — саме їх обирає до роти Брянський, бо вони “сумлінно ставляться до праці, а це на фронті так само необхідно, як і десь на заводі”³. “Непоквапливість, господарська відповідальність за доручену справу, психологічна надійність, забезпечена життєвим досвідом, поважність у ставленні до свого обов’язку — ці риси характеру чесної трудової людини важили на війні багато”⁴. Ось Хома Хаєцький — типовий, колоритний українець-подоляк. Зміни в його характері особливо помітні. Недосвідчений, лякливий, що від кожного снаряда “припадав до землі, як осінній лист” (48), вигукуючи “Патку мій, патку!”, якого спочатку доля інших країн по руйнівному воєнному лихоліттю не турбувала — віками від українського народу не залежала доля навіть власної держави. Зростання самосвідомості й зміни характеру Хоми майстерно відтворено за допомогою яскравих художніх деталей. Наприклад, після штурму альпійських скель Хома каже: “Але ж це просто чудо якесь з чоловіком тут робиться. Внизу під скелею був один Хома, а піднявся на скелю — то це вже інший Хома! І бачить далі, і чує далі...” (105); “Побачила б оце Явдошка, де її Хома здирається до неба, то не впізнала б Хоми! Сказала б: “Це не той Хома!” (104).

В образі Хоми Хаєцького, “невтомного жартівника з пишними лукавими вусами, закрученими вгору, як два круті баранячі роги” (47), втілено типові риси українського народного характеру: споконвічну мудрість і розважливість українського селянина, оптимізм, кмітливий розум, невтомну працьовитість, вроджений гумор. Вдача Хоми вирізняє його з-поміж інших. Його мова багата, колоритна, закорінена у фольклорі — це співуча подільська говірка, пересипана діалектизмами: “Та й сини ще дома ростуть, червоні, мов калина, та дужі, мов дубці! Я їм напишу, аби ся дивили з нашої Вулиги і на Дунай, і за Дунай, і на весь білий світ”(294); “Нахилив би ся та поцілував порохи рідного шляху” (408). Готуючись до гірського сходження, Хома не розлучається з вишиваним рушником: дарунок дружини — символ Батьківщини.

Телефоніст Маковей багатьом бійцям у сини згодиться, у роті його кличуть Маковейчиком, ставляться до нього з батьківською любов’ю, застерігаючи від необачних вчинків: “Брянський випросив Маковейчика у командира стрілецької роти, бо Маковейчик чудово заспівував” (57). Тому звали його ще Маковейчик-Соловейчик, він радісно скаче під час дощу й співає:

“Дощику, дощику, припусти
На бабині капусти,
На дідове сіно,
Щоб позеленіло!

- Маковею! Де ті капусти! Де те сіно? Глянь, австрійська земля навкруги!..
- Все одно! Хай і вона зеленіє...” (395).

² Гончар О. Щоденники: В 3 т. — К., 2004. — Т.3 (1984–1995). — С.116.

³ Гончар О. Прапорonoсці: Трилогія / Післясл. В.Ковалю. — К., 1995. — С.26. Далі зазначаємо сторінку в тексті.

⁴ Гончар О. Твори: У 12 т. — Т.1. — С.10.

Лейтенант Володимир Сагайда має важкий характер. Він живе думкою про помсту: вся його сім'я, крім сестри, загинула, домівка зруйнована, кохана зрадила з німецьким комендантом. Власне горе злилося з лихоліттям, якого зазнала вся країна, і запеклося ненавистю в серці. Тому він скептично ставиться до розмов про вірність, добро, справедливість. Вважає, що в житті людини переважає користь, егоїзм.

Поступово змінюється й характер Сагайди: він поборює сліпу ненависть, відшукує сили відчутти добро своїм згорьованим серцем. Особливо вплинула на нього хвора словацька партизанка Юлічка: коли вона запитала, чи має він матір, батька, братів, Сагайда, на мить забувши про своє горе, гордо відповів: "Маю". А думав про матір-Вітчизну, братів — фронтових побратимів. Сагайду зворушили щирі слова Юлічки: "Май мене за сестру... Буду тобі за рідну" (331) — він "наче розбагатів несподівано, наче вперше повністю відчув свою велику солдатську гідність..." (330).

Западає в серце читача Сагайда із сухою квіточкою небового ключа — проліска, подарованого йому в Грінаві, — весняною згадкою про далекі вже бої і зустрічі, про радість визволення: він уперше пізнає щастя визволяти. Так розтопилася крига його серця...

Шовкун — вінничанин, ординарець Брянського, він виконує свій обов'язок "з якоюсь особливою селянською делікатністю" (28). Характер його ніби виправдовує прізвище: шовковий. Має "дивну властивість — зникати на очах, ніколи нікому не заважати. Але досить, здається, Брянському хоч уві сні окликнути його, як Шовкун одразу тихо відгукнеться: "Я вас слухаю" (28). Завжди готовий допомогти, бо піклуватися про когось було його внутрішньою потребою. Це помітила Шура Ясногорська й забрала його до себе санітаром. На новій посаді Шовкун почувався впевненіше; ця робота, хоч і важка й небезпечна, припала йому до душі: "Тепер Шовкун, видно, не дозволив би нікому кататися на собі. Вуса підстрижені щіточкою, санітарна сумка при боці. Гвоздь!" (332).

Епізодичний, але не менш своєрідний образ рядового Ягідки. Цей ставний юнак із розумними очима все своє недовге життя прожив під румунською окупацією, був неписьменний, бо тяжко працював на господаря — чабанував, бринзу робив, худобу порав. Ягідка не вірить у вагомність свого внеску в перемогу над ворогом, бідкається, що по ньому, безрідному, ніхто й не голоситиме, якщо він загине. Але Черниш не дає йому впасти у відчай: навіть самотня людина має Батьківщину. Заради цього треба вижити, перемогти ворога. Так на фронті Ягідка пізнав щастя людської дружби, взаємодопомоги.

Козаков — міцний сержант, родом із Донбасу, з дитбудинку, настільки вжився в полк, що "однополчани були йому кривною ріднею, зброя — ремеслом, прапор — родинною святинею" (431). Він одчайдушно хоробрий, сам іде знищити гніздо кулеметника в горах. А знайшовши там прикутого смертника, звільняє його, ділиться останнім ковтком води: "...вперше оце його власна роль на війні постала перед ним у повному світлі. Гарно рятувати людей! Краще, ніж убивати!" (112).

Євген Черниш відрізняється від інших солдатів-українців і типових селян Хоми, Блаженків, Гая чи Сагайди. Походить з інтелігентної родини, але образ України асоціюється в нього із селом, білими хатинками: "Далеко праворуч на захід рум'янилися під вранішнім сонцем білі вершини гір. Чи стрімкі то гори біліють, повиті літніми хмарами-оболоками, чи, може, далека то Україна біліє черідкою хат?..." (62).

Кожний персонаж трилогії стає носієм тільки йому притаманної мови — свого краю, округи, села, навіть кутка. Через те Хаєцький невіддільний від подільського села Вулиги, а мова Козакова "видає" його безпритульне хлоп'яцтво. Завдяки національному колориту, створеному, зокрема, й за допомогою мови героїв, авторіві вдалося розкрити національний характер воїнів-українців, донести правду про їхній вагомий внесок у перемогу над фашизмом.

Гончареве високе народжується зі звичайного, буденного. В одному із залів угорського парламенту вибухає снаряд, хмарою знімаючи зі стін білу вапняну кіптяву, і ось від неї "...зброя стає сизою. І кожен боєць вилітає сизим, мов сокіл" (348). Традиційне, народнописанне порівняння під талановитим пером Гончара набуває нового – метафоричного – змісту.

Хоча відійшло в безвість таке поняття, як соціалістична Батьківщина, високий подвиг воїнів Вітчизняної війни не потребує перегляду. У кожного було власне розуміння Батьківщини як рідної землі, рідного народу, мови, культури. Роман Олеся Гончара "Прапороносці" назавжди збереже ідею любові до рідної землі, відчуття глибокої шани до постаті українського солдата, який ціною свого життя зберіг її незалежність.

"Прапороносці" визначили напрямок української літератури про війну на кілька десятиліть уперед. Було створено книжку про духовне буття народу в нелегких умовах військового лихоліття. Таємниця тривалої популярності цього роману в тому, що Олесь Гончар повернув людям віру в незнищенність доброти у найтрагічніший період затемнення розуму, втрати гуманних цінностей цілими народами. Якщо й війна не випалила в душі народу високої людяності – вона вічна, народ наш безсмертний, бо його душевна щедрість перейде до дітей та онуків.

У романі "Собор" Олесь Гончар порушив тему окупації України. Вірунька була дитиною, коли йшла війна, пам'ятає, як "тікали німці. Команди паліїв мотоциклами гасали по селу та тикали вогняними квачами попід стріхи, жодної хати не минали, чорні були, як сатани. Хата згоріла, а комин з димарем зоставсь, голий, задимлений, білів серед згарища, і на тому комині так весело, яскраво півень хвостатий, матір'ю колись намальований, красувався. Дотла село було спалене, все погоріло, тільки оті мальовані півні й позоставались"⁵.

Спогади героїні про війну пов'язані насамперед із її батьком, двічі мобілізованим. Мати викупила його з німецького табору. Коли батько трохи одужав, його з односельцями вдруге мобілізували. "У 1943-му в Україні по суті йшла друга мобілізація. Всі ті, хто після оточень опинився вдома, всі оті "дядьки в піджаках" – а їх було мільйони, – йшли на поповнення зовсім поріділих полків і дивізій, – згадує Олесь Гончар. – Підросло за ці роки й нове покоління, тож разом з батьками масово йшла в армію українська молодь, такі чисті хлопці, як мої брати (по батькові. – *В.Г.*), що обидва полягли на Дніпрі. Та хоч саме Україна давала в цей час найбільше поповнення для тих армій, що перейшли кордон, але до людей "окупаційних", зойно взятих до війська, усіх таких, як Хома Хаєцький та брати Блаженки, існувало певне упередження, деяка недовіра, до них дехто ставився, як до людей другого сорту, не зовсім надійних, і, звичайно, під вогонь найперше посилали саме їх. [...] Образливо було почувати до себе таке ставлення, дивлячись на своїх роботящих і сумлінних подоляків, я ж бачив, що вони нічим не гірше за інших фронтовиків, і не їхня вина, що їм довелося зазнати лиха окупації. Переді мною були люди надійні, скромні й чесні сини свого народу. Треба було зняти з них тавро "другосортності". Повернути їм гідність"⁶. Батьку Віруньчиному та його односельцям не довелося довго воювати: всіх їх було вбито у першому ж бою. Глибоке осмислення національної проблеми виокремлювало Гончареві твори про війну з-поміж радянської літератури. Його доробок – частка історії народного подвигу років війни.

⁵ Гончар О. Собор. – К., 1968. – С.136.

⁶ Гончар О. Щоденники: В 3 т. – Т.3 (1984–1995). – С.87.

Спадщина Олесь Гончара відіграє важливу роль у розумінні українського національного характеру. Як бачимо, “часто те, що відтворено в романах, повістях, поемах, знаходить авторське пояснення в мемуарах. І творчість Олесь Гончара (романи, повісті, новели, оповідання, вірші, щоденники, листи) є цьому потвердженням”⁷. Саме час великих політичних занепокоєнь слугував широким художнім полотном, на якому письменник повною мірою зміг відобразити національний характер, внутрішній світ своїх персонажів.

У творах Олесь Гончара – різні епізоди, різні люди, різний час і місце подій. Але в основі кожного образу лежить національний характер. Він й об’єднує, й урізноманітнює. Характер (від грецьк. character – ознака, риса, прикмета) – це комплекс сталих психічних властивостей людини, що виявляються в її поведінці та діяльності, у ставленні до суспільства, до праці, до колективу, до самої себе. Характер формується у процесі життя внаслідок впливу суспільного середовища⁸. Національна психологія, характер проявляються передусім у самобутній мові, способі мислення, пізнання дійсності, в оригінальній культурі, своєрідних звичаях, традиціях, обрядах, матеріалізуючись також у фольклорі, міфології, мистецтві.

Сучасне літературознавство потребує нового погляду на національний характер. Тривалий час вважалося, що дослідження національного характеру неможливе: вивчаючи індивідів, не можемо скласти уявлення про націю в цілому. У романах Олесь Гончара через філософське, внутрішньо-почуттєве ставлення героїв до навколишнього світу, до людей, оточення всебічно розкриваються грані людської натури. Характери бійців – персонажів Олесь Гончара, взаємодоповнюючись, творять узагальнений образ української нації. У кожного з них переважає якась певна риса вдачі: скажімо, у Хаєцького це почуття гумору, Маковей – утілення співучості українського народу, брати Блаженки уособлюють працелюбність, вірність родинним традиціям. В образах Гая й Шовкуна втілено “селянську делікатність”, готовність до самопожертви. Сагайда – розбишака, шибеник, від якого паркани тріщали. Чумаченко й Черниш – не такі, як решта героїв роману, не затуркані, як, наприклад, Ягідка, а освічені, інтелігентні люди. Але всі вони відчувають, що найдорожче – це Батьківщина.

Герої Олесь Гончара – не завойовники, а справжні визволителі, бо несуть цілим країнам волю. Це зумовлено не лише боротьбою проти спільного ворога, а ще й тим, що за весь історичний період існування Україна не загарбала жодного народу. Це нащадки запорізьких козаків і чумаків, що їздили до Криму по сіль. Родовід їхній у прізвищах – Поліщук, Чумаченко, Гай, Сагайда, Маковей, Блаженко, Черниш. Антропонімна правка рукописів Олесь Гончара переконливо доводить, що художня культура письменника включає бережливе ставлення до такого елемента лексики української мови, як власне ім’я, в якому насамперед відбилися риси національного характеру народу, чується відгомін його історії.

Які б інтернаціоналістські та псевдоінтернаціоналістські ідеї не насаджували тогочасні радянські ідеологи, трилогія має конкретний об’єкт – Україну, а не союзний загал. Черниш у листі до матері марить просторами степу; Хаєцький не розлучається з рушником, дарунком дружини; капітан Чумаченко перед форсуванням ріки мріями повертається до рідного Дніпра; навіть перед смертю боєць Гай подумки звертається до рідного Полісся.

Олесеви Гончару вдалося донести до читача узагальнений образ воїна-українця із притаманною йому працьовитістю, життєлюбством, сумлінністю, наполегливістю, добротою, надійністю, скромністю, сердечністю, вірою в перемогу, стійкістю, хоробрістю, витривалістю.

⁷ Галич О. Концепт *non fiction* Олесь Гончара // Вісник Луган. держ. пед. ун-ту ім. Т.Г.Шевченка: Філологічні науки. – 2003. – №9. – С.190.

⁸ Див.: *Короткий психологічний словник* / За ред. В. І. Войтка. – К., 1976. – С.182.

Одна з центральних ідей творів Олеся Гончара про війну — народ незнищений, коли має міцне духовне коріння. Моральність і духовність — запорука його безсмертя. “Не раз щербились шаблі і списи ламались. І якщо народ вистояв, оборонив себе від понищення, то зробив це не так зброєю мілітарною, як силою духу свого, невичерпним творчим потенціалом, витворюванням художніх цінностей, що їх сьогодні з подивом відкриває для себе весь світ.

Це я вважаю явищем феноменальним: не так меч, як творчий геній народний. Мова, пісня втримали народ як націю, як спільноту духовну!”⁹.

Подальші дослідження в цьому напрямку дадуть можливість по-новому прочитати весь творчий доробок Олеся Гончара, зняти з нього тавро соцреаліста, показати як людину, що заглибилася в душу українського народу й відтворила національний характер у своїх романах, повістях, новелах.

⁹ Гончар О. Чим живемо... — К., 1992. — С.79.



Літературна компаративістика. — Вип. 1. — К.: ПЦ “Фоліант”, 2005. — 363 с. / Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України.



Перший випуск нового щорічника містить двадцять шість розвідок українських науковців, які розподілені за рубриками “Сучасні течії та концепції порівняльного літературознавства”, “Теорія літератури й компаративістика”, “Порівняльна типологія”, “Інтертекстуальність”, “Українська література в європейському й світовому контексті”.

Збірник відкривається вступним словом Д.Наливайка про поновлення української компаративістики, коли “знімаються всі обов’язкові схеми і табу в дослідженні багатовікових міжлітературних зносин українського письменства, відкривається можливість бюрократично неконтрольованих контактів з Європою і світом, ознайомлення з наробками зарубіжної компаративістики, вільного вибору наукових методологій та орієнтацій, без чого неможлива дійсна наука”.

Микола Корпанюк. Слово. Хрест. Шабля (Українське монастирсько-церковне, світське крайове літописання XVI–XVIII ст., компіляції козацького літописання XVIII ст. як історико-літературне явище). — К.: Смолоскип, 2005. — 904 с.

Перше наукове літературознавче дослідження великого пласта національної культури, створеної давньою українською, польською, латинською, російською мовами, яка розвивалася на всьому українському просторі і впливала на розвиток духовності нації. Автор різнобічно проаналізував тематику, проблематику, художній світ пам’яток, обґрунтував особливості розвитку крайового літописання як комплексного синтетичного жанру на засадах гуманістичної, класицистичної, барокової та просвітницької естетики, етики, національних літературних традицій та ідеології.



Національна ідея

Оксана Веретюк

СКАЖИ МЕНІ, ХТО Я?

(Проблема національної ідентичності літератури,
літературного твору та його автора)

Як стверджують феноменологи різних країн, лише читач може оцінити, чи зреалізувалося задумане автором як література, чи ні¹. Однак визначити “літературність” того чи того твору стає щораз важче: розмовна мова увірвалась у вірш, до того ж він втратив ритм і риму, змішалось високе й низьке у прозі та драмі, осунулося композиційне рштування тощо. Ще важче нині з’ясувати національну приналежність літературного твору (творів) окремих авторів. Та й чи варто робити це в епоху суцільної інтерференції мов і культур? Якщо так, то в чийй компетенції має перебувати вирішення цього завдання? Читача? Самого автора? Погляньмо на проблему під кутом зору порівняльного літературознавства, не відкидаючи при цьому й інших. Отже, **читач**. При відтворенні складного й запутаного процесу накладання національної приналежності автора на його твір (твори) варто скористатися двоєдиною феноменологічною ситуацією літературного твору, яку описав Ж.П.Сартр, — “писання-читання”. “Спроектоване автором”, на думку вченого, виступає антитезою до “зреалізованого читачем”. Наголошуючи на активній ролі автора-творця, який презентує “свідомість активних учасників літературної комунікації”, він водночас віддає належне й “пасивному” читачеві: “духовний витвір” створює читач, але створює, опираючись на те, що *написав* автор і куди спрямував читацьку свідомість (курсив мій. — *О.В.*)².

Автор, свідомо чи несвідомо, спрямовує на читача ідентифікатори своєї етнічності, національної ідентичності та національної ідентичності свого твору (творів). Водночас національна ідентичність письменника як усвідомлена етнічність визначається цілою низкою факторів; найвагоміші серед них — мовний, географічний, культурний, державний, ідеологічний, релігійний та фактор історичної пам’яті. При цьому варто зазначити, що про письменницьку ідентичність як органічну єдність можна говорити лише тоді, коли національна ідентичність автора-індивіда та національна ідентичність його творів повністю збігаються. Щоправда, трапляються випадки, коли національна ідентичність автора не тотожна національній ідентичності його літературного доробку. Скажімо, режисер і постановник п’єс ірландця С.Беккета в Англії, Ірландії, Німеччині й Польщі, видавець і перекладач його книжок польською мовою³ і його близький знайомий А.Лібера на моє запитання, чи відчував себе С.Беккет ірландцем, відповів, що

¹ Див., зокрема: *Searl J.R. The Logical Status of Fictional Discourse // New Literary History. — 1975. — № 6. — P.319.*

² *Sartre J.P. Czym jest literatura? — Warszawa, 1968. — S. 138-139.*

³ *Beckett S. Wierność przegranej (wybór i opracowanie Antoni Libera, przekład Antoni Libera, Marcin Nowoszewski). — Kraków, 1999.*

він навіть “генеалогію мав романську, первісно прізвище його предків писалося через французьке “Q”!), зате, додав, його твори — *ірландські* на рівні пейзажу, на рівні духу. Навіть ті, що написані англійською чи французькою мовами. Це засвідчує реакція ірландського глядача. Тільки ірландці сміялися, плакали, співали, кричали на виставах “свого” Беккета, і тим помітно відрізнялися від стриманого німецького та скептичного англійського глядача.

Етнічність. Читацька свідомість звичайного читача й читача-критика істотно різняться, особливо у визначенні національної ідентичності автора та його твору (творів). Звичайний читач ідентифікує їх переважно інтуїтивно, спираючись на власний емпіричний досвід. При цьому він бере до уваги зовнішні вияви етнічності й національності, перш за все мову твору та громадянство автора, або ж орієнтується на супровідні коментарі, вступне чи заключне слово видавців. Натомість критик, визначаючи національну ідентичність автора чи його твору, звертається до наукових засновків, теорій, категорій, дефініцій.

“Національність” літератури. Художній твір може бути або свідомою маніфестацією національної ідентичності свого автора, або неусвідомленою, пасивно виявленою, але активно впізнаною читачем. Водночас визначити “національність” окремого літературного твору чи цілого творчого доробку деяких авторів, як уже зазначалося, досить складно, а іноді неможливо.

Розуміння національної ідентичності літературного твору безпосередньо пов’язане з поняттям “національна література”, і єднає їх спільний індикатор — “національний характер”. Угорський компаративіст Т.Кланічай, досліджуючи питання космополітизму літератури (70–80-і рр.), звернувся до романтичної ідеї ідентичності національної культури, тобто взяв до уваги перш за все “внутрішню когеренцію”: “Без сумніву, — постулював він, — лінгвістичні, географічні й політичні дані дуже важливі (...). Однак ні перші, ні другі не достатні для визначення її національної ідентичності. (...) Саме національний характер є системою національних відмінностей літератури, тобто сукупністю явищ, що відрізняють мистецтво одного народу від мистецтва іншого. (...) Національна література — це література, яка задовольняє вимоги розвинутого національного суспільства, яка відображає життя й справи цього суспільства, незалежно від того, чи воно становить собою автономну державу, чи ні”⁴. Згадаймо: романтизм пов’язував національний характер твору з його винятковістю; Ф.Шлегель, скажімо, із романтичним міфознавством, зокрема з присутністю національних міфів, символів, раритетів, що виражали специфіку зв’язків того чи того народу з природою і світом. Отож романтизм витворив поняття “романтичний націоналізм”, безпосередньо пов’язане з поняттям культурно-історичної національної ідентичності⁵. У XIX ст. народилося почуття національної свідомості, яке завжди має відношення до держави-нації. Нерідко ідентичність визначали історичне й культурне минуле, почуття національної солідарності й колективної ідентичності, мова.

Мова. Мова була й залишається складовою національного характеру літератури. Мова номінує державу й національну ідентичність. Приміром, поляки й українці після втрати їхніми державами незалежності писали свої твори рідною мовою на батьківщині й на еміграції — Т.Шевченко, скажімо, у російському Петербурзі, далекому й чужому Казахстані, І.Котляревський — у зрусифікованій Полтаві, А.Міцкевич, Ю.Словацький, Ц.Норвід — у Парижі, С.Жеромський — у зрусифікованій

⁴ Цит. за: Janaszek-Ivaničková H. O współczesnej komparatystyce literackiej. — Warszawa, 1989. — S.88.

⁵ Weretiuk O. Filozofia tragicznej wolności: Lina Kostenko: “Beresteczko”// Przegląd Humanistyczny. — 2005.

Варшаві. Однак мова імперії, мова нової вітчизни впливала й на їхнє письмо, на їхню таку національно виражену культуру — аж до завуальованої інтерференції.

Траплялися й випадки повного “поглинання” колоніальних мов імперською та створення ситуації білінгвізму, що применшує роль мови в номінації національності. 47 р. н.е. римські легіони напали на чудову гірську країну Валлію (Камбрію, Цимру), а 1536 р. її поневолили англійці. Однак валлійську культуру, і насамперед мову, незважаючи на 200 років перебування країни під англійською п’ятою, вдалося врятувати — завдяки діяльності групки людей, які невтомно використовували для письма й читання, а також пропагували серед народу Біблію валлійською мовою, давньою мовою Цимру. Знищення національної ідентичності валлійців загарбники почали із заборони їхньої рідної мови. Британський уряд видав т.зв. “Блакитні Книги” (щось на зразок Валуєвського та Емського указів в Україні. — *О.В.*). П.Пірс, перший президент Ірландії, теж поневоленої країни, назвав їх справжньою машиною для мордування культури й мови валлійців: “Це була дерев’яна колода з написом, що забороняв говорити валлійською мовою. Англійський у(му)читель вішав її на шию дитини, яка посміла заговорити у школі по-валлійськи. Дитина могла позбутися колоди, віддаючи її тому, хто звернувся до неї рідною мовою”⁶. Внаслідку валлійці стали двомовними, їхня література твориться обома мовами, і це певною мірою ускладнює визначення її національної ідентичності.

Мовна ідентичність особливо важлива в умовах насадженої колоніальної політики метрополії, адже, приміром, Р.Кіплінг, Дж.Конрад і С.Рушді, хоч і різняться походженням (англійське, польське, індійське), написали основні свої твори в Англії державною мовою цієї країни, і отже, представляють британську літературу. Водночас Т.Шевченко, А.Міцкевич і О.Пушкін, які не тільки творили в одній державі, а й жили в ній в один і той самий час, належать до різних національних літератур. Їхні твори, написані мовою рідного народу, були могутнім засобом формування мовної ідеології, трьох різних типів колективної національної свідомості — української, польської, російської. У творчості Р.Кіплінга (1865—1936) особиста й письменницька ідентичність наклалися одна на одну: британець, виразник ідей своєї держави, співець імперії в “піковий” період її метрополійного розвитку, писав мовою предків і своєї держави. Дж.Конрад (Теодор Юзеф Конрад Коженювський), поляк із трагічною спадщиною російського імперіалізму, послуговуючись типово англійськими мовно-художніми засобами, писав про наслідки ганебних дій британського імперіалізму щодо поневолених ним народів (напр., “*Nostromo, a Tale of the Seaboard*”, 1904). А наш сучасник Д.Фаулз узагалі рішуче відмежовується від агресивного британського імперського націоналізму на користь англійського: “Я англієць, а не британець”⁷.

Білінгвізм. Отже, маємо приклади незбігання мовної, державної, етнічної й національно-літературної ідентичності. Зрештою, на світі, як засвідчує антрополог В.Джон Онг, на майже три тисячі сучасних мов припадає лише 78 створених у них літератур, тобто на окремі мови припадає кільканадцять національних літератур, а сотні інших мов ще не створили власної національної літератури. У сьогоднішній Європі Ісландія та Португалія, мабуть, єдині моноетнічні держави, але їх мешканці не обов’язково монолінгвічні. Багатомовність — прикметна ознака сьогоднішнього світу: Індія, Швейцарія та Бельгія — полілінгвістичні країни, Канада та Фінляндія — офіційно, на державному рівні, білінгвальні, Парагвай — приклад білінгвізму та

⁶ *Wieluński J.-E.* Cymru znaczy Walia // *Nad Bugiem i Narwą* (Над Бугом і Нарвою). *Ukraińskie pismo Podlasia*. — 1996. — №1–2. — S.35.

⁷ *Fowles J.* Być Anglikiem, lecz nie Brytyjczykiem // *Kanały czasoprzestrzeni. Eseje i in. pisma*. — Poznań, 2002. — S. 125–126.

диглосії⁸, Люксембург — триглосії. На думку Ш.Гоффманн, це відображає офіційну державну політику щодо однієї або всіх національних меншин країни (мова номінує державу, а держава номінує мову)⁹.

Білінгвізм може бути зумовлений багатьма факторами. Переважно це особистісні, соціоісторичні та культурні. Соціоісторичними причинами Ш.Гоффманн пояснює той факт, що вся аристократія Європи свого часу розмовляла французькою мовою — це засвідчувало приналежність її до *élite*. Король Пруссії, Фрідріх Великий, був щиро переконаний, що німецька мова придатна лише для коней і солдатів¹⁰.

При вивченні етнічної ідентичності варто, на мою думку, звернути особливу увагу на домінанти. При цьому під етнічністю слід розуміти суспільний продукт (група утримує межі між “своїми” й “чужими”), первинні, генетично породжені зв’язки (успадкована генетично здатність створення індивідом власного іміджу в очах інших для самовизначення), продукт історичний (розвивається і змінюється упродовж віків) і явище інструментальне (етнічність допомагає групі/одиниці здобути багатство, владу, зробити кар’єру). Ці домінанти перетинаються, а почасти й накладаються на причини білінгвізму, що ще раз засвідчує важливість мовного ідентифікатора національної ідентичності творця і його творіння.

Розрізняють 15 типів білінгвізму. Вони варіюють від вродженого натурального білінгвізму дворічної дитини різномовних батьків, яка легко й натурально переходить від одного до іншого мовних кодів, до вторинного, набутого білінгвізму іммігрантів із меншою чи більшою здатністю змінювати мовні коди (3,11,12, 13-й типи) та набутого професійного білінгвізму технічних і синхронних перекладачів (7,8)¹¹. Білінгвісти всіх видів водночас і бікультурні; вони або свідомі цього й відкрито маніфестують свою приналежність до двох різних культур (на рівні дому, родини, побуту, їжі, духовного життя), або несвідомі, але спостережені у бікультурності іншими. Читач-дослідник творів, писаних білінгвістами, мусить пам’ятати про це у визначенні національної ідентичності автора та його творів і завважувати інтерференцію не лише на фонологічному, граматичному, лексичному рівнях, у запозиченні чи code switching, а й на рівні злиття чи накладання культур.

Говорячи про дихотомію універсального та національного в літературі, варто наголосити на вихідному єдиному цілому, що ділиться на дихотомічні складові. Марія Деллапре постулювала: “Література національна та універсальна — поняття очевидні і водночас складні. Взагалі, як відомо, до національної літератури належить кожен текст, написаний мовою даного народу, і репрезентативний для його культури, натомість до літератури універсальної належать тексти, в яких виражені загальнолюдські цінності, тобто спільні для всіх. Перша пов’язана із замиканням, а друга із розімкненням простору. Перша виникає в конкретному середовищі і спрямована на конкретного реципієнта, друга існує поза часом і простором і її адресатом виступає кожний”¹². На мою ж думку, насамперед варто брати до уваги цілісність вихідного національного літературного процесу і культурного контексту, який, відповідно до історичного функціонування творів, вкотре ділиться на дихотомічні складові. Немає культури без коріння, без

⁸ *Diglossia* — “the psychological state of an individual who has access to more than one linguistic code as means of social communication” [Bilingualism.htm](#)

⁹ *Hoffmann C.* An Introduction to Bilingualism. — London; New York, 1994. — P.13.

¹⁰ *Ibid.* — P.3.

¹¹ *Ibid.* — S. 16-17.

¹² *Delaperré M.* Entre discours national et Création universelle. Dilemmes de la littérature de l’Europe médiane // *Narodowy i ponadnarodowy charakter literatury / Pod red. M. Cieśli-Korytowskiej.* — Kraków, 1996. — S. 439.

національного обличчя; загальнолюдське, наднаціональне не відкидає національного компонента — адже зберігається корінь — у семантичному й морфологічному розумінні (над-*націон*-альне). Нинішня епоха культурної глобалізації, як колись, на початку XIX ст., епоха промислової революції, повертається до космополітизму. Повоєнна міграція населення, зумовлена економічними, політичними й ідеологічними факторами, сприяла виникненню “транснаціональних” і “міграційних” культур, багатьох із нас зробила білінгвальними. Скликаються міжнародні конференції для обговорення проблеми “ре-дефініції” національної літератури як категорії неактуальної (Update: Re-definition of Nation Literature and Cinema in the Third Millenium), для розв’язання проблем транзиту і трансгресії в епоху мультикультуралізму¹³. Сучасні полілінгвізм і поліглісія, що максимально сприяють людським контактам, не мають затьмарити національної ідентичності літератур і творів наднаціональної вартості. Мистецтво багате своїм розмаїттям. І навіть наднаціональний В.Шекспір і космополітичний С.Беккет зберігають свою англійськість і ірландськість.

м. Жешув (Польща) — м. Тернопіль

¹³ Див. матеріали XVI Конгресу МАКА (XVI-th Congress of International Comparative Literature Association. — Pretoria, 2000. — 13–19 August).



Франце Бернік

КУЛЬТУРНА ІДЕНТИЧНІСТЬ В ЕПОХУ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ. НЕБЕЗПЕКА ТА ПЕРСПЕКТИВИ*.

Тема ця, специфічна для словенської, як і будь-якої іншої національної культури, і водночас спільна для всіх національних культур, надзвичайно актуальна, адже процес глобалізації відбувається скрізь і тепер. Ми звернулися до словенського прикладу як показового, адже всі європейські культури входять у процес глобалізації приблизно за однакових зовнішніх умов. Тому видається доцільним коротко зупинитися на сутності словенців, які розвивають свою культуру і формують її зміст, що послідовно визначає їхню ідентичність.

Що ж таке національна культура і що таке національна ідентичність? Первісне значення ідентичності — однаковість, тобто відповідність між особливостями якогось явища, особи чи кількох осіб, між річчю та її проявами. Ідентичність — це динаміка відповідностей, які беруться за основу, можливо, якоїсь сталої висхідної. Таку відповідність і слід шукати в національній історії, а також в історії культури.

Із цього погляду про наших пращурів можна сказати, що їхня колективна свідомість, з якої пізніше розвинулася свідомість національна, почала формуватися між VII—IX століттями в добу Карантанії — вільного об’єднання племен східно-альпійського

* Доповідь академіка Словенської академії наук і мистецтв Франце Берніка, виголошена на XIII Міжнародному з’їзді славистів, який відбувся в Любляні у серпні 2003 року, не тільки не втратила актуальності, а й набуває в Україні на сучасному етапі її розвитку особливої ваги. Перекладено за: *France Bernik. Kulturna identiteta v obdobju globalizacije, Nevarnosti in perspektive* // Slavistična revija. — 2003. — L.51. — Posebna številka. — S.3–9. Прим. перекладача.

регіону. Після розпаду карантанської спільності стався фатальний злам. Настав період поневолення етнічно могутнішими народами, що тривав аж до початку ХХ століття, доки словенці не звільнилися від німецького панування і не утворили — без тодішнього Примор'я та Каринтії — південнослов'янську державу мовноспоріднених народів, що викликало серед них велике піднесення у прагненні до самостійності, однак мети не було досягнуто. Ані перша Югославія — королівство консервативного типу, ані друга південнослов'янська держава з тоталітарною комуністичною системою не виправдали сподівань. Лише в наш час власна державність стала складовою словенської свідомості. Власна державність як істотно нове явище — найперша визначальна ознака сучасної ідентичності словенців.

У період існування Карантанії й пізніше центральною настановчою силою у словенців, їхнім духовним арбітром стало християнство, яке не існує само по собі, адже християнські погляди на життя поширюються від просвітництва до ліберальної, а у ХХ ст. аж до марксистської ідеологічної опозиції. Християнство зближувало словенців з європейською культурою, воно, до речі, оформило і закріпило їхню мовну самобутність. Паралельно з ним розвивалася культура в ширшому значенні. Це також один із чинників, що визначають ідентичність, адже він поєднує провідні компоненти нашого духовного минулого й сьогодення. Християнство не раз виконувало народозахисну функцію, і не рідко культура діставала підтримку християнства на шляху національного, морального, естетичного просвітництва суспільства, тобто народу. Ідеться про культуру в класичному розумінні, про довготривалу діяльність людства, яка, за І.Кантом, означає розвиток від “дикого” стану природи, коли природа панує над людиною, до стану, коли людина опановує природу. Культура, отже, означає суму всіх чеснот, усіх здобутків просвітництва, освіти, мистецтва, науки, релігії; вона стає підсумком усіх прагнень до відкриття “вищої природи” в людині, до зміцнення найрозвиненіших і найбагатродніших форм людського існування.

Зрозуміло, що кожна національна культура найперше дбає про національну мову. У літературі як одній із засадничих основ культури мова має абсолютно непересічну вартість. Вона виступає фантомом, який, імовірно, ніколи не втратить провідного становища, не зважаючи на те, що саме національна мова небезпечно вразлива в наш час як його найчутливіша, невралгічна, у прямому значенні слова, сфера діяльності. Література як мистецтво слова, або національної мови, саме цим, цією особливістю, відрізняється від музики, малярства, ліплення чи архітектури — від мистецтв, які промовляють наднаціонально, зрозумілою всім, у прямому значенні універсальною мовою. Література вирізняється з-поміж названих мистецтв саме тим, що послуговується мовою національною. Отже, зв'язок літератури з національною мовою — найосновніше і найприродніше дійство. Тим-то для словенських поетів і письменників, фундаторів нашої культури, мова — незамінний чинник творчості. На підтвердження сказаного пригадаймо лише два з багатьох відомих прикладів. Перший стосується Франце Прешерна — словенського поетичного генія, який мав німецьке шкільне виховання, закінчив гімназію в Любляні, де тоді розмовляли переважно німецькою, університетські науки студіював у Відні — столиці габсбургської монархії. Багато оригінальних віршів написано Прешерном по-німецьки, деякі поезії він особисто перекладав німецькою зі словенської. Тобто поет володів німецькою досконало, однак залишився відданим мові материнській, яку знав у найможливішій повноті, з усіма її найтоншими понятійними відтінками та звуковими нюансами. Подібне відбулося і з іншим класиком словенської літератури — з Іваном Цанкаром. Він так само, щоправда, в інший період, тривалий час жив у німецькомовному середовищі. Понад десять років, у найсприйнятливішому віці (від двадцяти трьох до тридцяти трьох),

він перебував у Відні. В австрійській столиці мав наречену, з якою спілкувався німецькою, з багатьма сучасниками листувався також німецькою, нею ж написав у молодості кілька ліричних віршів. І попри все, словенська мова була й залишилася мовою його письма. Як майстер слова він почувався розкутим тільки тоді, коли висловлювався рідною мовою. І.Цанкар скаржився, що “слова неприступні й важкі, що вони ховаються, втікають від нього, бояться його...”. Слова для нього були непокірними й недосяжними, вони здавалися йому “тільки відблиском, тільки відбиткою того, що він бачив насправді”, “хоч би скільки страждав, хоч би скільки бився над словом, але останнього, вирішального, найточнішого я так і не почув”, – зізнавався письменник. Тому важко уявити, щоб І.Цанкар, неперевершений стиліст словенської літератури, не задоволений тим словом, яким володів найкраще, міг емігрувати в чужомовне середовище, де зіткнувся б з іншою мовною стихією, яка не задовольняла б його ще більше. Хоча в кожного народу, і у словенського також, трапляються випадки, коли літературний діяч постає перед дилемою: залишитися відданим материнській мові чи піддатися спокусі й перейти в іншу мовну сферу. Хай там як, але вважається, що національна мова – основна ознака кожної літератури. Річ у тому, що існує інтимний зв'язок письменника й узагалі людини зі своєю первинною мовою, з мовою дитинства, юності, і саме ця обставина легко пояснює незбагненну залежність від материнської мови.

Зрозуміло, отже, що національна культура в словенській історії мала провідне значення саме завдяки мові, якою виражалася. Подібне відбувалося і в інших європейських народів, адже мова ніколи не існує сама по собі, вона завжди виконує функцію спілкування й порозуміння. Вона найбезпосередніший виразник культури певного народу чи спільноти народів; ось чому неможливо збагнути тих винятків, коли мові не надають першочергового значення при виробленні та обстоюванні культурної ідентичності.

Культура імпульсами творчого духу та ідей супроводжувала словенців від їх зародження в ранньому середньовіччі аж до сьогодення. Вона надихала їх і спрямовувала процес, завдяки якому населення перетворилося на народ і народ на націю. Століттями вона виконувала ту роль, яку належить виконувати державі та її установам. Вона була, так би мовити, державотворною. Водночас виняткова заслуга в цьому належить саме літературі, яка так чи так упродовж віків стояла в обороні нашої ідеї. В останні роки другої Югославії значна частина письменників були політично заангажованими, коли у прагненні до незалежної держави протистояли тоталітарній системі та впливали на інших демократично мислячих громадян, додаючи їм рішучості. У цьому значенні “Матеріали до словенської національної програми”, вміщені у 57 книжці “Nove revije” (весна 1987 р.), і опозиційне ставлення Спілки словенських письменників до тодішньої влади були важливою внутрішньою спонкою до історичних змін, що відбулися наприкінці 80 – на початку 90-х років ХХ ст. Переворот стався тоді, коли розпалися радянська імперія та підвладні їй держави. Наскільки залежали один від одного в тих подіях національний і культурний компоненти, засвідчує той факт, що з багатонаціональних утворень Радянського Союзу, Югославії та Чехословаччини виникли нові національні держави. Така зміна політичної карти Європи аж ніяк не суперечить духові часу, адже нові національні держави, серед них і Словенія, як незалежні суб'єкти міжнародної політики, сьогодні краще й послідовніше сприяють об'єднувальному демократичним процесам, що відбуваються у світі.

Про незворотність національного й культурного життя словенців свідчить руйнування біполярного облаштування світу. Після другої світової війни словенська культура, хоча й існувала в ліберальніших, порівняно з культурами інших комуністичних країн, формах, усе ж була відрізаною від Заходу й нині, нарешті, одразу позбулася засторог.

Щодо східноєвропейських культур, то лише в 1989–1990 роках були зруйновані перепони, які майже півстоліття відділяли їх від Західної Європи (культури колишнього Радянського Союзу — упродовж 70 років). Історичні зміни привели до того, що на початку 90-х років ХХ ст. почалася реінтеграція слов'янських і деяких середньосхідних європейських культур до колишньої спільності. Повторне об'єднання здавалося вповні природним, адже репресивно відчужені культури впродовж тривалого історичного періоду залишалися складовою і співтворчою частиною духовної Європи. Зрозуміло, це велике переміщення — не той самий процес, про який ми сьогодні говоримо, хоча ресвропеїзацію європейського, тобто слов'янського Сходу можна було б розуміти також як одну з форм глобалізації.

Поняття глобалізація з'явилося близько 1990 року, і відтоді ним послуговуються в економіці, щоб визначати ступінь градації національних економік і фінансових ринків. Із часом сфера вжитку цього поняття розширилася, і сьогодні ми називаємо ним нові процеси, які відбуваються поза економікою, процеси модернізації комунікацій, організації знань, діяльності в галузі міжнародної безпеки тощо. Глобалізація — це, по суті, справжній Dieter Nohlen множення й поглиблення наднаціональних, у прямому значенні, світових інтеракцій, які чимдалі міцніше пов'язують національні об'єднання й національні держави. Незважаючи на те, що глобалізація не винятково економічне поняття, і її політичні, соціальні, культурні та екологічні перспективи мають ще підпорядковане значення, вона дедалі більше переростає в універсальний світовий процес. Спочатку йшлося тільки про кількісне поширення господарських новацій, а сучасний процес викликає серйозні структурні зміни в національних економіках тим швидше, чим тісніше держави чи об'єднання залучаються до міжнародної інтерактивності. Ми наближаємося до того моменту, коли національні держави Європи, члени Європейського союзу істотно змінять модель своїх компетенцій. Наднаціональні господарські та інші об'єднання стануть настільки впливовими, що виникне потреба перерозподілу способу діяльності національних держав.

Саме тому, що глобалізація — це, перш за все, господарський феномен, ми мусили б щонайперше поцікавитися матеріальним підґрунтям словенської культури. У цьому зв'язку звернімо увагу на деякі обставини, за яких таке запитання видається обґрунтованим. При цьому слід виходити із загальновідомого, неодноразово повторюваного і водночас незаперечного факту про Словенію як державу, оточену могутніми сусідами. До того ж Словенія дуже своєрідна і багато в чому мозаїчно структурована. Навіть географічно вона дуже неоднорідна. На площі трохи більшій за 20 000 кв. км наявні чотири ландшафтні зони: альпійська, медітеранська, панонська та динарська. У мовному питанні маємо зразок справжньої поліфонії: рідна мова близько двох мільйонів мешканців базується на семи діалектних групах і понад 45 діалектах, це при тому, що конституційно визнано ще й мови італійської та угорської народностей. Неоднорідна Словенія також із регіонально-характерологічного боку — так званий народний характер, якщо тільки він існує, увібрав у себе численні провінційні характери: верхньокраїнський, стирійський, нижньокраїнський, приморський, а також крашевський, нотранський, короський, прекурський, прлеський і багато інших. Така строкатість за певних умов може бути навіть позитивною, однак вона не сприяє внутрішній міцності і спротиву зовнішнім впливам, особливо коли взяти до уваги деякі супутні обставини, такі, як стрімке зниження народжуваності, старіння населення, наркотики, високий відсоток самогубств. Щоправда, згадані особливості не суто словенські, навпаки, вони загальні, тобто типові для високорозвинених суспільств, і є приводом для того, щоб замислитися над питанням, чому це відбувається.

Для словенської культури ідентичність означає те ж саме, що й загалом для всіх інших — відповідність між сутністю і формою, глибинне проникнення, тобто інтеграція

відповідностей, тотожність, розвиток тотожностей, відновлення культури та збереження рівноваги в ній. Це зумовлене передовсім тим фактом, що національна культура в інформаційно розвинену епоху не може функціонувати ізольовано, поза контекстом інших, особливо сусідніх культур. Небезпека ж утрати національною культурою своєї ідентичності вірогідна, по-перше, у тому разі, якщо культура позбудеться необхідної критичної відстороненості від зовнішніх впливів, тобто зречеться самобутності, або ж підпаде під сторонні впливи чи цілком ототожниться з ними, тобто позбудеться всіх особливостей, що вирізняють її існування — від мови до численних різноманітних форм виявлення та основного призначення, закріпленого у традиції й пошуках нового, ще не відкритого. По-друге, втрата ідентичності можлива за умови, що культура відкидатиме зовнішні пропозиції, нібито їх не існує зовсім, не відповідатиме інтерактивному, тобто багатовимірному співвідношенню з сусідніми та іншими культурами. У цьому разі вона перетворюється на замкнену структуру і прирікає себе на самознищення, якщо й не миттєве, то гарантоване в перспективі. Отже, національна культура, яка прагне в період глобалізації зберегти й захистити власну ідентичність, не має ані підпадати під зовнішні впливи, ані зрікатися їх, щоб не опинитися віч-на-віч з вимогами часу.

Для того, щоб культура не лише збереглася, а й надовго залишилася провідною творчою складовою духовного простору народу, вона мусить відповідати кільком умовам. Найперше — це усвідомити себе, свою місію і свій внесок до спільної скарбниці. Слід усвідомити також внесок інших культур, з якими вона перебуває в інтерактивних зв'язках. Що активніше, тобто критичніше, відбуватиметься спілкування її з іншими культурами, що більш саморефлексивною вона буде до власної діяльності та висунутих завдань, тим легше знайде своє місце в динаміці європейських і світових досягнень. Необхідне, отже, критичне ставлення до себе та до інших. Щоб національна культура досягла такого стану, слід виробляти в собі більшу здатність вживатися в інші культури, аби у процесі співжиття утвердити, тобто визначити власний внесок. Без здатності розуміти інших, без передбачення провідних еволюційних тенденцій у широкому контексті, культура певного народу не може досягти власної ідентичності, яка, зберігаючи міцне підґрунтя, що визначає її сутність і не підвладне часові, тепер мусила б бути ще відкритішою до змін. Ми мусимо бути готовими до того, що у взаємозв'язках виникатимуть суперечності, неясності і труднощі спілкування. Відбуватиметься зіткнення різних вартісних систем та інших тенденцій, тому необхідною буде терпимість, взаємна толерантність. Для існування й розвитку культур це необхідне й нагальне завдання. Значення його посиляться з усвідомленням нами того, що толерантність у стосунках між окремими людьми та колективами — найнеобхідніша умова для вільного демократичного мислення й порозуміння. По суті терпимість — це діалог, і навпаки: відсутність діалогу свідчить про те, що терпимості немає. Демократична ж спільнота без терпимості не може ані діяти, ані існувати.

Слід визнати, що в сучасному світі наявні суперечності з усіма супровідними наслідками, і їх не можна не завважувати чи спрощувати. Національна культура мусить зіткнутися з ними і за будь-яких умов зберегти свою власну ідентичність. Співіснування її з іншими національними культурами і співдружність її в багатовимірному світі будуть тим легшими, чим більше вона буде національною. У нашому випадку словенська культура ангажувала цілісно як різноманітне явище, що складається з багатьох систем: поряд із класичною культурою існує поп-культура та інші альтернативні її форми. Кожна з них на своєму рівні має шукати дотичні з іншими і сприяти інтерактивному творчому багатоманіттю. Уповні вірогідно, що різні системи в середині національної культури не тільки породжуватимуть відмінності, а й, можливо, призведуть до напруженості, викличуть незгоду, що слід буде сприймати як природне явище історичного розвитку.

Ми наблизилися до розуміння загального поступу й поступу культури зокрема. Сьогодні ми вже говоримо не про досягнення, як це було в минулому столітті й раніше, а навпаки, про розвиток — поняття менш ідеологізоване, але всебічне. За умов розвитку увиразнюється комплекс явищ, значною мірою залежних від часу і простору, від індивідуальних, колективних і суспільних вартісних запитів. На згадані явища впливає багато чинників, насамперед — економічні та політичні обставини, а також відчутно багатший історичний досвід. Після другої світової війни, у другій половині ХХ ст. сформувалося багато моделей розвитку, центральне місце в яких відведене економічному зростанню. Як наслідок у 60-х роках виникла потреба соціальних змін, більшої самостійності — економічної, політичної й насамперед соціальної. Розвиток уже розуміють як поліпшення конкретних життєвих умов людства, як вищий рівень життя, харчування, лікування, зайнятості, як вищу соціальну справедливість. Водночас набула актуальності теза німецького канцлера Віллі Брандта, виголошена ним улітку 1980 р.: “Не взявши до уваги підвищення якості і соціальних змін, ми не можемо говорити про розвиток”. Як невід’ємні складники до концепції розвитку тепер долучаються національна самосвідомість і вперше — усвідомлення культурних цінностей і традицій. У 80-х роках виникла нова концепція довготривалого розвитку (sustainable development), “який задовольнятиме потреби сьогодення і відповідатиме запитам прийдешніх генерацій”. Складниками її, крім уже згаданих першочергових завдань, стала проблематика навколишнього середовища та питання стосунків між поколіннями. Тобто розвиток спрямовувався у площину глобалізації, до пріоритетного для сучасних держав інтеграційного прагнення, яке є потужнішим, всередині якого засновується нове впорядкування світу — global governance.

Стає очевидним, що загальне фінансове забезпечення культури та її ідентичності має взяти на себе держава, обов’язок якої — дбати про збереження культурної спадщини, міжнародне визнання національних мов, але водночас і підтримувати прагнення до знайомства з іншими культурами. Ці завдання не нездійсненні. Уповні природно, що попри наявність суперечностей, які неможливо усунути, протилежності зазвичай притягують одна одну. Культури різних спрямувань виявляють потужне прагнення до взаємопізнання співтворчості. Процес цей не новий і стає дедалі інтенсивнішим, різноманітнішим, справді всеосяжним. Національні культури мають відгукуватися на ці вимоги часу, мають взаємодіяти з іншими культурами і вносити свої досягнення в скарбницю світової культури. У цьому сенсі різноманітність культур відповідно долучається до демократії, панівної політичної моделі нашого часу, яка визнає рівноправність відмінностей, тобто однакових можливостей для всіх, і гарантує або має гарантувати умови для їх здійснення на практиці. Отже, багатство свободи, плюралістичний підхід у культурі, толерантне співжиття як окремих індивідуумів, так і суспільств, не samozрозуміла даність. Вони існують як вибір, що його слід повсякчас пропонувати і відстоювати. Тобто ідентичність національної культури залежатиме не тільки від держави, а й від міцності самої культури, від її волі до існування.

Зі словенської переклала Людмила Канцедал



Лист до редакції

ДЕЩО ПРО НАУКОВІСТЬ І СУМЛІННІСТЬ*

У 10 числі часопису “СіЧ” в рубриці “лист до редакції” вміщено допис Лева Дроб’язка “Без лапок”. У ньому стверджується: Максим Стріха у своїй монографії “Данте й українська література: досвід рецепції на тлі запізнілого націєтворення” (К.: Критика, 2003) переписав текст статті Григорія Кочура “Данте в українській літературі” (1971) як власний. На двох сторінках наводяться численні приклади начебто на доказ цього твердження. Оскільки інших чеснот за книгою Стріхи не виявлено, дописувач підводить читача до очевидного висновку: її автор є не більш як плагіатором.

Відразу ж наголошу: згадана стаття Кочура і спонукала свого часу автора взятися до написання власної монографії на дантівську тему. А тому варто розпочати з широкої цитати, де автор оцінює роль і місце статті Кочура в своїй праці: *“Провідником по українській літературній дантеані може вважатися розвідка “Данте в українській літературі” виняткового ерудита, блискучого знавця української та світової літератури Григорія Кочура, надрукована 1971 року в московських “Дантовских чтениях”. Григорій Кочур (1908–1994) – учень і продовжувач традиції М.Зерова, творів Данте не перекладав, проте постать і творчість італійського поета належала до стійких його зацікавлень. Г.Кочур редагував київське видання “Нового життя” (вийшло до дантівського ювілею 1965 року), був членом Дантівської комісії АН СРСР.*

Не можна не погодитися з головним висновком цієї праці: “Підбиваючи підсумки, можна сказати, що й особа, і творчість великого поета залишили вельми помітний слід в українській літературі. Достатньо різноманітним і повчальним був і досвід передання поетичного слова Данте засобами української мови” (Кочур Г., 1971, С.203).

Проте методологічно праця Г.Кочура відповідала часові, коли її було написано. Попри велику сміливість і сумлінність, дослідник мусив зважати все ж і на тодішні цензурні обмеження й заборони. Природно, що розвідка Г.Кочура не могла торкатися явищ, які встигли з’явитися упродовж наступних понад трьох десятиліть по її виході. Нарешті, ця праця обмежувалася літературною дантеаною й не торкалася багатющої теми, скажімо, дантеани в українському образотворчому мистецтві, пов’язаної насамперед з іменами Григорія Гавриленка та Ольги Петрової”. (М.Стріха, згадана праця, С.14-15).

Ці неминучі лакуни, що лишилися по Кочуровій праці, автор і намагався насамперед заповнити. Природно, прагнучи дати цілісну картину рецепції Данте в українській літературі, не міг він не торкнутися й тих явищ, про які трьома десятиліттями раніше писав Григорій Кочур (і тому текст книги рясніє десятками посилань на статтю з “Дантовских чтений”).

* Подається в авторській редакції.

Найчастіше автор погоджується з висновками сивого ірпінського Метра (насамперед там, де йдеться про фактографію: якщо Кочур сумлінно перераховує дантові мотиви в Шевченка, Стріха мусить, виходячи з настанови книги, зробити те ж саме!) Десь — із належною пошаною полемізує з Кочуром. Наприклад, Кочур називає дантівські алюзії з “Куліша в пеклі” малосерйозними, з огляду на начебто бурлескність цієї поеми “гарячого Панька”, — натомість Стріха вважає поему насамперед викладом концепції “Древньої” і “Нової” Русі, дуже важливої для “пізнього” Куліша, — і в цьому контексті її численні дантівські алюзії набувають у книзі Стріхи зовсім іншого звучання.

Принагідно хочу відзначити: “Кулішеві в пеклі” присвячено один абзац у статті Кочура (на стор.185) — і сторінки 39-43 книги Стріхи. А загалом книга Стріхи має 162 сторінки — проти 23-х статті Кочура.

Наголошую на цій обставині, бо ж іще частіше Стріха доповнював Кочура (звісно, говорю тут про часовий відтинок, що його охоплює стаття, яка вийшла 1971 року). Так, до обігу введено найперші дантівські сюжети в українській літературі, пов’язані з іменами св. Димитрія Ростовського, Лаврентія Горки, Пилипа Орлика (всього цього в статті Кочура немає). Проаналізовано очевидну паралель Данте — Котляревський (її Кочур пропустив). Поставлено в українській контекст дантівські сюжети з Гоголя...

І навіть коли йдеться про докладно проаналізовані Кочуром дантівські мотиви й сюжети в Шевченка, Франка, Лесі Українки, Самійленка, Стріха аж ніяк не займався “перекладанням” Кочура (як це йому інкримінує Дроб’язко). Дозволю собі проілюструвати одним прикладом методи, які застосовує при цьому дописувач “СіЧ”: Спершу він наводить цитату зі статті Кочура: *“С Данте Шевченко познакомилися в русском переводе...Знал он, по всей вероятности, вышедший в 1843 г. прозаический перевод пяти песен “Ада”, принадлежащий Ф.Фан-Дим (Е.Кологривовой). Издание это должно было заинтересовать его и как художника — оно было украшено репродукциями с рисунков Флаксмана”*. Потім наводиться цитата із книги Стріхи, що має підтвердити головну тезу Лева Дроб’язка про “плагіат”: *“Насамперед, це міг бути російський прозовий переказ “Пекла” О.Кологривової (псевдонім Г.Фан-Дім), який вийшов шістьма випусками протягом 1842-43 рр. Проте Шевченка могли приваблювати в цьому виданні принаймні дві обставини. По-перше, його було прикрашено репродукціями з рисунків Флаксмана”*

А тепер дозволю собі навести це місце так, як його надруковано в книзі Стріхи на с.31 насправді: *“Насамперед, це міг бути російський прозовий переказ “Пекла” О.Кологривової (псевдонім Г.Фан-Дім), який вийшов шістьма випусками протягом 1842-43 рр. Цей переказ не здобувся на схвальні відгуки. Ще сучасники закидали йому використання “бідного, сучасного книжкового наріччя”, яке надто пригладжувало силу геніального першотвору /Данченко В., 1973, С.11/. Проте Шевченка могли приваблювати в цьому виданні принаймні дві обставини. По-перше, його було прикрашено репродукціями з рисунків Флаксмана, а по-друге, поруч наводився італійський текст (чи не звідси читав “Комедію” напам’ять герой “Варнака”?)”*.

Звичайно, автор відштовхувався від спостереження Кочура — проте паралельно розповів читачеві дещо більше й про сам переказ Фан-Дім. Це — важливо, бо текст Фан-Дім ледве чи міг привабити Шевченка своєю поезією (чи, скоріше, її відсутністю). Отже, палким шанувальником Данте Шевченка, напевно, зробив інший переказ — чи то російський Дмитра Міна (він почав друкуватися теж 1843

року — і про цю обставину Кочур не згадує). Чи то якийсь із наявних на той час польських перекладів (цей здогад нижче в книзі висловлює сам Стріха, без жодного посилання на Кочура). Зате саме білінгва з текстом Фан-Дім і оригіналом могла спонукати Шевченка змусити героя “Варнака” читати Данте по-італійському (ледве чи це моє спостереження тягне на літературознавче відкриття — проте, як на мене, воно належить до тих цікавих деталей, які формують ширше літературне тло).

Але, хоч би як там було, зіставлення двох цитат зі Стріхи — препарованої Дроб’язком і автентичної — наочно показує рівень прийомів, до яких вдається автор допису в “СіЧ”. І ледве чи ці прийоми можна назвати сумлінними.

Нарешті, варто наголосити на головному: щонайменше дві третини обсягу книги Стріхи присвячено постатям, явищам і текстам, яких у статті Кочура не було й бути не могло — з методологічних, хронологічних, чи цензурних причин. Про це Лев Дроб’язко не згадує й згадувати не хоче, — лише посваривши на Стріху там, ще він не за Кочуром починає *“самостійно (і за допомогою Ю.Лавріненка), зовсім не за темою брикати мертвого класика”* Тичину — автора вікопомної інвективи проти “націоналістів” “Немов той Дант у пеклі, стою серед бандитів і злочинців”.

Смію запевнити тих, хто не читав моєї книги — я з належною повагою ставлюся до людської трагедії поетів (не лише П.Тичини!), яких зламала нелюдська доба. І два великі розділи моєї книги: “Радянський” і “антирадянський” Данте” і “Радянський” Данте перемагає” присвячено тому, як ім’я великого флорентійця виринало в тектонічних зсувах кривавого й трагічного українського ХХ століття. Звісно, цензурні умови часу, коли писалася стаття Кочура, наприч виключали можливість розмови на таку тему... Не писав про це й ніхто з пізніших відомих мені авторів (можу ручатися за це ще і як автор найновішого бібліографічного покажчика “Данте й Україна”, 2000).

Але ані це, ані прецікава для майбутніх дослідників паралель Данте — Стус, ані українська образотворча дантеана, ані “український Данте доби постмодерністів” Лева Дроб’язка не цікавили — він свою справу вже зробив.

Які були його мотивації — можу лишень здогадуватися (особисто з дописувачем я не знайомий). Проте впадає в око, що свій допис Лев Дроб’язко завершує кількома роздратованими абзацами на адресу незавершеного ще перекладу “Божественної комедії” пера автора цих рядків.

Не мені оцінювати власну працю. У книзі я міг лишень сформулювати мотиви, які спонукали мене взятися перекладати Дантову поему після Самійленка, Франка, Карманського з Рильським, Барки та Євгена Дроб’язка — батька мого опонента з “СіЧ”. Я з належною повагою ставлюся до праці всіх своїх попередників, проте вважаю, що поема Данте припускає безліч можливих прочитань, виходячи з різних перекладацьких настанов (це засвідчує досвід появи щоразу нових польських і російських поетичних перекладів — і ледве чи випадково, що всі найновіші в часі перекладачі свідомо прагнуть архаїзувати мову, віддалити її від академічного гладкопису!).

Я пишаюся тим, що мене на цю роботу благословив колись Григорій Кочур (він устиг вислухати перекладені мною перші десять пісень “Пекла” й зробити важливі зауваження). Я тішуся, що її високо оцінили Ігор Качуровський, Роксолана Зорівчак, Марина Новикова — люди, чию думку я високо шаную. Мені, нарешті, приємно, що наклад упорядкованого мною “шкільного Данте” (“Здолавши пів шляху життя земного...” “Божественна Комедія” Данте та її українське відлуння”, К.: Факт,

2001 — окрім перекладу, там вміщено й статті та маленьку антологію “дантівських” текстів української літератури) вже майже розійшовся, і що цей мій переклад використовують у декількох шкільних курсах.

Проте я абсолютно не виключаю того, що хтось може віддавати перевагу версії Дроб’язка (цю роботу я глибоко поважаю — і говорю про це в книзі!), чи текстові Карманського-Рильського (він теж має свої переваги, про які я пишу). А хтось може стверджувати, що його “українського Данте” іще не перекладено. Проте, боюся, що Лев Дроб’язко на аналогічну широчінь поглядів виявився нездатен — і намагання ще когось взятися до перекладу “Комедії” викликало його ревність. Абсолютно, на мою думку, невмотивовану.

І, нарешті, насамкінець. Автор не є літературознавцем, і ніколи не приховував цієї обставини. Але він є науковцем. А “СіЧ” є академічним журналом, фаховим форумом наукової спільноти. Відтак вміщені тут статті повинні відповідати певним критеріям — насамперед сумлінності й достовірності матеріалу.

Переконаний, що статті, аналогічної текстові Лева Дроб’язка (за рівнем доказовості й застосованими методами полеміки), мій фаховий “Український фізичний журнал” ніколи не вмістив би — її відкинули б рецензенти й “зарубала” б редколегія (дбаючи про реноме видання). Те, що цього не сталося в “СіЧ”, наводить на сумні роздуми щодо рівня нашого академічного літературознавства.

*Максим Стріха,
доктор фізико-математичних наук,
перекладач*

ВІД РЕДАКЦІЇ

Здебільшого редакція “СіЧі” уникає (хоч і практикує) коментування подібних фактів, підтримуючи та шануючи право читача самому розібратися що до чого. Не потребує особливого коментування і цей лист, бо хоч би як ми називали те, про що йдеться в ньому, — доповненням, запозиченням, творчим використанням, компіляцією, плагіатом або й просто текстом “без лапок” — факт залишається фактом.

Кажуть, київські науковці створили комп’ютерну програму, яка виявляє запозичення з чужих текстів і відображає їх на дисплеї у кольорі — від світло-блакитного до темно-синього. Цікаво, який би колір домінував у тексті нашого автора?..

А щодо оцінки наукової сумлінності та рівня нашого академічного літературознавства за принципом “сам такий!” або і того більше — “зарубати”, “зарізати”, то, здається, ми вже це проходили.

Справді-бо, сумні роздуми!





Рецензії

НА ТЕРЕЗАХ РІВНОДЕННЯ

Ільницький М. У фокусі віддзеркалень: Статті. Портрети. Спогади. – Л.: ЛНУ ім. Івана Франка, 2005. – 552 с.



Українська літературознавча наука сьогодні потерпає через відсутність внутрішнього спадкоємного зв'язку. З одного боку, наприклад, не вивчені здобутки формалістського метанаративу, його причетність до становлення нових методологій (шизоаналізу, постструктуралізму), а з другого — з відкриттям забороненого (і ніби вже цілком “не нашого”) плоду західноєвропейської літературної критики останніх десятиліть здобутки радянського літературознавства багатьом видаються якщо не суцільним відбитком одіозної ідеології, то словесним марнотратством. При цьому “стрибкунатість” ідей, розсмиканість засад у літературознавстві демонструють практично всі вітчизняні школи (якщо взагалі доречно сьогодні застосовувати таке поняття), що прагнуть розгледіти хоч якусь перспективу пошуку. Звичним і майже обов'язковим стало правило спиратися на плечі титанів із чужого терену, ігноруючи власних. Можливо, це вкотре увиразнює проблему літературних і наукових генерацій як таку, що зріє десятиліттями (навіть століттями!), але, в силу переривчастості історичної пам'яті, а також через інерцію моди, не готова концептуально оформитися?..

Саме такі міркування викликає нова книжка львівського науковця М.Ільницького “У фокусі віддзеркалень”, що обіймає вибрані критичні, літературознавчі студії, а також портрети і спогади. Вибір матеріалу засвідчує: автор прагнув максимально представити всі грані своєї дослідницької і людської індивідуальності; подибуємо й вичерпні літературно-критичні коментарі внутрістильових відрухів 1960—1970-х рр., “причинки” до окремих літературознавчих тем (І.Франко, М.Грушевський, М.Шашкевич, “пражани” і “мурівці” — у новому ракурсі), й порівняльні студії (І.Франко та А.Міцкевич, С.Виспянський і В.Пачовський, Б.-І.Антонич і К.Вержинський), і глибокі у своїй інтимності, а подекуди науково скрупульозні й навіть полемічні портрети В.Щурата, Ю.Шереха, Б.Рубчака, М.Павлишина, і промовисті спогади-свідчення про М.Шумила, Г.Кочура, В.Фашенка, Л.Новиченка. Вміщені тут дослідження, раніше опубліковані в періодиці й малодоступних наукових збірниках, фіксують одну з найвагоміших прикмет Ільницького-науковця — правдивість. Адже автор свідомо відмовився від купюрування статей 1960—1980-х рр., тим самим стверджуючи рівновагомність різночасового наукового досвіду, вміння об'єктивувати в собі себе-іншого (“громадянина СРСР”, “критика”, “педагога” тощо). На мій погляд, такої етико-наукової послідовності літературознавству доведеться вчитися ще багато-багато років (звичайно, все це — наслідок автокупюрувань П.Тичини, насадження “дискурсу брехні” в мемуаристиці Ю.Смолича, що нині переросло в сумне “підправління” окремих ідеологічних мар-

керів з “+” на “-” у наукових дослідженнях представників старшого покоління).

Книжка прочитується як *внутрішня полеміка*, нагадує *мандрівку дзеркальним лабіринтом* (обидві метафори — ключові в арсеналі М.Ільницького), що цілком відповідає шістдесятницькій спробі поєднати етику та естетику в новій якості. Оцінювати книжку цього науковця (його досвіду можна торкнутися, лише сягнувши за два літературні покоління!) — справа складна й, імовірно, непередбачувана у своїх наслідках: так, досвід глибоководних океанських риб недоступний річковим...

Особливе місце тут посідають літературно-критичні статті (скромно означені як “етюди”), зосереджені на актуальних проблемах 1960—1970-х. Пам’ятаючи ґрунтовні дослідження М.Ільницького, присвячені Д.Павличкові, І.Драчеві і — найсвіжіше в часі — І.Калинцю, відзначаю багатоглибкість критичного доробку автора, новаційність ідей, які й сьогодні не здаються вичерпаними загальниками. Приміром, полеміка щодо “науковості” в ліриці 1960-х (стаття “Поліфонія поетичного слова”, 1966) фіксує визначальні риси шістдесятницької поетичної дискусії: зближення лірики й музики (синестетична образність), зближення науки й лірики “як протест проти бездумності, проти орудування речами, позбавленими реальних вартостей” (с.47-48), тобто інтерпретують цей стильовий відрив як загалом антиідеологічний. Водночас, тут містяться спостереження “жонглювання” іменами визначних людей — як слід загальної неувagi до їхнього духовного багатства. Загалом подібні точні зауваження уможливив методологічний підхід тоді ще молодого науковця: розмірковуючи над розширенням сфери естетичного в поезії, М.Ільницький спирався на наукові засади І.Франка (естетичний трактат “Із секретів поетичної творчості”).

Проблема епічності в ліриці та прозі 1960—1970-х рр. розв’язується з погляду соціально-історичної і стильової мотивації. І хоч літературний критик не міг на той час узяти на себе сміливість глибше пояснити соціальне підґрунтя добору тем у ліриці 1970-х, внутрішнього драматизму, причини утвердження поеми (стаття “Від епіч-

ності до... епічності” датована 1980 роком), він вдається до майже езопівського коментарю: “Перенесення вини з когось на себе виражає розвиток одного з основних мотивів чи навіть напрямків руху поезії 60-х, з одного боку, і 70-х — з другого, в якому виразно видно посилення аналітичного, а водночас — драматичного начала” (с.100). Сьогодні можна прокоментувати ситуацію “брежнєвського застою” з більшою конкретністю (пригадавши хоч би внутрішню суперечність В.Стуса до ув’язнення й причини такої провини-відповідальності перед поколінням); утім, незаперечним є коректне ставлення М.Ільницького до проблеми дійсності — автор — ліричне “я”, розглянутої на синхронічному ліричному матеріалі. Знайдемо у згаданій статті й полеміку щодо нової періодизації літератури — з погляду внутрішнього її розвитку. У цьому зв’язку сьогоднішні міркування з приводу доречності “історії літератури” не видаються таким уже ноу-хау, а скоріше черговим пригадуванням призабутої проблематики. Дослідник у 1980 р. пропонував обрати критерієм такої розбудови одну доміную — категорію епічності, що у висліді дає справді цікаві результати: якщо, підсумовує дослідник, у 1930—1950-х рр. “людина жила в епосі, то сьогодні (у 1960—1970-х рр. — А.Б.) епоха живе в людині” (с.111-112).

В іншій статті з розглядуваного блоку науковець торкається проблеми поколінь — завжди болісної для живих учасників літературного процесу: “Буквально на очах змінюється сама приналежність до статусу молодого поета, молодого поета. Тут визначальним є не віковий критерій, а риси певної художньої спорідненості авторів. Так, ще, здається, вчора в ранзі молодих перебували Михайло Шевченко й Любов Голота, Анатолій Кичинський і Дмитро Іванов, а сьогодні навіть ті, хто прийшов після них, а саме Юрій Буряк і Василь Герасим’юк, Людмила Таран і Світлана Короненко, і встиг видати тільки другу книжку, а дехто тільки на підступах до неї, — переходять уже в нову категорію, а молоду поезію репрезентують Ігор Римарук, Іван Малкович, Тарас Унгуран, Ірина Мироненко, Станіслав Чернілевський, Юрій Андрухович...”

(с. 114). Стаття “Перегук через покоління” (1986) передбачає не тільки інтенсивну полеміку критика з літераторами-шістдесятниками, а й дискусію дев’яностиків, із цього ж питання генерацій, ініційовану “Смолоскипом” у 2002 році (оскільки “Молода нація” не змогла вмістити доповіді всіх учасників семінару, статті були віддані до періодичних видань — “Форма(р)ту”, “Кур’єра Кривбасу” та ін.). Як авторка статті “Культурництво, балаган, сльози пророків... (Діахронічний зріз поколінь. 60–80–90-і ХХ ст.)”, із сумом мушу констатувати, що дев’яностики (можливо, через моду на інший тип оптики) не змогли об’єктивно відрефлексувати шістдесятницький і вісімдесятницький досвід, натомість М.Ільницькому це вдалось. Цілоком слушно критик визначив такі суттєві риси етико-естетичної позиції молодшого покоління, як почуття громадянськості (спільне для шістдесятників і вісімдесятників), магістральні мотиви історичного зв’язку, нерозривності поколінь, відкриття нових граней теми війни, екологічного мотиву. Нарешті, дослідник спостеріг і явище маргіналізації в національних літературах (нове осмислення теми міста–села, відсування поетичного переживання на маргінес суспільного терену), що згодом передбачило вже постмодерну децентрацію в літературному дискурсі 1990-х рр. Стаття М.Ільницького й сьогодні видається полемічною, при внутрішній збалансованості підходу до лірики молодих (тоді ще) поетів 1980-х. Низка літературних фактів засвідчує, справді, щільний контакт між поетичною свідомістю 60-х і 80-х: щільніший, ніж хотіли б вісімдесятники й т.зв. позаде-

сятники (як, приміром, кореспонданс між книжками Ю.Буряка “Струми” і “Бруки” — і збіркою П.Вольвача “Бруки і стерні”...).

З-поміж власне літературознавчих праць М.Ільницького, що увійшли до книжки вибраного, слід відзначити статті, присвячені представникам діаспори, зокрема “Мале літературне відродження (Літературна критика періоду МУРу)”, “Критика Юрія Шереха як літературознавчий феномен”, “У фокусі ста дзеркал (Богдан Рубчак)”. Згадані мікродослідження, крім історико-літературної, фактичної вичерпності, аналітичної місткості, характеризуються особливою інтимністю, що дається літературознавцеві як дар внутрішньої причетності об’єктові дослідження: титанічній роботі Ю.Шереха, дослідницькій і поетичній пластичності Б.Рубчака. При цьому не спадає градус дослідної напруги й око досвідченого літературознавця фіксує, наприклад, розмитість поетичних образів у Б.Рубчака — як наслідок психологічного комплексу переселенця...

Книжка М.Ільницького нагадує підсумкове вибране Ю.Бойка-Блохіна, О.Тарнавського, Г.Грабовича — набагато більшою мірою, ніж, на перший погляд, контекстуально близькі книжки вибраного В.Дончика й М.Жулинського. Можливо, це пов’язано зі згаданою особливою тональністю, що огортає доробок цього представника шістдесятницького покоління. Можливо, це слід рівноваги теоретичної і поетичної, наукового й людського складника М.Ільницького, — адже він народився у благодатний день осіннього рівнодення.

м. Донецьк

Анна Біла



ЗБЕРЕЖЕМО ДЛЯ ІСТОРІЇ

Дубинянський Михайло. Тисяча посмішок помаранчевої революції. — К.: Факт, 2005. — 560 с.

Тримаючи в руках незвичного формату книжечку з веселими помаранчами на обкладинці, мимоволі пригадуєш знаменитий вислів: “Людство сміється, озираячись на своє минуле”.

Справді, офіційні літописці нової української влади вже встигли видрукувати не один солідний “суперобкладинковий” фоліант на лискучому папері і з чудовими ілюстраціями-портретами діячів Помаранчевої революції та панорамними знімками осінньо-зимового запрапороженого Майдану. До шкільних підручників уже встигли додати злободенні сторінки про події в Україні кінця 2004 року. Тільки чомусь залишається таке відчуття, що все це ми вже десь бачили і колись чули.

Проте остаточним підсумком подій президентських виборів-2004, який розставить усі крапки над “і”, має всі шанси стати книжка Михайла Дубинянського “Тисяча посмішок помаранчевої революції”.

Парадокс, але такого шквалу анекдотів та різногатункових “приколів”, як під час передвиборчої кампанії і, власне, виборів та ще довго по тому, Україна не знала давно, мабуть, ще з пам’ятного 1989 року — коли нищівною сатирою по сучасному ладу пройшовся перший у тоді ще союзній республіці фестиваль авторської пісні “Червона рута”. Щоправда, у пісенному форматі. А попит на політизовану усну народну творчість виникає, на думку дослідників-фольклористів, саме в авторитарних краї-

нах, коли інші засоби критикувати владу та її представників стають недоступними. До того ж гумор виконує в суспільстві певну психотерапевтичну роль, яка дає змогу мислячій людині зберегти здоровий глузд та емоційну рівновагу. І чим безглуздішими та нахабнішими стають вчинки владних осіб, тим дошкульніші кпини на них очікують.

Всю складність завдання, яке поставив перед собою молодий (22 роки) автор із Сімферополя, починаєш розуміти з перших сторінок — це не просто збірка анекдотів. Більшість традиційних фольклорних жанрів zostалися в минулому. На зміну їм виникла доволі цілісна субкультура зі своїм поетичним та образотворчим мистецтвом, яка, з одного боку, дає майже безмежні можливості для творчості, з другого — гарантує цілковиту анонімність. Зазначимо лише, що матеріал книжки на 80 відсотків запозичений з мережі Інтернет. Решта — зі звичайних мас-медіа та широко розповсюджуваних тоді листівок, “флаєрів”, “бігбордів” тощо. М.Дубинянський намагався уникнути сухої констатації факту, фіксації вчинку, події, висловлювання; він зробив спробу через призму сміху поглянути на сім доленосних місяців української історії, показати її рух у часі. Мусимо визнати: йому це вдалося непогано.

У збірці 30 розділів, кожен з яких надзвичайно ефективно — через гумор — нагадує читачеві про певний відтинок часу президентських виборів. Кожний розділ розпочинається авторським коментарем, де певні вчинки політичних діячів висвітлюються під несподіваним кутом, порівнюються з аналогічними вчинками закордонних колег; інколи автор від себе наводить цікаві історичні факти, а в розділі “Веселий Інтернет” із захопленням розповідає про цікаву й динамічну комп’ютерну гру “Хамське яєчко”. На читача очікують “третя ходка в президенти”,



“політична зоологія”, збанкрутілий “прем’єр і проффесор”, “кидалово”, спогади про “американські валянки та наколоті апельсини”, а насамкінець — справжній літопис про “Нестора-скаргописця”.

Окрім анекдотів, до збірника потрапило чимало резонансних висловів відомих політиків, цікаві випадки, що мали місце в період президентської кампанії, витвори сатириків-професіоналів і славнозвісні спроби “чорного піару”, поетичні спроби невідомих авторів, рімейки пісень відомих естрадних та рок-виконавців на виборчу тематику тощо. Книжка містить чимало ілюстрацій — кумедні “ляпи” передвиборчої агітації, навмисне зіпсовану та перероблену заздрісними опонентами політичну рекламу, карикатури, мистецький “сюрр” Май-

дану, неймовірні кадри з телебачення, яке фіксувало найменші подробиці й деталі (інколи небажані) виборчої кампанії. Хоча політичні симпатії автора очевидні, у книжці знаходимо й чимало “народної творчості” з боку опонентів помаранчевого руху як словесного, так і образотворчого ґатунку. Принаймні читач має змогу порівняти і зробити свої власні висновки.

Чесно кажучи, трохи шкода, що така цікава з усіх поглядів книжка вийшла мізерним у масштабах України накладом — дві тисячі. Адже це — своєрідний, але чудовий підручник, де йдеться про короткий (а проте яскравий!) відтинок новітньої української історії.

Ярослав Мишанич



НОВЕ ПРО ОЛЬГУ КОБИЛЯНСЬКУ

Погребенник Ярослава. Німецькомовний контекст творчості Ольги Кобилянської. — Чернівці: Рута, 2005.

Хоч би скільки було написано про “величаву квітку Буковини” (О.Гончар), окрасу й гордість української літератури кінця XIX — першої третини XX ст. Ольгу Кобилянську (1863-1942), кожна нова розвідка про письменницю викликає інтерес і науковців, і широкої громадськості. Процес осягнення її творчості, як переконують дослідження початку XXI ст. — Т.Гундорової “*Femina melancholica*” (К., 2002), І.Демченко “Особливості поезики Ольги Кобилянської” (К., 2001), С.Кирилюк “Ольга Кобилянська і світова література” (Чернівці, 2002), а також виданий у серії “Усе для школи” посібник “Ольга Кобилянська” (автор-упорядник Н. Поліщук. — К., 2001), — нескінченний. Безперечно, не залишиться непомітною на цьому шляху актуальна праця Я.Погребенник “Німецькомовний контекст творчості Ольги Кобилянської”, яка нещодавно вийшла друком у Чернівцях. Варто зазначити, що Я.Погребенник, відомий український літературознавець, пе-

рекладач, педагог, написала понад 60 наукових праць із проблем німецько-українських літературних взаємин. У своїй новій книжці дослідниця прагне ґрунтовно висвітлити питання, яке й раніше поставало у працях про О.Кобилянську; дотично його торкались ще у 1960—1970-х роках О.Бабишкін, Н.Томашук, М.Лещенко. Ідеться про творчість О.Кобилянської в німецькомовному контексті. Я.Погребенник виокремлює кілька аспектів проблеми: по-перше, аналізує особисті контакти письменниці з німецькими культурними діячами, редакторами, видавцями; по-друге, подає досі маловідомі німецькомовні відгуки про новели О.Кобилянської. По-третє, і це дуже істотно, її праця містить докладний текстологічний аналіз двомовних новел письменниці “Природа”, “Некультурна”, “Битва”, “За готар”, “Поети”, “Рожі”, “Valse mélansolique”, “Лісова мати” та ін. Крім того, Я.Погребенник вперше ґрунтовно дослідила німецькомовний аспект проблеми „О.Кобилянська-пе-

рекладач” (заявлена вона також серед тем у семінарі З.Гузаря, проте мало опрацьована). Аналіз перекладів німецькою мовою творів В.Стефаніка, Леся Мартовича, Марка Вовчка, Олени Пчілки, Н. Кобринської, здійснених О.Кобилянською, доводить, що, незважаючи на певну недосконалість, “вони залишаються важливим історико-літературним фактом, без якого творчість О. Кобилянської значно втратила б на своїй багатогранності”. Я.Погребенник вперше довела, що переклад “Голосних струн” Лесі Українки, під яким у першодруці підписалась О.Кобилянська, насправді їй не нале-

жить, тому “доцільно друкувати цей нарис у зібранні творів поетеси як оригінальний, написаний німецькою мовою”. Висновки в аналізованій праці щодо двомовних новел ще більш категоричні, проте належно аргументовані: “Німецькі твори О.Кобилянської (...) повинні входити в зібрання письменниці на рівноправних з українськими творами засадах”. Отож немає сумніву, що рецензоване видання стане важливою віхою на шляху дослідження українсько-німецьких літературних взаємин.

м. Чернівці Ярослава Мельничук



КРИТИКА. – 2005. – ЧИСЛО 9



Олександр Мотиль аналізує українську урядову кризу як нормальний складник демократичного режиму. Друкуються відкритий лист і меморандум Харківської правозахисної групи з вимогою скасувати грудневу політичну реформу 2004 р.

та обґрунтуванням такої позиції. Філіп Тер з'ясовує місце України на ментальній мапі Європи. Василь Костюк висвітлює образ Європи та європейців у літературі, головним чином, на матеріалі прози Ю.Андруховича. Віталій Чернецький аналізує російське сприйняття спадщини “малоросійського Тургенєва” і “малоросійського Шопенгауєра” – Л. фон Захер-Мазоха. Сергій Яковенко розглядає проблематику тіла у творчості М. Кундери і В. Гомбровича. Жанна Ковба долучається до дискусії про українсько-єврейські відносини часів другої світо-

вої війни, наводячи фрагменти документів, які засвідчують різне ставлення українських інтелектуалів до євреїв. Вадим Дивнич наводить та іронічно коментує відповідь Української національної комісії з питань правопису на відомий лист фахівців до тодішнього віце-прем'єр-міністра М.Томенка із закликом посприяти реформуванню української орфографії. Привертає увагу до рівня джерелознавчої культури філологів розлога анотація-коментар Степана Захаркіна до видання “Українські неокласики”, впорядкованого Вірою Агеєвою. Водночас редакція надала Олені Русиній три сторінки на викриття історичного нарративу (чи нарративів?) “співця Болохівщини” Олекси Журка; рецензовану працю (праці?) оприлюднено, судячи з тексту відгуку, у збірках конференційних матеріалів чи й невідомо де. Сергій Плохій рецензує монографію Н.Яковенко “Паралельний світ”. Тамара Злобіна робить спробу “дослідити сучасні міти Львова..., знайти альтернативу офіційній візії й поглянути на львівську ідентичність під нетрадиційним кутом зору”. Іздрик друкує есей “Львів: секвенції психозу”.

Олександр Брайко

Слово і Час. 2005. №12

ЗМІСТ ЖУРНАЛУ “СЛОВО І ЧАС” ЗА 2005 Р.

СТАТТІ, ДОСЛІДЖЕННЯ, РОЗВІДКИ

<i>Астаф'єв Олександр</i> . Символіка природи в поезії Ліни Костенко.....	№ 6	с.52-56
<i>Бандровська Ольга</i> . Цезар із пером Цицерона. Літературна спадщина Вінстона Черчілла	№ 1	с.62-65
<i>Барабаш Юрій</i> . Гоголезнавство в Україні й поза нею	№ 4	с.3-9
<i>Безхутрий Юрій, Матвеева Т.</i> Vita brevis, ars longa (3 історії літературознавства в Харківському університеті)	№ 5	с.72-77
<i>Бернадська Ніна</i> . Канон соцреалістичного роману	№ 2	с.44-52
<i>Бернік Франце</i> . Культурна ідентичність в епоху глобалізації. Небезпека і перспективи.....	№ 12	с.73-78
<i>Белоброва Тетяна</i> . Просторова організація ліричного переживання в тексті	№ 11	с.78-83
<i>Бондар Лариса</i> . Універсум “Причинної”	№ 3	с.3-13
<i>Бондар-Терещенко Ігор</i> . Екстермінація і концептологія літературного дискурсу 1990-х рр.	№ 9	с.25-34
<i>Бондар-Терещенко Ігор</i> . Функціональні механізми літературного дискурсу 1990-х рр.	№ 2	с.62-71
<i>Борисюк Ірина</i> . Ініціація як модель і символ у поезії вісімдесятників.....	№ 4	с.26-38
<i>Борисюк Ірина</i> . Поезія краси, любові й жінки (“Великий гріх” Ігоря Маленького)	№ 9	с.50-52
<i>Брайко Олександр</i> . Роман Валерія Шевчука “Срібне молоко”: культурна топографія текстуального простору	№ 9	с.35-50
<i>Брайко Олександр</i> . Роман Євгена Гребінки “Доктор” як соціальний наратив: текст та інтертекст.....	№ 3	с.51-64
<i>Брацка Марія</i> . “Свій” і “чужий” козак у поезії “української школи” польського романтизму	№ 4	с.70-77
<i>Буторіна Ніна</i> . Національні мотиви у творчості Григорія Квітки-Основ'яненка	№ 6	с.76-79
<i>Веретюк Оксана</i> . Скажи мені, хто я? (Проблема національної ідентичності літератури, літературного твору та його автора).....	№ 12	с.69-73
<i>Галич Олександр</i> . Олесь Гончар у вимірі non fiction	№ 7	с.14-23
<i>Герасименко Ніна</i> . Особливості творчості Ірен Роздобудько	№ 11	с.36-40
<i>Голобородько Ярослав</i> . У фреймі актуального словофакту (Про нову книжку Володимира Яворівського “День переможених”)	№ 5	с.49-52
<i>Голобородько Ярослав</i> . Онтологічна проза Григорія Штона (про романну збірку “Пообіч часу”)	№ 12	с.17-21
<i>Голод Роман</i> . Поетика імпресіонізму в художній творчості Івана Франка	№ 11	с.15-20
<i>Гончар Інна</i> . Поетична трикстеріада Михайля Семенка	№ 8	с.47-50
<i>Гришин-Грищук Іван</i> . Літописець Розстріляного Відродження	№ 5	с.9-13
<i>Гром'як Роман</i> . Розпросторення духовного світу Уласа Самчука (Післямова до трилогії “Ost”)	№ 7	с.3-14
<i>Громик Лариса</i> . “З пороків усіх найогидніший – зрада”: повість Є.Гуцала “Безголов'я”	№ 9	с.59-64
<i>Гуменюк Віктор</i> . “Лісова пісня” в постановці кримськотатарських митців ...	№ 3	с.79-82
<i>Гуць Михайло</i> . Маловідомі сторінки з життєпису Олени Пчілки (Деякі архівні матеріали, пов'язані з відкриттям пам'ятника Іванові Котляревському в Полтаві 1903 року)	№ 10	с.58-66
<i>Даниленко Ірина</i> . Модифікація жанрового канону молитви у ліриці Євгена Маланюка	№ 1	с.36-41
<i>Данюк Наталія</i> . Метод психологізації у творчості Анатолія Свидницького ..	№ 6	с.80-83
<i>Демська-Будзулак Леся</i> . Гендерна інтерпретація жіночих та чоловічих образів в українській літературі к. XIX – поч. XX ст. (новелістика, драматургія)	№ 4	с.10-17

<i>Денисова Тамара</i> . Наука компаративістика в сучасному трактуванні.....	№ 5	с.24-31
<i>Денисюк Христина</i> . Ренесанс роману Емілії Бронте.....	№ 11	с.83-89
<i>Деркачова Ольга</i> . Особливості суїцидальної поведінки ліричного героя (на матеріалі творів Ю.Андруховича, С.Вишенського, С.Процюка).....	№ 4	с.43-48
<i>Деркачова Ольга</i> . Світ крізь призму болю (на матеріалі творів М.Кіяновської та А.Охрімовича).....	№ 12	с.22-27
<i>Дмитренко Микола</i> . Михайло Драгоманов – дослідник фольклору.....	№ 6	с.12-24
<i>Довженко Олена</i> . Національний характер у романах Олеся Гончара.....	№ 12	с.63-68
<i>Домбровська Марія</i> . Дефініції масової літератури.....	№ 11	с.54-65
<i>Дубініна Олена</i> . Переосмислення історії в романі В.Стайрона “Визнання Ната Тернера”.....	№ 11	с.47-54
<i>Думчак Ірина</i> . Критична спадщина А.Мельничука.....	№ 11	с.28-32
<i>Дуркалевич Вікторія</i> . Проза Франка fin de siecle: реконструкція самості.....	№ 11	с.7-15
<i>Жулинський Микола</i> . Відкрився птахом, людям і рослинам...Десять років без Євгена Гуцала.....	№ 8	с.3-8
<i>Жулинський Микола</i> . Юрій Лавріненко: творення сили національного відродження.....	№ 12	с.3-8
<i>Завгородній Юрій</i> . Буддизм у творчості Івана Франка.....	№ 11	с.3-7
<i>Задорожний Василь</i> . Про одну так звану стрілецьку пісню.....	№ 6	с.84-93
<i>Задорожний Василь</i> . Структурна та змістова еволюція у коляді “Не плач, Рахиле” в Новий час.....	№ 12	с.41-48
<i>Зборовська Ніла</i> . ІБТ у масці Григорія Грабовича (а також із приводу проблеми написання історії української літератури).....	№ 9	с.3-14
<i>Зборовська Ніла</i> . Перцепція феміністки у західноєвропейському дискурсі та українському письмі.....	№ 1	с.50-61
<i>Зборовська Ніла</i> . Перцепція феміністки у західноєвропейському дискурсі та українському письмі.....	№ 2	с.53-62
<i>Зборовська Ніла</i> . Феміністичний триптих Євгенії Кононенко в контексті загальноукраїнської проблематики.....	№ 6	с.57-68
<i>Зелененка Ірина</i> . Україна як поліваріантний націотворчий образ у ліриці Тараса Мельничука.....	№ 12	с.57-62
<i>Іванишин Петро</i> . Герменевтичні основи новітнього літературознавства: теорія і практика.....	№ 1	с.69-76
<i>Іванова Наталя</i> . Пастки раціоналізму: літературне “інженерство” Леоніда Скрипника та нова “фізика” авангарду.....	№ 8	с.30-40
<i>Ільницький Микола</i> . “В наймах у сусідів” як соціокультурний феномен.....	№ 3	с.29-33
<i>Ільницький Микола</i> . Поема Б.Олійника “Трубить Трубіж”: екзистенційний рубіж і проблема вибору.....	№ 10	с.3-7
<i>Ісіченко Ігор</i> . Молитовний дискурс у літературі Київської Русі.....	№ 1	с.5-14
<i>Ісіченко Ігор</i> . Молитовний дискурс у літературі Київської Русі.....	№ 2	с.12-22
<i>Калініна Тетяна</i> . Тарас Шевченко у творчій долі Володимира Науменка.....	№ 3	с.76-79
<i>Квіт Сергій</i> . Герменевтика як невідкладність.....	№ 12	с.35-40
<i>Ковалець Лідія</i> . Драматизм соціальних і морально-психологічних конфліктів оповідання Леся Мартовича “Мужицька смерть”.....	№ 7	с.45-48
<i>Кодак Микола</i> . Викрадання людини (Психологізм “Саду Гетсиманського” Івана Багряного).....	№ 6	с.25-31
<i>Котик Ігор</i> . Екзистенційний вимір людини в “Анкетах” Юрія Тарнавського.....	№ 11	с.21-28
<i>Крикуненко Віталій</i> . Василь Барка. “Що з поетом, тепер професором, Федором Приймою?”.....	№ 8	с.69-74
<i>Крунка Мирослава</i> . Художнє моделювання проблем материнства та творчості в анти-романі Ніли Зборовської “Українська Реконкіста”.....	№ 12	с.12-17
<i>Крутікова Ніла</i> . Важливий епістолярій. Миронець Надія – “Історія наша се...боротьба за національне існування”. Листування Є.Х. Чикаленка з В.К. Винниченком.....	№ 1	с.77-81
<i>Леонтович Олена</i> . “Дорогий, гаряче любий друже...” (Про взаємини М.Коцюбинського і В. Леонтовича).....	№ 8	с.66-69
<i>Лисюк Наталія</i> . Фольклор як політична зброя.....	№ 11	с.65-72
<i>Лімборський Ігор</i> . Контroversійність просвітницького реалізму: ревізія ідеологічного міфу і спроба парадигматичного аналізу.....	№ 7	с.37-44
<i>Луцій Світлана, Павловська Наталія</i> . З погляду сучасності (роздуми над книжкою О.Веретенченка “Нагорода моя – свобода”).....	№ 12	с.8-11

<i>Луцій Світлана</i> . Юрій Лавріненко – дослідник “Розстріляного Відродження”	№ 5	с. 3-9
<i>Любенко Олена</i> . Експеримент в українській драматургії: феномен Ігоря Костецького	№ 6	с. 32-41
<i>Майорова Олена</i> . Архетип та символ як смислотвірні чинники прози Р.Федоріва	№ 9	с. 53-58
<i>Маленький Ігор</i> . Неосвячений храм майбутнього: “Обітована” Івана Козаченка	№ 4	с. 38-42
<i>Манорик Марія</i> . Дмитро Павличко – перекладач лірики Юліуша Словацького	№ 4	с. 77-81
<i>Матіяш Богдана</i> . Стратегії замовчування в художньому тексті (на прикладі роману Діно Буццаті “Татарська пустеля”)	№ 5	с. 32-39
<i>Медведюк Людмила</i> . Життя колоритне, життя непересічне (“Golden Poet” – Маргарита Борзаківська)	№ 3	с. 44-50
<i>Мельник Оксана</i> . Поетика простору: семантика вертикалей та горизонталей у прозі Михайла Яцкова	№ 7	с. 48-55
<i>Мельничук Богдан</i> . Літературознавчі обрії Олександра Губаря	№ 9	с. 82-87
<i>Мишанич Ярослав</i> . Дещо про “козлів” в українській літературі	№ 6	с. 73-75
<i>Мірошниченко Лариса</i> . Загадковий автограф Лесі Українки	№ 8	с. 25-29
<i>Мовчан Раїса</i> . Григор Тютюнник – знакова постать в українській культурі чи естетичний феномен?	№ 7	с. 23-27
<i>Момот Неля</i> . Шевченків Щоденник: жанрова гетерогенність як стратегія тексту	№ 3	с. 20-28
<i>Неживий Олексій</i> . Текстологія творчої спадщини Григора Тютюнника	№ 7	с. 28-36
<i>Ніколюк Тамара</i> . Інтертекстуальність як спосіб “інакомовлення” у повісті Докії Гуменної “Небесний змій”	№ 10	с. 22-30
<i>Омельчук Олеся</i> . Поетичні діалоги з Євгеном Маланюком. Фантазії про Україну	№ 1	с. 29-35
<i>Павлюк Ігор</i> . Улас Самчук і преса Волині, Полісся, Холмщини та Підляшшя 1937-2000 років	№ 7	с. 61-65
<i>Панчук Оксана</i> . Композиційна структура щедрівок	№ 12	с. 49-56
<i>Пікун Леся</i> . Дзеркальна гра набутками культури як явище літератури постмодернізму	№ 11	с. 40-47
<i>Плітка Вікторія</i> . Образ Килини з погляду екзистенціальних проблем життя (“Лісова пісня” Лесі Українки)	№ 8	с. 20-25
<i>Погребенник Володимир</i> . Поезія “Української хати” і фольклор	№ 3	с. 34-43
<i>Поліщук Ярослав</i> . Науковий пейзаж, мальований чаєм (про дискретність формального методу в українському літературознавстві)	№ 5	с. 14-23
<i>Пращ Ірина</i> . Традиція міфологізації Львова у прозі Лесі Демської	№ 3	с. 71-75
<i>Просалова Віра</i> . Інтертекстуальне поле і контекст: диференціація понять	№ 12	с. 28-34
<i>Процюк Любов</i> . Особливість конфлікту у драматичній дії “Сапфо” Л.Старицької-Черняхівської	№ 11	с. 72-78
<i>Рихло Петро</i> . На схрещенні культур: духовна місія Анни-Галі Горбач	№ 7	с. 66-70
<i>Руснак Ірина</i> . Кохання – шлюб – щастя (не зовсім ювілейні роздуми над прозою У. Самчука)	№ 2	с. 27-38
<i>Рябчук Софія</i> . Автор і читач у повісті Майка Йогансена “Подорож ученого доктора Леонардо...”	№ 8	с. 41-46
<i>Свербілова Тетяна</i> . Пророк та самогубство (Преса В.Винниченка в контексті драматургії експресіонізму та постекспресіонізму)	№ 10	с. 8-17
<i>Сидоренко Тетяна</i> . Образ Ісуса Христа в поезії Івана Величковського	№ 2	с. 23-26
<i>Скорина Людмила</i> . Дім як домінанта семантичного простору в романі У.Самчука “На твердій землі”)	№ 2	с. 38-43
<i>Скупейко Лукаш</i> . Форми художнього часу в “Лісовій пісні” Лесі Українки ...	№ 8	с. 16-20
<i>Сулима Віра</i> . Свята Трійця і символіка троїстості: до питання про літературну генезу української народної поезії	№ 6	с. 3-12
<i>Таран Людмила</i> . Наратив визволення	№ 6	с. 68-73
<i>Тарнашинська Людмила</i> . Час у творчості Ліни Костенко як темпоральний код структури людського досвіду	№ 6	с. 42-52
<i>Тинська Олександра</i> . “Солярис” Станіслава Лема: на перехресті філософії та психології	№ 4	с. 81-83

<i>Тихолоз Наталя.</i> Від казки до анти-казки: казковість як компонент паратексту у творчості Івана Франка.....	№ 4	с.18-25
<i>Ткаченко Олена.</i> “Отче наш” в українській традиції.....	№ 1	с.14-29
<i>Турган Ольга.</i> Міфопоетична семантика зооморфних образів у художній системі Лесі Українки.....	№ 8	с.9-15
<i>Ульбрехт Зіґфрід.</i> Подорожні враження Є. Маланюка з Німеччини: до питання циклізації “Листівок з подорожі”.....	№ 10	с.17-22
<i>Улюра Ганна.</i> Коронована сила жіночої руки, або Про тих, хто пише “іншу прозу”.....	№ 3	с.65-71
<i>Федунь Марія.</i> Твори Андрея Шептицького в контексті української літератури.....	№ 7	с.56-60
<i>Фіськова Світлана.</i> Стратегія та комунікативність музичного роману.....	№ 1	с.65-68
<i>Харчук Роксана.</i> Російський етнотип за текстами Т. Шевченка.....	№ 3	с.14-20
<i>Шевчук Зоя.</i> “Клопіт згадування” або Історія в літературі.....	№ 9	с.14-24
<i>Шимчишин Марія.</i> Американська феміністична теорія читацького відгуку....	№ 1	с.42-49
<i>Якубовська Марія.</i> У світлі високої зорі (Штрихи до літературного портрета Ігоря Павлюка).....	№ 5	с.52-59
<i>Ярема Степан.</i> Про авторство останніх двох праць Петра Карманського....	№ 10	с.67-71

РЕЦЕНЗІЇ

<i>Аврахов Григорій.</i> “Конкорданція поетичних творів Тараса Шевченка”: рівновеликості задуму та виконавства.....	№ 1	с.82-83
<i>Беляєва Ніна.</i> Бароко у дзеркалі авангарду та постмодерну [Заярная И.С. Барокко и русская поэзия XX столетия: типология и преемственность художественных форм: Монография. – К.: Издательский центр “Киевский университет”, 2004. – 405с.].....	№ 2	с.88-92
<i>Біла Анна.</i> На терезах рівнодення [Ільницький М. У фокусі віддзеркалення: Статті. Портрети. Спогади.].....	№ 12	с.83-85
<i>Боронь Олександр.</i> [Вільна Я.В. Історико-літературний феномен критичної інтерпретації творчості Г.Квітки-Основ’яненка. Монографія. – К.: Альтерпрес, 2005. – 300 с.].....	№ 11	с.92
<i>Боронь Олександр.</i> Літопис Шевченкового життя [Жур П.В. Труды і дні Кобзаря: Літопис життя і творчості Т.Г. Шевченка/ Вст. стаття М.М. Павлюка. – К.: Дніпро, 2003. – 520 с.].....	№ 10	с.72-74
<i>Брайко Олександр.</i> Наближення до духовної вітчизни: тексти, контексти й можливості нових значень [Сиваченко Г. Пророк не своєї вітчизни. Експатріантський “метароман” Володимира Винниченка: текст і контекст. – К., 2003].....	№ 7	с.72-76
<i>Вертій Олексій.</i> Національна самобутність жанру [Ткаченко Олена. Українська класична елегія: Монографія. – Суми: Вид-во СумДУ, 2004].....	№ 6	с.95-96
<i>Гаврилюк Надія.</i> Глибини ріки [Поліщук Ярослав. “Мости і мілини”. Черкаси: Брама, 2004. – 88 с.].....	№ 3	с.83-84
<i>Демська-Будзуляк Леся.</i> Міфи східноєвропейського романтизму, або ж фатум Шевченка, Міцкевича, Пушкіна [Нахлік Є. Доля – Los – Судьба: Шевченко і польські та російські романтики. АН України. Львів. Відділення Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка. – Л., 2003. – 568 с.].....	№ 5	с.78-81
<i>Іванишин Петро.</i> Екзистенція нації в романі опору: націоцентричний підхід [Сеник А. Роман опору. Український роман 20-х років: проблема національної ідентичності. – Львів: Академічний експрес, 2002. – 239 с.].....	№ 8	с.75-80
<i>Каневська Лариса.</i> Злочин і кара по-франківськи, або ж неспростовні докази людиновимірності [Швець А.І. Злочин і катарсис: Кримінальний сюжет і проблеми художнього психологізму в прозі Івана Франка. – Львів, 2003. – 236 с.].....	№ 9	с.88-91
<i>Капленко Оксана.</i> “Нова” рецепція “старого” авангарду [Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки. Монографія. – Донецьк: ДонДУ, 2004. – 445 с.].....	№ 10	с.78-80
<i>Кодак Микола.</i> “Інакше..”, або Про “Енциклопедію постмодернізму” [Енциклопедія постмодернізму / За ред. Чарльза П.Енквіста, Віктора Е.Тейлора. – К., 2003. – 503 с.].....	№ 4	с.84-87
<i>Костенко Наталя.</i> Випробування досвідом акмеїзму [Пахарева Т. “Опыт акмеизма (акмеистическая составляющая современной русской поэзии)”.....	№ 3	с.86-88

<i>Кравченко Світлана</i> . На пограниччі двох культур [Siryk L. Naznaczonej Ukraina. O twórczości Josefa Lobodowskiego. – Lublin, 2002. – 278 s.].....	№ 1	с.84-88
<i>Кузик Данило</i> . Сторінками спадщини Миколи Лукаша [Микола Лукаш. Бібліографічний покажчик/ Уклад. В.Савчин; наук. ред. Р.Зорівчак; ред.-бібліогр. Г.Домбровська; редкол.: Б.Якимович (голова) та ін. – Л., 2003. – 356 с.].....	№ 2	с.84-85
<i>Кулешір Марія</i> . Григорій Кочур як теоретик і практик перекладу [Григорій Кочур і український переклад: Матеріали міжнар. наук.-практ. конф. Київ, Ірпінь, 27-29 жовтня 2003 р./ Редкол.: О.Чередниченко (голова) та ін. – К., 2004. – 280 с.].....	№ 7	с.77-79
<i>Лавренюк Віолетта</i> . Тарас Шевченко і сучасне українське літературознавство [З його духа печаттю...Шевченкознавчі студії: Збірка статей/ Відп. редактор Є.М. Прісовський. – Одеса: Астропринт, 2004. – 132 с.].....	№ 10	с.74-77
<i>Медвідь Неля</i> . Продовження і примноження пошуків [Вертій О. Народні джерела національної самобутності української літератури 70-90-х років XIX століття. – Суми, 2005. – 448 с.].....	№ 9	с.92-95
<i>Михед Павло</i> . Бароко-модернізм-постмодернізм (типологія і 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.] ...	№ 11	с.92-96.
<i>Мишанич Ярослав</i> . Збережемо для історії [Дубинянський Михайло. Тисяча посмішок помаранчевої революції].....	№ 12	с.86-87
<i>Набитович Ігор</i> . Символ і біблійна символіка та їх функціонування на перехресті трьох літератур [Roman Mnich. Категория символа и библейская символика в поэзии XX века. – Lublin, 2002. – 258 с.].....	№ 2	с.85-88
<i>Пастух Богдан</i> . Поміж закономірностями та парадоксами [Панченко Володимир. Володимир Винниченко: Парадокси долі і творчості: Книга розвідок та мандрівок. – К., 2004. – 287 с.].....	№ 4	с.87-91
<i>Патока Валентина</i> . Важливе бібліографічне джерело [Жданова Р.С. Бібліографічні джерела українського літературознавства, мовознавства та фольклористики (1990-2002) / Р.С.Жданова; М-во культури і мистецтв України. Нац. парлам. 6-ка України; Наук. ред. І.О. Негрейчук, О.М.Устіннікова; Відп. ред. В.О.Кононенко. – К., 2004. – 208 с.].....	№ 10	с.82-84
<i>Підналий Андрій</i> . Чи можна побачити спроби зміни до свободи [Roman Czyżowski. Antologia nowej poezji polskiej. 1990-2000 (wydanie rozszerzone). – Zielona sowa; Kraków, 2004. – 426 s.].....	№ 5	с.81-83
<i>Пограбеник Володимир</i> . Трикнижжя, присвячене українському Сенкевичу [Андрій Чайковський. Спогади. Листи. Дослідження: У 3т. – Л., 2002].....	№ 10	с.81-83
<i>Рева Леся</i> . Бібліографія часопису як дзеркала епохи [“Червоний шлях” (1932-1936). Систематичний покажчик змісту / М-во культури і мистецтв України; Нац. парлам. 6-ка України; Упоряд. Н.В.Лощинська; Наук. ред. В.В. Патока. Відп. за випуск В.О.Кононенко. – К., 2003].....	№ 8	с.81-83
<i>Соболь Валентина</i> . Течія життя і течія думки.	№ 3	с.84-85
<i>Соболь Валентина</i> . Тож читаймо “Музу роксоланську”! [Шевчук В. Муза роксоланська: Українська література XVI-XVIII століть. У 2 кн. К., 2004, 2005].....	№ 5	с.85-90
<i>Сулима Микола</i> . Прообраз енциклопедії сквородинознавства [Ушкалов Л. Григорій Скворода: семінарії. – Х.: Майдан, 2004. – 876 с.].....	№ 5	с.83-85
<i>Ткаченко Анатолій</i> . До надбань класичної філології [Святовець В.Ф. Словник образотворчих засобів: Тропи та стилістичні фігури. – К.: Інститут журналістики КНУ ім. Т.Г. Шевченка, 2003. – 178 с.; Святовець В.Ф. Поетичний синтаксис: Стилістичні фігури. – К.: ВПЦ “Київський університет”, 2004].....	№ 6	с.94-95
<i>Хархун Валентина</i> . Метароман Володимира Винниченка як предмет естетико-філософської рецепції [Сиваченко Г. Пророк не своєї вітчизни. Експатріантський “метароман” Володимира Винниченка: текст і контекст. – К., 2003].....	№ 7	с.71-73
ЛИСТ ДО РЕДАКЦІЇ		
<i>Дончик Віталій</i> . Як ми читаємо (замість весняного жарту).....	№ 3	с.96
<i>Дроб'язко Лев</i> . Без лапок.....	№ 10	с.85-87
<i>Лист кафедри</i> україністики Варшавського університету.....	№ 1	с.4

<i>Лист Конференції</i> ректорів академічних шкіл польських до ректорів, професорів і студентів України	№ 1	с. 4
<i>Стріха Максим.</i> Дещо про науковість і сумлінність	№ 12	с. 79-82

ЛІТОПИС ПОДІЙ

<i>Арендаренко Ірина.</i> II наукова конференція з компаративістики	№ 7	с. 89
<i>Астаф'єв Олександр.</i> Проблемне поле художньої форми (нотатки з теоретико-методологічного філологічного семінару “Художня форма” Інституту філології Національного університету імені Тараса Шевченка 20 грудня 2004 р.)	№ 8	с. 84-94
<i>Білоус Анастасія, Грищенко Ірина.</i> Досліджуємо мову	№ 9	с. 34
<i>Будугай Ольга.</i> Конференція до 200-річчя Михайла Максимовича	№ 3	с. 91-92
<i>Волощук Євгенія.</i> “Будівничий мостів між країнами та менталітетами”	№ 7	с. 91-92
<i>Гаврилів Тимофій.</i> “Уламки мого дитинства і юності, не більше”. Концепція нарративу в автобіографічній пенталогії Томаса Бернарда	№ 10	с. 52-57
<i>Дубініна Олена, Коломієць Ганна.</i> Всеукраїнський науковий симпозиум “Просвітницька традиція в американській літературі”	№ 8	с. 94-96
<i>Дуркалевич Вікторія.</i> Дмитро Павличко: постать очима сучасників	№ 10	с. 91-92
<i>Льницька Галина.</i> Християнська традиція в контексті філософсько-релігійних шукань Хорхе Луїса Борхеса	№ 5	с. 40-48
<i>Каневська Лариса.</i> Пам'яті вченого	№ 10	с. 89-90
<i>Кисельова Наталя.</i> Дослідження слов'янського романтизму в міжнародному масштабі	№ 5	с. 92-93
<i>Ковчак Світлана.</i> Духовність і ментальність нашої літератури	№ 1	с. 95
<i>Крутікова Ніна.</i> Важливий епістолярій. Миронець Надія – “Історія наша се...боротьба за національне існування”. Листування Є.Чикаленка з В.К.Винниченком (ж. “Пам'ять століть”. – 2001. – № 6; 2002. – № 1, 5, 6)	№ 1	с. 77-81
<i>Лизанчук Василь.</i> Без української мови, культури, духовності – не може бути української України	№ 2	с. 3-11
<i>Мельничук Богдан.</i> Міжнародна Федьковичівська	№ 3	с. 92-93
<i>Наєнко Михайло.</i> Про пафосний романтизм...без пафосу	№ 9	с. 78-81
<i>Наєнко Михайло.</i> Ренесанс як етап	№ 4	с. 67-68
<i>Неврлий Микола.</i> Лист Дмитра Чижевського до Томаса Манна	№ 5	с. 60-63
<i>Поліщук Олена.</i> Час, доба, наука, літературознавство	№ 7	с. 80-88
<i>Проект тематики XIV Міжнародного з'їзду славістів (Македонія, Охрид, 2008), прийнятого на засіданні Міжнародного комітету славістів в Опольє, Польща, 9-11 вересня 2004 року</i>	№ 3	с. 89
<i>Про конференцію “Українська література: духовність і ментальність”</i>	№ 4	с. 49
<i>Рева Лєся.</i> Бібліотеки та інформаційні центри в системі наукового супроводу суспільних реформ	№ 3	с. 90-91
<i>Рева Лєся.</i> Житомир в історії Волині і України	№ 1	с. 96
<i>Рева Лєся.</i> II Всеукраїнська науково-методична конференція “Т.Г.Шевченко і світова культура”	№ 6	с. 83
<i>Рихло Петро.</i> Пауль Целан у контексті традицій німецької літератури	№ 10	с. 46-51
<i>Семінар із творчості Володимира Винниченка</i>	№ 1	с. 96
<i>Сліпушко Оксана.</i> Кримінальна справа академіка В.М. Перетца як дослідника літератури Київської Русі (за матеріалами архіву СБУ)	№ 5	с. 64-70
<i>Соболь Валентина, Назарук Василь.</i> Міжнародна конференція у Варшаві	№ 2	с. 93-94
<i>Судак Валентина.</i> Пам'яті шевченкознавця	№ 1	с. 94
<i>Тарнавський Максим.</i> Успіхи літературознавства в Торонто	№ 10	с. 88-89
<i>Філологічний семінар</i> Київського університету	№ 9	с. 91
<i>Фіськова Світлана.</i> Стратегія та комунікативність музичного роману	№ 1	с. 65-68
<i>Хархун Валентина.</i> Винниченкознавчий семінар у Ніжині	№ 7	с. 90-91
<i>Чижевський Дмитро.</i> Слов'янський романтизм	№ 8	с. 51-65
<i>Чижевський Дмитро.</i> Слов'янський романтизм	№ 9	с. 65-78
<i>Чикаленко Євген.</i> Листи до Івана Липи (на матеріалах Державного архіву Одеської області)/Упорядник, передмова та коментарі Інни Старовойтенко	№ 2	с. 72-83
<i>Шестопалова Тетяна.</i> “Слобожанщина: літературний вимір”	№ 4	с. 94

НАШІ ПРЕЗЕНТАЦІЇ

<i>Академічна “Історія української літератури”</i> в 10 т. (матеріали засідань науково-редакційної комісії, “круглих столів”, інших наукових обговорень та плани томів).....	№ 12	с. 34
<i>Американські літературні студії в Україні.</i> – К., 2004. Вип. 1 “Пуританська традиція в літературі США”	№ 1	с. 90
<i>Барабаш Світлана.</i> “Душа прозріє всевітом очей...”. Поетичий світ Ліни Костенко	№ 5	с. 31
<i>Барабаш Юрій.</i> Гоголь у літературній свідомості українського зарубіжжя: Нариси сприйняття та інтерпретацій.....	№ 1	с. 89
<i>Барабаш Юрій.</i> Тарас Шевченко: Імператив України. Історіо- й націософська парадигма	№ 3	с. 94
<i>Большаков А.Н.</i> Там за Уралом, за Елеком.....	№ 3	с. 94
<i>Видання творів</i> Тараса Шевченка у фондах Шевченківського національного заповідника: Каталог.....	№ 3	с. 94-95
<i>Вишеславський Леонід.</i> Українська сповідь: Поезії. Проза	№ 3	с. 95
<i>Відоменко Олександр, Семенюк Євген.</i> Тарас Шевченко і родина Енгельгартів	№ 7	с. 44
<i>Всесвіт.</i> – 2004. – № 9-10	№ 1	с. 92
<i>Всесвіт.</i> – 2005. – № 1-2	№ 4	с. 91
<i>Всесвіт.</i> – 2005. – № 3-4	№ 9	с. 64
<i>Всесвіт.</i> – 2005. – № 5-6	№ 10	с. 94
<i>Дараган Юрій.</i> Срібні сурми. Поезії/ Біограф. нарис, упоряд. та прим. Л. Куценка	№ 5	с. 31
<i>Дончик Віталій.</i> Спільний знаменник – тринадцять: 1987–2004. Хроніка свідка й учасника подій	№ 4	с. 95
<i>Еко Умберто.</i> Роль читача. Дослідження з семіотики текстів	№ 10	с. 93
<i>Єременко Оксана.</i> Українська балада XIX століття (історія жанру)	№ 1	с. 90
<i>Зубрицька Марія.</i> Ното Legens: читання як соціокультурний феномен.....	№ 10	с. 93
<i>Качкан Володимир.</i> Хай святиться ім'я твоє: Історія української літератури і культури в персоналіях (XIX–XX ст.). – Кн. 6-7	№ 4	с. 95
<i>Київ.</i> – 2004. – № 10	№ 1	с. 92
<i>Київ.</i> – 2004. – № 11-12	№ 2	с. 92
<i>Київ.</i> – 2004. – № 9	№ 1	с. 92
<i>Комарівна Галина</i> (Галина Михайлівна Комарова). Бібліографічний покажчик	№ 8	с. 29
<i>Корнянюк Микола.</i> Слово. Хрест. Шабля. (Українське монастирсько-церковне, світське крайове літописання XVI–XVIII ст., компіляції козацького літописання XVIII ст. як історико-літературне явище.....	№ 12	с. 68
<i>Критика.</i> – 2004. – Ч. 11	№ 1	с. 93
<i>Критика.</i> – 2004. – Ч. 12	№ 1	с. 93
<i>Критика.</i> – 2005. – Ч. 3	№ 5	с. 59
<i>Критика.</i> – 2005. – Ч. 5	№ 8	с. 83
<i>Критика.</i> – 2005. – Ч. 1-2	№ 4	с. 49
<i>Критика.</i> – 2005. – Ч. 6	№ 10	с. 95
<i>Критика.</i> – 2005. – Ч. 7-8	№ 10	с. 95
<i>Критика.</i> – 2005. – Ч. 9	№ 12	с. 88
<i>Критика.</i> – 2005. – Ч. 4	№ 7	с. 65
<i>Крушевський Миколай.</i> Бібліографічний покажчик	№ 10	с. 94
<i>Кульчицький Станіслав, Солдатенков Валерій.</i> Володимир Винниченко	№ 9	с. 96
<i>Кур'єр Кривбасу.</i> – 2004. – № 10-12	№ 1	с. 88
<i>Кур'єр Кривбасу.</i> – 2005. – № 1-3	№ 5	с. 96
<i>Кур'єр Кривбасу.</i> – 2005. – № 4	№ 9	с. 64
<i>Куценко Леонід.</i> Наталя Ливицька-Холодна: Нарис життя і творчості	№ 1	с. 90
<i>Кучерена Софія.</i> Польський театр на Волині.....	№ 10	с. 93
<i>Лазаревський О.О.</i> Шевченко та Лазаревські.....	№ 3	с. 95
<i>Літературна компаративістика.</i> – Вип. 1	№ 12	с. 68
<i>Літературознавчі обрії.</i> Праці молодих учених. Вип. 5,6; К., 2004.	№ 1	с. 89
<i>Людмила Бублейник</i> Поэтическое слово Иосифа Бродского.	№ 10	с. 93
<i>Мартиненко Юрій.</i> Місія: проблеми національної ідентичності в українській прозі 40-50-х років XX століття.....	№ 7	с. 60

<i>Матющенко Анжела</i> . Час героя: Українська драматургія першої третини ХХ століття	№ 4	с.96
<i>Мороз Захар</i> . Від шкільної драми до комедії. Дослідження. П'єси	№ 2	с.95
<i>На пошану пам'яті Віктора Кутастого</i> : Зб. наук.; Міжнародні горизонти і компаративістичний дискурс сучасних літературознавчих студій. Монографія	№ 8	с.29
<i>Надъярных Н.С.</i> Дмитрий Чижевский. Единство стиля	№ 12	с.40
<i>Не відступлюся!</i> До сторіччя Оксани Яківни Мешко / Харківська правозахисна група; Упорядник. В.В. Овсієнко, О.Ф. Сергієчко	№ 5	с.95
<i>Нова історія української літератури</i> (теоретико-методологічні аспекти)	№ 12	с.34
<i>Новикова Марина</i> . Міфи та місія	№ 10	с.94
<i>Нові гоголезнавчі студії</i> . – Вип.2 (13).....	№ 9	с.87
<i>Овсієнко Василь</i> . Світло людей. Мемуари та публіцистика. Кн. I, II	№ 9	с.96
<i>Проблеми славистики</i> . – 2004. – №1–2	№ 7	с.70
<i>Простір свободи</i> : Україна на шпальтах празької “Культури”; Критика. – 2005. – Ч. 4.....	№ 7	с.65
<i>Русалка-спакусніца</i> : Антологія восточно-словянської баллади.....	№ 8	с.83
<i>Саєнко Валентина</i> . Українська модерна поезія 20-х років ХХ століття: ренесансні параметри	№ 4	с.96
<i>Салига Тарас</i> . Вогнем пречистим	№ 5	с.95
<i>Самчук Улас</i> . Роздуми про літературу.....	№ 4	с.95
<i>Слово і доля</i> : Збірник на пошану письменника, професора Степана Пушика	№ 1	с.89
<i>Слово і Текст</i> . Збірник наукових статей. Вип. 2.	№ 8	с.74
<i>Солдатенко В.Ф.</i> Володимир Винниченко на перехресті соціальних і національних прагнень	№ 8	с.74
<i>Сохацька Євгенія</i> . На варті українства: Статті з літературознавчого та культурологічного доробку	№ 5	с.95
<i>Спогади</i> Матвія та Олександра Лазаревських	№ 3	с.95
<i>Стус Дмитро</i> . Василь Стус: життя як творчість	№ 2	с.96
<i>Сучасність</i> . – 2004 – №9-10	№ 1	с.91
<i>Сучасність</i> . – 2004. – №11-12	№ 2	с.71
<i>Теліга Олена</i> . Листи. Спогади./ Упоряд. Надія Миронець	№ 2	с.95
<i>Тихолоз Наталя</i> . Казкотворчість Івана Франка (генетичні аспекти).....	№ 9	с.96
<i>Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах</i> . – 2004. – №4	№1	с.91
<i>Філологічні семінари</i> . Літературознавчі методології: практика і теорія	№ 2	с.95
<i>Художній світ</i> Лесі Українки-драматурга: Зб. наукових праць	№ 1	с.90
<i>Церква. Нація. Культура</i> . Вип. I. Іван Франко і питання релігії: Зб. наукових праць.....	№ 5	с.77
<i>Шудря Микола</i> . Геній найщирішої проби: Нариси. Розвідки. Рецензії. Інтерв'ю. Публікації.....	№ 7	с.60
<i>“...Щоб було слово і світло”</i> . Листування Григора Тютюнника	№ 7	с.60
<i>Яшина Любов</i> . Проза Володимира Дрозда: міфопоетичний дискурс: Монографія	№ 12	с.40
<i>Україна: Między językiem a kulturą</i>	№ 4	с.96
<i>Ukrainian Literature: A Journal of translations</i>	№ 2	с.96
Наталя Лівницька-Холодна	№ 7	с.95-96
Микола Ігнатенко	№ 11	с.96
ВІД ВЕЛИКОГО ДО СМІШНОГО		
Українські паліндромі Станіслава Бондаренка	№ 6	с.75
Зміст журналу “Слово і Час” за 2005 рік.....	№ 12	с.89