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

Слово і Час

№8 (644)
СЕРПЕНЬ
2014

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

ЗМІСТ

ПИТАННЯ ШЕВЧЕНКОЗНАВСТВА

Ткаченко Орест. Шевченко і мови: ерудиція і творчість 3

Панченко Володимир. Шевченків слід у Вісбадені 12

Нахлік Євген. Забутий польський прижиттєвий переклад Шевченкової автобіографії 16

XX СТОЛІТТЯ

Баган Олег. Роль Павла Тичини у творенні естетичної парадигми соцреалізму (до проблеми "Митець і тоталітаризм") 19

Брайко Олександр. Монтажне мислення у прозі Володимира Дрозда 27

Венгринюк Христина. Творча доля Наталени Королевої як об'єкт маргінального 45

ПИТАННЯ ТЕОРЕТИЧНІ

Денисова Тамара. Топос кіно в літературі США (ідеологічний аспект) 51

Шимчишин Марія. Трансформації в осмисленні простору та їхні діалоги з геокритикою 60

Гнідець Уляна. Канон літератури для дітей та юнацтва 72

ПИТАННЯ ФРАНКОЗНАВСТВА

Корнійчук Валерій. Золоті пропорції поезії Івана Франка 81

Горошко Ірина. Розмова без слів: роль візуальних засобів невербальної комунікації у прозі Івана Франка з любовним сюжетом 94

З ПАМ'ЯТІ ЛІТ

Мельничук Ярослава. Ельпідефор Панчук – поціновувач Ольги Кобилянської .. 102

НАПИСАНЕ ЛИШАЄТЬСЯ

Бурлака Галина. Невідомий спогад про Михайла Грушевського 107

ЛІТЕРАТУРНА КРИТИКА

Шаф Ольга. Про радість руху і свободу пересувань:
збірка поезій Олени Гусейнової "Відкритий райдер" 113

РЕЦЕНЗІЇ

Даниленко Ірина. Шевченкова лірика очима читача-філолога
[Чамата Ніна. Лірика Тараса Шевченка. Аналізи й інтерпретації] 117

Коваль-Фучило Ірина. Українська зозуля в науковому осмисленні
[Пастух Н. Символіка тварин в українському фольклорі: зозуля] 119

Скупейко Лукаш. Міфопоетична образність Франка
[К.І. Дронь. Міфологізм у прозі Івана Франка (імагологічний аспект)] 121

ЛП

Маценка С., Левицька О. Наукова конференція "In memoriam".
На пошану пам'яті професора Нонни Копистянської 124

Сокіл Вікторія. Науковий тандем гуманістів або діалог
літературознавців та істориків 125

Лучук Тарас. Міжнародний семіотичний семінар
в Яґеллонському університеті в Кракові 125

НАШІ ПРЕЗЕНТАЦІЇ

Микола Зимомря, Іван Зимомря, Руслана Жовтані. Відлуння.
Світло поетичного світу Тараса Шевченка; ***Діалогічні обертони:***
науковий збірник на пошану пам'яті професора Нонни Копистянської /
Національна академія наук України, Інститут Івана Франка 116, 123

АННОТАЦИИ ОПУБЛИКОВАННЫХ СТАТЕЙ 127

CONTENTS 128

ГАЛЕРЕЯ СІЧІ ..... 3 сторінка обкладинки

© Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка
НАН України, 2014

Питання шевченкознавства

Орест Ткаченко

УДК 811+ 821.161.2

ШЕВЧЕНКО І МОВИ: ЕРУДИЦІЯ І ТВОРЧІСТЬ[1]

У статті йдеться про обізнаність Т. Шевченка з іноземними мовами та використання їх ресурсів у його поетичній і прозовій творчості, щоденнику й листуванні.

Ключові слова: німецька мова, польська мова, російська мова, українська мова, французька мова.

Orest Tkachenko. Shevchenko and languages: erudition and creative work

The paper tells about Shevchenko's knowledge of foreign languages and the use of their resources in his poetical and prose works, diary and correspondence.

Key words: German, Polish, Russian, Ukrainian, French.

Питання Шевченкових мов, тобто мов, які поет знав і використовував, цікаве із двох поглядів – як частина його загальної ерудиції і як компонент його творчості, що цією ерудицією живилася.

Уже давно поховано легенду про Шевченка – обдарованого поета-самоука обмеженого значення, котрий писав одним із провінційних наріч російської мови для простолюду, нездатного піднятися до вищих щаблів цивілізації, творених "культурними" мовами. Як геніальний український поет світового значення Шевченко, а разом із тим й основна мова його творчості – українська, здобули собі всесвітнє визнання. Не більше ніж міфом виявилися й сумніви в освіченості поета. Про його глибоку й різнобічну ерудицію справді енциклопедичного характеру свідчить уся його творчість як українською, так і російською мовою разом із писемною спадщиною (щоденником і листуванням).

Настав час піддати сумнівові також правильність думки, найвиразніше висловленої одним із сучасників Шевченка О. Афанасьєвим-Чужбинським: "Т[арас] Г[ригорович] из иностранных языков знал лишь польский" [8, 53]. Не спростовуючи цієї думки, ми ніби мовчки з нею погоджуємося. Тим часом уважне ознайомлення зі спадщиною поета переконує в її неслушності.

Не враховуючи запозичень, здавна введених до складу найактивніше використовуваних Шевченком мов – української та російської, що як чужі не сприймаються, а також численної не тлумаченої ним ономастики, у спадщині Шевченка, крім великих українських і російських текстів, зустрічаються більші або менші фрагменти з інших 28 мов (отже, мов, відбитих у писемній спадщині Шевченка, разом 30). Сюди належать такі мови:

1) староукраїнська (охочекомонный "належний до вільної кінноти" [9, т. 4, 21][2]; 2) давньоруська (насади "кораблі" [9, т. 2, 342]); 3) церковнослов'янська (Вавилоня дщере окаяна! [9, т. 1, 364] ("Вавилонська дочко проклята!")); 4) польська (siostrzeńcy "племінники (сини сестри)" [9, т. 6, 119]); 5) пруська (через польську) (вайделота "ворожбит; співець" від пруського waidlemai

[1] Стаття – розширений і вдосконалений варіант попередньої публікації (див.: [7]).

[2] З міркувань заощадження з кожної мови (незалежно від їх кількості) подаватиметься лише один приклад.

“ворожимо”; чинимо чари” [9, т. 6, 121])[1]; 6) німецька (gute Nacht “добраніч” [9, т. 4, 28]); 7) англійська (джентльмен (gentleman) [9, т. 3, 181, 187]); 8) голландська (зюйд-ост (zuidoost) “південно-східний (про вітер)” [9, т. 5, 61]); 9) їдиш (гершту? (чи) чуєш ти? [9, т. 1, 135]); 10) латинська (Ecce homo! “Ось людина!” [9, т. 4, 58]); 11) французька (Bonjour, papa! “Добридень, тату!” [9, т. 3, 253]); 12) провансальська (через французьку) (трубадур “середньовічний провансальський поет і співець” (фр. troubadour від провансальського trobador, похідного від trobar “віршувати; творити” [9, т. 1, 292]); 13) іспанська (качуча (cachucha) “іспанський (андалусійський) танець із кастаньєтами” [9, т. 3, 190]); 14) португальська (через італійську) (автодафе (італ. autodafé від португ. auto-de-fé) “смертна кара спаленням на вогнищі (букв. – акт віри)” [9, т. 1, 294]); 15) італійська (maestro “маестро – видатний діяч мистецтва, – букв. майстер” [9, т. 6, 17]); 16) румунська (зокрема й у молдав(ан)ському варіанті) (бояр (boiér) “боярин”; дворянин; поміщик [9, т. 4, 171])[2]; 17) галльська (через латинську (bardus) і французьку (barde) (бард “співець (у галлів); перен. поет” – [6, т. 1, 35] (див. також: [11, 73]); 18) грецька (філантроп (φιλάννρωπος); 1) “людинолюбний; доброчинний; 2) людинолюбець; доброчинець, благодійник”) “філантроп, доброчинець, благодійник” [9, т. 4, 24]); 19) вірменська (чека “ні” [9, т. 4, 76]); 20) перська (Караван-сарай (kārwānsārāj “заїздний дім для подорожніх з караванами”, складне слово з двох слів – kārwān” “караван”, sārāj “палац; будинок”) [9, т. 4, 81]); 21) грузинська (через російську) (груз. saxli “будинок”, звідки російське – сакля “дім (на Кавказі)” [9, т. 1, 344]); 22) арабська (аллах “Бог” [9, т. 2, 65]); 23) гебрайська (в ашкеназійському, німецько-єврейському, вимовленнєвому варіанті) (Уни хушавке мес “Бідняк поціновується так (як) мертвий”, – у тексті “Живой человек без денег – всё равно, как мёртвый” [9, т. 3, 191]); 24) естонська (через російську) естон. sai “білий хліб; булка, звідки рос. сайка “невеличка булочка з пшеничного борошна” [9, т. 5, 98]); 25) угорська (через польську) (угор. hajdú (мн. – hajdú-k) “солдат угорської піхоти 16–17 ст.; (у південних слов’ян та угорців) патріот, що боровся проти турецького гноблення; початково-розбійник”; у польській мові – hajduk “слуга, одягнений по-угорськи” [9, т. 3, 129]); 26) турецька (пашалык (paζalık) – “адміністративний округ у султанській Туреччині” [9, т. 5, 62]); 27) азербайджанська (чурек (азербайджан. черэк “прісний хліб у вигляді коржів” [9, т. 1, 344])[3]; 28) казахська (через російську) (ψоламуі “халабуда” [5, 18], звідки російське джаламейка “рід куреня” [6, т. 4, 94]).

Звісна річ, значну частину цих елементів можна взяти на карб не стільки знання тих мов, звідки їх узято, скільки допитливості поета, бажання за допомогою них відтворити колорит того чи того народу й доби. Іноді, як у словах листів із заслання, це просто відбиття реалій місцевого побуту.

На здобуття освіти, зокрема вивчення мов, що сполучалося з інтенсивною працею, поетичною та образотворчою, митцеві було відпущено дуже мало часу, фактично майже тільки ті 9 років життя (з 1838 до 1847 р.), які припадають на період між звільненням із кріпацтва до заслання й солдатчини. Отже, кількість мов, котрі певною, більшою чи меншою, мірою міг вивчити Шевченко в цей час, мала бути набагато меншою. Найвірогідніше припускати, що це

[1] Див.: [10, 1029-1030].

[2] Пор.: “У полицейского моста мы встретили Элькана, прогуливающегося с каким-то молдаванским *бояром* и разговаривающего на молдаванском наречии” [9, т. 4, 171].

[3] Для слова **чурек** і його відповідників, поширених у багатьох тюркських мовах, стосовно Кавказу найвірогідніше першоджерелом уважати саме азербайджанську мову, у XIX – на початку XX ст. називаною татарською, яка в XIX ст. на Кавказі часто вживалася як мова міжнаціонального спілкування. Характерний щодо цього уривок з листа Лермонтова: “Начал учиться по-татарски, язык который здесь (на Кавказі. – *О. Т.*), и вообще в Азии, необходим, как французский в Европе” (К Раевскому, 1837) (з листа про перебування на Кавказі) [4, 433].

ті мови, елементи яких виступають у Шевченка в оригінальному написанні (латинською графікою). Крім слов'янської польської, це стосується ще чотирьох неслов'янських мов – французької, італійської, латинської, німецької. Очевидно, подання їх елементів у формах письма цих мов (до того ж із мінімальною кількістю помилок) має свідчити про те, що Шевченко, якщо й не опанував цілком цих мов (для цього він мав замало часу), то вивчав їх і певною мірою засвоїв.

Найповніші й найпевніші відомості маємо щодо французької мови, кількість слів і виразів якої в писаннях Шевченка особливо значна: l'enfant "у вигляді дитини, по-дитячому" [9, т. 3, 279]; Bonjour, papa "Добридень, тату" [9, т. 3, 253]; l'eau-forte "у вигляді офорта (гравюри)" [9, т. 6, 30]; tableau de genre "картина на побутову тему" [9, т. 3, 293]; mauvais genre "поганий смак, несмак" [9, т. 4, 127]; Le Nord "північ" [9, т. 5, 119; 9, т. 6, 140]; madame "пані" [9, т. 4, 237]; mademoiselle "панна" [9, т. 3, 199]; Merci, monsieur "Дякую, пане" [9, т. 3, 143]; àla naturel "у натуральному вигляді (зокрема без одягу)" [9, т. 6, 129]; papier torchon "особливий тип грубого паперу (букв. – папір-ганчірка)" [6, т. 2, 621]; princesse "княгиня, княжна, принцеса" [9, т. 4, 127][1]. Важливо зазначити, що всі ці слова й вирази Шевченко вживає переважно в листах і повістях, писаних під час заслання, тобто лише з пам'яті. З повісті "Художник", головний герой якої має прототипом, безперечно, самого автора, можемо довідатися, що поштовхом до вивчення французької мови Шевченком стало бажання прочитати у французькому перекладі "Історію занепаду та зруйнування Римської імперії" англійського історика Е. Гіббона, яку він побачив у К. Брюллова. Французьку мову герой повісті (отже, і Шевченко) вивчав під керівництвом поляка-студента, разом із яким вони читали оригінальну й перекладну літературу французькою мовою (Поль де Кока, роман "Кларісса" Річардсона у французькому перекладі Жюля Жанена), а також того самого Е. Гіббона. Унаслідок цього Шевченко настільки вивчив мову, що міг нею навіть розмовляти, пор.: "Он (Элькан. – *О. Т.*) со мною иначе не говорит как по-французски, за что я ему весьма благодарен, это для меня хорошая практика" [9, т. 4, 172]. Знання французької мови мало велику вагу для формування Т. Шевченка як художника й, очевидно, як письменника: "Теперь только я совершенно понял, как необходимо изучение антиков и вообще жизни и искусства древних греков и как мне в этом случае французский пригодился" [9, т. 4, 172-173][2]. Вочевидь, крім згаданих книжок, Шевченко читав французькою також якісь праці з історії Греції. Постає, однак, питання, чому Шевченко не афішував особливо своє знання французької мови, не намагався нею розмовляти не тільки в Петербурзі, а й, скажімо, в Україні. Щодо цього могло бути три причини. Перша, так би мовити, суб'єктивно-психологічна, а частково й соціальна. Ставлячись дуже вимогливо до рівня своїх знань, Шевченко як колишній кріпак не міг допустити, щоб у колах панства, де він опинився, висміювали, хай дрібні, його помилки, глузували з них, як із намагання колишнього кріпака зрівнятися із цим панством, кастовою рисою котрого серед інших було й знання французької мови. Шевченкові ця мова була потрібна насамперед як засіб прилучитися до високої західноєвропейської культури, її здобутків, і аж ніяк не як престижний засіб увійти до вищих соціальних верств, до котрих він ставився вельми критично. Іншим мотивом, сказати б, принципово-ідейним, було те, що, проголошуючи стосовно своїх земляків вимогу "І чужому научайтесь, Й свого не цурайтесь!" [9, т. 1, 353],

[1] Див.: [6, т. 2, 619]. Подано російською графікою французька словосполука *бон-мо* (фр. bon mot) "дотеп (букв. добре слово)" свідчить про те, що Шевченко володів не тільки французьким письмом, а й французькою вимовою.

[2] Можна припустити, що саме читання Е. Гіббона навіяло пізніше Шевченкові сюжет "Неофітів", поеми з епохи занепаду Римської імперії.

Шевченко бачив серед тодішньої української за походженням, зазвичай дворянської інтелігенції надмірне тяжіння до всього не свого з одночасним нехтуванням усім своїм. В Україні поет і своєю творчістю, й особистим прикладом (уживанням української мови, співанням українських пісень) прагнув серед зденаціоналізованих так званих освічених верств пропагувати українську мову й культуру, повернення до них. Ясно, що це також, незважаючи на розуміння її високої культурної цінності, змушувало Шевченка утримуватися від французької мови в колах і без того надміру (на шкоду власній культурі) сфранцуженого дворянства. І нарешті, міг бути й третій мотив невживання Шевченком французької мови в колах українського панства, серед яких йому траплялося перебувати під час подорожей в Україну. Це давало змогу довідатися про те, що від нього приховувано начебто "незрозумілою" для колишнього кріпака мовою, зокрема це могло стосуватися й ознайомлення зі справжнім ставленням до нього.

Менше є відомостей про знання Шевченком італійської мови, що її він, напевне, мав вивчати хоч би як художник, котрий пристрасно мріяв побувати в Італії і принаймні чотири рази (у 1841, 1842, 1843 і 1847 рр.) готувався до подорожі в цю країну [3, 73, 97, 199]. Тому можливо, що саме знанням Шевченком італійської мови пояснюється та обставина, що засланець-варнак (герой однойменної російської повісті) читав йому в оригіналі поетичні твори Боккаччо, Аріосто, Тассо й "Божественну комедію" Данте [9, т. 3, 125]. Навряд чи у випадкового знайомого Шевченка виникло би бажання читати йому італійських поетів мовою оригіналу, якби той був зовсім не обізнаний із мовою, опанувати котру йому могло допомогти, до речі, і знання французької. Крім цих суто логічних припущень, на користь того, що Шевченко вивчав італійську мову, свідчить, зокрема, наявність у його російських творах і листах слів: da capo "(букв.) з початку (вигук публіки до актора з проханням повторення)" [9, т. 4, 131]; maestro "маестро" [9, т. 6, 17]; sepia de Roma "назва фарби" [9, т. 6, 112]; secondo "другий" acquatinta "акватинта (спеціальний засіб гравірування)" [6, т. 2, 619] (з єдиним помилковим, – очевидно, під впливом польської графіки, – написаним acwa-tinta)[1], bene "добре" [9, т. 3, 226]; benissimo "дуже добре" (букв. найкраще)" [9, т. 3, 226]. Останні два приклади свідчать про те, що Шевченко засвоїв також правила італійської граматики (зокрема утворення ступенів порівняння прислівників, пор. їхнє використання у відповідному контексті: "*И* ещё знаете что: я забегу на станцию и скажу, чтобы принесла и ваши вещи сюда… Bene? (Добре? – *О. Т.*) – прибавил он, сжимая мою руку. – Benissimo ("Дуже добре; чудово. – букв. найкраще". – *О. Т.*) – отвечал я" [9, т. 3, 226]. Про знання Шевченком італійської граматики, про вміння творчо її використовувати в поезії свідчить також інший приклад. У другу й остаточну редакцію поеми "Княжна" він увів додаткові рядки: "Убий гадюку, покусає! Убий і Бог не покарає! Як тая *Ченчіо* колись Убила батька кардинала, І Саваофа не злякалась" [9, т. 2, 32], – де він уживає прізвище відомої Беатріче Ченчі у формі *Ченчіо,* як транслітерацію італійського Cencio (вимовляється як *Ченчо*). З історичного погляду італійське прізвище *Ченчі* (Cenci) становить собою форму множини від однини *Ченчо* (Cencio), котра нині як прізвище не вживається. З погляду сучасного слововжитку форма *Ченчіо* в Шевченка порушує узвичаєну нині й не змінювану (історично множинну) форму цього типу італійських прізвищ (пор. інші подібні прізвища на зразок *Конті* (Conti), *Медічі* (Medici) і под.), бо вони тепер не відмінюються. Проте вона бездоганна з граматичного погляду, бо саме іменники із закінченням -**о** в однині (чоловічого й жіночого роду) мають в італійській мові у множині закінчення -**і**, пор. gatto (ч. р.) "кіт" – gatti

[1] Утім тут можливе й не зовсім точне прочитання італійського acquatinta.

“коти”; fascio (ч. р.) “зв’язка” – fasci “зв’язки”; mano (ж. р.) “рука” – mani “руки”. Звідси й абсолютно точно за множиною *Ченчі* (Cenci) утворено форму однини *Ченчіо (*Cencio). Цікаво зазначити й те, що апелятив cencio (мн. cenci), що збігається із прізвищем Cenci й, можливо, як вихідне прізвисько лежить в його основі, має значення “ганчірка; шматка; брудна ганчірка”. Виникає питання, чи випадково в такому разі Шевченко використав тут форму однини *Ченчіо* стосовно італійської дівчини, що їй розпусний батько саме й призначив роль ганчірки, підстилки, рокованої приймати будь-який бруд і котра всупереч цьому повстала проти фатуму, не дала втоптати в бруд свою жіночу й людську гідність. Таке трактування лежить занадто близько до системи Шевченкових образів, де постать скривдженої жінки або жінки-месниці, котра захищає свою честь, посідає одне з центральних місць, щоб уважати “помилку” Шевченка випадковим, а не свідомим використанням особливостей італійської мови. А разом усе зазначене промовляє на користь того, що Шевченко був обізнаний з італійською мовою, її граматикою і словником і, навіть цілком вірогідно, що це знання було не поверховим, а досить глибоким. Отже, не ставши потрібною йому практично, італійська мова знайшла собі застосування в його творчості, де, можливо, буде знайдено також інші її відбиття.

Певні припущення можна висловити щодо латинської мови. Маючи таку напружену програму й у самоосвіті, і в навчанні в Академії мистецтв, і у творчості як поета і художника, він конче мусив обирати серед мов першочергові й відкидати ті, вивчення котрих було для нього менш потрібне або й менш реальне. Вивчення класичних мов у Шевченкові часи як предмет освіти почало практично відступати на задній план. Не можна сказати, що воно було б йому зовсім не потрібне, адже свої сюжети студенти Академії мистецтв мали брати переважно з античної або біблійної історії. Але Шевченко, розпочавши освіту в ній у віці 24 років, фактично був переростком, якому вже пізно було (ще й маючи на оці першочергові завдання) розпочинати обтяжливе вивчення стародавніх мов, навіть самої латинської. До того ж знання античності можна було дістати з приступнішої літератури сучасними європейськими мовами, насамперед найпоширенішою тоді французькою. Невеличкі фрагменти латинської мови, наявні в Шевченка, не суперечать думці про те, що спеціально цієї мови він не вивчав або, якщо з нею і знайомився, то дуже поверхово. Загальноєвропейського поширення набули латинські терміни, стосовні книгарства або листування: in folio “книжка форматом у півaркуша” [6, т. 2, 620], in quarto “книжка форматом у четверту частку аркуша” [6, т. 2, 621], post scriptum “приписка до листа (букв. після написаного) [6, т. 2, 621], (u) cetera, cetera “інші, інші” [6, т. 2, 621]; щоб їх засвоїти, зовсім не треба спеціально вивчати латину. Інші латинські слова й вирази пов’язані в Шевченка не із традицією античності, як буває при спеціальному вивченні латинської мови, а із християнською католицькою релігією (Ecce homo! “Ось людина!!” (з Євангелія) [9, т. 4, 58]; Te Deum (laudamus) “Тебе Бога (хвалимо)” (початок католицького гімну) [9, т. 1, 295], mort(uus) anno… “померлий року…” (напис на могилі католика-поляка) [9, т. 4, 196] чи з латинськими пам’ятками старовинної історії Польщі (Monumenta Regum Polonie Crakoviensia “Краківські пам’ятки королів Польщі”) [6, т. 2, 620-621][1]. Отже, латина в Шевченка була або здобутком загальної освіти, при якій вона дістається разом з асимільованою термінологією латино-грецького походження, або прийшла до нього через обізнаність із польською культурою, пов’язаною релігією й історією з латинськомовною середньовічною традицією.

[1] Переважно (за винятком Te Deum..., яке часто зустрічаємо в українськомовній спадщині поета) із кн.: [6, т. 2, 619-622] (Додаток № 3).

Елементів німецької мови, переданих (досить вправно) переважно засобами німецької графіки, у Шевченка зовсім мало. Це формули мовного етикету "Gute Nacht!" (На добраніч! [9, т. 4, 28]) або (російською мовою) "Гут морген!" (розмовна форма привітання Guten Morgen! "Добрий ранок!") [9, т. 4, 316] та уривок із колись популярної німецької пісні "Ach, mein lieber (у Шевченка помилково: liber[1] Augustin" [9, т. 4, 27]). Німецьку мову Шевченко міг чути в тих німецьких родинах, де він часто бував завдяки дружбі з К. Брюлловим і В. Штернбергом, які його познайомили зі своїми родичами, петербурзькими німцями. Можна було би припустити, що знання цієї мови Шевченком було суто слуховим та обмежувалося кількома найпоширенішими зворотами й німецькою пісенькою, якби не дві обставини. По-перше, Шевченко послуговується (і досить точно) німецькою графікою, незважаючи на те, що із самою мовою він зіткнувся під час перебування в Петербурзі, а надалі міг її відтворювати тільки з пам'яті. Отже, Шевченко не тільки чув німецьку мову, а й мав щось нею читати, а це вже передбачає її, хай коротке, вивчення (найвірогідніше, можна припустити, за допомогою В. Штернберга, близького друга Шевченка). По-друге, хоч про це ніде сам Шевченко не пише, наслідки цих студій, мабуть, були такі, що дали йому змогу розмовляти німецькою мовою, бо без її знання він навряд чи вирушив би в ту подорож до Швеції й Данії, про яку відомо з його листа. Автор повідомляє, що в жовтні 1842 р. зробив спробу поїхати за кордон "у Шведчину і Датчину", але був змушений через хворобу зупинитися в Ревелі (Таллінні)[2]. Зрозуміла річ, що їхати в таку подорож без знання мов Шевченко не міг. А оскільки скандинавських мов він, очевидно, не знав, а французькою у Швеції й Данії говорив дуже вузький прошарок вищого товариства, з яким навряд чи міг він зіткнутися, то найприродніше припустити, що єдиним засобом спілкування для нього залишалася тільки німецька мова, досить відома й поширена тоді у скандинавських країнах. Очевидно, звідси варто зробити висновок, що Шевченко міг нею в межах, потрібних для подорожі, користуватися, тобто не так читати або писати, як розмовляти, принаймні на побутові теми.

Натомість набагато скептичніше треба поставитися до можливості засвоєння Шевченком тюркських мов – казахської й туркменської. І не тому, що Шевченкові могла би бути властива якась європейська зверхність до народів – носіїв цих мов, навпаки, і з його поетичної творчості цього періоду, а також щоденників та листування, і з образотворчої спадщини цього ж часу проглядає велика симпатія та співчуття до тюркських народів Казахстану й Середньої Азії. Проте умови заслання й солдатчини, бажання й тут усупереч усьому насамперед творити не могли дати йому змоги глибоко засвоїти культури цих народів, їхні мови. Писемна їх культура, тоді пов'язана зі складною арабською графікою, вимагала при вивченні великих зусиль. Складна була й пісенно-фольклорна традиція, яка потребувала тривалого перебування в мовному середовищі, а не епізодичних зіткнень, єдино приступних поетові. Найбільшою мірою Шевченко зіткнувся з казахами. Отже, маємо підстави гадати, що й казахську мову він найчастіше чув. Проте із зазначених причин не можна припускати, що він міг би глибоко її засвоїти. У найкращому разі знання це мало обмежуватися, очевидно, кількома найуживанішими й найпотрібнішими розмовними зворотами.

Утім на велику увагу й коментарі заслуговують і ті Шевченкові мови, які він засвоїв фрагментарно, тим більше, що й ці фрагменти він умів майстерно вкомпоновувати у свої твори.

---

[1] Це написання відбито в "Словаре языка русских произведений Шевченко" [6, т. 2, 620].

[2] "…позавчора вернувся в Петербург. Мене носив проклятущий пароход у Шведчину й Датчину. Пливши в Стокгольм, я скомпонував Гамалія, невеличку поему, та так занедужав, що ледви привезли мене в Ревель, там трошки очуняв" (Лист до П.М. Корольова від 18 листопада 1842 р.) [9, т. 6, 20].

Приклад цього – художній образ, побудований у "Гамалії" на одному із фрагментів грецької мови, якої, мабуть, Шевченко ніколи (принаймні систематично) не вчив. Так, начебто нічого спільного із грецькою мовою не має зображення відгуку Босфору на козацьку пісню "Ой нема, нема ні вітру, ні хвилі…". Але вдумаймося в цю картину: "Босфор аж затрясся, бо зроду не чув Козацького плачу; застогнав широкий, *І шкурою сірий бугай стрепенув, І хвилю ревучи*, далеко-далеко У синєє море *на ребрах послав*" [9, т. 1, 234]. Звичайно, можлива й така думка, що образ бугая-Босфору – наслідок випадкової гри поетової уяви, його фантазії. Але логічніше припустити, що поет, чи гортаючи грецькі словники, чи, що вірогідніше, знайомлячись із культурою Давньої Греції, міг довідатися про те, що Босфор – це грецьке Βόσπορος, яке означає "бичачий (бугайовий) брід". Ця суха лінгвістична інформація під пером геніального поета перетворилася на яскравий образ розлюченого бугая-Босфору, укритого сірою шкурою морської піни, що на ребрах-зламах своєї збуреної поверхні з ревом посилає хвилю в синє море. Вочевидь, наведеними прикладами використання мов у відкритій або прихованій формі не обмежене їхнє застосування в Шевченковій творчості. Так відкривається ще одне джерело, яким живилася ця творчість і яке вимагає фахових студій.

Значно більше, ніж про знання Шевченком неслов'янських мов, відомо нам про ті слов'янські мови, які він знав, а частково й безпосередньо використовував як "робочі мови".

Із часу перебування у Вільні (сучасний Вільнюс) Шевченко добре засвоїв польську мову, якою він вільно читав і розмовляв, не наважуючись нею, однак, писати[1]. Польська мова була для Шевченка не тільки важливим засобом безпосереднього знайомства з польською літературою та історією, пов'язаною з історією України, зокрема часами гайдамаччини, а також, поряд із російською, одним із засобів ознайомлення зі світовою літературою. Так, за свідченням О. Афанасьєва-Чужбинського, з особливою силою велич Байрона Шевченко відчув саме в польських перекладах А. Міцкевича [8, 10-12, 53-54].

Був Шевченко знайомий і з білоруською мовою, з якою він міг зіткнутися під час перебування у Вільні, тоді не стільки литовському, скільки з мовно-етнічного погляду польсько-білоруському місті. У статті Ромуальда Зінкевича "Тарас Шэўчэнка і беларусы", опублікованій у газеті "Наша ніва" (24 лютого 1911 р.), на підставі спогадів білоруського поета Вінцента Реута розповідається, що, живучи до заслання в Петербурзі, український поет потоваришував із письменником Яном Барщевським, навколо якого гуртувалася білоруська молодь. Тут Шевченко слухав білоруські народні пісні, знайомився з першими творами нової білоруської літератури. Особливий інтерес у Шевченка викликали білоруські пісні й ті білоруські літературні твори, які найбільшою мірою відбивали білоруський народний елемент. Шевченко заохочував білоруських друзів до дальшої праці для народу. Відгомону цього знайомства з білоруською мовою, з фольклором і тодішньою твореною народною мовою білоруською літературою, тільки-но започаткованою, як відомо, ще не знайдено конкретно у творчості Шевченка. Але це, безперечно, сприяло розширенню уявлень Шевченка про слов'янство загалом і про місце України в ньому. Отже, опосередковано це могло відбитися на мотивах слов'янської спільності в доробку поета.

Знання інших мов, крім української й російської, збагачувало Шевченкову творчість обома цими мовами. Саме їх разом зі старослов'янською, точніше церковнослов'янською, мовою східнослов'янської (української й російської) редакції, особливо повно застосовано в Шевченка. Українська мова виявилася,

[1] Пор. одне зі свідчень сучасників: "Шевченко говорив добре по-польськи: Міцкевича, Залеського, а почасти й Красінського, не одну річ умів на пам'ять, але писати по-польськи не осмілювався. Я до нього писав завсігди по-польськи, а він відповідав мені своїм напівросійським, напівмалоруським язиком" [2, 183].

безперечно, основною мовою доробку Шевченка, бо саме нею написані найвидатніші, найбільш значущі твори поета. Проте чимало написав він і російською мовою. Принаймні кількісно написане Шевченком російською мовою не поступається його спадщині українською мовою, тому є підстави вважати Шевченка ситуативним письменником-білінгвом. Говорячи, однак, про двомовність Шевченка, варто розрізняти двомовність зовнішню і внутрішню. Зовнішня двомовність наявна в контактах із носіями іншої мови. Такою була російська мова для Шевченка, коли він спілкувався з її носіями або користувачами. Але водночас нею писав Шевченко й найінтимніше – свій "Щоденник". Це була вже внутрішня двомовність. Викликана вона насамперед, мабуть, тим, що відповідних ресурсів тодішньої української літературної мови, для розвитку якої Шевченко так багато зробив, йому для відбиття всієї складності своїх думок і вражень бракувало. Не вистачало її, очевидно, і для творення тієї значною мірою рефлективної, а не лірично-емоційної прози, яку писав Шевченко. Отже, російська мова в Шевченка начебто безпосередньо доповнює його українську мову там, де лексико-семантичних груп цієї останньої із причин її тодішньої нерозвиненості (насамперед у різних жанрах і стилях прози) бракувало й де б український письменник пізнішого покоління цілком вільно обійшовся українською. Адже переважна частина його прози пов'язана з Україною й насичена українізмами більше, ніж це б годилося у творах, призначених для росіян. Отже, пишучи їх, поет мав, очевидно, на оці російськомовних українців, тодішню східноукраїнську інтелігенцію, яку ці повісті могли зацікавити. В. Бєлінський із приводу "Мертвих душ" писав про Гоголя, що тут "він цілком звільнився від українського елемента і став російським національним поетом в усьому просторі цього слова" [1, 160]. Якщо з таким визначенням російського критика, застосованим щодо Гоголя, підійти до Шевченка, то доведеться визнати, що він у своїй російськомовній спадщині постає радше не як письменник російський, а як український письменник, котрий творив російською мовою. Звернутися до цієї мови його змушувала, як уже зазначалося, насамперед внутрішня потреба висловити те, що засобами тодішньої української мови ще не знаходило собі адекватного відбиття. Частково це було викликане також потребою стати зрозумілішим тим "мертвим і ненародженним" землякам, умовами денаціоналізувального виховання позбавленим будь-якого інтересу до українського життя та історії. Як спосіб наблизитися до них, цих зденаціоналізованих українців, звісна річ, найбільше годилася російська мова. Очевидно, до таких самих українських творів, писаних російською мовою, крім "Щоденника" й переважної частини Шевченкової художньої прози, слід зарахувати незакінчену драму "Никита Гайдай" і поему "Слепая", а також поему "Тризна". У "Тризне", щоправда, Україну прямо не названо, але й у тому узагальненому вигляді, у якому про неї говориться, риси її виразно помітні. Це, зокрема, мотив гнобленої батьківщини (де, до речі, замість звичайного російського "курганы" вжито в тому ж значенні українізм "могилы"): "Сотрут высокие могилы И понесу тих словом зла! Тебя убили, раздавили; И славословить запретили Твои великие дела!" [9, т. 1, 245]. З українською поезією Шевченка пов'язує поему "Тризна" і її характерний розмір, пор.: "И вянет он, вянет, как в поле былина, Тоскою томимый в чужой стороне…" [9, т. 1, 247]. "Така її доля… О боже мій милий! За що ж ти караєш її молоду?.." ("Причинна") [9, т. 1, 74]. Власне, тільки два російськомовні твори виходять за межі доробку Шевченка як українського письменника, хоч і виросли вони з автобіографічного або близького йому морально-етичного матеріалу. Це значною мірою автобіографічна повість "Художник" і повість "Несчастный", остання з яких близька до проблематики "Близнецов", але написана на суто російському матеріалі. І. Тургенєв щодо усної російської мови Шевченка зазначав, що в нього була "вимова чисто російська" [2, 237]. Маємо всі підстави вважати, що досконале знання в Шевченка стосувалося

не лише орфоепії, а й усіх інших рівнів російської мови. Саме про це свідчать і зазначені російські за своїм сюжетом і місцем дії повісті Шевченка. Але, крім літературної російської мови, Шевченко знав і російські діалекти. Одну говірку із цоканням відбито, зокрема, у повісті "Близнецы". Явні українізми в мові й у самій манері розповіді, наприклад, тих самих "Близнецов", слід розглядати не як випадкові "помилки" автора, а як свідому стилізацію під провінційну російську мову, поширену в Україні серед лівобережного панства, особливо дрібного, і духівництва. Із цим різновидом російської мови Шевченко познайомився чи не вперше під час подорожей в Україну й майстерно її відбив.

Старослов'янська (церковнослов'янська) стихія (іноді в поєднанні з давньоруською або російською) рідко виступає в Шевченка в чистому вигляді, тобто із властивими цій мові граматичними (зокрема дієслівними) формами. До цього поет удавався тільки з метою стилізації, здебільшого для підсилення іронії, сарказму: "*Умре* муж велій в власяниці…" [9, т. 2, 346]; "*Потя* народ, княжну *поя, Отиде* в волості своя, *Отиде* з шумом, І *растлі* ю, Тую Рогніду молодую…" [9, т. 2, 86]. Частіше Шевченко, надаючи церковнослов'янізмам українських граматичних рис, більш органічно вводить їх у свою мову. Мета їх використання в автора – семантично й стилістично збагатити тодішню українську літературну мову, надати їй піднесеності, урочистості або, навпаки, у контрасті із зображуваним перетворити на засіб іронії чи сарказму. Шевченко досяг у цьому великої майстерності. Але в дальшому своєму розвитку українська літературна мова, знайшовши загалом інші ресурси збагачення, не пішла цим шляхом. З українських письменників XX ст. хіба в Є. Плужника й М. Філянського зустрічаємо відгомін цієї шевченківської традиції: "Настане час, і ти *обрящеш* Єву…"; "В листопаді, місяці тихім, Елоїза *прияла* мир…" (Є. Плужник); "Верталися женці. Огняними *перстами Благовістила* ніч…" (М. Філянський).

Зупиняючи погляд на загальній картині використання й тих мов, якими Шевченко творив, і тих, які він вивчав спеціально і знав, і тих, до котрих він звертався принагідно, відкриваємо для себе дуже складну картину. Але найбільша її складність і таємниця в тому, що за всього великого розмаїття Шевченкових мов ми майже його не бачимо – так органічно і природно вплітав їх автор у тканину своїх творів. Для того, щоб вирізнити ці мови й побачити, яку роль відіграла в його творах кожна з них, треба докласти ще багато зусиль. Ці зусилля не будуть змарновані, бо завдяки їм ми ще краще пізнаємо і зрозуміємо і життя великого поета, і всю глибінь його творчості в її органічному зв'язку з дальшим розвитком української літератури.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Белинский В.* Похождения Чичикова, или Мёртвые души // *В.Г. Белинский* о Гоголе: Статьи, рецензии, письма. – М., 1949.
2. *Біографія* Т.Г. Шевченка за спогадами сучасників. – К., 1958.
3. *Кирилюк Є., Шабліовський В.* Т.Г. Шевченко. Біографія. – К., 1964.
4. *Лермонтов М.* Полн. собр. соч.: В 4 т. – М.; Л., 1948. – Т. IV (Проза и письма).
5. *Радлов В.* Опыт словаря тюркских наречий. – Т. IV (1). – СПб., 1911.
6. *Словарь* языка русских произведений Шевченко: В 2 т. – К., 1985–1986.
7. *Ткаченко О.* Шевченко і мови // *Мовознавство*. – 1998. – №4.
8. *Чужбинский А.* Воспоминания о Т. Шевченко // *Біографія* Т.Г. Шевченка за спогадами сучасників. – К., 1958.
9. *Шевченко Т.* Повне зібр. тв.: У 12 т. – К., 2003. – Т. 1-6.
10. *Kopaliński Wl.* Słownik wyrazów obcych I zwrotów obcojzycznych. – Warszawa, 1975.
11. *Nouveau* dictionnaire étymologique et historique (par A. Dauzat, J. Dubois, H. Mitterand). – Paris, [1968].

Отримано 1 липня 2014 р. *м. Київ*

Володимир Панченко

ШЕВЧЕНКІВ СЛІД У ВІСБАДЕНІ

У вересні 2010 р. мені випало провести кілька днів у Вісбадені, що на південному заході Німеччини. Блукаючи якогось дощового вечора алеями старого православного кладовища на горі Нерона, я несподівано натрапив на скромну могилу… контр-адмірала Олексія Івановича Бутакова! Так-так, того самого, який у 1848 р. запросив засланця Тараса Шевченка до участі в Аральській експедиції, ним-таки, Бутаковим, і очоленої.

Історія православного цвинтаря почалася 1856 р., причому першим на ньому з'явилося поховання Петра Васильовича Рєпніна, онука господаря яготинського маєтку, де в 1843–1845 рр. кілька разів гостював Шевченко…

Моряк – і поет

Про Бутакова чув, напевно, кожен десятикласник, адже це саме він, начальник Аральської описової експедиції, навесні 1848 р. домігся введення до складу своєї команди рядового 5-го лінійного батальйону Тараса Шевченка й тим самим надовго порятував його від солдатчини. Бутакову потрібен був художник, який би замальовував види берегів та островів Аральського моря, а тут ось, в Орську, що за 300 км від Оренбурга, – випускник Академії мистецтв у солдатській уніформі! Шевченка рекомендували Олексієві Бутакову оренбурзькі друзі поета. І все ж 32-річному лейтенантові треба було мати сміливість, щоби зважитися на вельми ризикований крок: він не міг не знати, що "височайшею" волею імператора Шевченку заборонено "писать и рисовать".

Але – імператор далеко, а тут, в Оренбурзькому краї, господарем був генерал-губернатор Володимир Панасович Обручов. Та й сама експедиція організована Військовим міністерством (Морське відомство лише забезпечувало її особовим складом), і це полегшувало справу, оскільки все вирішувалося в межах одного відомства. Обручов не заперечував, тож у травні 1848 р. рядовий Шевченко вже знайомився із Бутаковим. Йому належало супроводжувати транспорт, який вирушав у тяжку й довгу дорогу до щойно збудованого форту Раїм, розташованого аж на березі річки Сир-Дар'я, за 800 км від Оренбурга…

Із досьє лейтенанта Бутакова

Фах моряка дістався Олексієві Бутакову у спадок від батька, віце-адмірала Івана Бутакова, який міг пишатися своєю "морською" династією: четверо його синів стали адміралами! Один із Олексієвих братів, Іван, двічі здійснював навколосвітню подорож, причому в 1852 р. серед тих, хто огинав земну кулю на фрегаті "Паллада", був і автор роману "Обломов" Іван Гончаров.

У дванадцятирічному віці Олексія віддали до Морського кадетського корпусу. 1838 р. він – уже лейтенант, служить на кораблях Балтики. Коло його інтересів досить широке. Бутаков володів кількома мовами, цікавився літературою і сам мав хист до слова. Наприкінці 1830-х рр. журнал "Сын отечества" друкував перекладені ним статті на різні теми. А на сторінках "Библиотеки для чтения" з'явилася перекладена з англійської і літературно опрацьована Бутаковим повість Ф. Марієтта "Три яхти".

У 1843 р. Олексій Бутаков став автором журналу "Отечественные записки". Це видання невдовзі познайомило своїх читачів із трьома статтями моряка-літератора: він розповідав про навколосвітню подорож на військовому транспорті "Або", в якій і сам брав участь. Тривала вона два роки і п'ять тижнів (1840–1842); протягом 468 діб було подолано 44 105 миль. І все ж то була "одна з найбільш невдалих в історії російських навколосвітніх подорожей", як писав про неї біограф Бутакова Володимир Дмитрієв.

Усе закінчилося скандалом. Капітан судна “Або” на прізвище Юнкер виявився людиною безвідповідальною і нечистою на руку. Конфлікт, що виник між ним та іншими офіцерами, створив нестерпну атмосферу на кораблі. А коли подорож закінчилася, Юнкер доклав усіх зусиль, щоб перекласти провину за невдачі й зловживання на своїх підлеглих! Почалося слідство. Для Олексія Бутакова воно не означало нічого доброго, оскільки він уже знав про упереджене ставлення до себе начальника Головного морського штабу князя Меншикова (до речі, нащадка того самого Олександра Меншикова, який 1708 р. спалив Батурин). Не залишався в боргу й Бутаков. “Одного разу за обідом він у присутності багатьох сторонніх лаяв князя Меншикова досить голосно”, – повідомляв у листі до брата (Григорія) інший брат Олексія Івановича – Дмитро. Чи ж дивно, що коли на початку 1848 р. Олексія Бутакова призначили начальником Аральської описової експедиції, його друзі розцінили це як опалу?

А виявилося, що саме тепер наставав зоряний час мореплавця-дослідника Бутакова!

Похід

Менш як за два місяці (березень–квітень 1848 р.) в Оренбурзі збудували для експедиції шхуну “Константин” (так звали сина Миколи І, якого імператор поставив на чолі російського флоту). Шхуна була досить велика – 14,3 м довжини, 4,9 м ширини і майже 2 м глибини трюму. Утім її ще треба було в розібраному вигляді доправити до моря…

Можна лише уявити собі той величезний караван, який вирушив з Орська до форту Раїм. Возовий транспорт експедиції складався з 1500 башкирських однокінних підвід, які рухалися під прикриттям роти піхотинців, двох сотень оренбурзьких козаків і двох гармат з обслугою (треба було убезпечити себе від можливих нападів грабіжників із Хівинського ханства). А був же ще й верблюжий транспорт! 3000 (!) верблюдів із 560 погоничами-казахами, яких прикривали 150 уральських козаків…

Подорож до Раїма, почавшись 11 травня 1848 р., тривала 39 днів. За день караван довжиною у дві версти долав 20–25 км. Тарас Шевченко йшов пішки в авангарді транспортної колони. На ніч йому давав притулок штабс-капітан Олексій Макшеєв – географ, відряджений із Петербурга для участі в експедиції. Пізніше Макшеєв згадував ті довгі переходи та свої вечірні розмови із Шевченком у джуламійці (наметі): “Увесь похід він (Т. Шевченко. – *В. П.*) проробив пішки, окремо від роти… Він був веселий і, очевидно, дуже задоволений привіллям степу та переміною свого становища. Похідна обстановка його нітрохи не пригнічувала. Коли після тривалого походу ми приходили в укріплення, де мали можливість замінити сухарі на воду, на свіжий хліб і хороший квас, Тарас Григорович жартома звертався до мого слуги зі словами: “Дай, братику, квасу з льодом, ти знаєш, що я не так вихований, щоб пити просту воду”. Він багато мені розповідав про свої злигодні дрібні, але про більші, політичні, ніколи не сказав ані слова”.

Пам’ять Шевченка також зберегла чимало деталей походу – згодом вони “ожили” на сторінках його повісті “Близнецы”.

У дорозі він малював. На щастя, багато живописних робіт поета збереглося, і тепер їх можна побачити не лише в повному зібранні творів Шевченка чи його альбомах, а й в інтернеті. Є серед них і краєвиди кара-кумської пустелі – її спекотними просторами експедиція рухалася майже весь червень, аж поки не дісталася до Раїма.

Витівки моря

Раїм (укріплення, збудоване за рік перед появою тут експедиції) – то вже, вважайте, берег Аральського моря. Минуло п’ять тижнів, і шхуна “Константин”

знялася з якоря. На невеликому судні розмістився екіпаж із 27 чоловік, причому шестеро з них, у тому числі Тарас Шевченко, поселилися в одній каюті з капітаном Бутаковим. І то були далеко не найгірші місяці в історії десятирічного заслання поета! Із капітаном йому просто-таки пощастило: Бутаков ставився до Шевченка із повагою. Очевидно, знаходився в них час і для розмов на літературні теми. Адже – уявити тільки! – саме тоді, коли експедиція почала досліджувати Арал, журнал "Отечественные записки" завершував публікацію роману Чарльза Діккенса "Домбі і син" у перекладі Олексія Бутакова! Чи могли вони, Шевченко й Бутаков, не згадувати те, що було для них спільним і близьким?

Бутаков вів щоденникові записи, які тепер дають змогу уявити будні Аральської експедиції. Залишив свої детальні спогади і штабс-капітан Макшеєв. Цікаво, що в обох цих джерелах досить докладно описано драматичні події 8–9 серпня 1848 р., які могли закінчитися трагічно і для Тараса Шевченка. А суть ось у чому. Макшеєв разом із прапорщиком Акишевим, художником Шевченком і ще із сімома матросами висадився на острові Барса-Кільмас із метою його огляду. Запаслися харчами на кілька днів, розбили тимчасове житло з парусини – і взялися до роботи. Проте вночі розігрався сильний шторм, який тривав цілих три доби (О. Бутаков не раз називає Арал надзвичайно бурхливим морем). Що в цей час відбувалося зі шхуною, ніхто не знав. Якщо вона зазнала серйозних пошкоджень чи затонула від ударів шторму, то команда Макшеєєва – приречена: на всіх чекала голодна смерть. "За чаєм поважний мій товариш переконливо просив мене пити вприкуску, щоб поберегти цукор, тому що шхуна, можливо, не повернеться", – згадував Олексій Макшеєв. Здається, окрім Шевченка, поруч із ним тоді не було когось іншого, кого б він міг назвати саме так: "почтенный мой товарищ"…

Макшеєв прийняв відчайдушне рішення: відправити на пошуки шхуни шлюпку із двома матросами. Якщо добровольців не виявиться – готовий був плисти сам…

Проте саме в цей час наші "робінзони" побачили збоку моря вогонь – то Бутаков запалив фальшфеєри, подаючи сигнал. На березі також розвели багаття… Одне слово, усе закінчилося щасливо, хоча статися могло що завгодно. "Я щохвилини чекав, що мене зірве з якорів і викине на пустельний кам'яний берег, – нотував у щоденнику О. Бутаков. – Ніч була виснажлива і становище таке критичне, що я вже пригадував описи морських катастроф і міркував, з чого і як зробити пліт, щоб у разі біди дійти до Сир-Дар'ї, забравши тих, хто залишився на Барса-Кільмесі… Мені уявлялася їхня доля: якщо б я зазнав катастрофи, – вони б померли голодною смертю!".

Відкриття

Дослідження Аралу тривало 56 днів і завершилося вкінці вересня. Власне, не завершилося – потрібно було зробити перерву й готуватися до зимівлі. Капітан Бутаков вирішив перезимувати зі своєю командою на острові Кос-Арал (острова цього давно немає – висихання моря призвело до того, що він з'єднався із суходолом).

Чотири місяці суворої зими 1848–1849 рр. учасники експедиції провели в нашвидкуруч збудованому кос-аральському бараці. Попри тяжкі обставини, для Тараса Шевченка то був час активної мистецької і літературної творчості. Чимало його поезій написано саме тут ("Царі", "Марина", "Сотник", "Заступила чорна хмара", "Ну що б, здавалося, слова", "І золотої й дорогої", "П. С.", "У Вільні, городі преславнім", "Г. З." – усього близько 50 творів!). Нерідко поетичні рефлексії починалися зі спогаду – Шевченко мовби перебирав у пам'яті "колишні случаї", повертаючись уявою в часи минулі. У кос-аральскій самоті

являвся йому й образ чарівної Г. З. – Ганни Закревської із Березової Рудки. У цю жінку він колись був закоханий…

Настала весна, і експедиція знову вирушила у плавання. Її учасники, по суті, відкривали Аральське море, адже до Бутакова його ніхто не досліджував. На карту заносили острови, про існування яких часом не знали й місцеві "киргизи" (насправді – казахи). Згідно із традицією, у їх назвах увічнювалися імена сильних світу сього: імператора, його сина Костянтина, того ж таки оренбурзького начальника Обручова. А іменем капітана Бутакова названо лише скромний мис…

Картою Аральського моря, складеною Бутаковим, користуються донині – це щось та означає…

Серед відкриттів експедиції – поклади кам'яного вугілля на одному з островів. Капітан надавав цьому неабиякого значення, адже вугілля – то шанс для розвитку на Аралі пароплавства. Відповідальність за геологічні роботи покладено було на Томаша Вернера, польського політичного засланця, колишнього студента Варшавського технологічного інституту. За довгі місяці перебування у складі експедиції Вернер став одним із найближчих Шевченкових приятелів…

Замість щасливого кінця

Уся ця історія, здавалося б, "приречена" на happy end. Проте ні: Олексія Івановича Бутакова спочатку нагородили орденом Володимира 4-го ступеня і щорічною пенсією в розмірі 157 рублів і 50 копійок, обрали дійсним членом Російського географічного товариства, а потім (уже 1850 р.) оголосили сувору догану. Зумовив такий несподіваний розвиток подій, звісно ж, донос: капітану нагадали, що він порушив "височайшу" волю. У секретному донесенні військового міністра, адресованому начальнику головного морського штабу, зазначалося, що "со стороны капитан-лейтенанта Бутакова не было надлежащего наблюдения за Шевченко и что этот рядовой даже самим Бутаковым допущен был к недозволенным ему действиям"… "Недозволенные действия" – це, звичайно ж, малювання. А Бутаков ще й альбом із Шевченковими малюнками до свого звіту додав. І начальству це спочатку навіть дуже подобалося…

Донос, між іншим, писали не на Бутакова, а на Шевченка. "Зуб" на нього мав офіцер Ісаєв, й історія була амурна. Можна сказати, що Шевченко постраждав за свого друга Карла Герна, у якого квартирував після повернення з експедиції. Шевченко якось не витримав і сказав Герну, що до його дружини вчащає Ісаєв. Зрозуміло, для Ісаєва це закінчилося сценою ревнощів. От він і помстився Шевченкові, написавши в доносі, що той користується нечуваною як для рядового солдата свободою. Бутакову ж дісталися "рикошети"…

Попри очевидні заслуги, Олексій Іванович і пізніше відчував неприязне ставлення до себе високого начальства. Недарма ж Олександра Смирнова-Россет писала про нього у своїх спогадах із печальною інтонацією: "в Петербурзі ніхто не звертав на героя жодної уваги; він помер забутий, але нащадки віддадуть йому належне".

Не знаю, як щодо нащадків, а в Шевченковій пам'яті Олексій Іванович Бутаков завжди залишався людиною благородною і чесною. "Це мій друг, товариш і командир", – писав поет Варварі Рєпніній в одному з листів.

ххх

Повертаючись із заслання, Тарас Шевченко випадково зустрівся в місті Владимирі з подружжям Бутакових. Було це в березні 1858 р. Олексій Іванович їхав в Оренбург, а звідти – знову на береги Сир-Дар'ї. "У мене від самого спогаду про цю пустелю серце холоне, а він, здається, готовий назавжди там поселитися", – занотував Шевченко у щоденнику. То була не остання зустріч

поета з Бутаковим і його дружиною Ольгою Миколаївною – очевидно, бачилися вони згодом і в Петербурзі. Про Ольгу Миколаївну взагалі варто розповісти окремо – вона була художницею і доклала зусиль, щоб зберегти бодай частину Шевченкових малюнків. Але то вже інша історія…

Бутаков пережив Шевченка на вісім років. Помер він у Німеччині, куди подався 1868 р. на лікування. Зі Швальбаха його тіло привезли у Вісбаден, де й поховали на місцевому православному цвинтарі.

Отримано 18 грудня 2013 р. *м. Київ*

Євген Нахлік

ЗАБУТИЙ ПОЛЬСЬКИЙ ПРИЖИТТЄВИЙ ПЕРЕКЛАД ШЕВЧЕНКОВОЇ АВТОБІОГРАФІЇ

У статті вводиться до наукового вжитку забутий польський прижиттєвий переклад Шевченкової автобіографії, що про нього поет сповіщав у листі до Варфоломія Шевченка від 22 квітня 1860 р. Цей переклад разом із польським перекладом фрагментів із рецензії М. Костомарова на "Кобзар" 1860 р. надруковано у варшавському місячнику "Księga Świata" (1860, частина I). Висунуто та обґрунтовано гіпотезу, що автором цих перекладів міг бути тодішній редактор журналу "Księga Świata" польський письменник, перекладач і літературознавець родом із Житомира Іполит Скімборович (Hipolit Skimborowicz, 1815–1880).

Ключові слова: українсько-польські літературні зв'язки, польські переклади творів Т. Шевченка та М. Костомарова, "Księga Świata", Іполит Скімборович (Hipolit Skimborowicz).

Yevgen Nakhlik. The forgotten lifetime Polish translation of Shevchenko's autobiography

The article introduces into scientific use a forgotten Polish lifetime translation of Taras Shevchenko's autobiography, which was mentioned by the poet in a letter to Varfolomiy Shevchenko on April 22, 1860. This translation, together with the Polish translation of fragments from M. Kostomarov's review of "Kobzar" written in 1860, was published in the Warsaw monthly "Księga Świata" (1860, part I). A hypothesis has been put forward and substantiated suggesting that the author of these translations could have been Hipolit Skimborowicz (1815–1880).

Key words: Ukrainian-Polish literary relationships, Polish translations of the works by T. Shevchenko and M. Kostomarov, "Księga Świata", Hipolit Skimborowicz.

У листі від 22 квітня 1860 р. до свого брата у других Варфоломія Шевченка Тарас Шевченко повідомляв із Петербурга: "Чи получив ти сьогорічну другу книжку "Народного чтения"? Там єсть моє письмо до редактора. Воно вже перетлумачене і надрюковане в польських газетах" [9, 199]. Ішлося про поетову автобіографію "Письмо Т.Гр. Шевченка к редактору "Народного чтения", опубліковану в петербурзькому журналі "Народное чтение" (1860. – № 2) як лист до редактора Олександра Оболонського (на прохання Т. Шевченка текст цього автобіографічного листа зредагував, доповнив, скоротив і переробив Пантелеймон Куліш). Історію створення і публікації Шевченкової автобіографії в Кулішевій редакції на сьогодні вже з'ясовано [8, 418, 421; 3, 177-178]. Невідомою досі залишалася прижиттєва публікація в польській пресі польського перекладу цієї автобіографії. У коментарі до передруку Шевченкового листа від 22 квітня 1860 р. до брата Варфоломія в найновішому Повному зібранні творів зазначено, що "про публікації цього листа (тобто "письма до редактора "Народного чтения". – *Є. Н.*) в польських газетах відомостей немає" [9, 496].

Повищий уривок із листа до Варфоломія Шевченка нещодавно зацитовано в енциклопедичній статті “Автобіографія” без будь-якої вказівки на прижиттєву польську публікацію автобіографічного листа до редактора [4, 92]. Не реєструє її й недавній покажчик “Тарас Шевченко у прижиттєвій критиці” [6, 17 (“Прижиттєві переклади творів Т. Шевченка польською мовою”), с. 44 (“Т. Шевченко польською мовою (1842–1861)”)].

У липні 2013 р. під час написання чергових статей до “Шевченківської енциклопедії” мені вдалося розшукати в польській пресі 1860 р. польський переклад Шевченкової автобіографії (у її Кулішевій редакції). Пошуки відбувалися таким чином.

В останній подачі статті “Слівце правди “Dziennik-ови Literack-ому” про нашого Батька Тараса Шевченка” галицький літератор Данило Танячкевич (псевдонім Грицько Будеволя) відзначив прихильну до Шевченка у львівській газеті “Dziennik Literacki” “допись Богдана Залеського” [5, 15]; насправді це був передрук (Dziennik Literacki. – 1862. – 21 Listopada. – Nr 2; без назви, під рубрикою “Przewodnik”) уривків з репліки Станіслава Доленґи (Tygodnik Poznański. – 1862. – 14 Listopada, також без назви, під рубрикою “Rozmaite wiadomości”, з поміткою “Nadesłano”), у яких Богдана Залеського згадано як того, хто начеб опублікував життєпис українського поета у варшавській газеті: “życiorys ukraińskiego wieszcza” “własnoręczny był w r. 1861 ogłoszony drukiem przez Bohdana Zaleskiego w “Gazecie Warszawskiej” [10, 368]. Однак публікації життєпису Шевченка в часопису “Gazeta Warszawska” не виявлено. Натомість я натрапив там на анонс, де згадано, що такий життєпис надруковано у виданні “Księga Świata”. Подаю цю звістку повністю в оригіналі:

“Znany małorossyjski poeta Szewczenko, którego życiorys umieszczony był w ostatnich numerach naszej “Księgi Świata”, wydał w Petersburgu Elementarz dla ludu, w języku południowej Rusi: “Južno ruskij bulwar”. Jest to porządna książeczka, w 12ce, o 24 stronnicach, której egzemplarz kosztuje tylko 6 groszy. W ten sposób objawia się prawdziwa chęć dostarczenia biednym ludziom sposobności do nauki” [14].

Так, ідучи від публікації в одному часопису до публікації в іншому, я крок за кроком підійшов до варшавського місячника “Księga Świata” (“Вечерниці” → “Dziennik Literacki” → “Tygodnik Poznański” → “Gazeta Warszawska” → “Księga Świata”). І справді, у річнику IX (Rocznik IX) за 1860 р. пощастило знайти прижиттєву публікацію польського перекладу Шевченкової автобіографії, об’єднаного разом із не підписаною передмовою під загальною назвою “T. G. Szewczenko”:

T. G. Szewczenko // Księga Świata. Wiadomości z dziedziny nauk przyrodzonych, historyi krajów i ludów, żywoty znakomitych ludzi, podróże, opisy ciekawych miejscowości, wód słynniejszych, odkrycia i wynalazki, ważniejsze zajęcia przemysłowe, obrazy towarzyskie, statystyczne, ekonomiczne i t. p. z rycinami na stali, czarnemi i kolorowanemi, oraz drzeworytami. – Część pierwsza. – Warszawa. Nakładem S. H. Merzbacha księgarza. 1860. – S. 176-179 (передмова: S. 176-177; автобіографія, без назви: S. 177-179).

На звороті титульної сторінки цієї частини першої журналу зазначено відомості про цензурний дозвіл і друкарню:

Wolno drukować, pod warunkiem złożenia w Komitecie Cenzury, po wydrukowaniu, prawem przepisanej liczby egzemplarzy.

w Warszawie dnia 18 (30) Czerwca 1860 r.

Starszy Cenzor, Assessor Kollegialny, T. Hertz.

w Drukarni J. Jaworskiego.

1. *Єршов В*. Польська література Волині доби романтизму: генологія мемуаристичності. – Житомир: Полісся, 2008. – 622 с.
2. *Костомаров Н*. Кобзар Тараса Шевченка. 1860 // *Тарас* Шевченко в критиці. – К.: Критика, 2013. – Т. І: Прижиттєва критика (1839–1861). – С. 406-412.
3. *Нахлік Є*. Пантелеймон Куліш: Особистість, письменник, мислитель: Наукова монографія: У 2 т. – К.: Укр. письменник, 2007. – Т. 1: Життя Пантелеймона Куліша: Наукова біографія. – 463 с.
4. *Смілянська В*. Автобіографія // *Шевченківська* енциклопедія: У 6 т. – К., 2012. – Т. 1: А–В. – С. 91-93.
5. *Танячкевич Д*. Слівце правди "Dziennik-ови Literack-ому" про нашого Батька Тараса Шевченка / Грицько Будеволя // *Вечерниці*. – 1863. – 10 січня. – Ч. 2. – С. 13-16.
6. *Тарас* Шевченко у прижиттєвій критиці (1839–1861): Бібліографія. Матеріали / Упоряд. Валентина Іскорко-Гнатенко. – К.: ВПЦ "Київський університет, 2009. – 323 с.
7. *Харчук Р.* Грабовський Міхал // *Шевченківська* енциклопедія: У 6 т. – К., 2012. – Т. 2: Г–З. – 246 с.
8. *Шевченко Т.* Письмо Т.Гр. Шевченка к редактору "Народного чтения" // *Шевченко Т.* Повне зібр. тв.: У 12 т. – К.: Наук. думка, 2003. – Т. 5: Щоденник. Автобіографія. Статті. Археологічні нотатки. "Букварь южнорусский". Записи народної творчості. – С. 194-198; [коментар:] С. 418-421.
9. *Шевченко Т.* 189. До В.Г. Шевченка // *Шевченко Т.* Повне зібр. тв.: У 12 т. – К.: Наук. думка, 2003. – Т. 6: Листи. Дарчі та власницькі написи. Документи, складені Т. Шевченком або за його участю. – С. 198-200; [коментар:] С. 495-496.
10. *Dołęga S*. Niedawno przytoczono… // *Tygodnik* Poznański. – 1862. – 14 Listopada. – Nr 46. – S. 367-368.
11. *Sowiński L*. Taras Szewczenko // *Taras* Szewczenko, studium przez Leonarda Sowińskiego, z dołączeniem przekładu Hajdamaków. – Wilno, 1861. – S. III-LVIII.
12. *T.G. Szewczenko* // *Księga* Świata. – 1860. – Część pierwsza. – S. 176-179.
13. *Taras Szewczenko*, studyum przez Leonarda Sowińskiego, z dołączeniem przekładu "Hajdamaków". Wilno. Nakład Michała Gałkowskiego. 1861 r. // *Gazeta* Warszawska. – Dodatek do Nru 155 Gazety Warszawskiej z dnia 16 (28) Czerwca 1861 roku. – S. 5. (Рубрика: Wiadomości literackie).
14. *Znany* małorossyjski poeta Szewczenko… // *Gazeta* Warszawska. – 1861. – 8 (20) Marca. – Nr 76. – S. 5. – (Рубрика: Wiadomości z kraju i obczyzny).

Отримано 10 лютого 2014 р. *м. Львів*

ПАМ'ЯТКА ДЛЯ АВТОРІВ

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

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

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

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

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

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

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

Олег Баган

УДК 82 (091) “19”

РОЛЬ ПАВЛА ТИЧИНИ У ТВОРЕННІ ЕСТЕТИЧНОЇ ПАРАДИГМИ СОЦРЕАЛІЗМУ (ДО ПРОБЛЕМИ “МИТЕЦЬ І ТОТАЛІТАРИЗМ”)

У статті проаналізовано лірику П. Тичини 1918–1921 рр., в якій відбилася тенденція автора до соцреалізму. Зроблено акцент на ліво-раціоналістичних основах його світогляду, які зумовили швидку переорієнтацію поета на большевицькі ідеологеми в літературі. Досліджено філософські й інтелектуальні джерела соцреалізму як теорії. Доведено, що у збірці “В космічному оркестрі” (1921) П. Тичина, відійшовши від естетики символізму та високих ідей модернізму, перейнявши стилістику й форми мислення авангарду, повноцінно утвердив парадигму основних засад соцреалізму.

Ключові слова: соцреалізм, масовізм, символізм, більшовизм, прогресизм, раціоналізм, матеріалізм, авангардизм, світогляд, ліві ідеї.

Oleh Bahan. Pavlo Tychyna’s role in the creation of socialist realism aesthetic paradigm (with respect to the issue of “Artist and Totalitarianism”)

This article analyzes P. Tychyna’s lyric poetry of 1918–1921, which reflected the author’s tendency towards socialist realism. An emphasis is made on the left-wing rationalist aspects of his world-view, which caused the poet’s rapid reorientation to the Bolshevik ideologemes in literature. The philosophical and intellectual sources of social realism as a theory are studied. It is shown that in his collection “In the Space Orchestra” (1921) P. Tychyna, having departed from the aesthetics of symbolism and high ideas of modernism, and having adopted the stylistics and forms of avant-gardist thinking, fully affirmed the paradigm of the basic principles of socialist realism.

Key words: socialist realism, massism, symbolism, Bolshevism, progressism, rationalism, materialism, avant-gardism, world view, leftist ideas.

Проблема сприйняття та інтерпретації ранньої лірики Павла Тичини – одна з найконтроверсійніших в українському літературознавстві: вона концентрує в собі найвищі захоплення таких дослідників, як Г. Клочек (“Душа моя сонця намріяла…”: Поетика “Сонячних кларнетів” П.Тичини”) і С. Тельнюк (“Молодий я, молодий…”), або глибокі критичні оцінки таких оригінальних інтерпретаторів, як Г. Костельник (“Ламання душ”) чи В. Стус (“Феномен доби”). З одного боку, ця проблема пов’язана з однозначно захопливим ставленням до естетики модернізму, яку П. Тичина чудово реалізував у ранній ліриці, з одночасним байдужим ставленням до ідеологій того ж модернізму, що ніс у собі низку раціоналістичних концептів, як-то прогресизм, атеїзм, антитрадиціоналізм, котрі конфліктували з навіюваними тим же модернізмом уявленнями про літературу як “величну гармонію”, “органічність естетичних переживань”, “вічну красу” тощо. Тобто ті дослідники, які оспівували геній П. Тичини, відмовлялися аналізувати глибини його світогляду. Із другого боку, ідучи за домінантними схемами, більшість українських учених, котрі досліджували літературу 1920–1930-х рр., відмовлялися бачити зародки ідей соцреалізму в ранній ліриці П. Тичини, переносячи весь “тягар” ламання письменника в період кінця 1920 – початку 1930-х рр. Саме тоді відбулися страшні погроми в літературі з боку влади й усю літературу насильницьким шляхом спрямували до соцреалізму

як "єдино правильного" та "єдино можливого" творчого методу (завершенням став 1934-й рік – рік створення Всесоюзної спілки письменників). Однак такий ракурс бачення проблеми позбавляв можливостей простеження складного процесу *зародження й формування теорії соціалістичного реалізму як одного з типів культурного масовізму.*

Отже, завдання цієї студії – вивчення первинних художніх та ідейних імпульсів до соцреалізму у творчості провідного письменника радянської доби. Така постановка наукової проблеми передбачає системний аналіз головних ідеологем у його ліриці та розв'язання питання впливу на українську культурну й національну свідомість лівих ідей.

Як теоретичний засновок щодо питання тлумачення соцреалізму й масовізму в мистецтві наведемо кілька тез. По-перше, треба наголосити, що в сучасному українському літературознавстві існує доволі велика плутанина, неясність і неправильність у темі визначення джерел соцреалізму. Приміром, у навчально-методичному посібнику В. Пахаренка "Основи теорії літератури", схваленому Міністерством освіти і науки України, наголошено: "Маємо підстави твердити, що соцреалізм – це також течія модернізму, щоправда, вельми специфічна, як, утім, і характерна.

Насамперед нагадаємо, що однією з найвизначальніших рис модерністського світогляду є *волюнтаризм.* Ідеологією, заснованою на волюнтаризмі, став насамперед марксизм (згодом – фашизм)… За Марксом, людина *своєю активністю*, утіленою волею може знищити цей примарний світ економічного детермінізму і побудувати рай на землі" [5, 255]. Далі: "…сутністю він (соцреалізм. – *О. Б.*) – найрадикальніший вид романтики, що виростає з волюнтаристського світорозуміння, це вже течія модернізму" [2, 256]. І тут же В. Пахаренко називає поетику народницького реалізму основним джерелом соцреалізму [5, 256]. У цій короткій тезі відразу кілька помилок: 1) марксизм як філософська течія був породжений не ірраціоналістичним волюнтаризмом (воля – це абсолютна емотивно-психологічна, ірраціональна, а не раціональна категорія), а якраз навпаки – традицією європейського раціоналізму; В. Пахаренко чомусь не вказує на марксизм як на ідеологічне джерело соцреалізму, що виступає абсолютним нонсенсом і водночас, із морального боку, підступним інтелектуалістським вивертом із метою приховання справжніх натхненників культурного злочину, ким були носії лівої, комуністичної ідеології; 2) другим і найважливішим джерелом марксизму був філософський матеріалізм, про який В. Пахаренко цілком забуває сказати; 3) модернізм зі своїми засадами інтуїтивізму, історизму, візіонерства, міфотворчості, аміметичності, естетизму, аристократизму тощо ніяк не міг бути поштовхом до пролетарського, наскрізь спланованого (продуманого), агітаційного мистецтва соцреалізму; мабуть, таким поштовхом були течії авангардизму в літературі, про що і треба було сказати; 4) українське народництво з його традиціоналізмом, духовними інтенціями, класичною поетикою не було "матрицею" для соцреалізму, хіба що підрядно окремі його естетичні елементи використані ним, на що слушно вказує В. Пахаренко; головне ж ідеолого-естетичне джерело соцреалізму – у теоретичних працях російських революційних соціалістів, на що завжди обґрунтовано вказувала радянська наука – в ідеях В. Бєлінського, Н. Добролюбова, Н. Чернишевського (найбільше!), Д. Пісарєва, Г. Плєханова, А. Луначарського та ін.; 5) цілком випущено з уваги, що соцреалізм був результатом усієї лівої філософії Заходу з її крайнім скептицизмом (це дало підстави проголосити "злом" усі класичні традиції в культурі), з її практицизмом (це дало змогу розглядати літературу як засіб мріяти лише про матеріальну користь), з її прогресизмом та утопійністю (саме в ім'я "майбутнього раю" комуністи вбивали і принижували,

експлуатували інших), з її ідеями космополітизму, класової солідарності й революційної необхідності; 6) ідучи за деякими західними культурологічними теоріями, переважно з ліво-марксистськими основами, В. Пахаренко не розрізняє понять "модернізм" та "авангардизм", зливаючи їх воєдино. Це закономірно надає його тезам алогічності й туманності, бо ж очевидно, що в модернізмі струменіли ідеалістичні, трансцедентні й водночас прогресистські, раціоналістичні світобачення, які й породили авангардизм. Огульне перекладання відповідальності за примітивний соцреалізм на модерністську культуру привело б нас до безглуздого висновку, що "батьками" соцреалізму в Україні були яскрава волюнтаристка Леся Українка чи самобутній традиціоналіст і метафізик Василь Пачовський.

По-друге, варто виокремити в самостійну наукову проблему тему зародження й розвитку авангардистського лівого мистецтва у світі та Україні. Зокрема, мають бути чітко визначені і проаналізовані його інтелектуальні принципи, уже названі вище. Для прикладу наведемо думки Д. Донцова, котрий уже 1921 р. у політико-культурологічній праці "Підстави нашої політики" зауважив народження нового стилю в радянській культурі – масовізму, посилаючись на публікації у "Пролетарской правде" за 1918–1919 рр., зокрема на тези зі статей відомого марксистського теоретика А. Боґданова. Д. Донцов писав: "Метою літератури є знищити всякий індивідуалізм у штуці (мистецтві. – *О. Б.*), настрій у творчості, змінюючи індивідуальну творчість масовою, гуртовою. Маса, за Керженцевим ("Пролетарская культура". – XI. – Ч. 5), має спільно виробляти сюжет, характери, персонажі, акцію їхню, навіть фабулу" [3, 47]. Тут і далі Д. Донцов уловив демонічну, руйнівну спрямованість теорії пролетарського масовізму, яка доводила художню творчість до цинічної профанації, до абсолютно неестетичного, брутального знущання над ідеалами духовного, сакрального, високого й вишукано-мистецького в новій радянській літературі. Далі за текстом він наводив тему Христа "в белом венчике из роз" із вульгарно-абсурдної поеми А. Блока "Дванадцять" і дивувався бісівській силі її безсмаку та кощунства.

По-третє, варто все-таки перенести значну вагу аналізу джерел соцреалізму із 1930-х рр., коли його теорія отримала завершення, у 1917–1922 рр., коли його ідеї міцно увійшли у свідомість нового покоління письменників разом із кулями в мозок мільйонів їхніх сучасників. Згадаймо недавню студію О. Сінченка "Трансформація пролетарської літератури в умовах соцреалізму" (2010), в якій докладно проаналізовано ранню теорію масовізму в СРСР на прикладах статей А. Боґданова, І. Кулика, В. Еллана-Блакитного, Ю. Меженка. Власне, підтримуємо вченого в тезі, що радянський масовізм був естетичною теорією і практикою примусового зведення літератури до художніх форм агітаційного, пропагандистського, суворо ідеологізованого, естетично односпрямованого, одноплощинного, псевдонародного (бо доступного до вульгарності) мистецтва. Тож, на нашу думку, варто послідовно ввести в сучасну науку поняття "масовізм" у відмінному значенні до поняття "масова література", з акцентом, що ця теорія не була притаманна лише письменникам із групи "Плуг" у 1920-ті рр. (ідеолог С. Пилипенко), а виявляла глибші інтенції всієї радянської лівої літератури.

Наголосимо на важливості стратегічного бачення російського вченого Б. Ґройса [див.: 2] у статті з промовистою назвою "Рождение социалистического реализма из духа русского авангарда" (1992). Цю тезу розширює Анна Біла в дослідженні про український авангард (2006), де із посиланням на думки Д. Затонського чітко розрізнено модерністську й авангардистську естетичні свідомості і протиставлено їх як явища "художнє" і "соціальне", реформаторське

і деструктивне, помірковано критичне і абсолютно новаторське, революційне, індивідуалістське і масовістське, націлене на тотальну, "апокаліптичну" перебудову світу [див.: 1, 33-34].

У своєму цілісному дослідженні "Соцреалістичний канон в українській літературі: генеза, розвиток, модифікації" (2009) Валентина Хархун усе-таки не відважується зазирнути в ідейні, філософські підвалини соцреалізму і, як на наш погляд, замало аналізує радянську теоретичну публіцистику на літературні теми 1918–1922 рр., коли і сформувалися головні концепти соцреалізму. Однак учена чітко констатує: "Частина з названих чинників (максималізм, утопійність, поєднання протиріч, посилений реалізм, орієнтація на держзамовлення і *масовість – О. Б.*) – ще більше увиразнює суто "російське" походження соцреалізму й актуалізує проблему культурного колоніалізму, пов'язану зі входженням у простір інонаціональних літератур, зокрема української, у зону соцреалізму, їхня участь у розбудові його канону. Соцреалізм був механізмом культурного колоніалізму, чітко позиціонуючи національні культури як маргінальні в контексті сконструйованого феномену "радянська література" [8, 61].

Першим, хто відважився на критику ранньої творчості П. Тичини, коли ще довкола лунав хор славословій на його адресу, був галицький літературний критик і водночас визначний богослов та мислитель Гавриїл Костельник (1886–1948). У книжці "Ламання душ" (Львів, 1923) він умістив статтю про П. Тичину, в якій критично оцінив його антитрадиціоналізм, атеїзм, раціоналізм, естетизм, безідейність, точніше – деструктивну ідейність, зумовлену хаотичним світоглядом, прогресистсько-гуманістичними переконаннями (не християнськими, по суті!). Викриваючи нігілістичне, анархічне мислення, стилістичний маньєризм поета, Г. Костельник точно вловив, що "Своїм світоглядом Тичина так подібний до Винниченка, як крапля до краплі… Крім того одного, що Винниченко любується в гидоті, а Тичина – в "мелодіях хмар, озер та вітру", їх життєва орієнтація одна й та сама: вони атеїсти-натуралісти, революціонери, соціялісти…" [4, 110]. Тобто Г. Костельник першим наголосив, що революційний деструктивізм та нігілізм у річищі європейського й особливо російського авангарду був для П. Тичини *органічним,* а не лише накинутим.

Власне, від цієї тези про форму лівого, раціоналістичного світогляду П. Тичини ми й відштовхуватимемося у своєму екскурсі. Засадничі для нас такі твердження:

а) П. Тичина цілком некритично сприйняв ідейно-естетичні віяння модернізму, особливо його ліво-раціоналістичну (авангардистську) лінію;

б) за світоглядом поет був гуманістом й агностиком, прогресистом і пацифістом, що зумовило його симпатії до всіх форм соціалізму;

в) патріотичні почуття зовсім не суперечили його лівим переконанням;

г) естетизм у світовідчуттях превалював у нього над духовним сприйняттям та інтерпретуванням буття, що зумовлювалося й певною формою хаотичності у світогляді;

д) інтуїтивно схоплюючи драматизм життя вельми точно, письменник водночас не вловлював історичних, націософських причин і законів суспільних подій.

Логічно, що посилення большевизму на просторі колишньої Російської імперії ще до його політичної перемоги П. Тичина сприйняв як *знак доби*, як поступальний рух глобального революціонізму: "Будьте безумні – не зимні. / Нові, по нові марсельєзи! / Направо, наліво мечі – / Ставте дієзи в ключі!" (зб. "Плуг" [7, 69] (вірш написаний 1919 р.)). І далі: "Вдарив революціонер – / захитався світ…" [7, 72] (1918); ось картина сотворення світу з однойменного

вірша: “Спервовіку не було нічого – / тільки сила, / рух. / Спервовіку замість Бога / огняні крила [7, 81]; “Пустили бідних на поталу / займанщині і капіталу. / Самі ж на троні як царі… / Гукнули бідні: ближні й дальні! / Не телеграми привітальні, / а кулю в лоба глитаям” [7, 83] (1918). Усе це – промовисті зразки революційно-класового світогляду ще *до утвердження комуністичної влади в Україні.*

А ось поетова історіософія: “Минув як сон блаженний час / і готики й бароко, / Іде чугунний ренесанс, / байдуже мружить око. / Нам все одно, чи Бог, чи чорт. – / обидва генерали!” [7, 93]. У “Революційному гімні” (1919), що з’явився поза збірками, рефреном звучить: “Із раба зроби брата – / гасло пролетаріата! / Розкувати невільний світ – наш єдиний заповіт!” [7, 301]. Або ось такий шедевр матеріалістичного світогляду: “Паразит для паразита / видавав закони: / нам – народний піт і праця, / їм, скотам, – ікони. / Від бунтів, од революцій / добреє лікарство – ладани, церкви, лампади / і небесне царство” [7, 303]. Це із вірша з умовною назвою “Із Бабефа”, точно не датованого: 1919–1920 рр. Загалом у ліриці 1918–1920 рр. у П. Тичини інтенсифікуються образи мечів, списів, шабель, безупинного вітру, смертей, загалом жорстокості: поет тонко й точно вловлював тенденцію доби.

Коли об’єднані українсько-польські війська після взяття Києва 1920 р. все-таки відступили з України під тиском большевиків, П. Тичина вже не приховував своєї вірнопідданської злоби: “Для всіх поляків мов пароль / смердить латина і король / Для всіх? – О ні, підніметься і там. / Знайдуть на світі спільну мову – / і по орлам, і по орлам. / по латинам, / по коронам! А поки що… / Набий рушницю!..” [7, 304].

У збірці “Плуг” прогресистські ідеї пульсують жваво: “Гукнем же в світ про наші болі! / Щоб од планети й до зорі – / почули скрізь пролетарі, / за що ми б’ємся тут у полі!” [7, 96]. “Так годі спать! виходьте на дорогу! / Людині гімн, Людині, а не Богу! / Майбутньому всю душу – славний дар!” [7, 99].

У третьому вірші із циклу “На могилі Шевченка” (1918) П. Тичина майже із побожністю пише: “І хтось промовив: / чекайте, / отут живе ж десь Винниченко” [7, 79]. Поет наче перекладає місток віри й поклоніння від Шевченка до Винниченка і цим стверджує якісно нову, відмінну парадигму національного служіння у Слові. Від людини з героїко-традиціоналістським, волюнтаристським світоглядом, із твердим інтерактивом нації – до людини із цілковито раціоналістично-матеріалістичним, скептико-релятивістським світоглядом, виразно космополітичного устремління; коло ціннісної переорієнтації завершилося.

Якщо у збірці “Плуг” ще тремтять символістські та неоромантичні стильові образи, то у збірці “Замість сонетів і октав” (1920) П. Тичина постає у футуристично-експресіоністській стилістиці. Домінантний колір – червоний, колір революції: “На культурах усього світу / майові губки поросли” [7, 109]. І водночас: “Звір звіра їсть”. – “Жорстокий естетизме!” [7, 111]. Цілком зникає культ краси, який так по-панівному охоплював лірику автора до 1918 р. Тематика віршів якась понура, навіть абсурдна, сповнена розгубленості, хаотичних поривів думки й настрою. З усього видно: поет *ламається остаточно.* Тепер він починає мислити не образами, а публіцистичними тезами (як це буде згодом нормою в усьому соцреалізмі), аж до простодушної декларативності та агітаційності: “приставайте до партії, де на людину дивляться / як на скарб світовий…” [7, 120], аж до сакраментально-інтимного: “Хіба й собі поцілувати пантофлю Папи?” [7, 131].

У приземленій прозовості, понурих образах, психологічному стані цілковитої спустошеності, у рефлективних стрибках думки, яка хоче штучно пробудити

революційний оптимізм, укинути в нову свідомість соціуму якісь наукологічні гасла, якісь спорадичні класово-соціалістичні ідеологеми, важко впізнати Тичину – автора "Золотого гомону" чи "Ой що в Софійському заграли громи…". Тож варто, на нашу думку, усе-таки *розмежовувати Тичину періоду "Сонячних кларнетів" і періоду поступової еволюції до соцреалізму*, а не об'єднувати всю ранню лірику до 1928 р. в один модерністський період.

Збірка "В космічному оркестрі" (1921) стала етапним явищем в українській літературі, означила собою початок сприйняття не лише фрагментами, а *цілісно* світовідчуття матеріалізму. У ній П. Тичина явив майже завершену парадигму головних ідеологем большевизму-марксизму, які надалі визначали тенденційність української літератури доби соцреалізму. І засади українського народництва, реалізму йому тут були ні до чого. В основному поет спирався на ліві, авангардистські форми мислення й переосмислення світу.

В усіх десяти віршах звучать концептуальні ідеологічні тези з утвердження марксизму. Уже на самому початку збірки П. Тичина обґрунтовує субстанційну сутність у бутті людини – *матерії.* Він малює космічну картину Всесвіту як гігантський згусток міріад атомів [7, 136-137].

У наступній поезії вибудовується філософська теза про *науковий прогрес:* "Я дух, дух вічності, матерії, Я мускули недосвітні. / Я часу дух, дух міри і простору, дух чина. / Біжать річки аеролітні / Од одного мого весла…" [7, 139]. Науковість у світомисленні – це головна теза марксизму.

Третій вірш збірки малює картину *революційного прориву*, глобального перевороту в бутті людства; це основний закон оновлення й розвитку. Поет стає екстатичним у своєму виборі і вірі: "…Червоний крик, кривавий крик, / Червоних сонць протуберанці! / Нема нам смутку, суму – гніту, / Чужий системам егоїзм. / Там кожен зна свою орбіту, / Закон, закон-соціалізм" [7, 140].

Далі картина світу стає похмурішою, песимістичною. Світ у візіях поета занурюється у "хмари дурману і брехні", у хаос і несправедливість та насильство [7, 142], однак усе це підказує одне: *стверднути у жорстокості* – суто большевицька теза.

Наступна поезія збірки дуже точно і яскраво передає головний настрій усього європейського авангардизму – *космополітизм.* Відірвати людину від її тисячолітніх прив'язань, надихнути беззмістовним поривом: "Поети, у космос ведіть!" [7, 143], – це класика лівацького мислення.

Автор увесь у пафосі революційної нетерпимості: "Народи йдуть, червоно мають: / Свободі путь! / І кров'ю землю напоюють, / і знов у землю тліть ідуть. / Але на зміну їм – у муці / другі встають під дзенькіт куль, / що двинуть сили революцій / в новий октябрь, новий июль" [7, 145]. Як-то кажуть, без коментарів.

П. Тичина шукає моральне виправдання революційному теророві, не знаходить, але вперто доводить: "О помсти, помсти. Кров за кров. / Кого карать? Сонце, що в артерії землі пригоршні вогню сипле? / Землю, що без гною не година робить? – / Не перший в нас Христос; не останній Робесп'єр, / а кров завжди, у різній дозі…" [7, 145].

Черговий, восьмий, вірш подає картину "страшного суду" у глобальних вимірах, який покарає всіх, хто проти свободолюбного людства (абстрактно-гуманістична теза). Поет нагнітає тему помсти, містифікує її, ділить світ на чорне і біле. Так у радянському суспільстві утверджувалася думка про фатальну провину всіх, хто не з марксистами-большевиками.

У наступній поезії автор виводить образ узагальненого місцевого робітника – своєрідний українсько-російський симбіоз – і протиставляє його абстрактній "Європі", яка нібито глузує з голоду в СРСР. Так П. Тичина реактуалізував давню зловорожу ідеологему російських імперіалістів і шовіністів ще із

слов'янофільської традиції, яку успішно взяли на озброєння большевики, про відвічне розходження і взаємну ненависть Заходу й Росії. Того самого 1921-го року у книжці "Підстави нашої політики" Д. Донцов концептуально доводив (і подібні думки він висловлював ще до Першої світової війни), що найбільша перемога Москви над Україною була здійснена у сфері духу, ментальності, коли Москва через масове і глибоке утвердження своїх ідеологем в українській свідомості змусила українців дивитися на світ крізь призму її імперських окулярів, змусила зненавидіти Європу як культурно-цивілізаційний комплекс. І український поет-гуманіст їй у цьому допомагав [див.: 7, 150].

У завершальній поезії збірки П. Тичина проклинає українських патріотів, котрі опинилися за кордоном, як "недоносків" і цілком брехливо звинувачує їх у розпалюванні братовбивчої війни: "Нащо ви темних піддурили і сліпих? / Нащо ви брата проти брата підняли?" [7, 151]. Тобто боротьба за незалежність України стала для поета підступом, брехнею, непотребом. Тут зауважимо, що *саме П. Тичина перший в українській літературі* вводить у художнє письмо вульгарні, образливі слова й цілі фрази щодо політичних опонентів, так понижуючи естетичний і моральний рівень національної літератури, спрямовуючи її до потоків бруду, які масштабно вихлюпнули тоді в російській літературі з її традиційним натуралізмом і потягом до вульгарщини. Тут же він передбачає настання "Інтер-Республіки" [7, 152] – світового об'єднання комуністів, яке заперечує всі національні традиції як "забобони" [7, 151]. Автор дає справжній стилістичний зразок соцреалізму ще до агресивної сталінської доби його розвитку: "Сконайте, здохніть у пивних, / щоб ваші кості перетрухли й поцвіли" [7, 151]; "…од вас нестерпним трупом пахне…" [7, 151].

Отже, здійснений аналіз творчості П. Тичини періоду 1918–1921 рр. дає підстави зробити такі висновки:

– уже збірка "Сонячні кларнети" (1918) підтверджує сформований ліво-гуманістичний, раціоналістично-прогресистський тип світогляду П. Тичини, що зумовлював його симпатії до експериментів та інтенцій соціалізму;

– із посиленням радикальних і большевицьких тенденцій у Революції П. Тичина відразу, ще в 1918 р., зорієнтувався на масовістсько-авангардистські стереотипи творчості, що поступово, крок за кроком, відобразили його збірки "Плуг" (1920), "Замість сонетів і октав" (1920) і "В космічному оркестрі" (1921);

– розростання теорії і практики соцреалізму в українській літературі й культурі було зумовлено не внутрішніми її інтенціями, а надзвичайно агресивним поширенням ідеологем традиційного російського революційного соціалізму, починаючи від естетичних концептів В. Бєлінського, Н. Чернишевського, Д. Пісарєва та ін. і закінчуючи марксистськими теоретиками (Г. Плєхановим, А. Луначарським, А. Боґдановим та ін.); спробу ж перенести вагу відповідальності за соцреалізм на українське народництво треба розцінювати як форму підміни ролей жертви і ката;

– П. Тичина зробив свій рішучий крок у бік большевизму й соцреалізму не під тиском жорстокої влади, як це було вже в 1930-ті рр., а лише з бажання й надалі залишатися "передовим" і популярним письменником, до чого його штовхав *ліво-прогресистський світогляд*, адже поет міг або просто мовчати, як, приміром, В. Свідзинський, або творити в річищі опозиційних літературних середовищ ("Ланка", неокласики, ВАПЛІТЕ та ін.);

– творчість П. Тичини раннього періоду (до 1922 р.) несе в собі, поряд із глибокими струменями національних світопереживань, естетичні імпульси до *примітивного масовізму, деструкції, художнього безсмаку, до витворення ментального комплексу новітнього малоросійства*, що й зумовило невдовзі в літературі й культурі широку пропаганду ідеї створення єдиного "радянського народу".

На нашу думку, наведені факти й теоретичні тези можуть прислужитися для подальших досліджень світоглядно-ціннісних джерел лівого мистецтва загалом і українського соцреалізму зокрема.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Біла А.* Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки. – К.: Смолоскип, 2006. – 464 с.
2. *Гройс Б.* Рождение социалистического реализма из духа русского авангарда // *Вопросы* литературы. – 1992. – №1. – С. 42-61.
3. *Донцов Д.* Підстави нашої політики // *Донцов Д.* Вибр. тв.: У 10 т. – Дрогобич: ВФ "Відродження", 2013. – Т. 5: Політична аналітика (1921–1932). – 330 с.
4. *Костельник Г.* Павло Тичина (З сучасної української лірики) // *Українська* літературознавча думка в Галичині за 150 років. – Львів, 2002. – С. 100-115.
5. *Пахаренко В.* Основи теорії літератури. – К.: Генеза, 2007. – 296 с.
6. *Сінченко О.* Трансформація пролетарської літератури в умовах соцреалізму // *Ідеологічні* та естетичні стратегії соцреалізму: Вип. 1 / Відпов. ред. В. Хархун. – К., 2010. – С. 77-88.
7. *Тичина П.* Сонячні кларнети: Поезії. – К.: Дніпро, 1990. – 400 с.
8. *Хархун В.* Соцреалістичний канон в українській літературі: генеза, розвиток, модифікації. – К.: ТОВ "Гідромакс", 2009. – 508 с.

Отримано 16 грудня 2013 р. *м. Дрогобич*

LXXV



Володимир Дрозд (25 серпня 1939 р. – 23 жовтня 2003 р.) – відомий український письменник, лауреат Державної премії України ім. Т.Г. Шевченка (1992), Премії фундації Омеляна та Тетяни Антоновичів (1992). Перший головний редактор журналу "Київ" (1983–1985). Автор оповідань, повістей "Ірій", "Балада про Сластьона", романів "Катастрофа", "Вовкулака", "Спектакль", "Листя землі", "Острів у вічності" та ін.

У вітчизняну літературу ввійшов як майстер реалістичної психологічної прози. З такими його творами, як повісті "Ірій", "Замглай", "Балада про Сластьона", "Самотній вовк", новели "Сонце", "Три чарівні перлини", "Білий кінь Шептало", зв'язані здобутки химерної прози – українського варіанта популярного в літературі 70-х міфологізму. Художня умовність у письменника виростає із традицій національної "химерії" та демонології – і літературної (автор говорив про вплив на нього Гоголя й "Лісової пісні"), і фольклорної – казки, легенди, перекази, бувальщини, уламків слов'янської міфології, яка донині тримається "поліських лісів та боліт із усім їхнім чортовинням". Густа міфологічність, але іншого, більше філософського плану, пронизує роман "Листя землі". Багато творів зображують, повторюють, доосмислюють поліську Йокнапатофу – малий усесвіт, що має всі ознаки великого світу, із центром у Пакулі.

За словами письменника, його "що я пишу і сам не розумію", стиль, форма – похідне, а головне для нього в літературному творі "не література, а душа". Власне, стан душі сучасної людини, трагедія деформації, роздвоєння радянського українця, найчастіше, як сам автор, інтелігента в першому поколінні, хворобливого розщеплення душі в умовах хворого суспільства, а також її екологія й порятунок стали основним предметом дослідження, головним героєм прози В. Дрозда.

Олександр Брайко

УДК 821.161.2

МОНТАЖНЕ МИСЛЕННЯ У ПРОЗІ ВОЛОДИМИРА ДРОЗДА

У статті розглянуто літературні засоби візуалізації зображення й викладу, аналогічні монтажним прийомам кінематографа. З'ясовано експресивні, аналітичні й моделювальні художні функції монтажного викладу у прозі В. Дрозда, їх зв'язок із досвідом і виражальними ресурсами екранного мистецтва.

Ключові слова: візуальна метафора, глибина кадру, колір, паралельний монтаж, пластичний аналіз, ракурс, тональний монтаж.

Olexandr Brayko. The montage thinking in Volodymyr Drozd's prose

The article looks into the literary means of picture visualization and statement, which are similar to the montage techniques in cinematography. The expressive, analytical and modelling art functions of montage statement in V. Drozd's prose, as well as their connection with experience and expressive resources of screen art are determined.

Key words: visual metaphor, shot depth, color, parallel montage, plastic analysis, angle, tonal montage.

Доцільність аналізу прози В. Дрозда з погляду можливого застосування в його поетиці засобів кіномистецтва навряд чи викличе сумніви. Згадки про кіно, його специфічні художні ресурси, класичні твори й визнаних митців наявні як у першій збірці ще молодого письменника, так і в пізніших творах. Високий рівень майстерності автора, неабияка значущість візуальних образотвочих засобів в індивідуальній поетиці прозаїка дають усі підстави для інтерпретації його доробку з використанням термінологічного апарату кінознавства, реконструкції зображально-виражального потенціалу окремих творів у річищі інтермедіальних студій, які розширюють уявлення про ґенезу художньої свідомості в українській літературі другої половини XX ст.

Монтаж закріпився в новітньому культурному дискурсі як специфічний кінематографічний засіб візуальної виразності – просторово-часової комбінації образів на площині екрана. Водночас його ідея реалізована в різних сферах знакового виробництва, зокрема в літературному творі. Наприкінці XX ст. "поняття "монтаж" практично охоплює всі галузі культури, так чи так пов'язані з ідеєю комбінації, рядопокладення, селекції елементів. Скрізь, де йдеться про принципову дискретність частин усередині цілого, виникає категорія монтажності. <…> Монтаж виявляється принципом побудови будь-якого художнього тексту. Інша річ, що він може бути різною мірою виражений зовні, він може акцентуватися чи стиратися" [11, 3-4]. К. Разлогов зазначає, що "монтаж має стосунок не тільки до з'єднання монтажних кадрів чи планів між собою, а й до зіставлення "великих" фрагментів – сцен і епізодів, розповідних ланцюгів…" [17, 26]. Це зауваження істотне для студій над вербальними текстами, позаяк дає змогу продуктивно аналізувати літературні твори, віднаходити в них візуальні просторово-часові й ритмічні побудови, наділені значним зображально-виражальним потенціалом. Дослідник виокремлює явища, котрі протистоять монтажу чи надають йому відмінної специфіки. Зокрема, візуальне розрізнення за формою як найпростіший спосіб виокремлення різнорідних елементів відповідає членуванню зображення на плани. Найпоширенішою формою монтажу в культурі К. Разлогов уважає "відмінність елементів за *змістом*", зокрема "послідовність сцен і епізодів у розповіді" [17, 24]. Описане автором явище "внутрікадрового монтажу, поєднання в одному зображенні кількох планів, найчастіше ближнього і дальнього, які (комбінації. – *О. Б.*) стали можливі завдяки глибині різко зображуваного простору, виокремленню й зіставленню мікроелементів кадру за

смислом, рухові камери чи персонажів, пластичній композиції тощо" [17, 27] – з нашого погляду, відповідає за змістом глибинній побудові кадру – окремому виражальному засобу кіно. Антимонтажними прийомами автор уважає зміну ракурсів і планів, підпорядковану лише "більш ясному й чіткому сприйняттю подій. Камера і звукозаписувальна апаратура наслідували вибірковість ока й вуха, яка зовсім не заперечувала безперервності простору-часу" [17, 29]. Вочевидь, відмежування цих зображально-виражальних ресурсів від монтажу дає підстави аналізувати їхні літературні варіації самостійно там, де відповідні образотворчі засоби не пов'язані з комбінуванням різнорідних фрагментів.

Вяч. Вс. Іванов із погляду семіотики трактує монтаж у широкому сенсі як "такий принцип побудови будь-яких повідомлень <…> культури, котрий полягає у співпокладанні в максимально (предельно) близькому просторі-часі <…> бодай двох <…> відмінних один від одного за денотатами чи структурою зображень, самих предметів (чи їх назв, описів і будь-яких інших словесних та інших знакових відповідників) чи цілих сцен (у цьому останньому випадку зазвичай опредмечуваних)" [10, 119-120]. Аналізуючи взаємозв'язок монтажу з метафоричним візуальним мисленням, цей дослідник фіксує зміни художньої мови другої половини XX ст., очевидні для спостерігача порівняно з яскравою образністю монтажного кінематографа 1920-х рр., приміром, еталонних із цього погляду робіт С. Ейзенштейна: "Прихована метафора в сучасному фільмі часто вводиться шляхом співпокладання просторово суміжних образів (тобто таких, які опиняються поряд в одному епізоді, наприклад, чоловік-убивця і тигр як, відповідно, глядач і мешканець зоопарку. – *О. Б.*). Принцип неперервності просторового зображення й сюжетної зв'язності не порушений завдяки тому, що метафорично зіставлено просторово суміжні образи" [10, 133-134]. Вочевидь, подібне моделювання візуальних композицій та його інтерпретація в літературі можливі так само, як у кінематографі, й у контексті розгортання сюжету не справляють враження штучності, а збагачують виклад зримою пластикою об'єктів. Дослідник робить таке узагальнення, цілком застосовне до літератури аналізованого нами періоду: "…Із двох істотних для початку століття принципів – монтажу і метонімічної настанови на деталь – перша <…> може й бути відсутньою <…>, друга неминуча. Інакше кажучи, хоча <…> монтаж у мистецтві другої половини століття зберігається <…>, тим не менше він ієрархічно підпорядкований метонімічній настанові. <…> У другій половині століття метонімічна настанова на деталь, а не на монтаж стає домінантою мистецтва й масової культури" [10, 143].

У теоретичних побудовах С. Ейзенштейна варта уваги з погляду можливого застосування в літературознавчому аналізі класифікація різновидів (за його визначенням, прийомів) монтажу. Ритмічний монтаж оснований на русі предметів усередині кадру, "перемиканні" ритмів різних послідовно зафіксованих камерою об'єктів (у художній літературі відповідно – описаних, зображених). Тональний монтаж побудований "на *домінантному* емоційному звучанні від шматка (монтажного уривка. – *О. Б.*). Прикладами можуть правити "Тумани в одеському порту" (початок "Жалоби за Вакулинчуком" у "Потьомкіні").

Тут монтаж побудований лише на емоційному "звучанні" окремих шматків, тобто на ритмічних коливаннях, які не викликають просторових переміщень" [22, 54]. Ледь помітний чи слабкий рух у кадрі ("другорядна ритмічна домінанта", за Ейзенштейном) має сенс як виразник візуально зафіксованої мелодії фрагмента.

На особливу увагу заслуговує виокремлений режисером обертонний монтаж, оснований на поєднанні домінантного "звучання" візуальних образів і побічних, другорядних подразників, яке "дає в повній аналогії з музикою зоровий

обертонний комплекс шматка. <…> Монтаж цей <…> бере за домінанту суму *подразнень* усіх подразників", його прикметна риса – "фізіологічне сумарне його звучання *загалом* як комплексна єдність усіх подразників, що його утворюють" [22, 47]. З. Кракауер уважав, що свідоме застосування обертонів ("численних інших смислів" [12, 107]) у пізніших фільмах російського класика-теоретика призвело до того, що "деякі сцени й епізоди вийшли важкуватими, ніби вимученими…" [12, 107]. Однак у літературі потенційні "обертони" – візуальні і слухові елементи опису чи розповіді – можуть бути функціонально цілком доречними з погляду художнього завдання й увиразнювати особливості індивідуальної поетики.

С. Ейзенштейн наголошував на взаємодії, навіть конфлікті описаних ним прийомів у розгортанні дії. Вочевидь, подібні комбінації можливі й у літературному творі. Реконструкція "тональної домінанти" порівняно статичних словесних композицій, "ритму" динамічних образів, з'ясування художньої значущості семіотичних обертонів – предметних указівок літературного опису, можливості трактування їхньої синтагматичної лінійної послідовності як часової зміни образів становлять перспективний напрямок літературознавчих інтермедіальних студій.

Н. Милев виокремлює розповідний монтаж як форму описовості в кіно. "Розповідний монтаж включає в себе зміну кута зору й водночас пересування камери у просторі, а рух камери – зміну крупності й часової тривалості простежування дії в кадрі, отже, відкритий монтаж. Сутність цієї монтажної фрази зводиться до кінематографічного простежування дії з різних кутів зору, у різній крупності й у різній часовій тривалості" [15, 104]. Описаний засіб відповідає літературному розгортанню описових і наративних фрагментів, можливостям персонажної фокалізації. На думку К. Разлогова, "послідовність кадрів може бути описовою, якщо між ними встановлюються відношення одночасності (наприклад, різноманітні пейзажні композиції), і розповідною, тобто такою, що відображає ряд подій чи дій. Усередині кожного розповідного ланцюга існує просторово-часова неперервність або дискретність (розрив у часі чи у просторі)" [16, 63].

"Для високохудожнього літературного тексту, – переконує А. Мазурак, – монтаж також виступає одним із найважливіших виражальних засобів". У кінематографістів і фахівців відповідного напрямку "складалося враження, що чим вищий художній рівень літературного тексту, тим активніше в ньому виявляється монтажний принцип, який треба розуміти як *компонування закодованих у слово зображень*" [13, 9]. Вочевидь, письменницька уява використовує комбінації зорових образів як засіб унаочнення зовнішньої і внутрішньої дії, авторської думки, демонстрації прийомів літературної техніки. Аналогом монтажу можна вважати такий літературний засіб, як відоме з античності візуальне порівняння, особливо розгорнуте, чи метафору, основану на зорових образах. Надалі візуальна метафора чи візуальне порівняння розглядатимемо як засоби монтажного художнього мислення.

В аналізі конкретних творів слід брати до уваги, що монтування різних фрагментів не нівелює їхню внутрішню структуру, у якій наявні й інші візуальні образотворчі засоби (ракурс, глибина побудови кадру, плани, колір, рух), а включає їх у ланцюг взаємних зіставлень, увиразнює доповнювальні, контрастні чи конфліктні відношення між елементами візуалізованих композицій. Розглядаючи потенційні монтажні комбінації в літературі, слід ураховувати функціональну вагу більших чи менших складників цілісного зорового уривка, які мають потенційне зображально-виражальне наповнення й поза свідомим зіставленням різних часо-просторових фрагментів завдяки

вищеназваним кінематографічним образотворчим ресурсам. Порівняння з подібними засобами суміжних композицій унаочнює не лише їхній питомий виражальний, а й монтажний сенс використання образів.

Г. і Дж. Фелдмани виокремлюють і такий засіб художньої виразності фільму, як *пластичний аналіз.* "Режисер мусить мати чи виховати в собі особливу здатність зважувати й визначати сенс й асоціативні зв'язки різних предметів навколишнього світу. Він має навчитися використовувати ці предмети для передачі сенсу глядачеві. Цей процес оцінки предметів, визначення їхнього смислу й асоціативних зв'язків відомий у кіно під назвою пластичного аналізу, а використання таких предметів для передачі сенсу глядачеві називається технікою зорової передачі" [19, 104]. Як приклад використання засобу автори наводять кадр історичного фільму про добу Римської імперії: зображення дівчини-християнки, котра дістає чисту колодязну воду. Остання символізує цнотливість героїні. "Використання таких предметів <…> є результатом пластичного аналізу – оцінки предметів із погляду їх сенсу й породжуваних ними асоціацій" [19, 105]. У літературному творі функцію пластичного аналізу в контексті часового розгортання дії й динаміки образів віддавна виконує деталь, котра в системі візуальних художніх ресурсів набуває особливої виразності завдяки підтекстовим чи наративним акцентам.

Пластичний аналіз може бути складником монтажної побудови, з нашого погляду, переважно в контексті візуального унаочнення знаків, суміжних щодо постаті персонажа – сюжетно чи психологічно вмотивованих образів із характеристичним наповненням. Щоправда, теоретики середини ХХ ст., як бачимо з наведеного ними прикладу, наголошували не на монтажній природі засобу, а на його художній доцільності. Отже, пластичний аналіз може мати як монтажне, так і акцентоване в інший спосіб візуальне вираження. Залежно від художньої настанови автора – метафоричної чи суворо-аналітичної – пластичний аналіз тяжіє до монтажних чи інших мистецьких рішень.

У повісті "Люблю сині зорі" (1962) пластичний аналіз як основу чи складник ширшої візуальної композиції використано для характеристики різних дійових осіб. Вдачу партійного працівника Юрія Ананійовича унаочнено в пластичних образах епізоду-зав'язки: "Крізь вікно мені видно, як Іра вибігає з міськкому на вулицю, поправляючи хустину. Прозорі краплі повзуть по склу. Я вперше помічаю, що свіжа зелень каштанів, обтикана білосніжними свічками, майже торкається шибок. Я відчиняю вікно і несміливо простягаю руку. Хочеться гукнути Ірі, цій маленькій Ірі, щось веселе, повернути її і послати на легшу роботу, хоч би в бібліотеку. Але раптом переводжу погляд на захаращений паперами стіл, на масивний підстаркуватий сейф, на крилатий солідний вентилятор, згадую, де я і хто я, і рвучко зачиняю вікно.

Сухо дзвенить скло" [5, 161].

Образ скла як ракурс бачення позначає межу двох психологічних світів, унаочнених предметними деталями. Заквітчані каштани, акцентовані ближнім планом, асоціюються з молодістю, красою й у побудові кадру належать до метафоричної характеристики дівчини, сповненої надій на самореалізацію в дорослому житті, тобто стають монтажним засобом. Показовий приклад наводив у той час відомий кінокритик А. Базен: "Монтаж Кулешова, Ейзенштейна чи Ганса не показував саму подію, а лише непрямо на неї вказував. <…>… Кінцеве значення фільму полягало радше в організації <…> елементів, аніж у їхньому об'єктивному змісті. Хоч би яким реалістичним був кожний кадр сам по собі, сенс розповіді виникає лише з їх зіставлення (посмішка Мозжухіна

+ мертва дитина = жалість); інакше кажучи, отримано певний абстрактний результат, передумови якого зовсім не містилися в тих конкретних елементах, із котрих він узятий. Точно так само можна уявити такий ряд: молоді дівчата + розквітлі яблуні = надія" [1, 83]. Натомість інші елементи пластичного аналізу, акцентовані кутом зору персонажа в інтер'єрі, унаочнюють дегуманізацію соціальної ролі, особливо порівняно з картиною буяння природи. Домінантою негативного візуального ряду стає вентилятор – символ привілейованого владного становища.

С. Ейзенштейн, аналізуючи побудову кадру в річищі власної естетики, зазначав: "Чим же прикметний монтаж, а отже, і його ембріон – кадр?

Зіткненням. Конфліктом двох поряд поставлених шматків. <…> Внутрішньокадровий конфлікт –

потенційний монтаж, який у наростанні інтенсивності <…> викидає свій конфлікт у монтажні поштовхи, між монтажними шматками…" [20, 290-291]. В аналізованому фрагменті конфлікт двох світобачень – юнацької романтики і дорослого бюрократизму – унаочнено протиставленням живих рослин – розквітлих каштанів – і речей у кабінеті.

Далі засобом пластичного аналізу, зафіксованим у деталі – аналогу кінематографічного крупного плану – стає образ рук, ідеологізований у радянському світоглядному, естетичному й мистецькому дискурсах. У кульмінації руки головної героїні унаочнюють у суміжних кадрах конфлікт ремісничої вправності (на громадській роботі – будівництві клубу) і мистецького покликання: "Неслухняна цеглина вертиться на мокрому цементі і скрегоче, аж мороз по спині котиться холодним клубком. Нарешті вона лягає на своє місце між двома іншими. Для солідності постукую руків'ям кельми і полегшено зітхаю. Але поруч уже стовбичить інша, покладена дбайливим підручним. <…> Я знову натягую рукавиці. Тоді не щемлять пальці. Вони в мене зробились великі і червоні. Коли я підходжу вдома до піаніно і починаю грати, мама хитає головою:

– На отій будові ти втратиш руки" [5, 204].

Зіставлення руху важко поєднуваних за своїм призначенням предметів – цегли і клавіш – об'єднує "корисне" і "красиве" образом натруджених долонь. Водночас монтаж двох візуальних процесуальних планів унаочнює вірогідну екзистенційну колізію.

У "пластичній" характеристиці робітниці Валі використано своєрідний візуальний код – зміст і стиль придбаних нею картин. Цей екфразис (опис мистецького твору в літературі) подано з позиції головної героїні-студентки Ірини: "Я відчинила двері і спинилась на порозі приголомшена. Над ліжком висіло розквацьоване яскравими фарбами цупке полотно. Товстелезна дівуля з червоними, наче кров, губами сиділа під пальмою, схожою на віник. <…> І тоді я побачила море… Свіжа, прозора, аж захотілось зануритись у неї, вода набігала на берег, билася грудьми об каміння. Маленька репродукція з картини Айвазовського дихала солоним морським вітром…" [5, 166-167]. Продукт промислового кітчу викликає не лише естетичну відразу, а й співчуття до його власниці. Натомість контрастне виокремлення настроєвих деталей суміжного полотна зумовлює протилежні емоції, спрямовані на психологію дівчини-власниці. Прикметно, що враження від класичного твору набувають "кінематографічності": рухливість (і відповідний шум) води, пориви вітру, комбінація в кадрі (уяві читача) ближнього й далекого планів цілком надаються до екранної монтажної репрезентації. Схожий прийом зіставлення прекрасного з потворним використано у фільмі С. Ейзенштейна "Жовтень". Непривабливі з естетичного погляду учасниці жіночого батальйону з напівоголеними торсами

розташувалися в Зимовому палаці поряд із граціозними статуями античних богинь. Однак епізод фільму навіює глядачеві почуття відрази до дійових осіб, натомість В. Дрозд акцентує чутливість обох героїнь до прекрасного.

Візуальна метафора як основа уявного монтажу зорових образів, пластичне предметне порівняння підсилюють емоційний і мальовничий ефект від розповіді чи зображення. У передсмертних спогадах-роздумах дівчини Валі, яка постраждала під час пожежі, рятуючи чуже майно, пластичні порівняння акцентують красу жіночого тіла, розкадрованого на окремі частини й монтажні мікрофрагменти: “У мене були красиві білі ноги і повні, круглі, мов яблука, груди. І довга коса кольору пшениці, що довго постоїть у полукіпку. Коли я розплітала її, волосся нагадувало сніп колосків, розсипалось, лоскотало шию, груди. Я пам’ятаю озеро в лузі, білі лілеї з золотим віночком у сніжних сутінках. <…> Я щойно викупалась, лежала на траві. <…> Я дивилась на свій стан, такий же білий, як і лілеї, на хвилясту лінію стегон, на випнуті груди. Я вперше побачила, як у сонячному промінні рум’яниться моє тіло” [5, 196]. Комбінація пейзажних деталей із відповідними частинами тіла естетизує образ жінки як частини гармонійного всесвіту, посилює антропоцентричний пафос викладу. Візуальні метафори як поштовх до вписування людської постаті у пленерну картину й викликають асоціації з ренесансним світоглядом і відповідними малярськими артефактами. Чоловічий портрет так само дістає візуальний пейзажний корелят, який психологізує зображення й ілюструє популярну тогочасну тезу про поєднання красивого й корисного: “Правда, мені й раніше було хороше. З тих пір, як побачила його, Генку, що метушився по риштованнях, спітнілий, засмаглий, непронизливий, а очі теплі та спокійні, немов зігріта сонцем вода лугового озерця, в якій плаває багато-багато лілей” [5, 197]. Повторення образу лілей у контексті згадки про коханого, побудованої як поступове укрупнення плану з подальшим монтажем пейзажного фрагмента, побудованого на переході від далекого плану до деталей, поєднане з епізодом виробничого життя, додатково акцентує силу дівочого почуття (до того ж артикульованого в повісті під час агонії героїні), а водночас ритмічно повертає до ідилічної картини, хоч і виглядає елементом сентиментального кітчу.

У пізніших, більш майстерних творах автора візуальна метафора розгортається в динамічний малюнок крупного плану, який не має прямого предметного відповідника, натомість увиразнює міркування героїв і абстракті складні поняття, наближаючись до символу. Марія в повісті “Молохви” роздумує про змарновані роки: “Коли оса попадає в кисіль, вона щосили борсається і теж, мабуть, вважає, що бореться з долею, з собою… Насправді ж лише прагне вирватися з киселю на сухий острівок…” [6, 197].

Пластичний аналіз у зрілій прозі письменника набуває форми складної асоціації образів, подібної до потоку свідомості, у контексті монтажної композиції з провідним значенням кольору зображених предметів. У романі “Вовкулака” (1966 – 1980) плин образів унаочнює почуттєве багатство описуваної сцени зустрічі чоловіка і жінки – людини-перевертня і коханки: “Олена переодяглася і була вся в ясно-червоному: спортивні брюки і светр, що тісно облягали її ще стрункую постать, хатні капці, оторочені сріблястим хутром. Я переступив поріг і поклав долоні на плечі жінки. <…> Олена зашарілася, голова її схилилась на мої груди. Я сховав обличчя в м’якому, лагідному волоссі, наче у шовковій траві, що колись росла під вікнами Петрової хати. Але ж ні, тепер я пригадав: це було таки моє почування, я вже бачив той пишний срібно-зелений кущ біля призьби, по той бік стежки, яка вела в город. У місті на нашому квітнику росли міські квіти – нарциси та тюльпани” [2, 331-332]. У монтажному фрагменті перше колористичне враження, пов’язане з постаттю

жінки, символізує еротичну пристрасть. Однак цю елементарну семантичну конотацію збагачують, естетизують барви рослин. Колористичні сигнали сусідять зі зміною у глибинній побудові кадру: обмежений, камерний простір квартири поступається місцем пленеру. Предметним пуантом монтажного фрагмента стають міські квіти – символ синтезу природи і культури й водночас імператив гуманізації статевого потягу.

Однак уже в ранній прозі В. Дрозда мальовничі краєвиди як елемент монтажної композиції набувають глибшого психологічного наповнення. В оповіданні "Колесо" (1962) поєднання вражень старого хворого Верхуші, поданих крупним планом, зі спогадом увиразнює елемент сільського побуту (найвірогідніше, вибілювання тканини під сонцем) і непрямо акцентує антитезу страждань і повноцінного життя: "На зелене плаття – білий халат: полотно в лузі. Полотняне обличчя, руки тремтять <…> Молоденька фельдшерка наполохалась" [4, 38]. Переходи у сприйманні персонажа від сучасного до минулого досвіду також виконані подібно до монтажних комбінацій і нагадують про втрачений життєвий світ розкуркуленого трудівника: "І тиша. Пітьма. Сцена. Зі сцени, з голубого мерехтіння – сніп світла. Зіщулився Терентій на гальорці, не ворухнеться. Усього набачився, прислужуючи в театрі, а такого дива не бачив. Хвилі котились на золотий берег, а в хвилях – сонце. <…> Справжнісіньке, ще й беріг (так у публікації. – *О. Б.*) зелений. <…>

Радів, мов дитина: подався з села – знайшов і зелений берег, і сонце. <…> А на серці – темінь… Вулиця перед театром здається нивою, і Терентій ходить по ній з мітлою, неначе з лантухом зерна. Сходи гладенькі, натреш щіткою, торкнешся рукою – спиця чи обід у долоні?" [4, 39]. Зафіксоване в останньому реченні монтажне зіставлення двох реалій, поданих крупним планом, – з описуваного міського досвіду і колишньої роботи персонажа стає яскравим засобом психологічної характеристики, у якому мальовничість картин не декоративна, а вмотивована й унаочнює кут зору персонажа, константу його свідомості.

Проте автор одразу ж демаскує ілюзію деталями крупного плану, доводячи безперспективність утрати героєм власної тотожності: "Одного разу пробрався на сцену, хотів зблизька глянути на сонце, зійти на зелений берег, – а там ліхтарики та ще клапті краму розмальованого. <…> Вранці вулиця лишилась непідметеною" [4, 39].

Наведені сюжетно-композиційні засоби нагадують монтаж атракціонів. Цей термін, запропонований С. Ейзенштейном, не дістав однозначного тлумачення. 1923 р. майбутній кінорежисер говорить про "*новий прийом – вільний монтаж довільно вибраних самостійних (також і поза д а н о ю композицією й сюжетною ситуацією дієвих (действующих)) впливів (воздействий) (атракціонів), але з точною настановою на певний кінцевий тематичний ефект – монтаж атракціонів*" [21, 271]. Ідеться про те, що зображення, як викладає думку С. Ейзенштейна М. Мартен, не стосуються безпосередньо сюжету (наприклад, бійня у "Страйку" як паралель до сцени розправи поліції над робітниками) [14, 148]. А. Базен тлумачив "монтаж атракціонів" як "посилення значення одного кадру шляхом його зіставлення з іншим кадром, до того ж їхній предметний зміст може стосуватися зовсім різних подієвих рядів: наприклад, феєрверк услід за зображенням бика у "Старому і новому" [1, 82]. І. Зубавіна вказує, що "концепція "монтажу атракціонів" (де атракціон тлумачиться як елемент агресивної дії) передбачала шоковий вплив на глядача. Тобто була орієнтована насамперед на керування емоційними станами аудиторії, а не на демонстрацію фактів, отже, певною мірою "оскаржувала" зорове уявлення про світ. <…>…Суб'єкт ставав об'єктом "монтажного шоку" [9, 124]. М. Мартен наводить "пом'якшену" візію цього засобу – думку Ж. Мітрі, який, "виходячи з більш пізніх розмов

з Ейзенштейном, уважає за можливе надавати більш широке тлумачення терміну "монтаж-атракціон" <…> і застосовувати його до "будь-якого монтажу, основаного на певних рефлексах" і "такого, що послуговується лише внутрішніми символами, тобто такими, які органічно випливають зі змісту й логічного розвитку дії" [14, 148-149]. Учень російського кінокласика М. Ромм виходив із того, що атракціон – це видовище, і наводив приклади застосування ідеї атракціону з кінофільму "Броненосець "Потьомкін": приречені матроси під брезентом, розстріл юрби на одеських сходах, вибите око, інвалід на милицях. "Називаючи частини кінематографічного видовища атракціоном, Ейзенштейн прагнув у дещо гіперболічній, гострій, перебільшеній формі виразити свою ідею" [18, 310]. "Слід змінювати засоби впливу (воздействия), змінювати атракціони, робити якомога більш несподівано, якомога більш раптово переходи від одного засобу впливу (воздействия) до іншого" [18, 312]. Контрастно зіставлені атракціони утворюють ряд і чергуються, змінюючи настрій глядача: веселе – страшне, серйозне – комічне, життя – смерть. "Вимога гострого стику є неодмінна умова, якщо прагнути до "монтажу атракціонів". Така побудова, звісна річ, зовсім не обов'язкова. <…> Можна робити картину дуже м'яко, у напівтонах" [18, 323]. Як приклад художнього мислення, близького за принципами до аналізованого кінематографічного прийому, М. Ромм наводить композицію відомого літературного шедевру: "Усі шматки "Анни Кареніної" <…> разючі за різноманітністю й ефектністю. Адже це все атракціонне, коли читача раптом перекидають зі світського будинку до брудних номерів готелю, де брат Костянтина Левіна серед якихось убогих предметів говорить про комунізм, а слідом за цим – у панський маєток, а з нього – на великосвітський прийом, на скачки й т. д." [18, 325]. В аналізованому оповіданні перехід від моменту вірогідної агонії до театральних вражень давноминулих років, трансформація інтер'єру й міського ландшафту в пленер із далеким планом візуалізує тугу за індивідуальним середовищем творчої праці.

З наведених розглядів новітнього мистецького феномену можна виснувати, що йдеться насамперед про експресію й сугестію зорових образів, досить віддалено пов'язаних із описуваною темою, котра також передбачає візуальне вирішення. У прозовому творі цю роль здатні виконувати різноманітні засоби: метафори, порівняння, ретроспекції, паралельний виклад подій, зрештою, фантастичні образи й сюжетні ходи як значеннєве доповнення життєподібного викладу. Вочевидь, у літературі цей засіб цілком може, відповідно до уявлень Ж. Мітрі, мати органічний зв'язок зі змістом і логічним розвитком дії.

До схожих прийомів В. Дрозд удається й у пізнішій творчості. У романі "Вовкулака", основаному на фольклорно-міфологічній матриці перевтілення, атракціонний стик унаочнює маргінальне єство героя-кар'єриста. Монтаж крупного плану обличчя людини-вовкулаки, сповненого стриманої динаміки, зі швидкою зміною образів пам'яті, котрі подані в русі від загального плану до крупного, більш експресивного, символізують незвичний вимір психологічної реальності, сповнений песимістичної семантики завдяки комбінації образів. "Таксі рушило. Шишига звільна розкинувся на подушках: волів бути сам. Заплющив очі й ніби скам'янів, впившись подушечками пальців у спинку переднього сидіння. Вилиці випнулися, натягши шкіру обличчя. Щелепи зводила судома, і час од часу він ворушив ними, буцім гострив зуби. <…> Чомусь пригадалося Петрове падіння на сходах, похорон, глухий постук, коли забивали труну, ляпотіння вогкої глини об віко труни, передзвін лопат – і раптом торжествуючий яскравий сплеск, ніби він здолав смерть.

Уже неподалік Пакуля Шишига розплющив очі і побачив, як підлужжя, облямоване річечкою, перекидається нижче шляху в роздольні луки, а за ним манливо туманіє листяний ліс, далекий і близький водночас. <…> Десь

тут, за болотами, зачиналися поліські нетрі. Шишига міг ухопити в очі саме узлісся: густі чагарища на вирубах, непролазне осиччя, олішняк, далі темно-багряною стіною зводилися гребені пущ, заполонюючи собою виднокіл" [2, 403]. Різні за емоційним наповненням і культурно-сенсовими конотаціями просторові фрагменти, посилені бічним тревелінгом (рухом камери), унаочнюють міфологічну антитезу життя і смерті, природи і цивілізації, перехід символічних кордонів між якими актуалізує архетипну модель диявольської одержимості, гріховного переступу й покари як екзотичну й водночас вагому інтерпретаційну модель, застосовну до перипетій реалістичної дії. Міфологічну проекцію зображеного уможливлює центральний, найбільш разючий фрагмент візуальних зіставлень – нагла смерть, образно подана як коротка монтажна фраза. Асоціації портрета Шишиги з демонічною істотою в контексті двох наступних картин уможливлюють сприймання героя як чужинця у світі людей, тобто навіюють читачеві незвичний ракурс трактовки епізоду.

Монтаж різних просторових динамічних образів акцентує метафоричний зв'язок-алегорію – складник параболічної жанрової моделі з ораторсько-публіцистичним підтекстом: "Оленин дзвінок був покликом до дії, на арені цирку хльоснув гарапник, і звір стрибнув у вогняне кільце, я поспіхом одягався. Бюлетень по обміну житлової площі лежав на подушці, але найкращі ранкові хвилини уже спливли. Сів до столу, переписав з десяток адрес квартир у центральних районах" [2, 429].

Алегорична подібність арени цирку із цариною індивідуальних амбіцій увиразнює іронічний гротеск авторського бачення героя. Водночас поєднання дій приборканого звіра з гарячковим убиранням кар'єриста акцентує неприродність поведінки персонажа. Колористичний пуант сцени – елементи пейзажу, які поєднують далеке тло неба і ближній план дерев (глибинна побудова кадру) елегійною тональністю і статикою зображення контрастують із примхливою динамікою монтажного фрагмента. Пленер у зіставленні з інтер'єром унаочнює почуття вічної краси як альтернативу минущій гонитві за земними статками: "Трапився день справжньої золотої осені. У ясному студеному небі багряніло листя каштанів та кленів" [2, 429].

У річищі "монтажу атракціонів" автор свідомо нагнітає візуальні образи єдиної настроєвої семантики, лише асоціативно пов'язані з темою твору. На початку роману "Спектакль" різнопланові динамічні і статичні кадри-картини загибелі скомбіновано так, що перший динамічний образ справляє найсильніше враження; натомість два наступних символіку смерті містять приховано: падіння звіра наприкінці кадру і крупний план нутрощів дерева руйнують попереднє враження і стають елементами "монтажної фрази", у якій семантика смерті переходить у підтекст. Показова мальовничість двох останніх кадрів – фігура звіра (вірогідно, лиса чи лося) на тлі чорно-білої гами зимового лісу й домінантна картинна позиція "царя дерев" на тлі багатої рослинності посилюють контраст із фінальним змістом кадрів: "Я нагадую літак, який розвалюється в повітрі. Ось відчахнулося одне крило, друге, переломився корпус, і з розломини, як маковинки з тріснутої маківки, посипалися люди <…>.

Я – смертельно хворий звір, я ще мережу вервечку слідів на снігу, мене ще можна пасти скляним оком фоторушниці, я такий гарний, такий величавий на тлі засніженого лісу, аж прошуся на фотоплівку, але наступної миті я впаду під кущ і здохну.

Я – дерево, середина якого давно струхла, я ще височію над лісом, цар дерев, вінценосний володар зеленого царства, але на верхівках берез і дубів уже котить вітер зі степу, який звалить мене під ноги дрібним осикам, і короїди уже бенкетують у мені.

Я – той, якого уже нема, хоч усі думають, що він є" [8, 366]. Потрійне нагнітання теми смерті як вступу до дії, комбінація приємних і відразливих вражень моделює перманентну колізію головного героя у вигляді ребусів – візуальних метафор, початкове зчеплення котрих прочитується як образний інакомовний ключ до розуміння реалістичного сюжету. Акцентована мальовничість видовищних кадрів, яка породжує в уяві розчленування простору на різні плани, домінантні фігури і колористичне тло, поєднані відношенням значеннєвого контрасту (життя – смерть, прекрасне – потворне, радість, свято – смуток чи жалоба), уможливлюють проекцію образів на сюжетний конфлікт соціального й мистецького покликання письменника з белетристичним заробітчанством – "інфаркт совісті".

З використанням видовищних засобів подано опис війни в романі "Пришестя" (1995 – 1996). Автор, моделюючи роботу пам'яті персонажа й водночас унаочнюючи власну творчу уяву, поєднує кут зору з мінливою відстанню до предмета і яскраві зорові порівняння – основу для монтажу віддалених образів. Уявні "точки зйомки" унаочнюють вигляд бомб у польоті через зіставлення їх із реаліями сільського побуту: "Глибоке, яскраво-синє небо раптово темніє, кипить, бубнявіє, пухириться, наче вочевидь заростає коростою. Пухирці видовжуються, ростуть, і вже вони схожі на чорні гнізда ос у піддашші колгоспної комори. За мить уже це не осині гнізда, а бомби, що ними завішане усе небо. Хлопчик знає, що це бомби, але вони живі, вони довшають, як бурульки на стрісі, і скоро нагадують чорні дійки давно не доєних корів. З них пирскає молоко, червоне, і це не молоко, а кров людська. Кривавий дощ падає з неба, червоні краплі його течуть по шибках хатнього вікна" [7, 195]. Поєднання вигляду грізної зброї з крупними планами різноманітних природних об'єктів, котре завершується сильним колористичним і динамічним подразником, дістає прозаїчні метонімічні кореляції: "І цього, звичайно, не було, але був літак, який скинув бомби на Загальний двір, де стояли перед відступом із села німецькі військові обози. Хата зойкнула склом вікон, підстрибнула і знову припала до землі, наче зляканий зайчик. А на Загальному дворі, біля колгоспної комори з'явилися три ями-глибки. В одну з них пізніше кинули тіло розстріляного німецького офіцера, трохи пригребли землею, а зверху засипали сміттям із комори та клуні. Дві ж ями щовесни перетворювалися на баюри із гнилою, зеленкуватою водою, в якій полюбляли спечного дня купатися свині" [7, 195-196]. Ритмічний коливальний рух камери (струс хати), рух зображення в кадрі, комбінація статики й динаміки в коротких пластичних малюнках унаочнюють поступовий перехід від воєнного лихоліття до мирного часу.

У романі "Пришестя" експресивний малюнок поєднує суміжні фрагменти описуваної просторової сцени й візуальні порівняння із селянського побуту, подані крупним планом, у зображенні страти окупанта: "Німець падає, як підтяте сапою кукурудзяне стебло або як стемніле на осінніх дощах уже безголове, вивернуте із землі соняшничиння. На лицях жінок – краплі дощу, а може і не дощу. <…> На моріжку біля комори, де щойно лежав розстріляний німець, – калюжка крові, з чимось білим на дні, а зверху плаває його око.

Голодні хутірські пси злизують його к р о в" [7, 201].

Показова сенсова наповненість, амбівалентність метафоричних відповідників смерті, котра увиразнює "монтажну" природу порівнянь як унаочнення абстрактних понять: підтяте кукурудзяне стебло може асоціюватися з обірваним життям, "безголове" соняшничиння вказує на беззмістовність душі нацистського офіцера. Голодні пси також викликають думку не лише про воєнне лихоліття, а й про нікчемність людей, одержимих тоталітарними міфами.

Крупні плани облич і калюжі з вибитим оком, порівняння з іншого, цілком мирного фрагмента досвіду наближають художню техніку прозаїка до "монтажу атракціонів".

Образ війни, у якому червоний колір стає пуантом монтажної фрази, переростаючи у своєрідне тло чи наплив нового експресивного малюнка, дістає своєрідну й доволі сугестивну кореляцію – монтажну паралель до сцени зустрічі матері й дитини з окупантами під час війни: “Мати опускається на лаву і плаче. <…> Я виціловую її щоки в краплинах сліз. <…> Через багато-багато літ у Сумському обласному музеї я довго стоятиму перед іконою, що зветься “Чернігівська Богоматір”: жінка із величаво-скорботним обличчям, з дитям на руках, у червоно-кривавих відблисках, – і згадуватиму наші хутірські розстаньки, і матір свою з Хлопчиком на руках, і той к р и в а в и й час, час в і й н и…” [7, 200]. Опис-екфразис уможливлює як загальний план зображення – постать в оточенні відблисків, так і поступовий рух камери від обличчя матері до дитини й далі до фіксації в кадрі всієї ікони. Мистецький артефакт, розрахований на вдумливе споглядання, уведено як сакральний одивнювач попередньої сцени, художньо зафіксований вищий сенс воєнних страждань, катарсис, який естетично освячує місце простої жінки у вирі світових потрясінь. Колористичний сигнал у контексті архетипної малярської композиції надає романним картинам війни надісторичного й апокаліптичного змісту, підносячи вагу індивідуального екзистенційного вибору в межовій ситуації. Завдяки цьому видовищний монтажний компонент дістає вищу світоглядну й особистісну чуттєво-досвідну мотивацію.

Монтаж набуває форми примхливого поєднання культурних артефактів, водночас добре вмотивованих сюжетною дією. Комбінація слухових образів із синхронним (вочевидь, просторово-динамічним) ракурсом сакральної архітектури, візуальним рядом у формі тревелінгу й особливостями освітлення (роман “Спектакль”) творять ефект неорганічної комбінації зовсім різних культурних артефактів, до того ж скомпонованих із інтер’єром автомобіля й постаттю водія-літератора за кермом й афішами з його ж таки портретом, викликають іронічно-саркастичне ставлення до головного героя, акцентоване ритмічним повтором образу афіші: “Болеро” Равеля, бадьорі, переможні ритми, що все наростають, переписав із платівки на магнітофонну стрічку, чудесно монтуються із золотими банями мринських соборів, і сонячним днем, і передчуттям свята. Лише так і мусить в’їжджати у Мрин Ярослав Петруня, автор п’єси “Земні радощі”, що сьогодні її прем’єра на сцені обласного театру, афіші – з портретами автора. <…> Суєта, звичайно, приступ марнославства. Але пригальмовував біля кожного афішного щита, а на фасаді обласного театру радо увібрав у очі червону стрічку, на якій – великими літерами: “*Ярослав Петруня “Земні радощі*” [8, 468]. Опис портрета – крупний план як пуант монтажного епізоду – довершує враження нікчемності: “Невдалий портрет на театральній афіші: крива, хитрувата посмішка. Обличчя гендляра, перекупщика, а не письменника” [8, 469]. Проте цей монтажний ряд дістає ретроспективне продовження, паралельну ритмічну монтажну фразу – епізод із журналістської молодості героя. “Так ось, він написав першу п’єсу ще у Мрині, в кабінетику із стовпом посередині, стовп підтимував стелю, що провисла, а у вікна зазирав бузок, Ярослав ночами кружеляв навколо стовпа і уголос читав діалоги, кожна фраза звучала як музика… <…> Режисер – досі у пам’яті чорна борода з бакенбардами, наче траурна рамка навколо обличчя, і димчаті окуляри – не залишив від п’єси живого місця” [8, 469]. Кружляння Ярослава довкола стовпа має унаочнити напружену розумову роботу. Механічний ритм руху в кадрі несподівано дістає звукову кореляцію: порівняння “кожна фраза звучала як музика” [8, 469] уможливлює відповідний мелодійний супровід до сцени. Цей уявний образ – елемент кінематографічної синестезії – асоціативно пов’язує епізод “творчих пошуків” із початком розділу – сценою тріумфального

в'їзду автора п'єси в місто – "град його юності" [8, 468]. Рух камери чи персонажа в кадрі довкола стовпа протистоїть спрямованому тревелінгу на початку аналізованого розділу, унаочнюючи ритмічний монтаж, який доводить абсурдність зусиль героя. Фрагмент завершує антитеза портрета на афіші – крупний план режисерського обличчя з виразними прикметами інтелігентності класичного типу. Чорна борода з бакенбардами й окуляри викликають асоціації з портретами великих драматургів – Ібсена, Чехова, Шоу. Цей пуант спогаду – живе обличчя, протиставлене афіші – унаочнює незактуалізоване мистецьке сумління на противагу позиції успішного літературного заробітчанина.

Паралельний монтаж різних, не пов'язаних між собою процесів створює не лише епічну, а й драматичну тональність викладу – тему глибокого конфлікту життя людини з її вищим і питомим призначенням. Складна метафорична тема внутрішньої душевної смерті, краху життєвого проекту літератора Ярослава Петруні починається пластичним унаочненням відчуженості від нього випадкової коханки – рухом із глибини кадру зі світловими ефектами і промовистими жестами: "Маргарита вийшла з ванни у чім мати народила, обличчя – застигле, наче в манекена, вогка шкіра блищала в сяєві люстри, наче все тіло було в тоненькій кризі, жодного живого, емоційного руху: ішла повз журнальний столик – узяла сигарети й запальничку, ішла повз крісло, біля якого роздягалася, поклала білизну, ішла повз Ярослава – війнула холодом. Лягла поверх ковдри, руки – за голову, очі в стелю" [8, 518]. Паралель до цієї сцени – символічний образ загибелі-самогубства кита (котрий викликає асоціацію з фіналом кінокартини Ф. Фелліні "Солодке життя"): "Є межа забрудненості природного середовища, вище якої усе живе помирає. Або бунтує – як кити, що викидаються на береги океанів" [8, 518-519]. Синхронно до двох показових рухів – продажності й загибелі – постає динамічний набір картин із минулого головного героя, який дає змогу уподібнити його роботу до роботи повії: "Совість мовчала, коли ґвалтував себе за друкарською машинкою. Совість мовчала, коли ніс у видавництво грубезні томи, добре знаючи, що в них, окрім слів, немає нічого. Совість мовчала, коли фотографувався для газети в дні урочистостих виїздів у колгоспи поруч з дояркою, на тлі тваринницької ферми, хоч знав, як йому байдужі і клопоти доярки, і її болі, і її радощі. Совість мовчала, коли оббивав пороги високих організацій, потрясаючи своїми грубими томами, щоб мати кращу, престижнішу квартиру…" [8, 519]. Повторення моторошної сцени ("І раптом – спазм совісті, інфаркт совісті, і душа його, як велетенський океанський кит, викинулася на пісок, задихалася <…> і не могла померти, бо ще лишалася в ній крихта того, що не вмирає" [8, 519]) – рамка для коротких кадрів-ретроспекцій – водночас стає прелюдією до наступного виразного монтажного малюнка – пластичного образу розчарування головного героя, значущої комбінації сучасного і минулого: "Узяв подушку з ліжка і поволік ноги, перечіплюючись об килим, у вітальню. Вимкнув люстру, кинув подушку на диван і сам упав. Згорнувся калачиком, як у дитинстві, біля комина на печі, після несправедливих докорів мачухи" [8, 519]. Останній образ позбавляє виклад прямолінійного моралізму, витворюючи натомість елегійну тональність.

Монтаж у літературному творі набуває форми зіставлення цілих сцен, передусім суміжних, тих, які розгортають у зовнішній чи внутрішній дії різні, не опосередковані причиново-наслідковими відношеннями часові фрагменти, елементи різних сюжетних ліній чи навіть вставні історії, ніяк не пов'язані з фабулою. Вибудовуючи в уяві сюжет планованого оповідання, відповідальний секретар районної газети Іван Загатний (роман "Катастрофа", 1968) починає фрагмент образом безглуздого руху, котрий символізує безнадійний стан "непересічного" героя (курсив автора. – *О. Б.*): "*Неділя, спечний день, він*

ходить по редакційних кімнатах. <…> *тільки тут цього дня він може бути самотній,… навіть не спека, а задушний літній день, коли сонце ніби в сухому жовтому тумані; знімає краватку, але* <…> *спека душить,* <…> *сіренька мла в шибках, жовто-сіренька, він лягає головою на стіл,* <…> *від розпуки він б'ється чолом об дерево – глухий звук,* <…> *він наливає води з карафки, що в редакторовім кабінеті, але вода тепла й гнила, вода теж пахне старими газетними підшивками…*" [3, 183]. Візуальна домінанта епізоду – "коли сонце ніби в сухому жовтому тумані" витворює мінорний настрій, посилений акцентуванням жовтого кольору в деталях оформлення інтер'єру. Настрій беззвучного розпачу з уявного оповідання контрастує із шумом робочого дня. Крупний план "багряного хреста на ряботинні літер" передової газетної статті [3, 184] в контексті фантазій секретаря з амбіціями літератора-початківця підсилює враження порожнечі, безперспективності його роботи й почасти відповідає настрою планованого твору. Така комбінація уяви і вражень породжує ту невизначеність візуальних образів, яку цінував З. Кракауер, – сюжетну загадку, непевність щодо підстав Іванового песимізму.

Уявний сюжет ненаписаного оповідання далі стає складником паралельного монтажу, поєднуючись із суміжними візуальними рядами. Сакралізований образ родини з немовлям (архетипна культурна модель) – із переходом від загального до крупного плану і назад – витворює ідилічний фрагмент – камерний простір мізансцени, заповнений дійовими особами й піднесений у своїй значущості крупним планом і візуальним порівнянням – зіставленням минущого, сьогоденного (редакційної роботи, унаочненої візуальними образами) з вічним (батьківством): "Він (Андрій Хаблак. – *О. Б.*) подав пелюшки і стовбичив поруч ліжка, задихаючись з п'янкої, телячої радості. Дивно, але все, що досі турбувало, мучило, – все без вороття знецінювалось. Легко пропливла згадка про нарис, якого дописав уранці <…>. Нариса ждуть у редакції, його треба сьогодні ж віднести, <…> це ж у наступний номер, розворот про "другі жнива". Редакція, нарис, розворот – наче паморозь на шибці: похукаєш – усе розтануло. Марта подала Хаблакові білу лялечку з рожевим личком. Потягся назустріч, руки його тремтіли. <…> Зовсім поруч цвіли темні оченята. <…> Тоді, скоряючись непереборному солодкому бажанню, торкнувся краєчком уст теплої доньчиної щоки. І стількома щасливими почуттями засвітилося цієї хвилини його кістляве, довгоносе лице, що навіть байдужому оку здалося б воно чудовим.

Марта мовчки стояла на порозі, ледве стримуючи радісні сльози" [3, 188]. У цитованому фрагменті прикметні візуальне порівняння (яке можна унаочнити напливом), нагромадження образів крупного плану з позитивною семантикою. Розчленування на дрібніші складники в кадрі й у замкненому просторі зображень трьох дійових осіб подає "кінематографічну" версію культурного архетипу святої родини. До речі, подібне розчленування картини на окремі кадри пропонували й американські теоретики Г. і Дж. Фелдмани: "Процес розташування кадрів у певному порядку для того, щоб допомогти глядачеві розібратися в їхньому смислі, відомий під назвою конструктивного монтажу" [19, 28]. Дослідники пропонують подавати групові сцени так, щоб поняття, викликані окремими образами (наприклад, смерть, сум, релігійне втішання, почуття чоловіка, дружини, сина, дочки), "розподілити на окремі кадри й за допомогою конструктивного монтажу показати зв'язок між ними" [19, 30]. Поелементний літературний опис цілком надається до реалізації такої настанови і справляє суттєвий емоційний вплив на читача.

Ідилічну сцену перериває продовження роботи уяви амбітного секретаря Івана Загатного – альтернативна модель глибинної побудови кадру (курсив

автора): "*Він ковтнув теплої води і виплюнув її на підлогу редакторового кабінету, і пішов порожніми кімнатами, як сновида, висмоктаний Терехівкою <…>, почвалав порожніми кімнатами, перечеплюючись об пороги, тицяючись у столи <…> (Не забути: образ гарячого млистого неба – символ його самотності, а земля не дає затишку, <…> бо він трохи неземний, <…> він більше належить небу, аніж землі). <…> …він чвалає порожніми кімнатами, штурхаючи ногою двері, і коли його відчай сягає межі, <…> він згадує вчорашню розмову з Гужвою. Дивлячись убік, Гужва повідомив, що в раймазі з'явилась новенька дівчина, гарненька собою, довга-довга коса, великі очі, засинаючи, він думав про неї, <…> в Терехівці, де людські обличчя такі ж знайомі, як перша сторінка газети, знайомі й одноманітні, свіже обличчя – наче ковток студеної води в пустелі, можливо, це… та єдина, що зрозуміє його, він повільно виходить з редакції і сідає на муроване ганку, тут затінок, <…> він кладе голову на руки й думає про неї…*" [3, 188-189]. У зіставленні з попереднім епізодом прикметна порожнеча інтер'єрного і пленерного простору (небо). У наведеному фрагменті панівний, вочевидь, кут зору героя. Із такої позиції стає помітним, зокрема, хаотичний рух камери в описі "чвалання" (на противагу руху батька до дитячого обличчя), а також монтажний перегук із малюнком родини – обличчя нової дівчини, скомбіноване з іншими, сторінкою газети (аналог метафоричного уподібнення газетного нарису до паморозі на шибці – своєрідного вербального напливу в думках щасливого батька), пустелею й крупним планом води. Останній найбільшою мірою надається до візуалізації як наближення до очей героя струмка, долоні чи посуду й постає аналогом наближення "камери" до обличчя немовляти. Фінальна поза героя протистоїть образам батьків із попереднього епізоду. Така паралель візуальних засобів у художньому вирішенні окремих сюжетних тем може бути розкодована як їх свідоме протиставлення, тобто монтажний сюжетний хід. Наповненість пересічного життя повсякденними клопотами, "ритм" психологічного тривання обраної миті виявляються змістовнішими за літературні фантазії самотнього героя, схожі на пародію модерністського фільму.

У пізніших творах описане вище монтажне поєднання крупних планів одного й того самого фрагмента тіла набуває більшої змістовності завдяки підтексту, закладеному в комбінуванні мікрообразів як усередині кожного зіставлюваного епізоду, так і між порівнюваними сценами-кадрами. У романі "Катастрофа" (1968) два фрагменти плину уявних образів ненаписаного оповідання Івана Загатного обрамлює кадр випльовування гнилої води і відчинення дверей ногами: "… *якась адміністративна установа, скоріше редакція, <…> тепла загнила вода у карафці, <…> одинак блукає порожніми кімнатами установ <…>, відчуття жахливої спраги – духовної і фізичної, <…> знову присмак загнилої води, він випльовує воду на долівку і плентається порожніми кімнатами редакції, відчиняючи двері носками черевиків, його темний, глибокий відчай, відчай самотньої людини в пустелі чи в глухому лісі, і раптом*…" [3, 190-191]. "Гнила вода" в уяві героя, вочевидь, символізує безнадійне провінційне життя, претендує на роль метафори для матеріалізації відповідного "екзистенціалістського" топосу. Образ крупного плану ніг, вірогідно, позначає спротив "одинака, незрівнянно вищого од загалу" [3, 190], такому животінню. Епізод, який перебиває фантазії героя – безглузда вимога "згори" терміново замінити передову статтю в газеті на заплановану партійну агітку – з одного боку, підтверджує химерний образ "гнилої води" й утечі від абсурдного світу. Із другого – остання деталь наступного епізоду сварки Івана із працівниками складального цеху – перехід від загального плану до крупного – перегукується з фінальною деталлю уявного розгортання сюжету

й тим акцентує позицію гордовитої самотності головного героя. “Іван подався до дверей, виклично карбуючи кожен крок” [3, 193]. Ця деталь після сцени, яка засвідчила самому секретареві, що він “телепень, зірвався…”, імітують велич, проте виглядають, як і кроки його уявного персонажа, доказом психологічної неспроможності опанувати ситуацію. Мікрообраз дістає значуще візуальне продовження, сповнене глибшого сенсу: “Карбованого поступу вистачило тільки до машинного цеху. <…> Зі щілин у дверях стриміли жовті леза світла. Загатний ступив на одне з них, і воно луснуло. Зламане, знічене, а може, йому хотілось почути жалісний хруст – там, у цеху, смішні, безглузді історії, врешті, він їм не нянька, але якось тужно, ніби чимось завинив перед ними” [3, 200]. Потрійний акцент “камери” на *ногах* Загатного і його уявного персонажа, можливо, має кінематографічне походження. У фільмі “Летять журавлі” (1957) черевики піаніста Марка, який уникнув призову на фронт, ступають на розкришене скло вікна, вибитого ударною хвилею. Услід за цим камера показує рух чобіт його брата – солдата-робітника Бориса в болоті прифронтової смуги. Монтаж двох образів унаочнює зіставлення героїчного і ницого морального вибору. У романі В. Дрозда “носки черевиків”, котрі відчиняють двері, мають символізувати в уяві Загатного трагізм становища його “героя” в абсурдному світі. Проте читач сприймає цей жест як вияв духовної немочі анонімного персонажа. “Карбований крок” визивно дисонує із вимогами ситуації. Перекрите ногою “лезо світла” (вірогідна ремінісценція з кінофільму “Летять журавлі” – ходіння по битому склу як символ каліцтва піаністом чужого життя) – алюзія на притлумлений голос совісті, розрив моральних зв’язків із колегами. Повторна фіксація на деталі переводить її з апологетично-романтичного до критичного реалістичного модусу сприймання читачем персонажа, із царини уяви до вимог повсякдення. Складність монтажних асоціацій усередині кожної зі сцен і зіткнення трьох епізодів між собою (основа для їх комбінованого розгляду – не лише крупний план ніг, а й повторюваний “інтер’єр самотності”) уможливлює для публіки такі любі героєві соціально-філософські, етичні та психологічні рефлексії.

Монтаж двох подібних і водночас відмінних портретних деталей (нігтів) у романі “Спектакль” (1979–1984) стає основою для докладної ретроспекції в дитинство, яка зміною ракурсів унаочнює хлоп’яче зачудування особою протилежної статі й контрастує з розпусним бажанням дорослого батька родини: “Та й зараз у машині нема нікого, окрім Маргарити. І ще – хлопчика в бурках з червоними чунями, закоханого в Маргариту, однокласницю <…> Він знайшов долоню дівчини, підніс до вуст, лагідно, ніжно поцілував. Нігті були довгі, яскраво-червоні, буцім шматки м’яса на шпичках пальців. У тої, яку він любив, нігтики були білі, короткі, обгризені, вона гризла нігті на уроках, поки він гарячково придумував, яку б вигадати причину, щоб обернутися ще раз і глянути на неї <…> Його пересадили до іншого ряду, <…> і Ярослав тепер дивився на Маргариту збоку, ніжний овал щічки, чорні брови, повні губи, усміхнені променисті очі, що позбавляли його розуму. <…> Верби мчали назустріч жовто-зеленим ескортом. <…> Парадом командує – він, Ярослав Петруня, відомий, талановитий, перспективний. І він же, Ярослав Петруня, іде назустріч, узбіччям, у бурках з червоними чунями, у куфайці, у солдатській шапці з відгорненими вбік крильми…” [8, 490]. Епізод має рамку-деталь (вірогідний крупний план чи помітний елемент кадру) “бурки (взуття. – *О. Б.*) із червоними чунями”, яка відмежовує час спогаду від часу основної дії, стає символом повільного руху часу й метаморфоз головного героя. Проте цю деталь також можна вважати візуальним маркером актуалізації психології підлітка. Камера, фіксуючи наближення хлопця в кадрі, набуває символічного виміру, унаочнює як поступ у часі “хлопчика в бурках” до моменту кар’єрного успіху – “параду”

власних можливостей, так і дитячу невинність – вірогідний ціннісний контекст дії. Тобто глибина кадру виявляється джерелом багатозначності зображення. Швидкий рух камери символізує стрімке сходження на вершини добробуту. Отже, тут монтаж схожих суміжних деталей започатковує образну тканину – потік свідомості героя.

Відомо, що яскравий монтажний ефект досягається поєднанням суміжних просторових образів, тобто така комбінація має метонімічну природу. Приклад "тонального монтажу" в побудовах С. Ейзенштейна – "сюїта туманів" – являє собою напрочуд вдале фільмування пленеру, вибіркову панораму місця в контексті драматичного розгортання дії. Один із показових фрагментів роману "Катастрофа" – імпровізована диктовка Іваном Загатним невідкладної передової статті – подано як кінематографічний видовищний епізод із відповідними наративними вказівками й водночас акцентуванням візуальних образів, яке створює дещо патетичну настроєву домінанту дії. Наративна ремарка ("Оце буде вистава, побачите!.." [3, 202]) орієнтує читача на зорове сприйняття моменту. Сцена оприявнює два візуальних ряди: авторський – рух камери, який фіксує враження героя, і уявний Іванів – значущий, сугестивний поділ на плани. Спершу ситуація подана в річищі зацікавленого опису у вигляді крупних планів, які переходять у загальний:

"– Сигарету! – скомандував Іван.

До нього спішно потяглися руки Гуляйвітра та Дзядзька. <…> Улині пальці лежали на клавішах друкарської машини. Руки Молохви ніжили тріснуте настільне скло… <…> Гуляйвітер з Дзядзьком стовпіли в дверях секретарської. Середина кімнати – сцена. <…> Друкарська машинка улесливо задихалася в погоні за Івановою думкою. В темних шибах відбивались електролампи. На обличчях глядачів – чекання й подив. Він штовхнув вікно – електролампочка стрибнула в безвість, гілля шовковиць попливло до кімнати" [3, 202]. Епізод, ніби зафіксований рухом камери, супроводжують слова з агітаційного тексту про збирання кукурудзи, надаючи видовищній імпровізації естетизму й соціальної значущості. Натомість та ж ситуація у сприйнятті Івана завдяки розкадруванню на плани набуває особливого, відмінного пафосу – не так публіцистичної гостроти моменту, як романтичного культу неординарної особи. Цей фрагмент має рамку у вигляді крупного кадру – очей героя: "Руки в кишені, пішов між столів, з кутка в куток. Очі замислено відсутні, весь у собі, в думках, у словах, що легко шелестіли, випереджаючи перестук друкарської машинки. І водночас ніби на кіноплівку себе знімав. Загальний план: кімната, глядачі, ставний мужчина, високе чоло, нервово ходить; середній план: друкарська машинка, залитий чорнилом стіл, інтелігентна людина іде на камеру; крупний план: замислене, розумне обличчя людини, чіткі рухи губ; крупний план: на білому папері літери похапцем в'яжуться у слова; крупний план: глибокі, стомлені очі людини…" [3, 203]. Поділ на плани з переходом від статичних до динамічних елементів у кадрі створює образ народження ораторської думки, перетворюючи авральну виробничу ситуацію на сцену інтелектуального тріумфу непересічної особистості. Зміна рефлексу штучного світла у вікні на елемент пейзажу ніби символізує метафоризоване монтажним прийомом звільнення від вимушених умовностей виробничої секретарської посади й перехід у царину природної поведінки – сковородинівської "сродної праці" (про цього філософа згадано в романі), плідного творчого покликання. Водночас розчинене вікно стає метонімічним замінником поняття "свіже повітря", котре набуває й символічного звучання як образ пасіонарного імпульсу.

Монтажна фраза, складена в подібний спосіб із деталей і образів крупного плану, створює напрочуд виразний малюнок весняної радості й закоханості:

“У Терехівці був суботник, гребли сухе листя в парку, і прийшло на суботник дівча у зеленому пальтечку і зеленому капелюшку з матерчатими квітками, кольори весни, і сама – як весна. <…> Але щось у ній було-таки від ранньої весни, ясно-зелене, <…> тіні від безлистих ще дерев на темній, вишитій молоденькою травою землі і покинуті граблі і обсаджений вербами шлях, якими вони удвох <…> пішкують до траси Київ – Мрин, <…> щоб їхати – куди? навіщо? кімнатні пташки, яких навесні тягне з клітки і вони б’ються об залізні грати, <…> і вони повернулися в Терехівку, знову пішки, під гудіння бджіл у кронах верб, що цвіли…” [8, 448]. Загальний план суботника унаочнює час дії; деталь “сухе листя в парку”, позбавлена колористичної і предметної виразності, дістає сугестивну й доволі яскраву хроматичну альтернативу, посилену “кольоровим” епітетом на означення віку і вдачі дівчини (його візуальне унаочнення можливе через дуже крупний план пальта чи капелюха). Наступні деталі монтажної композиції набувають помітної підтекстової експресії. Тіні від дерев на темній землі унаочнюють різні відтінки чорної барви – символу родючості й уможливлюють своєю формою еротичні й віталістичні асоціації, посилені органічним кольоровим доповненням – молодою травою. Покинуті граблі вказують на перехід із часопростору праці й необхідності у вимір свободи, відпочинку й насолоди. Візуальна метафора – порівняння юної пари зі збентеженими пташками у клітці унаочнює силу вітального бажання. Візуальним пуантом монтажної фрази стає цвітіння верб (черговий колористичний сигнал) і згадка про гудіння бджіл, яка асоціативно викликає в уяві читача образ крупного плану.

У цьому фрагменті сонячне світло, поєднане з відтінками зеленої барви, визначає настроєво-тональну колористичну домінанту епізоду, яку підтримують інші візуальні образи. Спогад унаочнює зорову “мелодію” весняної юнацької закоханості, тому його можна розглядати як приклад тонального монтажу в літературному творі. Крім того, фрагмент включає й опис різних рухів (людей на суботнику, юної пари, пташок у клітці, бджіл), котрі стають ніби динамічними обертонами кадру й унаочнюють пробудження всього живого навесні, доповнюючи картину елементами ритмічних зіставлень і переходів.

Монтажні композиції у прозі В. Дрозда виконують різноманітні художні функції, мають різне вираження й зазнали змін упродовж творчого розвитку автора. У ранній прозі візуальні зіставлення насамперед сприяють чуттєвій наочності розгортання дії. Це передусім засіб реалістичного предметного характеротворення, соціального психологізму. Конотації монтажних зчеплень тут досить легко домислює читач. Інформаційне наповнення образних картин переважає над експресивним. У пізніших творах настанова на глибокий психологічний аналіз, використання художньої умовності, багата пластика образів та асоціативність художнього мислення істотно змінили форму й функції літературних аналогів монтажу. Значущі комбінації унаочнюються не лише через суміжні складники образного ряду, а й через паралельні моделі сцен та епізодів, віддалених між собою в наративній послідовності. Візуальна метафора й порівняння – чи не найбільш очевидний, закріплений у літературі засіб тропеїчної прикраси викладу й нагромадження пластичних компонентів у його образній структурі. Спершу далека від вишуканої асоціативності й експресії складної образної думки, мальовничість пов’язана з малярськими традиціями позаміського пейзажу (можливо, також кінофільмами О. Довженка). Надалі ж складне метафоричне мислення переважає над простим порівнянням предметів, а пластичність образу набуває глибших морально-психологічних конотацій, уключається в рух внутрішньої дії. Паралельні монтажні наративні стики між далекими за змістом картинами, епізодами реального і уявного

розгортання дії, поєднані із застосуванням інших засобів візуально-просторової виразності, пластично унаочнюють складний і не артикульований докладно комплекс абстрактних тез, який уможливлює контрастні або взаємодоповнювальні зіставлення сцен чи акцентованих образів. Підтекст мікрообразів завдяки повторам, умонтованим у конкретні ситуації, набуває психологічної глибини.

Акцентоване монтування й розкадрування суміжних образів породжує видовищний ефект із уніфікованим ситуацією пафосом візуальних фрагментів. Натомість комбінація образів, далеких за своїм денотативним змістом, стимулює передусім оцінну активність читача й відповідно її авторське образне нагнітання швидкою й несподіваною зміною зображень у кадрі, котра відповідає структурі кінометафори, тобто засвідчує акцентовану умовність художнього мислення. Візуальні порівняння чи метафори за своїм настроєвим наповненням варіюють у досить широкому діапазоні: від унаочнення контекстуально домислюваного настрою персонажа до акцентованого пафосу й сатиричного гротеску. Монтажні засоби у прозі В. Дрозда, найбільшою мірою пов'язані з новітніми художніми тенденціями, демонструють широкі можливості підтексту, унаочнюють параболізм авторського мислення, імпресіоністичну поетику кольору й деталі, увагу до яскравої візуалізації як експресивно-метафоричного, так і психологічно-аналітичного й інтелектуального письма.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Базен А.* Что такое кино?: Сб. ст. – М.: Искусство, 1972. – 384 с.
2. *Дрозд В.* Вовкулака (Самотній вовк) // *Дрозд В.* Вибр. тв.: У 2 т. – К.: Рад. письменник, 1989. – Т. 1. – С. 311-461.
3. *Дрозд В.* Катастрофа // *Дрозд В.* Вибр. тв.: У 2 т. – К.: Рад. письменник, 1989. – Т. 1. – С. 178-310.
4. *Дрозд В.* Колесо // *Дрозд В.* Вибр. тв.: У 2 т. – К.: Рад. письменник, 1989. – Т. 1. – С. 34-47.
5. *Дрозд В.* Люблю сині зорі // *Дрозд В.* Люблю сині зорі. – К.: Вид-во ЦК ЛКСМУ "Молодь", 1962. – С. 151-213.
6. *Дрозд В.* Молохви // *Дрозд В.* Маслини: Повісті. – К.: Молодь, 1969. – С. 137-201.
7. *Дрозд В.* Пришестя // *Дрозд В.* Злий Дух. Із життєм; Пришестя: Романи. – К.: Укр. письменник, 1999. – С. 155-311.
8. *Дрозд В.* Спектакль // *Дрозд В.* Вибр. тв.: У 2 т. – К.: Рад. письменник, 1989. – Т. 2. – С. 364-551.
9. *Зубавіна І.* Час і простір у кінематографі / Академія мистецтв України; Інститут проблем сучасного мистецтва. – К.: Щек, 2008. – 447 с.
10. *Иванов В.* Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX века // *Монтаж*: Литература. Искусство. Театр. Кино / Отв. ред. акад. Б. В. Раушенбах. – М.: Наука, 1988. – С. 119-148.
11. *К читателю* // *Там же.* – С. 3-4.
12. *Кракауэр З.* Природа фильма. Реабилитация физической реальности. Сокр. пер. с англ. Д.Ф. Соколовой. Вступит. статья Р.Н. Юренева. – М.: Искусство, 1974. – 424 с.
13. *Мазурак А.* Психофізіологічні засади монтажу як засобу художнього впливу в літературі // *Слово* і Час. – 2012. – №6. – С. 9-18.
14. *Мартен М.* Язык кино / Вст. ст. и общая ред. Сергея Юткевича. – М.: Искусство, 1959. – 292 с.
15. *Милев Н.* Божество с тремя лицами. – М.: Искусство, 1968. – 296 с.
16. *Разлогов К.* Искусство экрана: проблемы выразительности. – М.: Искусство, 1982. – 158 с.
17. *Разлогов К.* Монтажный и антимонтажный принципы в искусстве экрана // *Монтаж*: Литература. Искусство. Театр. Кино / Отв. ред. акад. Б.В. Раушенбах. – М.: Наука, 1988. – С. 23-31.
18. *Ромм М.* Возвращаясь к "монтажу аттракционов" // *Ромм М.* Избр. Произведения: В 3 т. – М.: Искусство, 1980. – Т. 1: Теория. Критика. Публицистика. – С. 308-332.
19. *Фелдман Г. и Дж.* Динамика фильма. – М.: ГИ "Искусство", 1959. – 212 с.
20. *Эйзенштейн С.* За кадром // *Эйзенштейн С.* Избр. произведения: В 6 т. – М.: Искусство, 1964. – Т. 2. – С. 283-296.
21. *Эйзенштейн С.* Монтаж аттракционов // *Эйзенштейн С.* Избр. произведения: В 6 т. – М.: Искусство, 1964. – Т. 2. – С. 269-273.
22. *Эйзенштейн С.* Четвертое измерение в кино // *Эйзенштейн С.* Избр. произведения: В 6 т. – М.: Искусство, 1964. – Т. 2. – С. 45-59.

Отримано 14 липня 2014 р. *м. Київ*

Христина Венгринюк

УДК 821.161.2Кор1/7.09:316.344.7

ТВОРЧА ДОЛЯ НАТАЛЕНИ КОРОЛЕВОЇ ЯК ОБ'ЄКТ МАРГІНАЛЬНОГО

У статті проаналізовано життя і творчість Н. Королевої як об'єкт маргінального. Особливу увагу звертаємо на автобіографічні повісті "Без коріння" та "Предок". Демонструємо, що саме життя авторки становить окрему царину дослідження. Поняття маргінальності висвітлене на основі теоретичних засад філософів-постструктуралістів.

Ключові слова: Наталена Королева, іммігрант, чужий, інший, маргінальність, автобіографія.

Khrystyna Vengrynyuk. Natalena Koroleva's literary career as an object of marginal

The article analyzes Natalena Koroleva's life and work as an object of marginal. Particular attention is paid to the autobiographic narratives "Rootless" ("Без коріння") and "Ancestor" ("Предок"). We demonstrate that the author's life itself constitutes a separate field of research. The notion of marginality is explained on the basis of philosophers-poststructuralists' theoretical principles.

Key words: Natalena Koroleva, immigrant, outsider, other, marginality, autobiography.

Доробок української письменниці Наталени Королевої тривалий час залишався мало дослідженим. Лише віднедавна "Новели Старокиївські" уведено до шкільної програми. Її творчість вирізняється на тлі інших українських письменників, адже авторка, належачи до пласту національної культури, формувалася як особистість поза межами вітчизняного етноментального контексту. Н. Королева не описувала притаманні українському народові проблеми, за що часто потрапляла під осуд читачів. З кінця XX – на початку XXI ст. її творчість студіювали В. Антофійчук, О. Баган, І. Голубовська, К. Буслаєва, Ю. Мельнікова, І. Остащук.

У пропонованій статті ми розглянемо життєвий шлях Н. Королевої, її автобіографічну повість "Без коріння" та твори з автобіографічними елементами, щоби продемонструвати маргінальність як характерну "позицію" письменниці. На зламі XX–XXI ст. маргінальність як явище літературознавчого дискурсу стає актуальним питанням, що викликає зацікавлення науковців. Але й досі існує поверхове сприйняття цієї проблеми, хоча вона дедалі частіше набуває екзистенційного та онтологічно-діалектичного потрактування. Не випадково до неї зверталися деконструктивісти.

"Саме життя Наталени Королевої, по батькові графині Дунін-Борковської, таке цікаве, що перевищує не одну пригодницьку повість", – зазначав О. Копач [3, 3].

Н. Королева одразу після свого народження (3 березня 1888 р.), сама того не усвідомлюючи, вийшла за межі усталеного центру, перетворилася на маргінальну постать. Річ у тім, що мати письменниці, іспанка зі шляхетського й давнього кастильського роду грандів Лясерда (Лячерда) де Кастор Мединаселі (Медина Челі), Марії-Кляри де Кастор Лясерда (Лячерда) і Мединаселі (Медина Челі) Фернандес де Кордоба і Фігероа, одразу після пологів померла, а батько, польський граф Адріян-Георг Дунін-Борковський, дуже тужив за дружиною, уважаючи доньку винною у смерті коханої. Письменниця в автобіографії згадує, що батько не хотів навіть бачити її й носив із собою портрет покійної дванадцять чи чотирнадцять років після смерті, навіть одружившись удруге [4, 39]. Н. Королева при народженні втратила зв'язок із матір'ю. Карма "іншої" супроводжувала жінку все життя. Вона з'явилася на межі життя і смерті (початок впливу бінарної опозиції), але її народження породило смерть.

Н. Королева народилася в Іспанії, у містечку Сан-Педро де Карденья біля Бургоса. Батьки Наталени зустрілися в місті Біярріц (Франція), покохали одне одного, а спільне майбутнє продовжили в маєтку дружини, в Іспанії. Дівчинці при хрещенні дали ім'я – Кармен Фернандо Альфонса Естрелла Наталена.

Перші чотири роки життя дитина провела в маєтку Великі Борки на Волині. Спершу нянькою була іспанка, а по смерті її замінила чешка Гата. Ноель (так називали майбутню письменницю) знайшла там споріднену душу, якою опікувалася її бабуся Северина, – сирітку Марусю [10, 6]. Двоє дітей, які були позбавлені батьківської любові, відчувши приязнь одне одного, пронесли її далеко за межі дитинства.

1893 р. Н. Королева через смерть бабусі Теофілі опинилася в монастирі-пансіоні Нотр дам де Сіон на французько-іспанському прикордонні. 1898 р. її тітка Інес вийшла заміж і забрала небогу, вони відбули в мандрівку до Аахена. Наступного року дівчинка жила в Мадриді у двоюрідної сестри її матері. Завдяки тітці мала змогу перебувати в королівському дворі, де близько познайомилася з майбутнім королем Іспанії Альфонсом XIII; у душах дітей спалахнуло перше кохання, яке тривало й далі [10, 7]. До 1904 р. Ноель мешкала з родиною тітки Інес у Бургосі, у Сельвії та на хуторі Сен Люкар. "Училася я то в Еспанії, то у Франції, то в Римі. Тому знаю багато речей, яких жінки звичайно не знають", – писала вона [4, 40]. У цей час повернувся до Києва батько дівчини, котрий як учений-ентомолог довго подорожував Цейлоном, Індією, Африкою. Він одружується вдруге з Людмилою Лось, яка походила зі славетного чеського роду. Ноель із мачухою та батьком переїхала до Києва. Знайомлячись із життєписом Н. Королевої, можна констатувати, що авторка добре усвідомлювала свою "іншість" і намагалася лише пристосуватися до мінливого оточення, проте не асимілюватися. Майбутня письменниця щоразу мусила звикнути до нового середовища, живучи деякий час на "межі", а коли починала "централізуватися" в новому житті, то її знову викидало на маргінес і все починалося спочатку: "Здавалося, що її вирвали з життя, повного сонця, надій, можливостей і обіцянок, щоб закопати без жалю живою в могилу, як колишніх у чомусь винуватих весталок. За яку ж провину?" [5, 52]. Авторка навіть порівнює своє перебування в батька з агонією в муках. Ця постійна маргіналізація була важким випробуванням для дівчинки. До родичів та друзів письменниця застосовувала прикметник "свої" в лапках, що означало чужі, проте такою мірою чужі, щоб можна було акцентувати на цьому ще більше. У сім'ї батька та мачухи Наталена почувалася безповоротно маргінальною. Дівчинку критикували за те, що молиться перед тим, як сідати до столу, що не знає всіх шляхетних манер, що намагається зробити сама щось без допомоги прислуги. Батько не приховував від доньки її "іншість", він учив її, як жити серед "не таких": "Ти ж знаєш, що наш рід – не з останніх у краю, з якого вийшов. Для краю ж тутешнього він був і є чужий. Навіть більше: він екзотичний, і багато "нашого" цілком незрозуміле "їм". Що ти пробудеш рік в інституті, – може, це й вийде тобі на добро, бо там ти побачиш, наскільки "ми" різні та інші від "них", тож і навчишся, як маєш поводитись з "ними" [5, 62]. Шляхетність батька не забороняла йому говорити про те, що ця "іншість" Ноель краща від російської: "москалі намагаються глузувати з усього, до чого не призвичаєні, і найбільш цінені між ними люди не ті, що вміють щось доброго створити, а ті, що майстерно висмівають висліди чужої творчості" [5, 62-63]. У цьому контексті зрозуміло, що, навіть будучи такою оригінальною, кращою за своїми духовними цінностями, вона все одно залишається маргінальною в усталеному середовищі, не претендуючи в цей час на "центр". Проте батько запевнив Ноель, що вона вже "їхня" й ніколи не стане "іншою" в сім'ї. На що Наталена зреагувала так: "От, бачиш: родини ти не маєш, маєш лише рід. Для нього ж не існує ніжність, сердечність, тепло. Тільки – гасло й герб…" [5, 63]. У "Кієвскам інстітутє благародних дєвіц" [5, 65] Н. Королева потерпала від навчань пихи й цих надмірно пристойних манер, вона була хоч і знатного

роду, проте не хотіла вподібнюватися до дівчат, які "купалися" у зверхності. У життєписі письменниця каже, що інститут був в'язницею для неї; згадаймо, що Мішель Фуко вивів особливий клас маргінального – ув'язнені. Проте Наталена ніде не відчувала власного дому, вона й батьківську оселю іронічно називала "своєю". Інститутський лікар, як твердить письменниця в автобіографічній повісті, навіть казав, що Ноель невиліковно хвора, але не помре від недуги (бо ж дівчата по десять годин на день мерзнуть у тонких пелеринках у холодних приміщеннях), а повільно згасатиме від того, що "вирвана зі свого ґрунту й пересаджена в цілком чужий. І тому вона й сама всім і завжди – чужа, чужа й одинока, самітня… Так! Вона помре не з туберкульозу, кажу, а з нудьги, з порожнечі, з душевного холоду, з недостачі душевної поживи. Одне слово, як рослина без коріння…" [5, 105-106].

Важливою людиною в житті авторки була проста українська дівчинка-сиріткa Маруся, з якою Н. Королева гралася ще змалечку в бабусі на Волині. Пізніше батько Наталени запрошує Марусю працювати в їхньому домі, але майбутня письменниця не хоче, щоб та прислужувала їй; тому приймачка стає частиною заможної родини, учить дівчину української мови, розмовляє з Наталеною про духовність, не відчуваючи свого нижчого становища. Цікаво, що письменниця завжди перебуває між "простим" і "панським", схиляючись духовно до простого, а "коріння" кличе її бути серед своїх, серед тих, що мають почесті. "У часи перебування в батьківському домі Наталена вивчала чотири слов'янські мови: польську, щоб розмовляти з батьком, чеську – для розмов із мачухою, російську, яка була державною мовою Російської імперії, та українську, якою розмовляли прислуги і київські вулиці" [10, 8]. Брала уроки музики в композитора Миколи Лисенка. Після смерті батька мачуха захотіла переїхати з Ноель до Санкт-Петербурга, бо "периферійне життя у Києві не надто тішило Людмилу Лось…" [10, 9]. Долю Н. Королевої часто намагалися вирішити без її участі, за велінням рідних вона переїжджала з місця на місце, а мачуха почала підшукувати їй наречених, які могли б гідно доповнити їхню шляхетну родину. Проте майбутня письменниця зі своєї волі заручилася із князем Іскандером Гакгаманішем ібн Курушем і вирушила до Персії. Ця подія здається вигаданою, тому, за словами І. Набитовича, не відомо достеменно, чи відбулася ця поїздка насправді, бо "в ній надто багато фантастичних деталей романтично-пригодницького роману – з неймовірно напруженим сюжетом, динамікою подій, переодяганням і втечею до далекої казкової Персії" [10, 11]. Однак Наталена й там довго не затрималась, а тікаючи від шлюбу (мати нареченого наполягала, що майбутня дружина має зректися християнства), потрапила до Індії. До 1911 р. письменниця з дядьком Евгеніо мешкала в Мадриді. У цей час дівчина відновлює спілкування зі своїм першим коханням, королем Альфонсо XIII, який до неї навідується, проте мати-королева пише листа подрузі синового дитинства і просить її покинути Іспанію. Н. Королева з дядьком перебралися до Парижа, де вона вивчає медицину в Сорбонні, їздить із колегами-археологами на розкопки в Помпеї, виступає з оперним театром у Венеції. Під час Першої світової війни разом із дядьком, який пізніше помер на фронті, вступила до російського Червоного Хреста. 1915 р. в Києві вона знову зустрілася із князем Іскандером Гакгаманішем ібн Курушем. Той запевнив, що ніколи не наполягав, аби вона зреклася християнства, і пара взяла шлюб й оселилася у Варшаві. Але щасливе подружнє життя тривало недовго, бо князь Іскандер загинув на фронті.

Н. Королева залишилася повною сиротою. Л. Лось удочерила письменницю, вони виїхали разом до Красного поблизу Львова, де мешкала родина Лосів, мачуха там захворіла й померла… Хоча Л. Лось не була кревною родичкою

Наталені, проте в міністерстві відповіли, що “коли чешка була не рідна мати, то най і не рідна, Чехія буде батьківщиною” [4, 40]. Як бачимо, різні країни відкривалися перед письменницею, прагнули зробити її “своєю”. Проте жінка все життя провела в пошуках свого, рідного. Філософ-постструктураліст Юлія Кристева у праці “Самі собі чужі” описує важкі й одвічні страждання іммігранта, який ніколи не стане “своїм”. Наталена із самого дитинства мігрувала (не подорожувала!) усім світом. Згадаймо, що першим маргіналом і був іммігрант: “Чи бувають щасливі чужинці? Обличчя чужинця обпалює щастя… Більше того, це настільки інакше обличчя несе на собі відбиток перейденого порога, що одразу ж відбивається в умиротвореності або неспокої. Незалежно від того, схвильований він чи радісний, вигляд чужинця сигналізує, що він “окрім того”. Наявність такої внутрішньої межі щодо всього, що себе виявляє, будить наші найархаїчніші відчуття смаком опіку” [7, 9-10]. Ю. Кристева добре знає, як бути чужинцем, бо ж сама давно живе в еміграції. Н. Королева все життя чулася іммігранткою, завжди перебуваючи на маргінесах рідного і щоразу переживаючи адаптацію, яку відчуває на собі кожен, хто зустрічається з абсолютно новим.

Письменниця відчувала свою цілковиту “іншість”, починаючи з найважливішого для неї – релігії. “Вони” подбають про те, щоб вас якнайбільш відчужити. Москалі ніколи не можуть прийняти католика “за свого” [5, 122]. Будучи людиною глибокої віри, Наталена потерпала від усвідомлення того, що її цуралися, перш за все через католицизм. Релігійна тематика – основа творчості авторки. Наталена демонструє, як люди розділяли віру і Всевишнього, коли не приймали Бога, у якого вірив хтось інший: “Гріх? Чи твій Бог мене покарає? Твій католицький Бог мені не страшний і нічого не зможе зробити. Дивись, де Він?” [5, 125].

Письменницю підсвідомо тривожило, як обірвався той сакральний зв’язок між Дунін-Борковськими та Лачердами, коли через її появу померла найголовніша сполучна частинка між родинами – мати Н. Королевої. У повісті “Предок” авторка прагне оживити бажане, наче позбутися вічного докору. Письменниця творить іншу історію життя, іншу історію любові. Герої, так само як і реальні родичі письменниці, борсаються між добром / злом, вірою / зневір’ям. У повісті “Предок” уперше бачимо, як Н. Королева бореться зі своєю маргінальністю. Вона не виносить за межі те, що для неї питомо рідне. Проте письменниця помічає різні межі “центрального” і “маргінального”, надаючи їм особливої ваги: “Ні, віра – без міри! Бо ж – поможи мені Боже! – Коли для віри є межі, тоді це – не віра, а спокутування Господа! Безмежна віра приводить до здійснення найнеймовірнішого!” [6, 277]. За словами авторки, саме усталене сприймання межі вже руйнівне, бо зупиняє те, що може тривати далі. Подібна цитата з тієї ж повісті “Предок”: “Хай це кохання – недосяжне, таж тим воно ще дорожче!..” [6, 283]. Якби не було межі між досяжним / недосяжним, то, відповідно, не було б можливої градації цінності любові. Цікаво теж інтерпретовано момент, коли Карлос захворів: “Повних три тижні перебував дон Карлос поза межами життя” [6, 329]. У звичайному трактуванні межі бінарних опозицій (життя / смерть) зрозуміло, що Карлос перебував у площині смерті три тижні. Як же він міг повернутися? Якби авторка написала, що Карлос перебував поза життям, то залишався б варіант, що весь той час він був на межі життя і смерті. Можливо, це і є ця площина “чужого”, нерідного, незрозумілого, у якому Н. Королева так часто “провисала”. Письменниця жила зі знанням, що не лише довкола неї всі чужі, усе чуже, а що й весь світ чужий: “Ноель майже ніколи не йшла за течією. Не ставилася вороже, але ж не зробила й кроку, щоб наблизитися до цілого загалу і стати такою, як він. Часто треба було чималої сміливості,

щоб піти проти течії й зберегти свої індивідуальні погляди, особисту вдачу, окремішню думку. А до цього – інше виховання та інші життєві засади, незнання панівної московської мови, нарешті релігійний світогляд – цілком відчужували її від того випадкового довкілля, що в ньому опинилася з чужої волі. Тож вона була тут таки цілком чужа. Ну, а чужинець – здебільша неприятель…" [5, 131]. Н. Королева з відчаєм зізнається, що навіть у рідному домі почувається чужою, бо скрізь верховодить мачуха. Цікаво, що в різних автобіографічних текстах авторка неоднозначно описує свої стосунки з Людмилою Лось, часом говорить навіть про те, що мачуха була їй мамою. У Чехії Ноель утратила останню дорогу людину (нерідну матір), але саме на цій новій батьківщині Наталена познайомилася зі своїм майбутнім чоловіком Василем Королевим-Старим. У повісті "Без коріння" письменниця запевняла, що "чужинці ніколи не можуть щільно зійтися в подружжі", але прожила у шлюбі з Королевим-Старим щасливе життя. Мешкали спочатку в селі під Прагою, а в 1920-х рр. переїхали до містечка Мельник: "Тут бували В. Щербаківський, М. Садовий, Є. Маланюк, О. Кандиба (Олександр Олесь) та багато інших знаних політиків і діячів української культури" [10, 15]. У роки війни відбулася найбільша еміграція українців на Захід. Основними причинами цього були німецька й радянська окупації. Особливістю цієї масової еміграції було те, що вперше за багатолітню історію України більшість біженців складалася з інтелігенції, людей із вищою освітою, фахівців найрізноманітнішої кваліфікації. До Праги повернувся Український вільний університет, його професура, антиугорськи налаштовані активісти, студенти, державні службовці, усього близько тисячі осіб [8, 338-339]. До 1943 р. у Празі виходили націоналістичні часописи "Пробоєм" і "Наступ", у яких активно виступала Н. Королева. Завдяки чоловікові письменниця визначає для себе головну стежку життя – українське письменство. 11 грудня 1941 р. В. Королів-Старий помер: "Він увійшов у дім і лише привітався: "Слава Ісусу Христу!" – і впав мертвий. Пізніше виявилось, що у день смерті він був на допиті у гестапо. Після допиту він сказав знайомим, що "за тиждень або два мене заберуть до концентраку". Цілком можливо, що Василя Короліва-Старого запідозрили у зв'язках із українським націоналістичним підпіллям" [10, 15]. Після кончини чоловіка жити було дедалі важче, доводилося працювати руками, а не талантом. Померла вдова 1 липня 1966 р. в місті Мельник поблизу Праги, там і похована.

На думку дослідників, Н. Королева стала українською письменницею завдяки своєму чоловікові, котрий зумів у правильне річище спрямувати її любов до всього українського: "Хоч авторка етнічно не належала до нашого народу, проте він їй був дуже близьким. Письменниця порівнювала дивовижний слов'янський край із щасливою Аркадією, бо саме тут, на думку повістярки, й оселилися згодом олімпійські боги. Також не слід забувати про її чоловіка Василя Королева – щирого патріота. Отже, письменниця de facto стала українською емігранткою" [2, 61]. Вал. Шевчук також торкається питання впливу В. Королева-Старого на творчість його дружини й уважає, що популяризації Н. Королевої як української авторки особливо посприяла діяльність чоловіка, бо той працював редактором багатьох літературних журналів та був письменником [11, 16]. Аби наблизити дружину до українського народу, В. Королів-Старий попросив її вписати в автобіографічну повість "Без коріння" інформацію про те, що вона народилася на Волині, у Луцьку. Письменниця зреклася власного походження, щоб не бути "чужинкою" в парі із чоловіком і не виглядати "іншою" в українській літературі. Авторка наче сама обрубує своє коріння, що й констатує назвою згаданої повісті. Хоча Н. Королева часто зазначала, що саме Іспанія – її батьківщина, проте в літературному творі вона наважилася змінити Іспанію на

Україну. За словами відомого фольклориста та літературознавця О. Мишанича, Н. Королева не належить до української еміграції. Не українка за походженням та освітою, вона прийшла в українське письменство, випробувавши свої сили французькою мовою [9, 430], якою писала з 1909 р. Її перша публікація вийшла друком у часопису "La Croix". Це був переклад з української стародавнього документа отців василіан. Жартома авторка обрала собі оригінальний (щоб не сказати маргінальний) псевдонім Frere Jean – "брат Іван" [10, 16]. До французької літератури Наталену намовляли друзі батька – письменник Анатоль Франс та астроном Каміль Фламаріон [4, 42]. Треба зважити й на те, що українська мова в той час мала статус маргінальної, і навіть сам В. Королів-Старий говорив, що лише колись Наталену зрозуміють і гідно оцінять. Чоловік наче сам намагався маргіналізувати свою дружину як письменницю, бо ж "у французів багато авторів, авторів оригінальних, а українська література – ще вбога…" [4, 42]. В. Королів-Старий запропонував Наталені обрати меншість, щоб опинитися потім серед більшості найкращих. Так і сталося. Досліджуючи творчість письменниці, можна зробити висновок, що вона прочувала свою майбутню славу (хоч і недооцінену). В автобіографії Н. Королева просить вибачення перед читачами та дослідниками, які розкодовуватимуть її почерк: "Чому я так невиразно пишу? Мабуть тому, що замолоду багато писала по-арабському, бо добре знала цю мову. Нині забула її докладно. І пишу таким "не християнським письмом"… Тож вибачте мені!" [4, 44].

Найважливіші біографічні "епізоди", які вплинули на формування маргінального світогляду авторки, засвідчують, що вже саме народження було найбільшим поштовхом для становлення письменниці як іншої, не подібної до звичайної людини особистості. Робимо висновки, що саме циклічність подій життя Наталени Королевої передусім і було центром маргінальності, а вже потім – її письменницький дар.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Бабишкін О.* Несподіване щасливе знайомство: [Листи, нотатки, спогади Н. Королевої] // *Всесвіт.* – 1993. – №2. – С. 176-184.
2. *Голубовська І.* Творчість Наталени Королевої в контексті розвитку української літератури першої половини XX ст.: Дис. … канд. філол. наук. – К., 2002. – 191 с.
3. *Копач О.* Призабута письменниця // *Жіночий* світ. – 1958. – лютий. – Ч. 2. – С. 3.
4. *Королева Н.* Автобіографія // *Королева Н.* Без коріння. Во дні они. Quid est Veritas? – Дрогобич: Відродження, 2007. – С. 39-45.
5. *Королева Н.* Без коріння // Там само. – С. 45-201.
6. *Королева Н.* Предок // *Королева Н.* Предок. – К.: Дніпро, 1991. – С. 269-438.
7. *Крістева Ю.* Самі собі чужі. – К.: Вид-во Соломії Павличко "Основи", 2004. – 252 с.
8. *Лановик Б.* Історія української еміграції: Навч. посібник. – К.: Вища школа, 1997. – 520 с.
9. *Мишанич О.* Дивосвіти Наталени Королевої // *Українське* слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики XX століття: У 3 кн. / Упоряд.: Є. Федоренко, В. Яременко. – К.: Рось, 1994. – Кн. 1. – С. 429-434.
10. *Набитович І.* Художній всесвіт на палімпсестах минулого (Літературні обрії Наталени Королевої) // *Королева Н.* Без коріння. Во дні они. Quid est Veritas? – Дрогобич: Відродження, 2007. – С. 3-39.
11. *Шевчук В.* Загадковий і манливий світ Наталени Королевої: До 100-річчя з дня народження письменниці // *Українська* мова і література в школі. – 1988. – № 2. – С. 14.

Отримано 18 січня 2014 р. *м. Чернівці*

Питання теоретичні



У серпні цього року відзначає високий ювілей Тамара Наумівна Денисова – доктор філологічних наук, професор, провідний науковий співробітник Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка Національної академії наук України, член редакційної колегії журналу "Слово і Час", керівник Центру американських літературних студій в Україні, відповідальний редактор щорічника ЦАЛСУ.

Вона – відомий в Україні й за кордоном американіст, авторка понад 220 наукових праць, зокрема монографій "Роман і проблеми його композиції" (1968), "На шляху до людини. Боротьба реалізму і модернізму у сучасному американському романі" (1971), "Про романтичне в реалізмі. Із спостережень над сучасним романом США" (1973), "Сучасний американський роман. Соціально-критичні традиції" (1976), "Екзистенціалізм і сучасний американський роман" (1985), "Роман і романісти США XX ст." (1990), літературних портретів "Ернест Хемінгуей" (1972), "Джек Лондон" (1978), підручника "Історія американської літератури XX століття" (2002, 2012), розділів в "Истории литературы США" (Інститут світової літератури Російської академії наук), 10 хрестоматій-посібників із зарубіжної літератури для загальноосвітніх шкіл, понад 200 статей в українській, російській, американській фаховій пресі. З 1998 р. Тамара Денисова – член Європейської асоціації американських студій, із 2000 р. – член Міжнародної асоціації університетських професорів-англістів.

Редакція журналу щиро вітає свою багатолітню авторку, зичить їй міцного здоров'я й нових творчих успіхів.

Тамара Денисова

УДК 821.121

ТОПОС КІНО В ЛІТЕРАТУРІ США (ІДЕОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ)

У статті проаналізовано низку романів відомих американських авторів, предметом яких стає кіно як феномен національного мистецтва. У літературному творі письменники зосереджуються на природі, історії, а головне – функціонуванні кіно як своєрідного естетичного вираження "американської мрії", провідної ідеологеми американської ментальності.

Ключові слова: американська мрія, Голлівуд, ідеологема, топос кіно.

Tamara Denysova. The topos of cinematography in U.S. literature (the ideological aspect)

The article analyzes a number of novels by famous American authors which focus on cinematography as a national art phenomenon. In their literary works, the writers focus on nature, history, and, primarily, on the functioning of cinematography as a peculiar aesthetic expression of the American dream, the fundamental ideologeme of American mentality.

Key words: American dream, Hollywood, ideologeme, topos of cinematography.

Певно, визначення кіно як найбільш масового виду мистецтва, дане ще на світанку кінематографа, залишається в силі й сьогодні, коли популярність кіно значно перевершена масовістю телебачення й незрівнянно потужнішими

можливостями інтернету як інформаційного простору. Останній завдяки колективній видовищності не тільки формує суспільно інтегровану "щасливу стадну людину" (М. Маклюен), а й у магічний спосіб створює ілюзію співучасті цієї пересічної людини в загальнозначущих масштабних проектах, у формуванні державної політики й національної ментальності, залучаючи до медійного простору через блоги, Твіттер та інші новітні технології. Кінофільми становили хребет новонародженого мистецтва ТБ й далі складають значну частину його програм, так само, як і наповнюють велику кількість часу користувачів інтернету. Отже, кіно як естетичне новоутворення, як художній феномен залишається важливим і впливовим не тільки як явище мистецтва, а і як чинник формування сучасної культури, гуманістичних параметрів і парадигм. Про його природу написано вже навіть забагато – на різних рівнях, у різних модусах, у різних аспектах. Чимало матеріалу для роздумів надає художня література.

Сьогодні до пошуків джерел непереможної, незнищенної популярності кіно долучилось і те, що нині прийнято називати "middle literature". Скажімо, один із найуспішніших англійських авторів, що його слушно вважають майстром фентезі, Террі Пратчетт (Sir Terence David John Pratchett, нар. 1948), пише роман про Голлівуд "Рухомі малюнки" ("Moving pictures", 1998). Іронічно й дещо поблажливо освічений і скептичний англійський джентльмен розповідає пересічному читачеві історію винаходу кіно в його сучасній іпостасі, яка постала у Площинному світі (роман входить до серії *"Discworld"*), що стоїть на слонах, спирається на спину гігантської черепахи, має давню історію, свій Незримий Університет, де зосереджено чаклунів, алхіміків, магів та інших учених позачасових професій, що навчають студентів та плетуть інтриги, а також бібліотеку та її хранителя, який дивним чином колись був перетворений на орангутанга. Discworld населений різним людом – від аристократів середньовічного типу до комерсантів за покликом душі, і в ньому, звісно ж, відбуваються дива… Винаходження целюлози алхіміком Зільберкітом стає поштовхом для зовнішнього сюжету – розповіді про становлення кіно на океанському узбережжі у Священному Лісі (Hollywood). Кіно збирає навколо себе місцеве населення різного ґатунку. Воно незнищенне, загальнодоступне ("лише Голлівуд через зір проникає просто в мозок. І серце підтверджує глядачеві те, що він бачить – реально"), приваблює до себе всіх, переважно винятково спрощених створінь (зокрема тролів, саламандр, гномів, тварин), чиї мрії втілює й навіює. Воно ж пробуджує первинні інстинкти в "інтелектуалів". Як каже героїня, кіно розповідає про втрачені можливості, хоча б на короткий час робить глядача учасником такої дії, котра далеко виходить за межі його реальності. А відтак і формує паралельну (або, як ми нині скажемо, віртуальну) реальність. Накопичуючись до критичної дози, віртуальна реальність стає агресивною, прагне знищити все на своєму шляху (взаємини віртуальної реальності і матеріальної в кіно вимагають окремої розмови). Тональність і основний пафос (або антипафос) у відтворенні цієї історії в "Рухомих картинках" продиктовані ставленням до самого феномену кіно як до такого, що породжений найпримітивнішими інстинктами людей. Як пояснює герой, десь існує величезний резервуар пам'яті, з котрим усі з'єднані особливими каналами, і коли "вся ця каша заварилася, ми почули внутрішній поклик і з'явилися сюди". У тексті роману автор "матеріалізує" підсвідоме, "вибудовує" в Голлівуді таємні печери, підземелля, підводне царство, де й зберігається підсвідомість, занурюючи сам феномен кіно в незвідані й незміряні глибини живої природи, звівши в такий спосіб сутність ідеї і сфери дії кіно до первинного рівня.

Тексти американської автури, яка виявляє певною мірою дослідницький інтерес до самого феномену Голлівуду, нерозривно зв'язують кіно саме з

американською ментальністю, відкривають не тільки природу і специфіку явищ синестезії або інтермедіальності, а й глибинні пласти, саме підґрунтя природи американця й американської спільноти.

Незавершений рукопис останнього роману Ф. С. Фіцджералда (Francis Scott Key Fitzgerald, 1896–1940) підготував до друку й видав під назвою "Останній магнат" ("The Last Tycoon" – від японського taikun (тобто Lord, prince або supreme commander) друг письменника й один із найвпливовіших тогочасних літературних авторитетів Енгус Вілсон 1941 р. Рецензуючи це видання в "Нью-Йорк Таймс" у листопаді того ж року, Девід Адамс писав: "З усіх наших романістів Фіцджералд завдяки своєму темпераменту й таланту найбільш здатний пояснити й оживити внутрішній світ кіно й людей, які його продукують. Сам об'єкт потребує романтичного реаліста, яким був Фіцджералд; він вимагає наявність живої фантазії, якою Фіцджералд був наділений, і певного інтуїтивного прозріння, котре в нього було. Він жив і працював у Голлівуді досить довго перед смертю, щоб написати про нього зсередини; у його руках матеріал був глиною, яку він вільно формував" [2].

У такій редакції роман виходив багато разів, перекладався різними мовами. Аж до 1993 р., коли знавець творчості прозаїка Метью Брукколі, залучивши й нотатки письменника, видав повнішу версію незавершеного твору під задуманою автором назвою "The Love of Last Tycoon" (the western) у межах Кембриджського видання творів Фіцджералда, що 1995 р. було визнане найкращим серед академічних публікацій. Отже, можна вважати, що навіть незавершений рукопис класика гідно репрезентує сутність предмета, якому його присвячено.

Герой цієї книжки кінопродюсер Монро Стар (Monro Sthar – прізвище тільки співзвучне (омонім) Star, він не зірка в очах кіноманів, хоча й більш значущий для кіно, ніж найяскравіші зірки), диво-хлопчик Голлівуду, який з'явився з "нізвідки", з низів Бронкса, закінчив лише курси стенографії й кілька десятиліть вирішує долю Голлівуду, забезпечує казкові прибутки й собі, і своїм компаньйонам.

Завершені розділи (їх шість, наведених за нотатками) свідчать, що роман написаний автором "Великого Гетсбі", видатним американським прозаїком XX ст. Нас сьогодні цікавить лише один аспект – "виробнича діяльність" Монро Стара. *Що* в його баченні, розумінні самого феномену кіно забезпечує шалений успіх його продукції? Мені здається, це найцікавіше і для самого Фіцджералда. Адже один із найрозгорнутіших епізодів роману – робочий день кінопродюсера, який ми безпосередньо проводимо з Монро Старом. Надзвичайна відданість справі, невтомність, енергійність – про це розказує закохана у Стара нараторка. А ось сцена, у якій Стар намагається пояснити талановитому письменникові специфіку позавербальної виразності кіно, – геніальна. Тому ж таки Бокслі Стар зізнається: "Ми скуті, головно, тим, що можемо лише брати в публіки її улюблений фольклор і, оформивши, повертати його їй на потребу". Це ключова фраза і, як на мене, для розуміння самої *сутності* голлівудського кіно, душу котрого так добре збагнув Монро Стар.

У романі тезу розгорнуто і проілюстровано. У кожній із картин продюсер прагне до збалансування, гармонії, урівноваженості, якої так бракує країні й народу, котрий іще не оговтався після пережитих потрясінь Великої Депресії, ситуацій, що загрожували революційними вибухами. Це лейтмотив, що виникає й підтримується від самого початку книжки. Літак, наближаючись до Лос-Анджелеса, потрапляє в бурю над Міссісіпі; перша сцена у студії – землетрус, щоправда, у Голлівуді він руйнує лише декорації, а от на Лонг Біч від нього потерпає населення. Репліки нараторки неодноразово нагадують про пережиту

національну трагедію. Тому інтуїтивне прагнення Стара створити гармонійну атмосферу в картині ніби передає органічну потребу народу до ладу, порядку, рівноваги.

Стар не тільки не має освіти, він спокійно й неодноразово зізнається, що не читає книжок. Але всім єством він зв'язаний із народом; та сама американська мрія, що веде за собою різних людей такого різнокольорового й різнобарвного суспільства й за якою він наполегливо полював із дитинства, нібито повністю здійснилася в його житті. Він стає медіумом, чутливим до настрою народу (мас), що й допомагає йому вловити дух, мрію, потребу маси, оформити відповідною естетикою й подати тій же масі, яка із захватом – і повним розумінням – сприймає і "споживає" її. Американська мрія в її різноманітних фольклорних версіях – так можна визначити повний контент голлівудської продукції на різних стадіях розвитку кіноіндустрії – від "великого німого" через золоту добу до новітніх часів так званого інтелектуального незалежного кіно.

Цей концепт, підтверджений спостереженнями над жанровим розмаїттям голлівудської продукції (вестерн – як основна модель, *slapstick comedy, musical, animated cartoon*), розкриває головний секрет невмирущості масового (чи народного?) за своєю природою американського кіно. Сучасний російський дослідник О. Рутман констатує: "У Голлівуді знімають кіно для всіх, переважно зрозуміле, таке, що не потребує інтелектуальних зусиль глядача. Проте ці фільми виконано на високому якісному рівні, що слугує ще одним доказом тези: масове мистецтво – не означає погане чи низькопробне" [1, 10].

Тепер знов до Монро Стара. Закохана в героя нараторка неодноразово наголошує на його лідерській позиції в кіно. "У кінобізнесі Стар був маяком, подібно до Едісона й Люм'єра, Гріффіта й Чапліна. Він підняв фільм високо над рівнем і можливостями театру, підніс його на висоти золотої доби…". Порівняння з американськими президентами (від Джексона до Лінкольна) стає лейтмотивом, котрий акцентує не так значущість Стара, як вагу кіно, центрованого на стрижні американської мрії у формуванні американської громади, суспільства, народу. Рецензуючи оновлене видання "Останнього магната" для газети "Гардіан", Д. Томсон зазначав, що Фіцджералдові поталанило показати Голлівуд як місто мрії, що своєю чергою, через продукцію таких талановитих продюсерів, як Тальберг (прототип Стара), "reshaped America" ("переформовує Америку"). Фокусом останньої, дуже резонансної книжки Томсона, найбільшого знавця американського кіно, у якій широко і глибоко висвітлено історію кінематографа США, можна визначити занурення у проблему співвідносності мистецтва мрії з опануванням реальності. "Томсон відстежує способи, якими нас спочатку зачарувала ця магічна імітація життя, і нехай фільми – історії, зірки, погляд – ведуть нас життям. Але водночас він показує нам, як фільми, пропонуючи спокусу вирватися з повсякденної реальності та її обов'язків, зробили можливим для нас ухилятися від життя загалом. <…> Чи великий екран занурює нас у світ, чи просто гіпнотизує нас? Саме це – головне питання Томсона, головна інтрига книжки "The Big Screen. The Story of the Movies and What They Do to Us?" [3]. Саме в цій площині Томсон потрактовує той факт, що *класичне голлівудське кіно переформувало Америку*.

Отже, загальновизнаний феномен: масове голлівудське кіно ґрунтується на американській мрії як на об'єднавчій для нації ідеологемі (якщо підходити більш узагальнено – експлуатує мрію як неодмінну компоненту людської природи загалом). Величезне різнобарв'я й різноманіття кінопродукції забезпечують не тільки таланти, техніка, багатство уяви "виробників", а й нескінченна множинність *фольклорних варіацій,* версій самої ідеологеми,

тобто потрактування американської мрії. А це породжує нескінченні можливості маніпулювання нею.

Цю тезу можна вважати ключовою в поцінуванні голлівудської продукції. І якщо визнати доречною теорію про літературний наратив XIX ст. як формувальний чинник у націєтворенні, то ще вагомішим цей концепт можна вважати щодо кінопродукції Голлівуду, роль якої у становленні американської нації та її імаго переоцінити просто неможливо. (І це доводить Д. Томсон).

Цей конструкт можна розглядати як основний месидж принаймні кількох вагомих творів новітньої літератури США – від його оприявлення та своєрідного естетичного формулювання в "Любові останнього магната" Ф. С. Фіцджералда до "Мао-2" й " Людини, що падає" Д. ДеЛілло ("Регтайм" Е. Л. Доктороу, "Коли розквітали лілії" Дж. Апдайка, "День сарани" Н. Веста, "Пісня останнього моряка" К. Кізі…).

Доречною буде невелика ремарка. У нас прийнято визначати голлівудське кіно як масове або популярне, не беручи до уваги, що терміни ці не автентичні. Масове зорієнтоване на людину маси (за Х. Ортегою-і-Гасетом), обслуговує масове суспільство (за Ірвінгом Хау та іншими культурологами Америки середини XX ст. – Д. Різманом, М. Маклюеном, Д. Макдональдом, Е. Фроммом). Популярне зорієнтоване на people, тобто народ. Ці маркери широко дискутували американські культурологи середини минулого століття, і хоча мономислення не було досягнуто, певні класифікаційні межі все ж таки встановлено. Питання відкрите й донині, але не зважати на ці розмежування дослідник не має права.

Отже, об'єднавчим концептом ідеологеми стає американська мрія – поняття амбівалентне й полісемантичне, плинне й динамічне. Вона виражена в Декларації незалежності, становить незмінний хребет американської конституції, її захищає й постійно підтримує законодавча система держави. Про її невмирущість, дієвість і привабливість свідчить перш за все живий досвід нашої країни, де переважна кількість молоді мріє домогтися успіху не на рідній землі, а у Сполучених Штатах Америки, де право на щастя офіційно задекларовано.

У класичному варіанті, як на мене, її найповніше виразив Вільям Фолкнер в одній зі своїх статей: "…рай на землі для окремої людини… Ми збудуємо нову землю, де людина буде певна, що *кожна* – не маса людей, а *окрема* людина має невід'ємне право на власну гідність і свободу" [4, 62]. Її "офольклорених", омасовлених варіантів безліч. Від прагнення до життя, невідривного від волі (скажімо, у вестернах Кормака Маккарті), до бажання здобути щастя, міра якого – багатство. Принаймні енергійність, наполегливість, оптимізм, необмежена активність, відкритість життю, цілеспрямованість і впевненість у досягненні мети, прагматизм, невідривний від "мрійливості", від незрушної віри в "американську мрію" та її здійсненність – імаготип американця, відомий усьому світу.

Якщо Фіцджералд переконливо фіксує сам феномен, то його сучасник, сценарист і колега по Голлівуду Н. Вест (Nathanael West, справжнє ім'я Nathan Weinstein (1903–1940) створює атмосферу Голлівуду, яка сприяє масовій версії імаготипу. "День сарани" ("The Day of the Locust", 1939) Н. Веста – твір про ту навкологоллівудську масу, у якої "беруть мрію". Вона ніби складається із двох прошарків: авантюристи, котрі плекають надію схопити момент і прославитися в Голлівуді завдяки власній екзотичності, і ті обиватели, що все своє безбарвне життя збирали кошти, аби мати змогу хоча б перед смертю потрапити до країни див і прилучитися до казки. Фінал-апогей, який можна вважати ілюстрацією до переконань Х. Ортеги-і-Гасета, вражає: уся ця навкологоллівудська маса,

перетворена на юрбу, зцементовану напруженим очікуванням на появу обожнюваних зірок, стає агресивною настільки, що здатна на будь-яку руйнацію аж до вбивства, абсолютно природно, інстинктивно. У написаних водночас творах Фіцджералда та Н. Веста (Вест та його дружина загинули в автомобільній аварії наступного дня після смерті Фіцджералда) картини Голлівуду різняться завдяки акцентуації Веста на функціонуванні топосу кіно саме в масовій свідомості – це увиразнено навіть в описах декорацій, сцен і зйомок.

Якщо Фіцджералд і Вест зображують Голлівуд в одномоментних зрізах, то Рей Бредбері (Ray Douglas Bradbury, 1920–2012) створює його своєрідну історію, пролонговану в часі. Перша частина Голлівудської трилогії Бредбері "*Death is Lonely Business"* (1985) (українською перекладено як "Смерть – справа самотня"). Дія відбувається в жовтні 1949 р. у Венеції (частині Лос-Анджелеса), що колись розпочиналася як місто нескінченного свята, з усіма видами народних розваг – цирками, американськими гірками, тиром, каруселями, а потім – кінотеатром, де йшли вистави "великого німого". Тепер усе це занепадає, нафтові вишки правлять бал, атрибути свята руйнуються. Венецію постійно накриває туман, сонце майже не виходить на небо, залишаються в місті лише злидні, один за одним вимирають ті, хто втратив будь-яку надію, перспективу в житті, кого полишили мрії. Саме такі – самотні – люди роковані на смерть. Це надає додаткової конотації, амбівалентності й самій назві: людина, позбавлена мрії, майбутнього, приречена на смерть, а у смерті всі самотні.

Тут немає Голлівуду. Є тільки притча про його минуле. Колишня кінозірка Констанція стає справжньою героїнею трилогії. У першій частині підстаркуваті вже голлівудські екс-зірки 20–30-х рр. Констанція Раттіген та її колишній коханець Джон Вілкс Хопвуд зберігають бездоганні тіла й голови, позначені дією прожитого часу. На відміну від "злого генія" Хопвуда, чиє обличчя понівечене його нарцисизмом, збоченістю, внутрішньою порожнечею, Констанція ніби "законсервувала" лице засмагою. Навчена досвідом життя, вона зберігає живу душу, відкриту часу й людям; навчившись занурюватися у водні глибини (просто відповідно до міфологічного архетипу), героїня ніби втілює саму незнищенність, органіку, вітальність, саму *квінтесенцію* кіно. З одного боку, Бредбері вирізняється не тільки сміливим і яскравим поетичним мисленням, а й умілим насиченням власної наративної палітри набутками міфопоетики, елементами психоаналітики, прийомами, запозиченими з літератури хорору. Водночас наративні принципи видатного фантаста чітко продовжують американську класику: його наратор – молодий письменник цілком у стилі Г. Джеймса і традиції Ф. Фіцджералда. Його опозиції (руйнівні – творчі сили, природне – цивілізаційне) урівноважені за законами romance, так само як і антураж, і активне залучення ряду звукового, видовищного, навіть смакового й запаху, таких традиційно плідних в американській літературі, що й досі позначена стигмою романтизму.

Тріо головних героїв першої частини – юний письменник (Псих, Дивак), носій любові і творчого начала, проходить ініціацію, боронячи життя – чужі і своє – від смерті. Детектив Крамлі керується ідеєю порядку (інтуїція + раціо), що має захищати життя. Констанція, колишнє голлівудське диво, "законсервовує" свою вітальність, любов до життя, щоразу оновлює їх, поринаючи в океанську водну стихію. Саме це тріо, натхнене вірою, любов'ю і творчістю, протистоїть смерті, носієм якої стає психоаналітик і містик А. Чужак.

Певною мірою роман "спрацьовано" в річищі голлівудського кіно – детективний сюжет із домішкою хорору, сильним містичним присмаком, із

максимальним використанням сенсорики (світло / тіні, запахи, звуки, кольори навіть переважають над вербальним рядом). Прикметно, що відчуття світу в усьому його багатстві з домінантою емотивності й підсвідомого переважає логіку й common sense не тільки у світосприйнятті наратора-письменника, а й у детектива, що також тягнеться до художнього слова.

Дія другої частини трилогії "A Graveyard for Lunatics" (1990) ("Кладовище для сновид", рос. переклад – "Кладбище для безумцев") відбувається безпосередньо в Голлівуді, через три роки після першої, тобто уже на схилку його "золотої ери". Голлівуд, його павільйони, знімальні майданчики, декорації, що імітують цілий світ, його творці, провідники, актори тут змальовані зі знанням справи й з умінням переконливо донести матеріал до читача. Сюжет охоплює події за 20 років, а отже, надає можливості для серйозної аналітики цілої кінодоби.

"Сюди приходять умирати великі, гігантські ідеї", – так із повним знанням матеріалу визначає Голлівуд Констанція Реттіган. Топос роману побудовано за законом "сполучених посудин": територія кіностудії лише кованими воротами відгороджена від кладовища, на якому ховають його "героїв". І… не тільки. Пружина сюжету в тому, що місто мертвих зв'язане з кіностудією не лише підземним тунелем, що веде зі склепінь до легендарного "дзеркала примар" у кабінеті її господаря, а просто-таки органічно, адже в тунелі накопичуються останки безіменних трупів і розташований склад "померлих" картин.

Ці два світи з'єднує постать монстра, колишнього директора студії. Джеймс Чарльз Арбутнот (своєрідний варіант Монро Стара), як усім відомо (і це виявляється неправдою), загинув в авіакатастрофі рівно 20 років тому, у ніч Хеллоуїна 1934 р. "…Кривавий міхур, роздутий на поверхні брудної первісної жижі й утілений у формі обличчя. І це обличчя ввібрало в себе всі понівечені, покриті рубцями, замогильні обличчя поранених, розстріляних і похованих людей за всі десять тисяч років, відколи існують війни. <…> І крізь це обличчя просвічувала душа, якій судилося жити в ньому вічно". Це страшне обличчя можна вважати метафорою самого Голлівуду, його природи й функціональності, його проекту й наслідків.

У романі Голлівуд зображено зсередини, докладно, як світ великий, могутній і суперечливий. Наратор – той самий юний письменник, що набув уже певної професійної слави. Він і актор, і спостерігач, і головний герой, носій ідеологеми, тієї американської мрії, яка зберігає сам дух США.

Це забезпечують два чинники – генеза й талант оповідача. Тема дому стає лейтмотивом. "Додому нема вороття", – твердив один з улюблених письменників Бредбері Томас Вулф. Герої вступають із ним у відкриту дискусію та обирають для життя як джерело своєї творчої енергії, хай вибудувану на кіностудії, але повну копію рідної домівки діда й баби з маленького містечка штату Іллінойс. Саме цьому провідному персонажеві голлівудської трилогії Бредбері фактично дарує власну біографію, у його думках і словах авторський голос звучить навіть більш виразно й відкрито, я би сказала, дещо пафосно, ніж в інтерв'ю письменника. І уявне Зелене Місто (Greentown) у багатьох його творах, і дідова оселя як осередок усього світлого в минулому героя (голлівудська трилогія) змодельовано саме з рідного містечка Вокеган (штат Іллінойс). Атмосфера, дух, гуманне начало рідного будинку, традиції американської глибинки виконують роль того джерела безсмертної американської мрії, якою живиться кіно і яка надихає автора, підтримує незламний стрижень його активності – любов до людей. Письменник стає своєрідним медіумом (і в еліотівському розумінні цього поняття теж) між народною мрією, способом життя (фольклором) і

його художнім кіновтіленням. Саме це й примушує талановитого і трагічного кіномагната і продюсера "монстра" Арбутнота визнати, що лише Бакстер, цей "Псих" і "Дикун", у нових умовах здатен відродити кіностудію.

Молодому генієві запропоновано "дописати" Біблію, тобто кіноматографічно "обробити" найвідоміший сюжет. "Я роблю те, що мені подобається робити. Зараз, дякувати Богові, це Христос у Галілеї під час Його прощальної зорі, Його сліди на піску. Я відданий християнин, але коли я виявив цю сцену в Євангелії від Івана, або, вірніше, коли Ісус відкрив її для мене, я був вражений. Як я міг не написати про це?" І він дописує з великим натхненням.

Наскрізні персонажі трилогії Констанція і Крамлі тут функціонують у своїх уже заявлених іпостасях, фактично не набуваючи нових рис. "Фішка" в тому, що Констанція знову виходить на терени кіностудії. Не в ролі, а як своєрідний детектив, живе знання минулого.

Тут і відбуваються події детективні, страшні, містичні, таємничі. Усе спрацьовано за законами міфопоетики (із залученням конотацій із царством Гадеса), з вибудуванням і руйнуванням симулякрів історичних локусів світу, з лицедійством і метаморфозами, із креативним обіграванням світових подій і провідних постатей середини XX століття… Роман ґрунтовано на ідеологемі кіно, густо насичено кіноісторією й виконано в канонах і традиціях того самого кіно, талановито й натхненно.

Третю частину "Let's All Kill Constance" (2002), дія якої відбувається 1960 р. в різних частинах Лос-Анджелеса, побудовано за шаблонами детективу, "присмаченого" романом таємниць: той самий наратор-письменник, заангажувавши друга-детектива Крамлі, відчайдушно намагається рятувати залякану чиїмись погрозами Констанцію від можливої смерті. Тільки сюжет із усіма пригодами, наслідком яких стає виявлення далекого кіноминулого колишньої зірки, – це лише зовнішня оболонка сутності того, що відбувається. А сенс і квінтесенція роману – це знову ж таки єство голлівудського кіно в його історичній перспективі. Адже в ті далекі 20–30-і рр. юну Констанцію старанно навчали *не бути* самою собою, що й дало їй змогу, міняючи зовнішність і безжально експлуатуючи непогамовну жадобу до дії і слави, неусвідомлене прагнення до реалізації американської мрії в її найпростішому варіанті, стати не просто зіркою, а… багатьма зірками водночас. І це найповніше відповідало стандартам тодішнього Голлівуду. Лише тепер, 1960-го року, визрівши як непересічна самостійна індивідуальність, Констанція прагне зіграти нарешті справжню роль – вимріяну героїчну Орлеанську діву. А для цього не тільки активно, а просто-таки агресивно, відповідно до власного характеру американської поп-діви, знищує всі свої колишні іпостасі, "убиває" тодішню Констанцію.

Як твердять кінознавці, десь у цей час і змінюються орієнтири Голлівуду, розпочинається новий етап в американському кіно, що здобуває назву незалежного. У ньому провідну роль відіграє вже не продюсер, а режисер. Але його творцями стають знов-таки люди, одержимі тією самою американською мрією, щоправда, у дещо іншій іпостасі.

Своєрідну історію кіно створює Джон Апдайк (John Hoyer Updike, 1932–2009), якого вже після перших публікацій цілком заслужено назвали барометром американської суспільної свідомості. За понад сорок років перебування в літературі він написав чимало художніх творів, не менше, мабуть, критичних статей, літературних есеїв, оглядів, мемуарів тощо. Його різноманітний доробок, органічно пов'язаний з американською реальністю (йому постійно дорікали відданістю повсякденню), з роками стає дедалі насиченішим філософськими мотивами, усе більше спрямованим до узагальнень не тільки

щодо шляху індивідуальностей, а й стосовно долі рідної країни. Роман "У красі лілій" ("In the Beauty of the Lilies", 1996), написаний на рубежі століть, вірогідно, був задуманий як епохальний, той "великий американський роман", про створення якого мріє чи не кожний американський письменник (недаремно ж після його виходу у світ Дж. Апдайк був нагороджений медаллю Гоуеллса, котрою вшановують раз на п'ять років за найвидатніший прозовий твір).

Здавалося б, цілком традиційно через життєпис чотирьох поколінь автор висвітлює долю американської родини у XX ст. Але ж при цьому він… комбінує в єдиному романному дискурсі реальну історію Америки і її духовний простір. Засновник родини Кларенс Вілмотт гідно продовжує справу батьків-засновників, він активний self-made man, який обирає шлях пастора й досягає успіху на ньому. Проте, як і вся Америка на межі XIX–XX ст., Вілмотт усерйоз захоплюється спенсеріанством і переконується, що людський світ, так само як і світ природи, оснований на певних законах. Щирий нащадок чесних пуритан, утративши віру в усемогутність Бога, не може виконувати свої службові обов'язки та зрікається сану священика, нібито відходячи від пуританської фанатичності. Він "прихиляється" до просвітницького світобачення – намагається заробляти на життя, торгуючи енциклопедичними виданнями у глибокій американській провінції. Водночас спостерігаємо захоплення Вілмотта ще однією пристрастю – тільки-но народженим мистецтвом кіно, цим "великим німим". Шлях від Божого всемогутнього слова до конвенційного означуваного на екрані ніби позбавляє значущості й вітальності цю колоритну постать; із центрального місця образ відсувається на маргіналії американськості, де спочатку й перебувала кіноіндустрія, яка з плином часу стає симулякром релігії в житті американця. Саме цьому присвячений роман Апдайка. Онука Кларенса, яка виросла в любові й достатку, з дитинства певна власної богорівності, природно почувається центром усесвіту й так само природно стає кінозіркою, симулякром Бога для співвітчизників… Але ореол довкола цієї постаті, оточеної любов'ю й поклонінням пересічних глядачів, виявляється несправжнім, холодним, нездатним зігрівати. Тінь від славетної матері настільки велика, що її власній дитині не вистачає ані тепла, ані світла. Син Кларенс завершує історію родини. Це він свідомо й неухильно йде на справжній подвиг, рятуючи громаду наївних обдурених псевдопуритан, об'єднаних ідеєю новітнього Храму, що стали на герць із позбавленою духовності сучасною великою постіндустріальною Америкою. Він обирає собі ім'я пророка Ісаї, повертається до Бога й надає справжньої трагічності спровокованому бунту. І тут уже некоректно говорити про вміле використання традиційної романної техніки. Ідеться про принципово нову поетологію. Кіно стає самостійним складником епістеми, і завдяки такій гетерогенності змінюється дискурс прози.

Апдайк, звісна річ, не перший застосовує елементи кіно в художній літературі США. У цьому ряду можна назвати великого ентузіаста й фундатора літературного монтажу Дж. Дос-Пассоса або сучасника Апдайка Е.Л. Доктороу, який у романі "Регтайм" майстерно вплітає кінопоетику в естетичну тканину прози, використавши не тільки монтаж, а й ритміку, і звук / умовчання, і мозаїчність, і чергування планів, тобто вдається до синестезії. В Апдайка інший метод роботи з кіноматеріалом. Літературний твір у нього нанизаний, як на стрижень, на кінопаралелізм; шлях однієї родини впродовж цілого століття – то дорога Америки від віри й щирості до симулякру й перформансу, від Бога до кіноіндустрії.

Отже, один із різновидів взаємин кіно і літератури – використання в літературному творі топосу кіно як ідеологеми, котра спирається на народну ментальність – американську мрію в її різних верифікаціях і водночас

цю ментальність формує протягом усієї історії свого існування. І якщо вважати доречною теорію про значення літературного наративу XIX ст. для націєтворення, то ще вагомішим цей концепт буде в застосуванні до кінопродукції Голлівуду.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Рутман О.* Американский независимый кинематограф: историко-тематический анализ. – СПб., 2012.
2. *Adams* J. Donald. Scott Fitzgerald's Last Novel // *The New* York Times. – 1941. – November 9.
3. *Conrad P.* Review on *The Big Screen* by David Thomson // *The Obsrever*. – 2012. – Sunday, 7 October, (Guardian).
4. *Faulkner W.* On Privacy (The American Dream: What Happened to It?) // *Faulkner W.* Essays, Speeches & Public Letters / Ed. By J. Meriwether. – N.Y., 1965.

Отримано 2 липня 2014 р. *м. Київ*

Марія Шимчишин

УДК 82:176, УДК 821. 111

ТРАНСФОРМАЦІЇ В ОСМИСЛЕННІ ПРОСТОРУ ТА ЇХНІ ДІАЛОГИ З ГЕОКРИТИКОЮ

У статті окреслено зміни в усвідомленні, змалюванні й потрактуванні простору, що відбулися впродовж двох минулих століть та наприкінці останнього зумовили т. зв. "просторовий зсув" у гуманітаристиці. Зокрема, увага авторки зосереджена на концептах обширу у працях А. Лефевра, М. Фуко, Ж. Дельоза та Ф. Ґваттарі, що значно вплинули на літературознавчі студії й дали підґрунтя для розвитку геокритики (Р. Теллі, Б. Вестфаль, Е. Прієто, Е. Текер) або літературної географії (Ф. Моретті). Наголошується думка про високу чутливість постмодернізму до просторовості, що супроводжується відходом від історизму й дискурсу часу.

Ключові слова: просторовий поворот, територія, простір, влада, капіталізм, модернізм, постмодернізм.

Mariya Shymchyshyn. Transformations in understanding space and their dialogues with geocriticism

The article outlines changes in the realization, depicting and treatment of space that occurred during the last two centuries and caused the so-called "spatial shift" in the humanities at the end of the previous century. In particular, the author's attention is focused on the concepts of space in the works of H. Lefebvre, M. Foucault, G. Deleuze and F. Guattari, which greatly influenced the literary studies and laid the foundation for the development of geocriticism (R. Tally, B. Westphal, E. Prieto, A. Thacker) or literary geography (F. Moretti). There is an emphasis on the idea about the high sensitivity of postmodernism to spatiality, entailing retreat from historism and time discourse.

Key words: the spatial turn, territory, space, authority, capitalism, modernism, postmodernism.

Упродовж останніх десятиліть "просторовий поворот" посів майже чи не визначальне місце в літературознавстві та культурології[1]. Постмодернізм засвідчив розрив з дискурсами, що орієнтувалися на історію, і натомість простежуємо зосередженість на різних типах географій (уявних та реальних). Н. Сміт у передмові до праці А. Лефевра "Урбаністична революція" зазначає: "У той час як простір актуалізувався на початку XX століття в мистецтві, фізиці та математиці, у соціальній теорії й філософії ситуація виглядала інакше. В останніх царинах синонімами до простору були інертність, нерухомість, статичність; так він став своєрідною сліпою плямою" [15, XII]. Після

[1] За твердженням Ф. Джеймісон, за останній час опубліковано понад 5 000 праць, що мають безпосередній зв'язок з просторовістю [див.: 17].

1960-х рр. філософи, соціологи та літературознавці почали розглядати локуси не як порожні контейнери лінійного евклідового простору, а як флюїдні гетерогенні обшири, що продукуються у процесі мовлення, конструюються соціальними силами та владними дискурсами. “Будучи далеко не нейтральним місцем, в якому розташовані об’єкти чи відбуваються події, простір / просторовість є медіумом із власною системою і насамперед із власною продуктивністю” [23, 17]. М. Фуко у лекції 1967 р. “Про інші локуси” проникливо завбачав зміни, значною мірою спровоковані “логікою пізнього капіталізму” (Ф. Джеймісон) та його продуктом постмодернізмом, в осягненні навколишнього світу: “Дев’ятнадцяте століття, як ми знаємо, було одержиме історією, а саме темами розвитку й регресу, кризи, циклу, темами про акумулятивну природу минулого із засиллям мертвих людей та загрозливим закостенінням світу. <…> Сучасна епоха буде передусім епохою простору. Ми живемо в епоху симультанності, в епоху протиставлень, в епоху безпосередності й опосередкованості, лінійності, дисперсії. Зараз настав час, я вважаю, коли ми сприймаємо життя не в його розвитку в часі, а радше як мережу, що з’єднує окремі вузли та сама визначає свої сплетіння” [9, 22].

Переосмислення простору й посилена увага до нього у філософії та красному письменстві властиві всьому ХХ ст., у плині якого переоцінювалося позитивістське розуміння локусу як лише місця для події й поступово здійснювався відхід від зосередження на темпоральності й історії. Прив’язка західної епістемології до ідеї історичного прогресу зумовила пріоритетність концепту часу й маргінальний статус простору як даного та статичного. Проте вже на початку ХХ ст. зауважуємо зміни в цій підпорядкованості. Модернізація, що відбулася на зламі віків, призвела, зокрема, до якісно нового оприявлення простору в письменстві й малярстві, що найперше виявилося у відході від лінійного наративу та лінійної перспективи. Натомість парадигмальне значення отримали фрагментованість, колаж, фланерство. Модерністська концепція простору в малярстві була реалізована не через імітацію “об’єктивної” реальності чи емоцій та відчуттів суб’єкта, а радше через шматування обширів, поєднання або зіставлення окремих фрагментів усіляких локусів. Саме в період модернізму простежуємо відхід від західної етноцентричної перспективи сприйняття світу і простору, заснованої Ф. Брунеллескі та Л.-Б. Альберті ще в середині XV ст. “Перспективізм передає світ крізь призму погляду окремого індивідуума. Він наголошує на оптичності та настанові людини презентувати те, що вона бачить, як “правду” реальності в порівнянні з “надуманими” правдами міфології чи релігії” [11, 245]. Антропоцентрична перспектива простору періоду Просвітництва та Ренесансу, у параметрах якої географія світу розумілася як статична, об’єктивна данність, що потенційно пізнавана, вирізнялася тотальним характером сприйняття навколишніх і віддалених земель. Індикатором “тиранії перспективи” стали середньовічні мапи як утілення абстрактних та чітких функціональних систем, призначених для фактичного панування над світом, та “які позбавлені елементів уяви чи релігійного духу, так само, як і будь-яких ознак індивідуальності їхнього творця”, – звертає увагу Д. Гарві [11, 249].

Криза репрезентації, початок якої Д. Гарві та Ф. Джеймісон зокрема, датують 1846–1849 рр., ознаменувала один із початкових етапів переосмислення традиційного розуміння простору. Тогочасні “політичні революції, що спалахували одна за одною по всьому континенту, засвідчили синхронічний та діахронічний характер розвитку капіталізму. Хиткість обширу, де події в одному локусі безпосередньо поширюються на інші, зумовила те, що впевненість в абсолютності простору та місця змінилася невпевненістю в

цих категоріях людського буття" [11, 261]. Міграція до великих урбаністичних центрів, індустріалізація та механізація стали важливими факторами тогочасних процесів переоцінки визначеності й незворушності географічних обширів. Суспільно-економічні зрушення середини XIX ст. дали підґрунтя для зародження мистецького напряму "ар-нуво" (сецесія), в естетиці якого простежуємо також нові принципи зображення простору. Незважаючи на багатоманітність стилю ліберті, його іманентними рисами стали *непрямі* вигадливі лінії, принципи асиметрії та вільного планування, поєднання скла та металу. До яскравих прикладів належать паризькі пасажі, будівництво яких розпочалося у 1820 рр. Наприкінці XIX ст. зміщення уваги імпресіоністів із бачення до сприйняття стало ще одним свідченням змін у розумінні та зображенні простору. Художній образ в основному позбувається прив'язки до референційної реальності, стає автономним, "а не репродукцією чи сурогатом зорового досвіду" [8, 45].

На зламі XIX–XX ст. технічний поступ (розбудова залізничних шляхів, телеграф, радіо, нарощення темпів пароплавобудування, конвеєрне виробництво автомобілів) зумовив "просторову та часову компресію" (Д. Гарві), яка згодом, в епоху постмодернізму, стане визначальною рисою як буття, так і естетичного вираження. А. Лефевр наголошував, що приблизно в 1910 р. епістемологія простору цілком видозмінюється: "Евклідовий та перспективістський простір зникає як референційна система, врівні з іншими "традиційними місцями", такими, як містечко, історія, авторство, тональний принцип у музиці, традиційна моральність та ін. Це був насправді визначальний момент" [14, 211]. Підсумком визначних політичних та соціально-економічних змін XIX ст. стало, зокрема, розуміння багатоликості та неоднозначності як усього світу, так і окремого локусу, а також поліперспективність їхнього осмислення людиною. Яскравим свідченням просторового зсуву стали, зокрема, кубізм (П. Пікассо, Ж. Метценже, Ж. Брак, А. Глез, О. Архипенко) та наративна модель потоку свідомості (А. Шніцлер, Дж. Джойс, В. Вулф, Т.С. Еліот, Ґ. Стайн), де простір передано уривками, окремими штрихами, що уособлюють відсутність тотальної візії. Естетика раннього модернізму відобразила нове розуміння реальності, уґрунтоване на множинних перспективах і відсутності статики. Вона посилила риторику автономності образу, зокрема техніка колажу утвердила його нерепрезентаційний і самодостатній статус. Як слушно зазначає Дж. Дракер, у час раннього модернізму "репрезентація набуває властивостей і онтологічних характеристик реального. У такому випадку реальність зникає, оскільки відбувається усвідомлення того, що вона може бути й насправді є лише репрезентацією" [8, 51].

Траєкторія модернізму змінюється із закінченням Другої світової війни. У Новому Світі модерністська епістемологія здобула панівне становище після 1945 р., коли фордистсько-кейнсіанська економічна система разом із цілковитою гегемонією США на міжнародній арені склали основу для формування споживацького суспільства та сильної системи влади. На той час відбулася інституалізація модернізму, що серед іншого супроводжувалася канонізацією творчості М. Пруста, Т.С. Еліота, Е. Павнда, В. Фолкнера та ін. Це стверджують Ф. Джеймісон [див.: 13] та А. Гуйссен [див.: 12], указуючи, що із середини минулого століття модерністська естетика була привласнена офіційною ідеологією корпоративної влади та культурного імперіалізму. Політичне та культурне визнання модерністського мистецтва на рівні держави слугувало ідеологічною зброєю періоду Холодної війни, адже свідчило про пошанування свободи вираження, індивідуалізму та творчої незалежності в США. Репресії та гоніння періоду маккартизму були зручно приховані за полотнами абстрактного експресіонізму Дж. Поллока, що долучилися до творення іміджу США як "бастіону ліберальних ідей у світі, якому загрожує

комуністичний тоталітаризм" [11, 37]. В архітектурі того періоду, пише Д. Гарві, спостерігається практика побудови "висотних будівель, що, зринаючи вгору, символізують владу корпоративного капіталу" (наприклад, споруда "Чикаго Тріб'юн") [11, 71]. Урбаністичний простір заполонили громіздкі бетонні та сталеві споруди, скляні вежі, що вже своєю присутністю оголошували "оздобу злочином, індивідуалізм сентиментальністю, романтизм кітчем" [11, 40]. Вони суттєво відрізнялися від вишуканої архітектури ар-нуво, протиставляючи їй суворість ліній, прямокутні форми та чітке зонування простору. Визначним представником архітектурної формації того часу був Ш. Ле Корбюзьє, стиль якого характеризується висотними конструкціями з бетону (часто невишліфуваного) та скла без декорацій і прикрас. У світі художньої літератури була увиразнена ідея модерністського простору як продукту репресивного державного апарату (наприклад, творчість С. Плат, Дж. Селінджера).

Набуття модернізмом ознак реакційності та традиційності, його визнання як "аффірмативної культури" (А. Гуйссен) зумовило виникнення культурного протесту та антимодерністських рухів 1960-х рр. З цього приводу А. Гуйссен наголошує, що "бунт 1960-х років у жодному разі не був спрямований проти модернізму per se, це був протест проти тієї одомашненої версії 1950-х років, що стала частиною ліберально-демократичного консенсусу того часу й використовувалася як пропагандистська зброя культурно-політичного антикомуністичного арсеналу періоду Холодної війни" [12, 18]. Прийняття та утвердження модернізму в державному ідеологічному апараті детермінувало постання контркультурних практик: "Антагоністичні щодо гнітючих властивостей науково обґрунтованої технічно-бюрократичної раціональності, що знаходила своє вираження в монолітних корпораціях, державі та інших формах інституціаналізованої влади (зокрема в бюрократизованих політичних партіях та профспілках), контркультури зосередилися на царині індивідуалізованої самореалізації, що виразилося в підтримці політики "нових лівих", у здійсненні антиавторитарних акцій, у розвитку нетрадиційних стилів (музика, одяг, мовлення) та, нарешті, у критиці щоденного життя" [11, 38]. Отже, у період між 1968–1972 рр. відбувається зародження варіанта постмодернізму як антимодерністського руху, який водночас інкорпорував багато елементів від свого попередника.

Постмодернізм корелює з формою капіталізму гнучкого накопичення (flexible accumulation), що прийшов на зміну фордизму, стандартизації, централізації капіталу та характеризується зосередженістю на оптимізації схем споживацтва, гнучкому ринкові праці, постійних технологічних та організаційних інноваціях. У такій соціально-економічній парадигмі компресія часу та простору інтенсифікується, що супроводжується переакцентуваннями в осягненні простору. "Часові горизонти у прийнятті рішень чи то приватного, чи то громадського сектору знизилися, у той час як сателітна комунікація та здешевлення витрат на транспорт уможливили надзвичайно швидке, моментальне поширення цих рішень на широкі простори", – зазначає Д. Гарві [11, 147]. У період гнучкого накопичення інтенсифікувалася увага до природи та процесів споживацтва, що знайшло свій вияв, наприклад, у швидкоплинній моді. На зміну відносно сталій естетиці фордистського модернізму прийшла естетика постійної зміни, що пошановує відмінність, ефемерність, дивоглядність та безупинну комодифікацію культурних форм. Необхідність швидкого товарообігу зумовила переорієнтування з виробництва товарів на продукування подій, або ж, за спостереженням Ж. Бодріяра, на виробництво знаків, образів, знакових систем. Швидкозмінні смаки, потреби, гнучка система виробництва (відмінна від стандартизованої фордистської), широка доступність до

останньої технічної новинки – усі ці невід'ємні ознаки постіндустріального капіталізму дали підґрунтя для нового переосмислення таких категорій буття, як час та обшир, з переважанням останнього. У цьому контексті простір пов'язується з глобальним ринком, глобальною спільнотою, глобальною біржею та ін., що передбачають географічну мобільність капіталу, виробництва, робочої сили.

Втрата глибинного змісту, еклектика стилів та часових зрізів символізують такі атрибути постмодерності, як поверховість та насолода. Ф. Джеймісон [див.: 13] означує сучасну культурну ситуацію як позірну, зосереджену на моменті, підпорядковану законам комерції, ринку й орієнтовану на споживчий інтерес. На відміну від модернізму (зокрема його ранньої та зрілої фаз), представники якого відкрито опиралися законам корпоративного капіталізму та бюрократичної влади, постмодернізм явно засвідчує визнання диктатури ринку над культурним виробництвом. Орієнтація продуцентів мистецтва на масовий ринок, дієздатність якого пов'язана з постійним створенням бажання, зумовила той факт, що постмодернізм не став автономним мистецьким рухом, а закорінений у буденні реалії глобалізованого та фінансового типів капіталізму. Його головна просторова метафора – це метафора поверхні.

Сьогодні час та простір розглядають у безпосередньому зв'язку з матеріальним виробництвом: за словами Д. Гарві, "висновок, який ми маємо зробити, полягає в тому, що ні темпоральність, ні простір не мають об'єктивного значення, а залежні від матеріального виробництва, і лише через дослідження останнього ми можемо обґрунтувати їх" [11, 204]. Суголосне твердження й А. Лефевра: "Кожне суспільство, а звідси й кожен тип виробництва з усіма його варіантами, виробляють простір, власний простір" [14, 31]. Так, продовжує дослідник, місто – це не просто зібрання людей та речей у певному локусі, а соціальні відносини відтворення (відносини між статями, віковими групами, організація сім'ї) та виробничі відносини (розподіл праці, соціальна ієрархія). Простір охоплює, формує та формується на перетині соціальних контактів, владних структур, індивідуальних та колективних дій. Більш того, він уміщує і систему репрезентації, що опросторовлюють досвід і неодмінно деформують його. "Письмо, – зауважує П. Бур'є, – вириває практику й дискурс із плину часу" [2, 156]. Простір, відкритий для діяльності, форматований соціальними силами та капіталом, у постмодерну епоху відображає захоплення перформансом, ставанням, відкритістю та незакоріненістю, що своєю чергою породжені пізнім капіталізмом, його гнучкістю та миттєвою реакцією на потребу, і водночас безперестанне її продукування (наприклад, засобами реклами). Місто-колаж виражає постмодерну чутливість, воно охоплює розмаїття просторів та їхнє змішування, що прийшли на зміну функціональному зонуванню. Якщо для модерністів багатоперспективний підхід до простору дав змогу осягнути складність та неоднозначність *сингулярної* реальності, то цей же підхід у парадигмі постмодернізму вможливлює експеримент змішування, поєднання, взаємопроникнення та зіткнення *всіляких реальностей* (вигаданих, реальних, минулих, теперішніх та майбутніх).

Постмодерністське розуміння історії "як бездонного резервуару подій однакової ваги" (Ф. Тейлор) зумовило вільну гру з ними, довільне змішування стилів минулого. Увага постмодерністів до категорії простору значною мірою пояснюється руйнуванням міфу історії як цілісного уніфікованого наративу визначних подій та деструкції просвітницького метанаративу прогресу, що були зумовлені наслідками Другої світової війни та антиколоніальними рухами повоєнних років. Концентраційні табори, трагедія Гіросіми та Нагасакі, ядерне протистояння суттєво похитнули віру в позитивний характер наукового поступу. Знаковою

в цьому плані стала критика ідей Просвітництва та їхнє проблематизування у праці представників франкфуртської школи М. Горкгаймера та Т. Адорно "Діалектика Просвітництва" [див.: 1], у якій стверджується, що прихована логіка Просвітництва – це логіка панування та загарбання. Прагнення підпорядкувати природу в кінцевому підсумку призведе, на думку дослідників, до "жахливого стану панування людини над людиною". Водночас процеси деколонізації та неоколоніалізму, масові рухи населення зумовили чутливість до географічної відмінності та унікальності окремого локусу.

Постмодерністська естетика через заперечення абсолютної правди чи можливості тотальної історії дала благодатний ґрунт для розвитку досліджень просторовості. Тому теоретики постмодернізму (наприклад, Ф. Джеймісон, Д. Гарві, Р. Теллі, Е. Соджа) пов'язують "просторовий зсув" із ситуацією постмодерну. Ф. Джеймісон у праці "Постмодернізм, або логіка культури пізнього капіталізму" [13] зазначає, що "наше щоденне життя, наш фізичний досвід, мови наших культур визначаються категоріями простору, а не часу" [13, 16]. Д. Гарві наголошує: "Розрив у темпоральному порядку речей зумовив особливе ставлення до історії. Відмовившись від ідеї прогресу, постмодернізм заперечив будь-яку історичну послідовність чи пам'ять і в той же час розвинув неймовірну здатність засвоювати історію та абсорбувати будь-що, що має хоч якесь відношення до теперішнього" [11, 54]. Так, наприклад, постмодерна архітектура відкрито запозичує окремі елементи з минулого та еклектично змішує їх на власний розсуд. Отже, зазначає далі дослідник, митець радше репродукує, аніж продукує артефакт.

Водночас постструктуралістські думки про соціальну сконструйованість знання, людську залежність від владних структур посилили інтерес до соціальної природи простору. Більш того, сьогодні "просторовий зсув" кореспондує із загальними змінами в гуманітарній сфері, що виражаються не в пошуку чи розкритті прихованого значення артефакту, а в осягненні джерел його народження та наслідків його впливу (популярність культурологічних студій та Нового історизму). У цьому контексті Р. Вест-Павлов пише: "Глибока правда не прихована за твердженням, текстом, твором чи образом. Ціль інтелектуальної розвідки не в тому, аби виявити, як твердження, текст, твір чи образ звершилися, а що вможливило їхнє звершення" [23, 22]. Дослідник наполягає на тому, що час та простір – визначальні фактори для розуміння культурного виробництва. "Значення, отже, є функцією простору, в якому воно народжується. Правда і вигадка заміщуються простором як матрицею значення. Артефакт уже більше не виступає носієм якогось значення, уже більше не розкриває якусь правду під прискіпливим аналізом дослідника, а радше бере участь у міріадах відносин та зв'язків, які дали йому можливість *статися* саме так, щоб *згодом* він міг розкрити власну правду" (курсив в ориг. – *М.Ш.*) [23, 23]. Режим просторового аналізу спрямований не на розкриття прихованого (закодованого) значення, а "орієнтований на комплекс просторових відносин, що до цього часу були ігноровані" [23, 23]. Р. Вест-Павлов услід за А. Лефевром акцентує взаємозалежність між артефактом та локусом – простір породжує твори мистецтва, і водночас останні реконфігурують його. Феноменологічне розуміння простору, у рамках якого наголошувалося на пріоритетності індивідуального досвіду місця (вагомі в цій царині праці Е. Гуссерля, М. Гайдеґґера, Ґ. Башляра, Ж. Пуле, що згодом були розвинуті Е. Кейсі, Д. Девісом, Ф. Валера), поступилося місцем осмисленню локусу через структури влади (М. Фуко), класу (П. Бурд'є), капіталу (Д. Гарві) та суспільного виробництва (А. Лефевр).

Формування структуралістських та постструктуралістських теорій у другій половині XX ст. серед іншого ознаменувало поворот від часу до географії

й локусів. Е. Соджа вважає, що структуралізм "допоміг утвердити простір у теоретичних працях" [18, 18]. Зокрема, французькі дослідники (Ю. Кристева, Ж. Женетт, Ж. Дерріда, М. Фуко, Ж. Дельоз та Ф. Ґваттарі) відійшли від "тиранії діахронної перспективи" (Ж. Женетт), змістивши акценти на "просторовий зсув" у гуманітаристиці. Їхні набутки корелюють із визначною теорією простору, що була розвинута А. Лефевром, у площині якої простір тлумачиться як взаємозв'язок між суб'єктами, діями та середовищем. Він (простір) створюється, але водночас моделює суб'єктів, які конструюють його. Одне з основних тверджень А. Лефевра полягає в тому, "що простір існує не у просторі… Зміст категорії простору знаходиться не в абсолютному просторі чи у власне-просторі, аналогічно ж ця категорія не вміщає простір у собі… Радше категорія простору денотативно й конотативно позначає всі можливі простори: абстрактні чи "реальні", уявні чи соціальні. Зокрема, вона має два аспекти: репрезентаційні обшири та репрезентації обширів" [14, 299]. Відповідно, не варто звужувати зміст до його форми, об'єкти до знаків, "реальність" до семіосфери чи соціальний простір до ментального.

Виходячи з такого розуміння навколишнього світу, А. Лефевр запропонував його широку типологію. Для французького соціолога простір може бути полем для дії та основою для дії, даним та потенційним (локуси можливостей), кількісним та якісним, резервуаром ресурсів та ансамблем матеріальних засобів. У розлогих роздумах про архітектоніку простору А. Лефевр писав: "Простір – мій простір – не контекст з якого я створюю "текстуальність", натомість передусім це – моє тіло, а опісля мій тілесний інший, його дзеркальне відображення чи тінь – це постійно рухомий перетин між тим, що торкається, проникає, загрожує чи допомагає моєму тілу, з одного боку, і всіма іншими тілами – із другого. Отже, ми маємо знову справу з прогалинами та напруженнями, дотиками та відторгненнями. Водночас через та поза цими всіма ефектами значення простір насправді має глибокий смисл, оприявлений у відтворенні, відгуках і реверберації, резервуванні та роздробленості, які породжують – і є породженням незвичністю контрастів: обличчя і заду, ока і тіла, нутрощів та екскрементів, губ і зубів, піхви і фалосу, кулаків та відкритих долонь, а також вбраного й оголеного, відкритого й закритого, негожості й панібрацтва, і так далі" [14, 184]. Таке потрактування простору як перехрестя, контактів, натуг та взаємовідносин широко використовується в *геокритиці*, зокрема в полісенсорному підході, що охоплює осмислення локусів через звуки, запахи і смаки.

А. Лефевр розмежував три типи простору: життєвий (фізичний обшир, що вимірюється), репрезентований (карти, діаграми, планування) та уявний (переданий митцями). Останній вид слугує предметом уваги дослідників літератури. Водночас представники геокритики (Б. Вестфаль, Р. Теллі, Е. Пріето, Ф. Моретті) наполягають на тому, що будь-яке змалювання простору не повинно розглядатися через підпорядкованість правді відтворення якоїсь конкретної географії. Простір охоплює як фізичні обшири, так і множинність усіляких його втілень у мистецтві. Традиційна логіка підпорядкування уявного реальному, пошук чи підтвердження відповідностей між ними призводить до звуженого осмислення локусів. Простір – діалог фізичних та образних (ре) презентацій, які становлять варіанти його безмежності, багатовимірності й плюральності. Це поєднання матеріального, пережитого, зображеного та відчутого світів. За словами Е. Соджа, "простір – місце, де все зустрічається… суб'єктність та об'єктивність, абстрактне та конкретне, правда та вигадка, звідане та неможливе, повторюване та відмінне, структура та діяльність, розум та тіло, свідомість і несвідомість, дисциплінарне та трансдисциплінарне, буденне життя та безкінечність історії" [18, 57].

З другої половини XX ст. категорія простору зазнала суттєвого переосмислення у філософії. Зокрема, вона стає однією із визначальних у працях М. Фуко, який на відміну від теорії соціального виробництва простору А. Лефевра розглядає її в нерозривній єдності з владою. Ця ідея наскрізь пронизує книжку "Наглядати і карати". Особливий інтерес викликає також лекція 1967 р. "Про інші обшири", у якій М. Фуко розмежовує два типи локусів – утопію (місця без реального корелята) та гетеротопію (поєднання реального і вигаданого). До останнього в давні часи належали святі, заборонені та привілейовані місця. Часто в гетеротопіях перебували "люди в стані кризи" (вагітні жінки, люди похилого віку, порушники порядку). Сьогодні, вважає М. Фуко, вони заміщені гетеротопіями відхилення (diviation) (психіатричні клініки, тюрми, геріатричні пансіонати), що призначені для індивідуумів, поведінка яких у конкретному суспільстві вважається неприйнятною. Відповідно, кожна культура формує власну гетеротопію, а також видозмінює або повністю змінює функціонування попередніх гетеротопій. Властивості таких місць наступні: потенційне поєднання кількох часто непоєднуваних територій; розрив особистості з традиційним часом (наприклад, акумульований час музеїв та бібліотек) чи зв'язок із транзиторним часом (серед іншого модус фестивалю чи карнавалу); закритість та водночас відкритість, що забезпечує статус ізольованості, але й доступності; і нарешті, співвіднесеність із рештою світу. У полі літератури змалювання гетеротопій або ж локусів інакшості стає засобом ілюстрації ідеології конкретного часу, наприклад, ґетто як простір расового / національного / етнічного Іншого чи божевільня як прихисток постмодерного Іншого.

Існує певний діалектичний взаємозв'язок між концепціями простору М. Фуко та ідеями, що запропонували Ж. Дельоз та Ф. Ґваттарі. Відмінність між ними полягає в тому, що перший розглядав простір залежно від дискурсів влади, а останні виходять з інтерпретації території крізь архітектуру різоми. З цього приводу Р. Вест-Павлов наголошує: "Дельозівська теорія простору не побудована як дерево, зі стовбуром-центром, з якого виростають підпорядковані гілля, а вже із них – дрібні гілочки. Його теорія простору радше розвинута горизонтально, вона розростається витками, які згодом перетинаються в якійсь точці, формуючи насичену павутину алюзій та взаємозв'язків. Власне, від початку побудова його теорії простору передбачає об'ємну (а не лінійну чи ієрархічну) властивість" [23, 171]. Ж. Дельоз та Ф. Ґваттарі інкорпорували лексику географії у свої дослідження, а саме поняття та терміни, що сьогодні набули широкого вжитку в гуманітаристиці: діаграма, карта, плато, детериторіалізації та ретериторіалізація, гладкий та розшарований простір. Значимим є концепт гетерогенного (соціально відкритого) обширу, що уникає політичного контролю, сформульований дослідниками впродовж 1970-х рр. у праці "Тисячі плато: капіталізм та шизофренія" [див.: 5]. У ній учені розділили територію на гомогенну та гетерогенну, перша слугує локусом державного апарату й чітко розмежована, розподілена "стінами, огорожами та дорогами між ними" [5, 472]. У той час гладкий (гетерогенний) простір задає напрям, але він не статичний, вимірний чи розшарований, це Тіло-без-органів, а не організм чи організація. Якщо в гомогенному просторі лінії та траєкторії підпорядковані окремим точкам, то в гетерогенному, навпаки, точки підпорядковані траєкторії. "Гладкий та розшарований простір відрізняються найперше взаємно оберненими відношеннями між точкою та лінією (у випадку розшарованого простору лінія проходить між двома точками, а у гладкому точка знаходиться між двома лініями); і друга відмінність – характер лінії (поділена на відрізки, закриті інтервали – для гомогенної території та скеровуючі, відкриті інтервали – для гетерогенної території)" [5, 480-481]. Водночас потрібно врахувати те, що таке розмежування простору не стале, адже за своєю природою він – не

статичний, а тому існує постійна ймовірність переходу від одного типу до іншого. У процесі таких переходів відбуваються багатоманітні модифікації територій, зокрема, Ж. Дельоз та Ф. Ґваттарі виокремили шість основних моделей такої взаємодії.

Значним поштовхом, а більше інспірацією, для представників геокритики (передусім Б. Вестфаля та Р. Теллі) стало поняття Ж. Дельоза та Ф. Ґваттарі "геофілософія", запропоноване у праці "Що таке філософія?" [див.: 6]. У ній розкритиковано зведення філософії лише до її історії, у той час як "філософія постійно намагається визволитися від історії для того, щоб створювати нові концепти, які залежать від історії, але не походять із неї" [6, 96]. Відповідно, дослідники пропонують змінити ракурс історії на ракурс географії і локалізувати філософію в її (географії) площині. Зокрема, ретериторіалізувати "сучасну філософію у Греції як форми її минулого" [6, 101].

У геокритичних дослідженнях літературознавця Б. Вестфаля, що в багатьох аспектах ґрунтуються на ідеях номадології та геофілософії, співвідношення між літературною репрезентацією та географічним референтом переглядається з позиції заперечення того, "що репрезентація – рабиня реальності" [див.: 24]. Замість вивчення відповідності художнього змалювання простору його "реальному" відповіднику французький науковець, як і низка інших представників царини геокритики, звертає увагу на необхідність аналізу власне матеріального локусу. Звідси маємо посилений інтерес постмодерністського наукового дискурсу до архітектури (Д. Гарві) чи стратифікації простору відповідно до класу, раси (Бурд'є, Д. Мітчелл, Д. Ґреґорі). Геокритики розглядають співвіднесеність між уявними та реальними місцями подібно до дельозівської ідеї про книжку не як художній образ світу, а як ланку його (світу) різоми; як фактор, що детериторіалізує світ, і в той же час ретериторіалізується світом.

Заперечення егоцентричної форми імагологічного аналізу, що сфокусована на суб'єктності митця, відкриває простір для багатофокалізованої перспективи осягнення одного й того ж обширу. Така перспектива допомагає уникнути фіксації географічного референта в монологічному наративі. Спектр індивідуальних репрезентацій та перемовини між ними дають змогу побачити локус у його багатоманітності та постійній перформативності. З цього приводу Б. Вестфаль наголошує: "Дослідження точки зору автора чи низки авторів з позицій одного й того ж ідентичнісного простору буде залишено на користь аналізу багатоманітних точок зору, найкраще гетерогенних, які спрямовані на окремий локус, головний рушій дослідження. Багатофокалізована динаміка становитиме невід'ємну складову такої розвідки. Без будь-яких застережень можемо стверджувати, що це і є визначальна риса геокритичного підходу" [10, 20]. Множинність візій (літературних та позалітературних) одного й того ж географічного об'єкта, їхнє зіставлення дає можливість деконструювати та змінити традиційні стереотипні образи обширів, що були, зокрема, сконструйовані західною епістемологією через описовий інструментарій, як, наприклад, "Орієнтальний світ" чи "Третій світ". Проблематизування репрезентацій географічних локусів та розкриття замаскованих ідеологічних режимів художніх образів окремих місць здійснюється шляхом інкорпорування різних мистецьких, документальних та культурологічних досліджень, що мають у цьому разі однакову силу та авторитетність. У площині такого компаративного дослідження "відбувається усунення окремого місця з монополії ізольованого погляду… Принцип геокритичного аналізу міститься в конфронтації поглядів, які коректують один одного" [10, 21]. Багатство фокалізацій ефективне не лише для виявлення множинності та неоднозначності художніх географій, їхнє перехрещення допомагає вербалізувати точки сходжень та відштовхувань.

Наступний визначальний принцип геокритики – дослідження простору через полісенсорність його сприйняття та змалювання. Панування візуальної перцепції має бути урізноманітнене іншими джерелами сприйняття світу. І-Фу Туан у праці "Простір та місце" зазначає: "Досвід – поняття, що охоплює всілякі модуси, через які людина пізнає та конструює реальність. Ці модуси охоплюють як більш прямі та безпосередні відчуття запаху, смаку та дотику, так і більш активну зорову перцепцію та непрямий варіант символізації" [21, 8]. Дослідження світу через його полісенсорні змалювання трансформує та збагачує наші уявлення про нього, а також допомагає уникнути диктату одного типу чуттєвості. До мальовничого багатства візуальної перспективи додаються дискурси звуку, запаху, дотику та смаку.

Визнання відносності погляду та рецепції фокалізатора дає можливість вийти за межі фіксованості референта в монологічному наративі. Геокритична оптика дає змогу розглядати простір у площині перехрещення поглядів усіляких суб'єктів без будь-якого їх підпорядкування. Така детериторіалізація збільшує множинності бачення окремих локусів. Важливим у цьому плані залишається врахування темпоральних режимів, до яких належать реципієнти (у нашому випадку автори, персонажі, читачі). Розмаїття темпоральностей, які ми сприймаємо синхронно, виражені також у діахронії. Зокрема, руїни, пам'ятки минувшини нагадують нам про діахронічну природу локусу. "Простір перебуває на перетині конкретного моменту та тривалості, його видима поверхня знаходиться на рівні компактного часу, що ґрунтується на тривалості та реактивації в будь-яку мить. Така теперішність простору охоплює минуле, що протікає відповідно до логіки стратиграфії" [24, 137]. Тому дослідження впливу часу на сприйняття простору – ще один визначальний аспект геокритики. Нашарування та розшарування простору можемо розглядати в парадигмі дельозівської ризоми, кожен окремий рівень якої слугує підрівнем для іншого рівня, а також частиною метарівня. Метафора стратиграфії, що охоплює поєднання всіляких шарів, розкриває гетерогенну сутність навколишніх обширів. "Отже, простір ніколи неодиничний у будь-яку мить, так само як місто ніколи не синхронне до себе" [24, 138]. Простір складається з ансамблю багатьох темпоральних кривих, що унеможливлюють його спрощене одновимірне змалювання. Він може бути втілений лише у фрагментах, які уособлюють грані його неосяжного багатоманіття, його плетива чи різоми. Відповідно, художні тексти відкривають / формують множинність простору. Італо Кальвіно вважає: "Каталог форм безкінечний, аж допоки кожна форма не знайде своє місто – нові міста народжуватимуться. Коли ж багатство форм вичерпається, розпочнеться кінець міст" [4, 16]. Місто існує до того часу, поки його продукують тексти, а звідси, запитує Б. Вестфаль, "що є насправді місто, хіба що папір, на якому я пишу чи який ви читаєте в цей момент?" [24, 143].

Італо Кальвіно в автобіографічній збірці "Самітник у Парижі" роздумує: "Перед тим як Париж став містом у реальному світі, для мене, як і для багатьох людей у цій країні, це було місто моєї уяви, сконструйоване на основі книжок, місто, яке виникає у вашій свідомості під час читання" [3, 167]. Отже, простір формується в нашій свідомості як результат перехрещень текстів і є передусім текстом, що поєднаний з іншими текстами. У геокритиці інтертекстуальність дає змогу розглядати кожен текст про референційний простір як такий, що певною мірою залежить від попереднього тексту про цей же локус, а отже, простір – це безкінечне нашарування паперу, що нагадує "дивовижну послідовність геологічних чи археологічних пластів" [24, 155]. Відповідно, текст не народжується лише з простору, а й з інших текстів про цей обшир.

Ідея інтертекстуальності поширюється й на взаємозв'язок між локусом та текстом, адже разом вони становлять єдність реального та уявного. В умовах такого симбіозу неможливо говорити про достовірність чи справжність географічного референта, оскільки його, за словами Б. Вестфаля, просто немає. "Письменник є автором міста, деміургом місць" [24, 158], – він блукає міріадами географічних візій. Простір завжди рухомий, завжди переживає трансформації та реактуалізації, продукується виробничими, соціальними, ідеологічними, мистецькими режимами та водночас продукує їх. Занурення в літературні чи позалітературні оприявлення простору змінює наші уявлення про нього, і саме тоді настає момент, коли "папір і камінь сплітаються в єдність" [24, 158].

У підсумку варто зазначити, що геокритики, як і представники культурної географії, розвивають думку про прямий зв'язок "реального" місця з дискурсивною парадигмою. Е. Соджа деконструює традиційний концепт урбаністичного простору та пропонує розуміти простір як симулякр. М. Бютор, шукаючи примирення між простором та текстом, пропонує вважати "місто літературним жанром" [24, 146]. Б. Вестфаль зазначає: "Інтертекстуальність – це не просто самотня подорож лісами романів та інших літературних жанрів. Обшир, переданий через художнє змалювання, можна прочитувати як роман. Хтось читає простір, хтось бродить текстом; хтось читає текст, як інший бродить простором. У цьому розлогому розумінні текстуальності, що охоплює з однаковою вагою книжкову архітектуру та просторову архітектуру, вона, очевидно, уникає закритої логіки, що уярмлює текст у текстовій системі" [24, 168].

Актуалізація просторового зсуву у філософії, соціології, культурології та літературознавстві значною мірою корелювала з переформулюванням порядку денного в культурній географії, представники якої впродовж 1980–1990-х рр. звернулися до політичних та соціально-економічних проблем. З цього приводу Л. Макдавелл стверджує: "Те, що опубліковано та вивчається під рубрикою "культурна географія", реагує на конкретний політичний та економічний клімат, а також на структури дисциплінарної влади" [16, 61]. Епістемологічний поворот 1990-х рр. призвів серед іншого до розуміння культури не як традиції, що передається з покоління в покоління, – позиція, що має прив'язку до часу та історії, – а як "царини, медіуму, рівня, чи локусу" (D. Mitchell). Простір безпосередньо стосується культурного виробництва та визначає його шляхи, про це запевняють Б. Варф та С. Аріянз у передмові до книжки "Просторовий зсув": "Географія відіграє важливу роль, виходячи не зі спрощеної та поширеної думки, що все відбувається у просторі, а з огляду на те, що місце події дає змогу зрозуміти, *як* і *чому* вона трапилася" (курсив в ориг. – *М. Ш.*) [22, 1]. Нові тлумачення культури інтенсифікували взаємодію між філософією, соціологією, літературною теорією та географією.

Взаємний обмін між науковцями згаданих царин дав змогу відійти від стереотипних потрактувань простору. Так, такі географи, як Д. Ґреґорі, Д. Масей, С. Пайл, Д. Гарві та Е. Соджа екстраполювали теоретичні ідеї просторовості А. Лефевра, М. де Серто, М. Фуко, Ж. Лакана для осмислення складного поля постмодернізму. Д. Ґреґорі, наприклад, осмислює постмодерну географію через архітектуру та літературну теорію. Постмодерністське оспорювання тотальності, заперечення монополії єдиної правди, зосередженість на відмінностях та гетерогенності значно вплинули на сучасні дослідження в царині культурної географії. Водночас літературознавці – Б. Вестфаль, Р. Теллі, Е. Прієто, Е. Текер та Ф. Моретті – інкорпорували низку ідей з географічного інструментарію. Зокрема, Ф. Моретті стверджує: "Географія – не просто інертний контейнер, не скринька, де відбувається культурна історія, а активна сила, що діє в літературному полі та суттєво визначає його" [17, 3].

У постмодерному становищі людини, що часто характеризується дезорієнтованістю, яка прийшла на зміну модерністській алієнованості, літературна картографія, літературна географія та геокритика спрямовують увагу на те, що простір – це не порожній контейнер, а радше текст, контекст та інтертекст. Таке бачення навколишнього світу дає змогу звільнитися від нав'язливої стурбованості, викликаної втратою лінійної перспективи чи визначених орієнтирів, і натомість осягати його у множинності візій чи з шизофренічною підозріливістю до прописаних у ньому ідеологій.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Adorno T.*, *Horkheimer M.* Dialectic of Enlightenment. – Stanford: Stanford University Press, 2002. – 242 p.
2. *Bourdieu P.* Distinctions. Translated by Richard Nice. – Harvard University Press, 1984. – 640 p.
3. *Calvino I.* Hermit in Paris: Autobiographical Writings. – New York: Random House, 2007. – 272 p.
4. *Calvino I.* Invisible Cities. Translated from Italian by W. Weaver. – New York: Harcourt Brace, 1974. – 165 p.
5. *Deleuze G.*, *Guattari F.* A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia. Translation and Foreword by Brian Massumi. – London: The Athlone Press, 1988. – 610 p.
6. *Deleuze G.*, *Guattari F.* What is Philosophy? – New York: Columbia University Press, 1994. – 253 p.
7. *Derek G.* Arial Differentiation and Post-Modern Human Geography // *Human* Geography. An Essential Anthology. – Oxford: Blackwell Publishers, 1996. – P. 211-231.
8. *Drucker J.* Theorizing Modernism. Visual Art and Critical Tradition. – New York: Columbia University Press, 1994. – 201 p.
9. *Foucault M.* Of Other Spaces // *Diacritics.* – 1986. –16. 1. – P. 22-27.
10. *Geocritical* Explorations: Space, Place, and Mapping in Literary and Cultural Studies / Ed. by R. Tally. – New York: Palgrave Macmillan, 2011. – 231 p.
11. *Harvey D.* The Condition of Postmodernity. – Oxford: Blackwell Publishers, 1990. – 378 p.
12. *Huyssen A.* Mapping the Postmodern // *New* German Critique. – 1984. – № 33. – P. 5-52.
13. *Jameson F.* Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism. – Durham: Duke University Press, 1991. – 438 p.
14. *Lefebvre H.* The Production of Space. Translated from French by D. Nicholson-Smith. – Oxford: Blackwell, 1991. – 464 p.
15. *Lefebvre H.* The Urban Revolution. – Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003. – 196 p.
16. *Mitchell D.* Cultural Geography. A Critical Introduction. – Oxford: Blackwell Publishers, 2000. – 325 p.
17. *Moretti F.* Atlas of the European novel, 1800–1900. – London: Verso, 1998. – 206 p.
18. *Soja E.* Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory. – London: Verso, 1989. – 266 p.
19. *Tally R.* Spatiality. – New York: Routledge, 2013. – 171 p.
20. *Thacker A.* Moving through Modernity. Space and Geography in Modernism. – Manchester: Manchester University Press, 2003. – 245 p.
21. *Tuan Yi-Fu.* Space and Place: The Perspective of Experience. – Minneapolis: University of Minnesota Press, 1977. – 235 p.
22. *Warf B., Arias S.* The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives. – New York: Routledge, 2009. – 240 p.
23. *West-Pavlov R.* Space in Theory. Kristeva, Foucault, Deleuze. – Amsterdam; New York: Oxymoron, 2009. – 275 p.
24. *Westphal B.* Geocriticism: Real and Fictional Spaces. – New York: Palgrave Macmillan, 2011. – 192 p.

Отримано 9 травня 2014 р. *м. Чикаго*

Уляна Гнідець

УДК 82-93.09

КАНОН ЛІТЕРАТУРИ ДЛЯ ДІТЕЙ ТА ЮНАЦТВА

У статті здійснено порівняльний огляд основних тенденцій розвитку літератури для дітей та юнацтва в Україні та Німеччині впродовж XX–XXI ст., акцентовано увагу на зміні культурних ідентичностей та, відповідно, вимог до творення сучасного міжнародного канону дитячої літератури; систематизовано наукові праці, які розширюють дослідницьке та полемічне поле в процесі канонізації сучасної літератури для дітей та юнацтва.

Ключові слова: література для дітей та юнацтва, зміна культурних ідентичностей, канон, шкільний канон, активний канон сучасної літератури для дітей та юнацтва.

Ulyana Gnidets. The canon of literature for children and youth

The article presents a comparative review of the main tendencies in the development of literature for children and youth in Ukraine and Germany in the 20th–21st centuries; the focus is on the changes in the cultural identities and, consequently, on requirements for the creation of a new modern international canon of children's literature; scientific works extending the research and polemic field in the process of canonization of modern literature for children and youth have been systematized.

Key words: literature for children and youth, change of cultural identities, canon, school canon, active canon of modern literature for children and youth.

Після Другої світової війни в суспільстві виявилася тенденція виховання "нових" дітей, де надавалося велике значення т. зв. "безпроблемній" літературі для дітей та юнацтва. Запанувала ідея створення утопічної "світової республіки дітей", де літературознавством сприймалася лише інтернаціональна література, котра аж ніяк не виявляла національних характерів тієї чи тієї країни / культури. Однак, як зазначає зарубіжна дослідниця дитячої літератури Е. О'Салліван у своїй фундаментальній монографії "Компаративістика в літературі для дітей та юнацтва" (2000), кінець XX ст. показав об'єктивну картину на ринку дитячої літератури: інтернаціоналізація літератури для дітей та юнацтва послужила передусім розмиванню кордонів між північноамериканською та європейською літературами, що призвело до стрімкого розвитку екранізації книжок для нового медіального суспільства.

Подібне розгортання утопічної ідеології, створення певного універсального безнаціонального прототипу дитини, пропаганда т. зв. "культу радянського дитинства", починаючи від 1920-х рр. і фактично впродовж усього радянського періоду аж до 1991 р., спостерігаємо також у країнах соціалістичного простору, зокрема в Україні. З цього приводу українська дослідниця Е. Огар у монографії "Дитяча книга в українському соціумі (досвід перехідної доби)" (2013) також констатує, що "однією з виразних тенденцій розвитку українського радянського дискурсу довкола дитячої літератури була його ідеологізація під гаслом інтернаціоналізації" [5, 38]. Однак очевидні два абсолютно різні мотиваційні фактори, які рухали розвиток дитячої літератури в цих розділених "високими мурами", непрохідними кордонами світах: на теренах Радянського Союзу інтернаціоналізація насправді була зумовлена комуністичною цензурою та ідеологічно-пропагандистськими потребами радянського "продуцента", а поза його межами, у світі "іншому" – індивідуальними потребами масового споживача та розвитком медіа-індустрії.

Об'єднавчою ідеєю стало т. зв. "почуття інтернаціональної спорідненості, <…> яке стирає національну відокремленість між нашими дітьми" [9,12]. Обидві системи були зорієнтовані на забезпечення масового характеру видань дитячої літератури. Однак уже наприкінці XX ст. ми спостерігаємо різну картину, яка характеризує розвиток дитячої літератури в радянському та позарадянському світах. Європа та Америка стрімко прогресували в книгоіндустрії та,

відповідно, збагачувалися й розкріпачувалися у своїй ментальності передусім через екранізацію "інтернаціональної" дитячої літератури, а радянська дитяча література наполегливо залишалася в рамках усталеного шаблону: "закономірним наслідком прикметної для багатьох десятиліть зневаги до смислу кінцевого продукту діяльності, до функціонування інтелектуальної продукції і пов'язані з загальним ставленням до дитини як до простого об'єкта впливу, який необхідно озброїти апробованими і раз і назавжди встановленими текстами-еталонами" [1, 26].

Проте ані утопічні постулати щодо "світової республіки дітей" чи "культу радянського дитинства", ані комерційна чи ідеологічна інтернаціоналізації не змінила того факту, що тексти для дітей та підлітків, написані конкретними авторами в конкретних місцях по цілому світі, перекладалися різними мовами, поширювалися в інших країнах і читалися, як і читаються, іншими мовами та сприймаються реципієнтами різних національностей. Е. О'Салліван зауважує, що "той, хто, досліджуючи літературу для дітей та юнацтва, бере за основу лише її інтернаціональну сутність, не зауважує, що до неї належать також перекладні твори, підтасовані під цільову культуру, які подекуди суттєво відрізняються від вихідного тексту" [15, 15]. Е. О'Салліван першою у світовому літературознавстві підняла на науковий рівень компаративні студії в рамках дослідження саме літератури для дітей та юнацтва. У своїх працях вона розгорнула і структурувала теорію загального літературознавства для літератури для дітей та юнацтва, порівняльну поетику дитячої літератури, дослідження інтертекстуальності дитячої літератури, іміджеології, порівняльні дослідження жанру й історій розвитку літератури для дітей та юнацтва. Сама ж дослідниця бере за основу теорію перекладу у відповідному застосуванні її до літератури для дітей й юнацтва. Адже будь-який текст імпліцитно передбачає перекладача й оповідача в рамках іншої культури, т. зв. "адаптера" та, відповідно, рецептивні здібності дитячого читача "чужого пограниччя" ментальності і світобачення. Загалом же компаративне дослідження літератури для дітей та юнацтва відкриває перед нами багатоперспективність цієї літератури, яка передбачає розрізнення концептів дитячих класиків і канонічних процесів в історії розвитку літератури для дітей та юнацтва, що особливо важливо для орієнтації в багаторівневому світі сучасної дитячої літератури.

З історії зарубіжної дитячої літератури ми розуміємо, що вона, як влучно зауважує українська дослідниця Р. Мовчан, на відміну від української, "розвивалася єдиною бурхливою течією", де "вже від початку XIX ст. надійно закладалася традиція таких потужних казкарів, як брати Грімм, Г.-Х. Андерсен, В. Гауф, чиї твори вирізнялися оригінальними авторськими сюжетами, заснованими на світовій міфології, фольклорі, сміливим зміщенням часопростору, вільним польотом фантазії, апелюванням до загальнолюдського й вічного. Те саме стосується і творів для дітей та юнацтва М. Твена, Р. Кіплінга, Роні-Старшого, Ж. Верна, Г. Бічер-Стоу, Е. Сетон-Томпсона та ін. …" [4, 13].

Незважаючи на нечисленний та несистематичний переклад творів зарубіжних письменників українською впродовж XX ст., уже у XXI ст. завдяки актуалізованому міжнародному "книгообміну", зокрема й методом "підтасовування" перекладів зарубіжних письменників під ментальну рецептивну спроможність споживача, в Україні пощастило виховати сучасного, уже незалежного від ідеологічних догм, проте ще з певним відлунням пригніченості на тлі усвідомлення національної історії та індивідуальної соціокультурної позиції, нового юного читача. І хоча ефективний "книгообмін" на наших теренах порівняно зі світом, відбувся із запізненням приблизно в 50 років, однак він однозначно набув якісно пришвидшених обертів уже відразу після розвалу Радянського Союзу.

Так, за останні десять років в Україні з'явилися переклади творів усіх провідних світових класиків дитячої літератури (з німецької це, наприклад, твори Е. Кестнера, М. Енде, П. Маара, О. Пройслера, Р. Велш, К. Нестлінгер, К. Функе та ін.). Вони поруч із класиками української дитячої літератури ХХ ст. (Марко Вовчок, Ю. Федькович, І. Нечуй-Левицький, Олена Пчілка, І. Франко, Б. Грінченко, М. Коцюбинський, Леся Українка, В. Винниченко, О. Олесь та ін.) здійснили безпосередній вплив на формування в певному сенсі сучасного канону дитячої літератури в Україні, який репрезентує зародження нових культурних ідентичностей актуального сьогодення. Творцями сучасного українського канону літератури для дітей та юнацтва стали В. Нестайко, В. Рутківський, Г. Малик, О. Гаврош, Л. Воронина, О. Дерманський, З. Мензатюк, А. Кокотюха, І. Андрусяк, М. Павленко, Марина та Сергій Дяченки, А. Качан, І. Січовик, В. Голобородько, С. Гридін, В. Бердт, О. Кротюк, М. Морозенко, О. Лущевська та ін.

А з 2010 р. українська дитяча література знову[1] потрапила у щорічний міжнародний каталог "Білі круки", який, фактично, є одним із основних "орієнтирів у світі дитячої та підліткової літератури і не лише подає найкращі видання, а й визначає ключові тенденції для видавців, критиків, продавців книжок і, звісно ж, для маленьких читачів та їхніх батьків" [див.: 10]. У 2011 р. представник Міжнародної молодіжної бібліотеки, дослідниця дитячої літератури Середньої та Східної Європи К. Вібе особисто взяла участь у науково-практичній конференції міжнародного симпозіуму "Література. Діти. Час", який проводиться в Україні щорічно з 2010 р. й набув мандрівної форми організації дослідників та експертів з дитячої літератури та промоції читання від Заходу до Сходу. Дещо пізніше, цього ж року, у Німеччині вийшла її наукова розвідка "Огляд актуальної літератури для дітей та юнацтва у Польщі, Росії, Словенії, Чехії, Україні, Угорщині", куди ввійшли імена таких репрезентативних письменників для дітей та підлітків, як С. Дерманський, О. Гаврош, Г. Малик, Н. Сняданко, І. Андрусяк, Любко Дереш, Л. Воронина, З. Мензатюк, а також ілюстратори й найкращі українські видавництва [див.: 12].

Однак, незважаючи на досить розгорнутий перелік імен та жанрове різноманіття творів в огляді від К. Вібе, що репрезентують українську дитячу літературу сьогодні, "Білі круки" орієнтують світ лише на такі твори, як "Піратські історії" О. Комової (2010), "Віршів повна рукавичка" В. Голобородька (2011), "Казка про Старого Лева" М. Савки, "Рукавичка. Українська народна казка" Р. Романишин та А. Лесіва (2012), "Вісім днів із життя Бурундука" І. Андрусяка, "Ріпка" Р. Романишин та А. Лесіва (2013). Із них у сховищі Міжнародної молодіжної бібліотеки в Мюнхені доступні для читача лише "Казка про Старого Лева" М. Савки та "Вісім днів із життя Бурундука" І. Андрусяка.

---

[1] До 1992 р. "Білі круки" подають лише загальну рубрику "Радянський Союз". У 1992 р. вперше каталог орієнтує світ на дитячу літературу України: її репрезентують Б. Іванов "Кок-кок, молоток" та В. Королів-Старий "Нечиста сила. Казки" видавництва "Веселка". У 1995 р. "Білі круки" вказують історичне видання для підлітків французького письменника М. Перніна (M. Pernin "Famine: The weapon of tyrants"), у якому автор проводить паралелі та показує Голодомор в Україні 1931–1933 рр. як цільове винищення українства на сході України радянською владою та антигуманітарний тираністичний проект у Косово в 1993 р. У 1997 р. ми знову бачимо Україну в переліку орієнтирів, але її репрезентує на цей раз російськомовний тритомник математика, новеліста та філософа В. Кротова "Волшебный возок". У 2001 р. вперше в каталозі з'являється ілюстрована В. Голозубовим та видана видавництвом "А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА" в 1997 р. українська народна казка "Рукавичка". У 2002 р. видавництво "А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА" представляє в каталозі відразу три ілюстровані дитячі книжки: "Снігова королева" Г.-К. Андерсена, "Песик та його місячні друзі" Г. Химича, "Козак Петро Мамарига" М. Вінграновського. У 2005 р. до каталогу "Білі круки" входять ілюстровані В. Єрком британські рицарські казки "Казки туманного Альбіону" видавництва "А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА".

Із переліку зрозуміло, що за жанром із репертуару сучасної української дитячої літератури на Заході викликають інтерес переважно поетичні твори для малят та *picturebook*, незважаючи на те, що в ці ж роки в Україні були визнані високохудожні прозові твори О. Гавроша[1], В. Рутківського[2], С. Гридіна[3], С. Дерманського[4], Л. Ворониної[5] та ін.

Паралельно в рекомендований перелік книжок у каталог "Білі круки" входять щорічно переважно від трьох і більше варіантів літературних пропозицій від інших країн. Так, наприклад, сама Німеччина у 2010 р. орієнтує читача на 36 нових найменувань, у 2011 р. – 28, 2012 р. – 22, 2013 р. – 26. За жанром це переважно книжки-картинки для найменших, короткі оповідання та романи для дітей і великі за обсягом романи для підлітків (до 16 років) і чотири збірки поезії, серед яких осучаснене видання поезії Ф. Шіллера (з нагоди його 250-річчя) для дітей віком від 7 років під назвою "Буржуазія" (2009) та в ілюстративній пропозиції (частково у стилі коміксів) від Д. Бросінскі, збірка поезій А. Раутенберг "Вітер розвіює тисячі капелюшків" (2010), М. Шмітц-Кугля "Усі діти. Абетка шкідливої радості" (2011), А. Шнайдер "Картопля у пантофлі" (2011) для читача від 5 років.

Основні теми за останні п'ять років, які переважають у німецькомовній актуальній прозі для дітей та юнацтва, – це філософія, утопія, арешт, в'язниця, безробіття, бездомність (К. Бойє "Посередньо гарне життя. Дитяча книжка про бездомність", 2010; для дітей від 5 років); пригоди, перше кохання, дружба, творчість, історичні події (А. Вооргове "Низовина", 2012; роман про Другу світову війну, втечу та післявоєнне життя авторка особисто презентувала в рамках Міжнародного проекту "Література. Діти. Час" Центру дослідження літератури для дітей та юнацтва та XX Форуму видавців у Львові у 2013 р.); фантазія, уява, інші сть, права людини, стосунки батька-сина (О. Паутш "Злам", 2009; для підлітків, особливо хлопців від 13 років); освіта, темні сторони життя, пошук ідентичності, "діскавері", дівчатка *au-pair*, математика, сімейні стосунки, проблеми інтеграції, втеча з дому (підлітки), особистість, автобіографія, біографія, захист довкілля, природні ресурси, соціальний захист, глобалізація, рай, біблійні історії, розлучення батьків, прийомні батьки, відповідальність (міф від Т. Крейтші "Як Ківі втратив свої крила", 2010; для дітей від 4 років); контраст, відчуття, толерантність, турбота, віртуальна реальність, штучний розум, влада, маніпуляція, смерть, подорож, старіння, спорт, страх, небезпека, нові починання, щастя, музика, любов, вірність, Голокост, звірі, конфлікт поколінь, диктатура, протест дітей, дистопія, самореалізація, емансипація (Ф.-О. Гайнріха "Фрерку, ти карлику!", 2011; для дітей віком від 5 років. Презентація книжки в Україні відбулася у 2012 р. в рамках міжнародного проекту "Література. Діти. Час" за участю автора); школа, вчитель, поведінка, нігілізм, гроші, наркотики, Голокост, концтабори, герої, неспроможність, мати-

[1] Дипломант конкурсу "Коронація слова" 2010 р. у номінації "Романи" за твір "Галуна-Лалуна" та дипломант "Коронації слова" 2013 р. у номінації "Дитяча проза" за роман "Розбійник Пинтя у Заклятому місті" ("Закляте місто").

[2] У 2011 р. В. Рутківський став лауреатом премії "Книга року Бі-Бі-Сі" за двотомний історичний роман "Сині Води". 2012 р. він став лауреатом Національної премії України імені Тараса Шевченка і переміг у номінації "література" за історичну трилогію для дітей "Джури" ("Джури козака Швайки", "Джури-характерники", "Джури і підводний човен", 2007–2010 рр.). У 2013 р. кінопроект за романом В. Рутківського "Сторожова застава" переміг у 5-му конкурсі Державного агентства з питань кіно.

[3] У 2013 р. С. Гридін став лауреатом премії "Книга року Бі-Бі-Сі" за підлітковий роман "Не такий".

[4] Книжка "Чудове чудовисько в Країні жаховиськ" С. Дерманського здобула перемогу рейтингу "Книжка року – 2010" в номінації "Дитяче свято".

[5] Леся Воронина була відзначена першою премія Національного конкурсу "Найкраща книга України 2009", за книжку "Сни Ганса-Християна", а у 2010 р. стала дипломантом "Коронації слова – 2010" за роман "У пошуках Оґопоґо".

одиначка, депресія, геній, самотність, еміграція, телепатія, втрата, буденність, самоусвідомлення, кураж (“Ріта. Дівчинка у червоній шапочці для плавання” Г. Яніша, молодого дитячого письменника, який одним із перших разом із австрійською письменницею Р. Велш узяв участь у масштабному міжнародному симпозіумі дослідників дитячої літератури у Львові у 2007 р., представивши сучасну німецькомовну прозу для дітей від 4 років в Україні); командний дух, місто, сільське життя (“Корабель у дереві. Літня пригода” Ю. Ріхтер, дуже неординарної дитячої письменниці Німеччини, також учасниці авторських читань у 2007 р. у Львові в рамках симпозіуму); расизм, імперіалізм, сексуальне насилля в сім’ї (адолесцентний роман Б.Т. Ганіки “Червона шапочка плаче”, 2009); викрадення дітей (А. Гаммер “Серце, бийся!”, 2009); втрата соціального статусу (“Па-па, Берлін”, 2009 від П. Каш); канікули.

Дослідження показує, що українська дитяча література (особливо проза), незважаючи на своє якісне зростання, усе ще не становить великої цінності для світу. З одного боку, це, звичайно, проблема перекладів в умовах соціополітичної та економічної кризи сьогодні в Україні, однак, з другого – це питання індивідуалізації особистості, яке, як влучно зауважує В. Чернишенко у статті “Привид комунізму в дитячій літературі”, ще не посіло твердого місця в ментальності пострадянського світу на відміну від іншого. На прикладі прозових творів для різного віку читача сучасних українських письменників І. Андрусяка “Вісім днів з життя бурундука” та С. Гридіна “Не такий” він пояснює відмінність цих ментальних процесів: “Обидва сценарії – класичні схеми, які широко практикувалися у радянській дитліт. Неук починає вчитися, незграба тренується, ледар працює і досягає мети, дорівнюючись до інших, здобуваючи значок “ГТО”, тощо. Гурт дітей, якому сказали, що слабших треба жаліти, приймає до себе ущербного. Обидві схеми мають виразний виховний момент, дають змогу сформувати класичну оповідь з міцним фіналом, роками успішно використовуються і ще не раз виринуть у дитячих книгах. Однак… Європейське суспільство, проголосивши людську особистість найвищою цінністю, давно вже користується інакшими критеріями і вдається до інших рішень. Дитина з надлишковою вагою чи з будь-якими іншими фізичними вадами, згідно з цією філософією, є не менш цінною і гідною бути членом суспільства, аніж усі її здорові й стрункі однолітки. І навіть якщо товстун сідає на дієту, він знаходить друзів не тому, що худне, а тому, що він – це він, саме такий, унікальний, живий і цінний. Дитина з фізичними вадами стає щаслива не тому, що інші бояться, щоб вона не вкоротила собі віку чи не встругнула якоїсь дурниці, а тому, що всім загалом начхати, скільки кілограмів у їхнього друга” [див.: 14]. Тепер стає зрозуміліше, чому західний світ орієнтує свого читача переважно на українську дитячу поезію, здебільшого представлену в чудових ілюстраціях українських художників. Так, уже цього року Україна завдяки надзвичайно високохудожньому рівню ілюстрацій студії “Аґрафка” вперше отримала світову нагороду в номінації “Opera Prima” конкурсу “Bologna Ragazzi Award – 2014” за книжку “Зірки і макові зернята”.

Винятком, щоправда, можна вважати прозові твори Г. Малик “Злочинці з паралельного світу” та С. Дерманського “Вужик Онисько”, репрезентовані в 2013 р. в межах Європейського дитячого ярмарку в м. Заарбрюкен (Німеччина), а також прозовий проект “Видавництва Старого Лева” та ГО “Трансліт” “Мама по-скайпу”, куди ввійшли короткі оповідання провідних українських дитячих письменників і вперше були перекладені та видані німецькою мовою відповідно до ментальної та культурної рецептивної спроможності західного читача та репрезентовані в рамках Лейпцігського книжкового ярмарку також у 2013 р.

Проте недостатня репрезентація української дитячої літератури спостерігається не тільки у світі, а й у нашій країні також. Незважаючи на позитивні "мейнстріми" в розвитку цієї літератури, в Україні досі відчувається брак безпосереднього, послідовного та структурованого огляду як українською, так і тим більше іноземною мовами, творів українських канонічних дитячих письменників від 1991 р. з боку вітчизняних літературознавців.

В Україні фахове дослідження дитячої літератури розпочалося понад 10 років тому й репрезентоване передусім працями Е. Огар, О. Папуші та У. Гнідець. Е. Огар насамперед цікавить книга як ринкова медіапродукція [див.: 5, 6], О. Папуша зосереджує свою увагу на питаннях наратії в її співвідношенні з дитячою літературою [див.: 7], дисертація У. Гнідець розкриває особливості літературної комунікації у творах для дітей та юнацтва на прикладі німецькомовної репрезентативної дитячої прози (тенденції історичного розвитку до 2005 р., зміна комунікативної парадигми наприкінці XX ст., класики та сучасні представники дитячої літератури) [див.: 2]. Ці студії, а також масштабний міжнародний симпозіум "Візуалізація образу дитини у літературі", який був організований у 2007 р. Львівським національним університетом імені Івана Франка за участю дослідників з дитячої літератури з-понад 20 країн, суттєво посприяли розвитку української фахової школи дослідження літератури для дітей та юнацтва. Так, уже 2009 р. був заснований перший в історії України Центр дослідження літератури для дітей та юнацтва, який перманентно проводить семінари, круглі столи, наукові конференції, симпозіуми та інші культурні просвітницькі заходи, зокрема з популяризації читання як необхідного рецептивного, рефлективного та комунікативного процесу для подальшого розвитку літератури для дітей та юнацтва. З часу започаткування щорічного міжнародного симпозіуму "Література. Діти. Час" у 2010 р. Центру пощастило залучити до наукової полеміки щодо дитячої літератури понад 500 провідних фахівців як з України, так і з-за кордону. Їхні праці репрезентовані нині в чотирьох випусках "Вісника Центру дослідження літератури для дітей та юнацтва", які вже посіли своє місце в найбільшій науковій бібліотеці для юнацтва в Мюнхені серед інших світових дослідницьких проектів. Звісно, можна ще багато говорити та сперечатися про не завжди ще достатній рівень окремих публікацій, але однозначно варто вже стверджувати, що наука про літературу для дітей та юнацтва в Україні прогресує, про що свідчать, зокрема, наукові розвідки Б. Шалагінова, Л. Грицик, Р. Мовчан, С. Іванюка, О.Червінської, Л. Мацевко-Бекерської, Н. Логвіненко, Т. Качак, Л. Овдійчук, Н. Марченко, Б. Салюк, О. Лущевської та ін., які відбивають "дорослий" філологічний погляд на дитячу літературу сьогодні.

Наприклад, 2013 р. побачили світ три важливі для подальшого розвитку досліджень про літературу для дітей та юнацтва наукові екскурси Е. Огар, Б. Салюк та Т. Качак [див.: 3; 6; 8]. Ці праці засвідчують формування певних, властивих українському літературознавству критеріїв, за якими саме ті, а не ті твори стають сьогодні в певному сенсі канонічними й визначають відповідні тенденції подальшого розвитку літератури для дітей та юнацтва. А досвід співпраці українських і німецьких дослідників та дитячих авторів, аналіз наукових праць у цій сфері, зокрема з боку зарубіжних дослідників Б. Кюмерлінг-Майбауер, Я. Мікоти, К. Вібе та ін., показує нам подекуди суттєву розбіжність в основних інтенціях канонічних текстів, які спостерігаються впродовж останнього десятиліття.

Розвиток глобальної культури з переплетенням різних світових економічних систем, який супроводжується та обслуговується новими медіями й іншими сучасними комунікативними та інформаційними технологіями, розвал

політичних кордонів, зростання добровільної мобільності індивідуумів, а також переселення народів, зумовлені війною, бідністю або ж політичними репресіями, відкриває дедалі ширший простір мультикультуральної комунікації. Це викликає конфлікти, але водночас і зародження нових культурних ідентичностей у кожній окремій нації, переплетення яких і реалізує сучасний канон дитячої літератури.

Різноманіття тем, кількісне та якісне "дорослішання" дитячої літератури нині потребує, відповідно, деякої ілюстрації та порівняння канонічних процесів у розвитку літератури для дітей та юнацтва в Україні та Німеччині. Їх зіставлення й аналіз сьогодні особливо на часі, так само як на часі й сам дискурс навколо канону взагалі та канону в дитячій літературі зокрема. Очевидно, що саме поняття канону за останні десятиліття перебуває в полемічному колі світових теоретиків.

Канонізація – це передусім взаємодія соціально-культурних, дискурсивних та / або інституційних факторів, яка відбувається за умов встановлення певного патріархального порядку, упровадження різного типу цензури (наприклад, ідеологізація комунізму у XX ст.) або інституційних механізмів (школа, університет – дві важливі інстанції у процесі каноновизначення). У цьому значенні канон розуміємо як корпус текстів, у поширенні яких зацікавлене певне суспільство чи культура. Фактично канон "створюється" штучно "і переважно має дещо справу із владою" [16, 9]. Однак С. Вінко зазначає ще одне розуміння канону, дещо менш офіційне, однак певною мірою доступніше та демократичніше (не в останню чергу завдяки праці Г. Блюма "Західний канон" [див.: 11]). Згідно із цим трактуванням досить стрімко поширюється визнання текстів як канонічних не через контекстуальні чи інституційні фактори, а через власне самі текстові ознаки та якості. Отже, для нашого дослідження канонічних процесів в актуальній літературі для дітей та юнацтва особливо важливим визначенням є те, що канон творять найкращі твори за відповідними особливостями.

Поняття канону в літературі для дітей та юнацтва розгортає у своїй фундаментальній праці "Дитяча література, канонотворення та художня цінність" німецька дослідниця Б. Кюммерлінг-Майбауер, авторка численних наукових праць з теорії дитячої літератури та, зокрема, упорядниця найбільшого міжнародного лексикону класиків дитячої літератури, куди вперше ввійшло ім'я І. Франка як всесвітньовідомого класика української дитячої літератури. Б. Кюммерлінг-Майбауер спостерігає за змінами в оцінюванні та сприйнятті дитячої літератури: "Як тільки специфічна дитяча література в Німеччині в період пізнього Просвітництва почала встановлюватися, умови її визнання через педагогів, літературних критиків та письменників здавалися спочатку ідеальними. Визнані автори, які зробили собі ім'я або як учителі, як педагоги, або як письменники для дорослих, писали дитячі книжки, які не служили апріорі винятково повчально-виховній функції, але які вважали право дитини на розмову такою самою вимогою, як і писати літературні високоякісні твори для дітей" [13, 271]. Цей процес в Україні спостерігаємо значно пізніше, аж на початку 1960-х рр., коли, як пише українська літературознавець Р. Мовчан, "з'явилася плеяда талановитих митців-шістдесятників, які активно так чи так почали долучатися до дитячої літератури: В. Нестайко, В. Близнець, Є. Гуцало, В. Симоненко, М. Вінграновський, Ліна Костенко, І. Жиленко, Д. Павличко, Гр. Тютюнник, А. Дімаров, В. Шевчук, Я. Стельмах, Б. Харчук та ін. Тому саме в цей короткий період із новою потужністю відкрилася забута, затерта ніша дитячої літератури як самодостатнього естетичного феномена. Чи не тому до нього долучаються й митці старші – О. Гончар, М. Стельмах?" [4, 16]. Твори

цих письменників знаменували перший ідеологічний та комунікативний злам в історії української дитячої літератури т. зв. радянського періоду, творячи разом з тим новий канон, який базувався на певному розкріпаченні власної світоглядної позиції, "психологічної самореалізації, висловлення власного, можливо, й "крамольного", погляду на радянську дійсність, апелювання до вічного та уселюдського" [4, 16]. Це до певної міри також стирало грані між дитячою та дорослою літературою, прорубуючи дорогу, створюючи ідеальне для цього часу підґрунтя для самостійного розвитку та серйозного сприйняття дитячої літератури.

Подібно як дитячі твори німецьких письменників Йогана Бернгарда Баседова, Фрідріха Юстіна Бертуха, Йоахіма Гайнріха Кампе, Кристіана Овербека та Кристіана Фелікса Вайзе та ін. наприкінці XVIII – початку XIX ст. отримали за своє високохудожнє слово визнання не лише з боку педагогів та критиків, а й сучасників-філософів, філологів та літературознавців і, відповідно, одразу ж посіли місце у програмі шкільного читання, так і літературні казки Т. Коломієць, В. Шевчука, В. Симоненка, В. Близнеця, Д. Павличка та ін. становлять і донині т. зв. "шкільний канон", "бо ж історично вже так склалося для України, що освіта й твори для дітей продовжують іти разом" [4, 17]. При цьому дитячу літературу розглядають як домінанту педагогічного процесу, але водночас визнають її високу художню літературну цінність і значущість у сферах естетики та психології. Тому "шкільний канон" слугує передусім розвитку літературного смаку, естетичному вихованню відчуття краси та регулюється відповідно до психо-емотивної спроможності сприйняття з боку читача, який зростає. Корпус літератури "шкільного канону" донедавна складали твори дорослих класиків, які із часом увійшли в "коло дитячого читання" або були ними спеціально написані для дітей.

Однак у межах порівняльного літературознавства сьогодні проводяться паралелі в розвитку літератури загальної та літератури для дітей / юнацтва, остання з них характеризується передусім через різновікового адресата, подвійну приналежність до педагогічної і літературознавчої системи дослідження та асиметрії комунікації, у якій дитячий читач спілкується з дорослими авторами та іншими посередниками в єдиній текстуальній площині, де імпліцитно закладений код специфічного комунікування "для" [див.: 2].

На відміну від "шкільного канону" "канон літератури для дітей та юнацтва" охоплює лише твори, спеціально написані для дитячого читача. Сучасний канон дитячої літератури передбачає реалізацію таких трьох критеріїв: інтернаціональність, інтеграція в дитячу літературу всіх жанрів, відкритість до сучасності як продовження традиційного канону. Канон сучасної літератури для дітей та юнацтва, вважаємо, активний, оскільки в поточному процесі оцінки сьогодні з боку літературознавців, критиків, та й самих споживачів-читачів деякі твори можуть підлягати деканонізації, а деякі можуть, навпаки, оновлено входити в його актуальний корпус. Отож полемічний дискурс у цьому питанні вважаємо для дослідників дитячої літератури відкритим.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Бутенко И.* Книга для детей: общественные потребности и их удовлетворение // *Книга*: исслед. и материалы. – 1990. – №60. – С. 26.

2. *Гнідець У.* Специфіка комунікації у літературі для дітей та юнацтва (на матеріалі сучасної німецькомовної прози).: Дис. ... канд. філол. наук / Таврійський національний університет імені В.І. Вернадського. – Сімферополь, 2008.

3. *Качак Т.* Література для дітей і дитяче читання у контексті сучасної літературної освіти: Збірник науково-методичних статей. – Івано-Франківськ: Тіповіт, 2013. – 132 с.

4. *Мовчан Р.* Література для дітей та юнацтва в системі історії української літератури ХХ століття // *Література. Діти. Час*: Вісник Центру дослідження літератури для дітей та юнацтва. – Вип. 1. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2011. – С. 12-17.
5. *Огар Е.* Контраверсійність радянського дискурсу // *Огар Е.* Дитяча книга в українському соціумі (досвід перехідної доби): Монографія. – Львів: Світ, 2012. – С. 38-55.
6. *Огар Е.* Дитяча книга в українському соціумі (досвід перехідної доби): Монографія. – Львів: Світ, 2012. – 320 с.
7. *Папуша О.* Наратив дитячої літератури: специфіка художнього дискурсу: Автореф. дис. ... канд. філол. наук / Тернопільський державний педагогічний ун-т ім. В. Гнатюка. – Тернопіль, 2003. – 20 с.
8. *Салюк Б.* Perpetuum mobile дитячої літератури: типологія традиційних образів дитини-бешкетника: Монографія. – Донецьк: ЛАНДОН-ХХІ, 2013. – 216 с.
9. *Советская* детская литература: Уч. пособ. для библ. фак. ин-тов культуры и пед. вузов. – М.: Просвещение, 1978. – С. 12.
10. http://www.barabooka.com.ua/mizhnarodnij-katalog-bili-kruki/
11. *Bloom H.* The Western Canon – The Books and School oft he Age. – New York, 1994.
12. http://www.bosch-stiftung.de/content/language1/downloads/Studie_Kinder_Jugendliteratur_MOE.pd
13. *Kümmerling-Meibauer B.* Integration und Ausgrenzung: Wandel in der Bewertung von Kinderliteratur // *Kümmerling-Meibauer B.* Kinderlitaratur, Kanonbildung und literarische Wertung. – Stuttgart, 2003. – S. 271-284.
14. http://litakcent.com/2014/04/09/pryvyd-komunizmu-v-dytjachij-literaturi/?fb_action_ids=687387601327882&fb_action_types=og.likes
15. *O'Sullivan E.*: Kinderliterarische Komparatistik. – Heidelberg: Winter, 2000. – 549 s.
16. *Winko S.* Literatur-Kanon als *invisible hand*-Phänomen // *TEXT* + KRITIK. Zeitschrift für Literatur. SONDERBAND / Hrsg. von H.-L. Arnold. – München, 2002. – S. 9-24.

Отримано 12 квітня 2014 р. *м. Львів*

Харківський національний університет імені В.Н. Каразіна
Харківський національний педагогічний університет ім. Г.С. Сковороди
КЗК "Харківський літературний музей"
Харківська обласна організація Національної спілки письменників України

Шановні колеги!

Запрошуємо науковців із різних галузей гуманітарних знань до участі у щорічній науковій конференції **"Йогансенівські читання"**, яка відбудеться **19 вересня 2014 р.** в Харкові. Конференцію присвячено творчості Майка Йогансена та періоду "червоного ренесансу" в українській літературі.

Під час конференції планується обговорити коло проблем: творчість Майка Йогансена в контексті поезії і прози доби "червоного ренесансу"; "червоний ренесанс" у літературі: напрямки, течії, стилі; взаємодія мистецтв як платформа для творчості в добу "червоного ренесансу"; між культурою і політикою: ситуація 1920–1930-х років та літературна дискусія; український футуризм зі столітньої відстані: нове прочитання; "старі" і "нові" школи в українському літературознавстві доби "червоного ренесансу".

E-mail: trtm2005@ukr.net
Контактні телефони:
+380 57 706-25-81
+380 68 533-96-85
+380 66 051-10-82
Тетяна Михайлівна Трофименко
Адреса: 61002, м. Харків, вул. Фрунзе, 6, Харківський літературний музей.

Питання франкознавства

Валерій Корнійчук

УДК 821.161.2-1.09”18/19”І.Франко

ЗОЛОТІ ПРОПОРЦІЇ ПОЕЗІЇ ІВАНА ФРАНКА

Досліджено вияв закону “золотого перерізу” в ліриці І. Франка. Відзначено, що “божественна пропорція” найвиразніше реалізується в композиції ключових віршів поета в різні періоди його творчості. Асиметричне членування поетичного тексту на два нерівномірні відрізки з коефіцієнтом ≈ 0,62 відбувається в місцях кульмінаційного перелому ліричного настрою, переживання автора або ж у віршових рядках, що фіксують основну думку, ідею, провідний мотив твору.

Ключові слова: Франко, поезія, “золотий перетин”, “божественна пропорція”, числа Фібоначчі, композиція, віршовий рядок.

Valery Korniichuk. The golden proportions of Ivan Franko’s poetry

A display of the “golden ratio” law in Ivan Franko’s lyric poetry is analyzed. It is noted that the “divine proportion” is most significantly realized in the composition of I. Franko’s key poems in different periods of his literary career. Asymmetric division of poetic text into two asymmetric parts with a coefficient of ≈ 0.62 occurs at the moments of culminant break of lyrical mood, the author’s experience, or in the poetic lines that express the main thought, idea, the leading motive of the work.

Key words: Franko, poetry, “golden ratio”, “divine proportion”, Fibonacci numbers, composition, poetic line.

У математиці “золотим перетином” чи “золотим перерізом” називають такий поділ величини (*AB*) на дві нерівні частини (*AC* і *CB*), коли співвідношення цієї величини до більшого її відрізка дорівнює співвідношенню цього відрізка до меншого (*AB : AC = AC : CB*) [2, 31]. Якщо величиною вважатимемо 1, то більша частина буде виражатися безкінечним дробом 0,618…, а менша – 0,382… Ці числа називають коефіцієнтами послідовності, або рядом Фібоначчі (0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55 і т. д.), коли кожен член, починаючи з третього, дорівнює сумі двох попередніх: 1 + 2 = 3, 2 + 3 = 5, 3 + 5 = 8, 5 + 8 = 13, 8 + 13 = 21, 13 + 21 = 34, 21 + 34 = 55 і т. д., тобто відношення суміжних чисел ряду наближається до відношення “золотого перерізу” ≈ 0,62 [2, 32-33].

Уважають, що поняття “золотого перетину” вперше застосував Піфагор, який міг запозичити його у вавилонян або єгиптян. Зокрема, славнозвісна піраміда Хеопса, єгипетські храми, барельєфи фараонів, предмети з гробниці Тутанхамона свідчать, що давнім майстрам були добре відомі таємниці геометричних пропорцій. Очевидно, знав про “золотий переріз” і Платон, який у діалозі “Тімей”, розмірковуючи над будовою Всесвіту, говорив, що “два члени самі по собі не можуть бути добре зв’язані без третього, бо необхідно, щоб між одним і другим народився якийсь зв’язок, що скріпив би їх. Найчудовіший же із зв’язків такий, що найбільшою мірою єднає себе і те, що зв’язує, і завдання це щонайкраще виконує пропорція, бо, коли з трьох чисел – як кубічних, так і квадратних – при будь-якому середньому числі перше так відноситься до середнього, як середнє до останнього, і, відповідно, останнє до середнього, як середнє до першого, тоді при переміщенні середніх чисел на перше й останнє місце, а останнього й першого, навпаки, на середні місця з’ясується,

що відношення за необхідністю залишається тим самим, а якщо це так, значить, усі ці числа утворюють між собою єдність" [21, 435]. Як стверджував відомий російський філософ О. Лосєв, увесь світ за Платоном і за античною космологією взагалі "є деяким пропорційним цілим, що підпорядковується закону гармонійного поділу – золотого перерізу" [17, 56]. Проте, на його думку, систему космічних пропорцій давніх греків окремі вчені трактують як "курйозний результат нестримної і дикої фантазії. У такого роду поясненнях прозирає антинаукова безпорадність тих, хто це заявляє" [17, 56].

В епоху Відродження ідеї світової гармонії захопили відомого італійського математика Луку Пачолі, який написав книжку "Про божественну пропорцію" ("De Divina Proportione"). Ілюстрації до неї виконав його славнозвісний співвітчизник Леонардо да Вінчі. Він же придумав сам термін "золотий перетин" ("sectio aurea") і визначив основні естетичні властивості цього явища. Німецький математик і астроном Й. Кеплер, який довів залежність між числами Фібоначчі й "золотим перерізом", уважав його наріжним каменем геометрії, однією з найзнаменитіших теорем. "Геометрія, – писав він, – володіє двома скарбами: один із них – це теорема Піфагора, а другий – це поділ відрізка в середній і крайній дотичностях… Перший можна порівняти з мірою золота; другий же більше нагадує коштовний камінь" [14, 174-186].

Отже, з давніх-давен явище "золотого перетину" використовують в архітектурі й мистецтві, зокрема в скульптурі й малярстві. Але чи властиве воно художній літературі, зокрема поезії? Чи справді можна зміряти алгеброю гармонію внутрішнього світу людини, її почуттів, переживань, настроїв, естетично оформлених у прозовий текст або у віршовані рядки?

Відомо, що у структурі поетичного тексту важливу композиційну роль відіграє віршовий рядок (вірш) як основна ритмічна одиниця в будь-якій системі віршування. На думку Г. Сидоренко, "рух звуків мови, об'єднаних в слова з конкретним значенням, рух, упорядкований за певними законами, становить ритмічний малюнок рядка" [25, 8], що в сукупності з іншими, інтонаційно організованими рядками (віршами) складає завершене художнє ціле – поетичний твір. Водночас кожен рядок (вірш) як мікрокосм, сегмент змістоформи посідає окреме місце в амплітуді загального авторського переживання, виконує ту чи ту роль в ідейно-естетичному полі віршованого тексту: може розвивати, поглиблювати пафос поезії, а може слугувати своєрідним пуантом, переломом ліричного настрою, смисловою й емоційною кульмінацією твору. Лінійність віршових рядків легко піддається різним математичним вимірам, зокрема, їх можна послідовно маркувати числами Фібоначчі або ж розкроювати весь текст за принципом "золотого перерізу" на дві нерівні частини. Але що ж дадуть у пізнанні поетики такі цифрові забави, чи не зведуться вони до формальної констатації тих чи тих фрагментів ліричного твору?

Ідею "божественної пропорції" в художньому тексті вперше оприлюднив російський мистецтвознавець Е. Розенов у статті "Закон золотого перерізу в поезії і в музиці" (1904). Аналізуючи твори М. Лермонтова ("Бородіно", "Вмираючий гладіатор", "Три пальми", "Демон"), Фрідріха Шиллера ("Кубок") й О. Толстого ("То було ранньою весною"), він звернув увагу на найвище піднесення поетичного переживання – своєрідну кульмінаційну віху, яка загалом може "1) служити моментом розподілу між головними частинами твору й тим самим установити пропорційні розміри частин по відношенню до цілого"; "2) акцентувати кульмінаційний пункт зростаючого за напругою очікування"; "3) відзначити головну, основну думку твору, розташувавши її на такому помітному для безпосереднього чуттєвого сприйняття місці" [23, 125]. Прикметний висновок ученого, що закон "золотого перерізу" найвиразніше

виявляється в геніальних авторів, до того ж "переважно в епоху їхньої повної зрілості й головним чином у кращих, найбільш одухотворених їхніх творіннях" [23, 156].

В українському літературознавстві на "божественну пропорцію" звернув увагу Г. Майфет, який проаналізував композицію вірша "Мені однаково" Тараса Шевченка в німецькому та англійському перекладі" (1930) [19, 191-203]. У 1970-х роках методику Е. Розенова успішно використав і грузинський учений Г. Церетелі у статті "Метр і ритміка в поемі Руставелі і питання порівняльної версифікації" (1973) [див.: 39] та в колективній монографії "Метр і рима в поемі Шоти Руставелі "Витязь в тигровій шкурі" (1973) [див.: 20].

Проте справжнє зацікавлення феноменом "золотого перерізу" виникло лише наприкінці минулого століття, коли з'явилася ціла серія праць, присвячених таємницям гармонії і симетрії Всесвіту [див.: 1; 3; 4; 7; 11; 15; 16; 22; 24; 27-29; 38; 40 та ін.]. Показово, що тоді ж в окремих публікаціях воскресла гіпотеза Е. Розенова: дослідники "божественної пропорції" спробували перевірити її в інших поетичних текстах, математично обґрунтовуючи закономірності композиції віршованого твору та його ритмомелодики. Благодатним об'єктом для підтвердження існування "золотого перерізу" в художній літературі стала поезія О. Пушкіна, зокрема його роман у віршах "Євгеній Онєгін", поеми "Руслан і Людмила", "Полтава". Наприклад, за спостереженням українського вченого М. Васютинського, кульмінацією найдраматичнішої восьмої глави "Євгенія Онєгіна", в якій головний герой освідчується Тетяні, є рядок "Бледнеть и гаснуть… вот блаженство!". "Цей рядок, – зазначає вчений, – ділить усю восьму главу на дві частини – в першій 477 рядків, а у другій – 295 рядків. Їх співвідношення дорівнює 1,617! Якнайтонша відповідність величині золотої пропорції! Це велике чудо гармонії, яке сотворив геній Пушкіна!". Один із найпослідовніших прихильників "золотого перетину" український математик О. Стахов у книжці "Код да Вінчі і ряди Фібоначчі" як ілюстрації до теорії Фібоначчі наводить переконливі приклади з віршів "Сапожник", "Не дорого ценю я громкие права…" ("Из Пиндемонти") О. Пушкіна, "Бородино" М. Лермонтова та поеми "Витязь у тигровій шкурі" Ш. Руставелі. "Золотий переріз у поезії, – вважає вчений, – у першу чергу виявляється як наявність певного моменту вірша (кульмінації, смислового перелому, головної думки твору) в рядку, що припадає на точку розподілу загального числа рядків вірша в золотій пропорції" [28, 211-212]. Визнаний лідер російського математичного віршознавства О. Грінбаум як основний науковий інструментарій використовує метод ритміко-гармонійної точності, що базується на "божественній" пропорції ритму [див.: 5-11]. "Гармонію виміряти не можна, – наголошує дослідник, – але можна знайти й вивчати конструктивний принцип, який лежить в основі естетичного об'єкта і яким зумовлене саме існування естетично значущої міри". Таким принципом, на його думку, і є закон "золотого перерізу", сутнісно-конкретний вияв якого реалізується в архітектоніці вірша [див.: 10].

У франкознавстві ідею Е. Розенова вперше застосувала Г. Сидоренко. Ще 1986 р. у статті "Естетичне значення віршового ритму", аналізуючи збірку "Зів'яле листя", вона зауважила "пропорційну узгодженість крупних шматків" поезій "В Перемишлі, де Сян пливе зелений…", "Чому не смієшся ніколи?..", "Чорте, демоне розлуки…", "І він явився мені…" та "Душа безсмертна! Жить віковічно їй!..", де "золотий поділ" з постійним коефіцієнтом $h \approx 0{,}62$ припадає на рядки, в яких виявляється "або переломний момент у змісті твору, або основний ідейний акцент" [26, 44-45].

Цікаву спробу виявити "золотий перетин" у структурі динамічного мовлення здійснив Д. Теряєв, який провів експериментально-фонетичне дослідження

вірша “Конкістадори” І. Франка. Він переконливо довів, що система тривалості силабічних інтервалів і акцентних періодів у цьому творі відповідає рядам чисел Фібоначчі, а “розосередження звукової енергії, співвідношення акустичних ознак ритму і золотого перетину програмуються семантичною актуалізацією змісту” [див.: 30].

У поетичному всесвіті І. Франка поряд з іншими художніми виявами світової гармонії існує явище “божественної пропорції” як універсальний закон художньої форми (за О. Лосєвим) [див.: 18], що підтверджує підсвідоме, інтуїтивне членування поетичного тексту на два нерівномірні відрізки з кульмінаційним переломом ліричного настрою, переживання автора чи виразною фіксацією основної думки, ідеї, провідного мотиву тощо. Феноменальні властивості “золотого перетину” можна спостерігати в ключових віршах упродовж усієї творчості І. Франка. Уже в дебютній збірці поета “Баляди і розкази” (1876) історичні оповідання “Данина”, “Аскольд і Дір під Царгородом”, “Князь Олег”, “Святослав”, “Хрест Чигиринський” композиційно розділені на дві частини з дивовижним поворотом сюжетної лінії. У вірші “Данина”, що складається з 46 рядків, 28-й рядок закінчує перший акт облоги Києва хозарами та їхню реакцію на двосічні мечі, а 29-й рядок починає другу, переможну стадію протистояння між полянами та “степними хижаками”:

Начальники смотрят, дивуєся хан.
“Не добру, о хане, прислали нам дань!
В один лиш бік наше острене ружє,
А збруя полянів у два боки тне.
А сли ж они з нами боротись зачнут,
Заким ми їх сто, вни нас двіста уб’ют!
І, може, прийде ще, о хане, наш час,
Що дань побирати они ймут від нас!”
* * *
На Кієвских горах розсілася тьма,
Но войску полянів спочивку нема.
Тихесенько з Кієва ряд за рядом
Спішит, де козаре вколисані сном.
І рикнули роги, крик бою гуде,
Ой, то-то загибель козарам іде! [32, 5*].

Катастрофою закінчився також набіг на Царгород войовничих київських князів Аскольда й Діра (“Аскольд і Дір під Царгородом”). Греків несподівано врятував “чудний завій” Пречистої Богородиці, який старий патріарх омочив у Босфорі. На морі піднявся шторм, що потопив човни “наїзників з дальних країв”. Насмішки варягів (“Завій не поможе, сли смілости не!”) раптово змінилися криками жаху серед розбурханої стихії *(“Нараз що за трус, що за крик повстає?..”)* [32, 9*]. Цей 21-й рядок із 34, що творить цілком іншу ліричну ситуацію, якраз і лежить на точці “золотого перетину”.

Так само в оповіданні “Князь Олег”, яке складається з 54 рядків, друга, фатальна частина легенди починається з того моменту (33–34-й рядки), коли князь із товаришами вирушає після банкету на лови, щоб зустріти на березі Дніпра неминучу смерть від власного коня: “Пируют весело *три ночи, три дни* / *Вкінци погуляти* на лови пішли” [32, 13*]. Трагічним виявилося повернення додому князя Святослава, героя однойменної балади, який не послухався поради старого лицаря Свінальда й не залишився зимувати в безпечному Корсуні: “Мій край нападают погані враги, / А ми би ту ждали спокійно весни?

/ Ні грек не злякав нас, ні войско болгар, / *А ту би злякав нас степовий дикар?..”* [32, 18*]. Цим риторичним питанням (36-й рядок із 58) завершується більший відтинок “божественної пропорції”, а далі вже в меншому відтинку тексту зображено напад дикої орди, смерть князя й бенкет печенізького хана, який смакував заморські вина з оправленого в срібло черепа Святослава із застережливим написом: “Чужого забагнеш, а стратиш своє!”.

Темою історичного “розказу” “Хрест Чигиринський” став прикметний епізод з “Історії русів”, у якому Северин Наливайко перед битвою з польським військом Станіслава Жолкевського виставив “на підвищеному місці три білих хрещатих корогви, себто знамена з хрестами, на них вишитими, з написом або девізом: “Мир Християнству, а на призвідця – Бог і Його хрест” [13, 76]. У вирішальну мить бою, коли “стала послабати козацка сила вже”, чудесний хрест зійшов з гори і, наче раменами, заслонив козацькі загони перед оторопілими ворогами. Початок дивовижного сходження Чигиринського хреста, а відтак і корінний перелом у битві зафіксований на межі 49-го й 50-го рядків (із 80), що відповідає законові “золотого перерізу”: “І всі козацькі *очі звернулися нараз* / *До чудного на горбі хреста* в той страшний час” [32, 26*].

У поезії “Гімн”, що служить прологом до збірок “З вершин і низин” (1887, 1893), унаслідок переможної планетарної ходи Вічного революціонера, якому не страшні жодні перепони, щезають сльози, зникає сум нещастя в курних мужицьких хатах і ремісницьких варстатах[1], натомість з’являється сила й завзяття “Не ридать, а добувати, / Хоч синам, як не собі, / Кращу долю в боротьбі” [33, 24]. Поворотний момент, який засвідчує унікальну здатність духа відроджувати наснагу до боротьби зі “злою руїною” й надію на “розвидняющийся день”, припадає на 25-й рядок (із 40), що і є точкою “золотого перетину”: “*І де тільки він роздасться…*” [33, 22].

Цікаві композиційні переломи, що збігаються з головною ідейно-естетичною концепцією твору, відбуваються в алегоричних поезіях “Беркут”, “Човен” і “Каменярі”. У першій із них експресивна заява ліричного героя на початку третього строфоїда *“Я не люблю тебе, ненавиджу, беркуте! / За те, що в груді ти ховаєш серце люте…”* [33, 63] не лише розшифровує зміст алегорії і виражає ставлення до царів-тиранів, а й породжує новий емоційний темпоритм, наступальну риторику. Саме через ці рядки (25-й і 26-й із 42) проходить лінія “золотого перетину”, що формує іншу інтонацію й інший смисловий заряд твору.

В одній із найкращих філософських поезій І. Франка – вірші “Човен” [31, 143], написаній у формі діалогу, “божественна пропорція” (20 : 12) дивовижно розмежовує мовні партії хвилі й човна, та ще й із прикметним композиційним повтором:

Хвиля радісно плюскоче та леститься до човна́,
Мов дитя, цікава, шепче і розпитує вона:
“Хто ти, човне? Що ти, човне? Відки і куди пливеш?
І за чим туди шукаєш? Що пробув? Чого ще ждеш?”

І повзе ліниво чóвен, і воркоче, і бурчить:
“Відки взявся я – не знаю; чим прийдеться закінчить
Біг мій вічний – тож не знаю. Хвиля носить, буря рве,
Скали грозять, надять-просять к собі береги мене.

Хвилі – то життя, то гріб мій, пестощі і смерть моя;
Понад власним гробом вічно ховзаюсь тривожно я.

[1] Від німецького слова Werkstatt – майстерня.

Поти лиш живу правдиво, поки гріб той підо мнов:
Вітер гонить, хвиля ломить – і я вже на дно пішов.

Що ж тут думать, що тужити, що питатися про ціль?
Нині жити, завтра гнити, нині страх, а завтра біль.
Кажуть, що природа-мати нас держить, як їм там тре,
А в кінці мене цілóго знов для себе відбере.

Що ж тут думати? Тримає, то тримає, а візьме,
То візьме – ні в сім, ні в тому не питатиме мене.
Непогідний, несвобідний день мій, вік мій: жий чи гинь –
Все одно! Шукати цілі? Вік борись, плисти не кинь!"

Хвиля весело плюскоче та леститься до човнá,
Ніжна, мов дитина, шепче і пришіптує вона:
"Човне-брате, втіх шукати серед смерті, верх могил –
Се ж не горе! Глянь на море, кілько тут несесь вітрил!

Не один втонув тут човен, та не кождий же втонув;
Хоч би й дев'ять не вернуло, то десятий повернув
І дійшов же до пристані. Та ніде той не дійде,
Хто не має цілі. Човне, як пливеш, то знай же, де!

Таж не все бурхає море, тихеє бува частіш.
Таж і в бурю не всі човни гинуть – тим ся ти потіш!
А хто знає, може, в бурю іменно спасешся ти?
Може, іменно тобі ся вдасть до цілі доплисти!" [33, 65-66].

Останні "слова" човна, його життєве кредо – "Вік борись, плисти не кинь!" – знакові для поета, бо в тій чи тій модифікації вони повторюються в багатьох творах, а отже, становлять profession de foi – визнання віри самого автора: "Против рожна перти, / Против хвиль плисти…" [33, 54], "Ми далі йшли, ніщо не спинювало нас" [33, 54], "З гнітом і тьмою, / З розбратанням братів / Сміло до бою / До кінця наших днів…" [33, 89], "Робити буду без упину / І перестану, як загину" [33, 93], "В долі добрій чи злиденній / Чесно, просто йшов весь вік / І йду досі" [34, 267], "Я ж весь вік свій, весь труд тобі дав / У незламнім завзяттю…" [36, 237] та ін.

Вірш "Каменярі" Б. Тихолоз небезпідставно називає філософською алегорією-міфом про "тих, що вмирають на шляху", – самоофірних борців за свободу і справедливість, "рабів волі", котрі *"добровільно / Взяли на себе пута"* [позначення моє. – *В. К.*], щоб торувати гостинець у майбуття" [31, 148]. Маркований сегмент цитати – "золоте перехрестя" всього твору (34-й рядок із 55) – це ідейне осердя Франкового художнього світу, важливий світоглядний вибір письменника, його перша заповідь: почуття обов'язку віддати працю свого життя простому народові [37, 309]. Поетичний діапазон альтруїзму героїв стратенства величезний – від "Каменярів", "Vivere memento!", "Нічних дум" до "Мойсея" з його реквіємом "Всім, що рвуться весь вік до мети / І вмирають на шляху!" [36, 262].

Дещо інші змістові характеристики мають "золоті" рядки в окремих "Галицьких образках". Так, у вірші "В шинку" 17-й рядок (із 28) "*І не добився з панами права…*" вказує на причину нещасть колишнього господаря, який уступився за громаду, затіяв безнадійну судову справу з паном, сам зруйнувався до крихти, залишив хвору жінку й дітей без засобів до існування й тепер заливав

своє горе горілкою. У поезії "Галаган" стрижневим у розвитку дії постає 17-й рядок (із 28) "*Зсинів, наче боз, Іван…",* що демонструє зміну фізичного стану маленького героя, який, побігавши босоніж по снігах і заробивши в паничика дрібну монету, захворів і помер від застуди.

У "Зів'ялому листі" І. Франко постав перед читачем як "абсолютний пан форми", спростувавши твердження сучасників, що його поезія на 9/10 "проза на нотах" (М. Павлик). Дослідники вже звертали увагу на пропорційність "ліричної драми": "три жмутки, кожен з них має рівне число віршів – по 20, а "епілог" не нумерується" [12, 131]. Але збірка інтимної лірики підвладна ще й іншим математичним вимірам. Зокрема, у багатьох віршах простежується закон "золотого перетину", що привносить додаткові риси в їхню композиційну структуру й водночас вирізняє емоційно-смислові пуанти твору. Уже у вірші II першого жмутка "Не знаю, що мене до тебе тягне…" визначена необхідна умова життя Франкового Вертера, його порятунку від потенційного самогубства: "*Якби ти слово прорекла мені…*" [34, 123]. І саме ця фраза (17-й рядок із 28), що "відрізає" більшу частину від цілого, вкладається в поняття "божественної пропорції", а пристрасне благання "одного-єдиного слівця" надії з уст коханої стає центральним сюжетним нервом усієї збірки. Урешті, ліричний герой почув жаданий голос, але то були "слова страшні": "Не надійся нічого!" [34, 126]. Так, автор назвав VIII вірш першого жмутка, де розпачливе риторичне питання (24–25-й рядки) *"Бо за що ж би ти І Могла вбивать у мене душу й тіло?"* зарисовує майбутню катастрофу "чоловіка слабої волі та буйної фантазії", який у наступній поезії "Я не надіюсь нічого…" мовби змиряється з невблаганною долею нещасливця, однак робить ще одну відчайдушну спробу вирватися з чіпких обіймів смерті, бо не може згасити в серці той "грішний огень":

Я не надіюсь нічого,
Але як бажання сперти?
Не бажать життя живому,
Тільки смерти? [34, 129].

В "Епілозі" до першого жмутка, попри невеликий обсяг вірша (12 рядків), обидва дихотомічних образи "*чуття скарб багатий*" і "*вбогії вірші*" перебувають на межі "божественної пропорції" (7–8-й рядки). Показово, що подібні контрастивні пари в місцях "золотого перетину" трапляються і в інших поезіях "Зів'ялого листя". У VIII вірші другого жмутка "Я не тебе люблю, о ні…" потайна мрія ліричного героя несподівано матеріалізувалася в осяйний вид його коханої, що "Неначе блискавка ярка, / Що зразу сліпить очі, / Що враз і *тішить і ляка*, (35-й рядок із 56) / Ніч робить з дня, день з ночі…" [34, 145]. Кульмінація наступного твору "Чому не сміємся ніколи…", вважає Г. Сидоренко, – у кінці 6-го – на початку 7-го рядків: "Чи, може, який *гріх* / *Великий* на твоїм сумлінні…" [34, 146]. "Однак ампліфікація словесних образів, побудованих на протиставленні радощів і краси сльозам і смутку, – наголошує дослідниця, – згладжує різкість зламу. Це відбувається там, де нагромадження образів позбавлене підкреслених негативних чи позитивних асоціацій у близьких за змістом рядках" [26, 45]. У вірші "Отсе тая стежечка…", в якій образ стежечки стає водночас і фетишем, і прокляттям, до контрасту як "одного з наймогутніших способів малювання" (І. Франко) долучається ще й психологічний паралелізм: "*Отсе тая стежечка І Ізвивається*, / А у мене *серденько* / *Розривається*" [34, 148-149].

Аналізуючи явище "золотого перетину" в поезії І другого жмутка "В Перемишлі, де Сян пливе зелений…", Г. Сидоренко за методикою Е. Розенова вилучає

з тексту вступ та епілог і нараховує 48 рядків власне "надсянської легенди" [12, 45]. Кульмінація цієї загадкової події припадає на 30-й рядок: "*…щось хруснуло – лиш раз*, / Одніський раз щось хруснуло! Широкий / Круг льоду, мов обкроєний, подався" [34, 139]. А далі наступає швидка розв'язка – невідома карета раптово зникає в таємничому тоні.

Особливою пропорційністю вирізняються поезії третього жмутка, в яких наростає мотив самогубства. У вірші "Вона умерла! Слухай! Бам! Бам-бам!.." загострюється до краю депресія ліричного героя, який, зденервований, розбитий, спустошений безповоротною втратою коханої, перебуває в останньому колі любовного пекла:

І як се я ще досі не вдурів?
І як се я гляджу і не осліпну?
І як се досі все те я стерпів
І у петлю не кинувся коніпну!
Адже ж найкращий мій огонь згорів!
Адже ж тепер повік я не окріпну!
Повік каліка! Серце гадь пожерла,
Сточила думи всі! Вона умерла [34, 155].

Самозречення й цілковите ігнорування життя, що в попередньому творі акцентуються в точці "золотого перетину", ще виразніше й трагічніше виявляються в наступній поезії "Байдужісінько мені тепер…" із прикметною асиметричною пропорцією (12 : 20) – "І навіки *душу я запер*, / *Я умер*" [34, 155]. Цікаве явище відбувається у вірші "В алеї нічкою літнóю…". Тут "золотий переріз" можна вичислити в обох строфоїдах. У першому з них – це контраст світосприймання, протиставлення гармонії космосу і дисгармонії душі ліричного героя: "Як моя / Душа в безмірному просторі / Купалася, на ті прозорі / Луги летіла, де цвітуть / Безсмертні квіти, де гудуть / *Несказанно-солодкі співи!* / *А нині темні і тяжкі ви* / Для мене, весь ваш чар погас. Ненавиджу я нині вас!" [34, 156]. А в другій частині – уже нав'язливий мотив смерті, моторошний образ "живого трупа": "Я йшов, та знав, що *я – могила,* / Що *нерв життя* у мене *вмер*" [34, 156].

У поезії "Покоїк і кухня, два вікна в партері…" після детального опису інтер'єра кімнати, в якій мешкає "щастя" героя, змінюється ракурс бачення й на перехресті "sectio aurea" з'являється безутішна постать нещасливо залюбленого чоловіка: "*Я, сумерком вкритий, на вулиці стою…*" (15-й рядок із 24). Він бачить, як кохана жінка стала іграшкою в руках "бездушного міля", "муравля", "сірої, зимної змії", тому його душить "гірке, болюче і скажене" почуття власної безпорадності й безсилля: "А я гляджу на се – й ридать, / *Ні помогти не маю сили*" ("Розпука! Те, що я вважав…").

У точці "золотого перерізу" постає кульмінаційний образ вірша "Я хтів життю кінець зробить…":

Увесь свій жаль, увесь свій біль,
Хтів я в одну звернути ціль, –
В один набій страшний, як грім,
Зібрать свою всю силу в нім
І вилить голосно, мов дзвін,
Остатній спів, страшний проклін… [34, 160].

Проте поет перемагає свого візаві – чорного мага ненависті, і замість прокльону з його серця вириває́ться "струя чуття", знову надходить "пісень пора". Але коли ліричний герой вірша "Тричі мені являлася любов" сам

опиняється в полоні міфічного сфінкса, то даремні спроби, марні надії, що він вирветься з цупких обіймів "женщини чи звіра": "Минали дні, *я думав: наситилась,* / *Ослабне, щезне… Та дарма!* Дарма! / Вона мене й на хвилю не пустилась…" [34, 162].

У ліричному видінні "Надходить ніч. Боюсь я тої ночі!.." важливу смислову функцію виконує 30-й рядок (із 48), що екстраполюється на всю поетичну збірку: "*І за любов знайшов погорду й глум…".* "Божественна пропорція" властива і двом "сатанинським" віршам. Перший із них – "Чорте, демоне розлуки…", де переломний момент у змісті твору настає в 10-му рядку, коли ліричний герой відважується "запродатися нечистому": "*Я готов навік піти*…" [12, 45], а другий – "І він явився мені. Не як мара рогата…", в якому, за підрахунками Г. Сидоренко, кульмінацією монологу чорта є 41-й рядок "…*Значить, загинуть нерви, І То і душі капут*!" [12, 45].

Теорію "sectio aurea" блискуче підтверджує ліричне голосіння "Матінко моя ріднесенька!.." (36 рядків). І. Франко інтуїтивно розділяє твір на дві нерівномірні частини, надаючи їм різного змістового наповнення. В обох відтинках "бідне, безсиле дитя" подумки звертається до матері, і друга, менша за обсягом благальна апострофа починається з 22-го рядка – із "золотого перетину", де мотиви оскарження власної недолі перехрещуються з мотивами прощання і прощення. Тепер уже ніщо не може зупинити ліричного героя від суїциду. Він завершує свої земні "справи" й готовий до останнього фатального чину: "Я не хочу на світі завадою буть, / Я не хочу вдуріть і живцем озвіріть – / Радше темную ніч, аніж світло зустріть!" [34, 168]. Головний мотив ще одного прощального вірша "Пісне, моя ти підстрелена пташко…", як і всього третього жмутка ("*З кождою строфою, з кождою нутою* / Капає з серденька кров"), також лежить на стику "золотого перетину" (7–8-й рядок). Таке ж саме явище спостерігається в заповіті самогубця "І ти прощай! Твого ім'я…", адресованому вже заміжній жінці: "*І не воруш ні вніч, ні вдень* / Сю тінь мою недужу" (11–12-й рядки).

У медитації "Душа безсмертна! Жить віковічно їй!..", своєрідній "декларації матеріалістичного скептицизму й атеїзму" (за Б. Тихолозом), основний ідейний акцент, як стверджує Г. Сидоренко [12, 44], припадає на початок X строфи: "*Се наші мрії, наша свідомість*, / Дрібненький бомблик в вирі матерії…" [34, 172]. А в полемічному вірші "Самовбійство – се трусість…" "змагання" аргументів націленого на самогубство ліричного героя та його опонентів завершуються апокрифічними словами Христа: "*Коли знаєш, що чиниш* – / Блаженний єси…" – що якраз починають 25-й рядок – лінію "золотого поділу". Врешті, у фінальній частині "ліричної драми" – поезії "Отсей маленький інструмент…" 15-й рядок ("*І він з моїх упаде рук*…"), що знаходиться на лінії "золотого перетину", програмує невідворотну катастрофу ліричного героя – смертельну розв'язку його любовної історії.

Знаменними виявилися "божественні пропорції" двох хрестоматійних віршів циклу "Поклони" зі збірки "Мій Ізмарагд" – "Сідоглавому" та "Декадент". У цих полемічних посланнях "золоті рядки" виражають Франкове життєве кредо, його автохарактеристику поета і громадянина. У першому з них: "Бо твій патріотизм – / Празнична одежина, / А мій – то *труд важкий* / *Гарячка невдержима*" (19–20-й рядки). У другому: "Який я декадент? *Я син народа,* / *Що вгору йде*, хоч був запертий в льох…" (17–18-й рядки).

Прикметно, що композиція більшості притч також побудована за параметрами "золотого перетину". Поворот сюжету в таких творах відбувається на порубіжжі більшої й меншої частини тексту з коефіцієнтом ≈ 0,62. Так, у "Притчі про життя" мандрівник, потрапивши в межову ситуацію, несподівано знаходить щільник із медом:

І закортіло чоловіка того
Покушать меду. Він всіх сил добув,
Піднявся трохи вгору, і устами
Досяг щільник, і ссать його почав.
І враз немов рукою відняло
Йому від серця. *Солодощі меду*
Заставили його про все забути:
Про лева, що вив йому над головою,
Про миші, що його підпору гризли,
І про дракона, що внизу грозив,
І про гадюку, що у стіп сичала.
Про все, про все забув той чоловік,
Найшовши в тих краплинах медових
Несказанну, високу розкіш раю [34, 208-209].

У "Притчі про віру" побожні буддисти століттями чекають під чарівним кипарисом, поки з дерева впаде перший "лист солодкий", що принесе безсмертя. 17–18-й рядки (лінія "золотого перетину") фіксують фанатичні пози людей, які "І ждуть, і мруть в тій вірі, / Що хтось його дождеться": "*Звернувши очі вгору,* / *Перебирають чотки…*" [34, 210]. Так само, наче в картині, зосереджена увага на позі Арістотеля, який у "Притчі про красу", захопившись "надземною красою" Аглаї, дозволив дівчині із себе покепкувати:

Усміхнулась Аглая. "Се ж почесть мені,
Що на мні зупинив свої очі ясні

Той мудрець, що пишаєсь ним Греція вся,
Що умом обняв землю, зглибив небеса.

Я твоя. Що захочеш, зо мною чини,
Лиш одну мою просьбу в тій хвилі сповни.

По саду тім, де в'ються доріжки круті,
Півгодини мене повози на хребті".

Усміхнувся мудрець. Дивні примхи в дівчат!
Та дарма! Обіцявсь, то вже годі бурчать.

І хламиду він зняв, і рачкує піском,
Його очі Аглая закрила платком,
І сидить на хребті, й поганяє прутком.

Так заїхали враз аж на площу садка,
Де під тінню дерев край малого ставка

Олександер сидів, його мати й весь двір, –
Срібний сміх там лунав, і пісні, й бренькіт лір.

А Аглая кричить: "Ну, мій ослику, ну!"
Ще мінуточки дві! Ще мінутку одну!"

Аж у круг двораків його дівка пуста
Завела, і зіскочила живо з хребта,

І платок із очей поспішилася знять…
Що там сміху було, то й пером не списать [34, 212-213].

Цікаво, що написаний дистихом вірш у точці "золотого перерізу" переходить у терцет, єдиний, до речі, у цьому творі. Подібно змінюється ситуація і в "Притчі про приязнь", в якій "найлюбіший друг" відмовляється врятувати

хлопця, який начебто потрапив у біду: “Тікай! Чи ще мене й мій рід / Ти хочеш у тяжку біду вплескать? / *Адже ж коли почнуть тебе шукать*, / То де ж підуть насамперед? Сюди! / Бо знають, що я друг твій! Геть іди!” [34, 214-215]. “Божественна пропорція” дотримана також у композиції “Притчі про покору” (“*Шарпнули оті два коні:* / Сей сюди, а той онтам…”), “Притчі про правдиву вартість” (“І дивувались / *Міністри, генерали та вельможі.* / *А цар сказав до них:* Ну, що ж тепер? / Чи справді скринька золота вартніша?”), “Притчі про нерозум” (“*Бо знай, в моїй утробі* – / Якби ти знав отсе! – Є перла так велика, / Як струсове яйце!”), “Притчі про смерть” (“*Чого ти, брате,* / *Ідеш в такій невольничій подобі?*”).

У збірці “Із днів журби”, де панує загалом елегійний настрій, вирізняється своїм “антирефлексійним” пафосом (за Б. Тихолозом) поезія “І знов рефлексії! Та цур же їм!..”. Зневірений і знесилений життям ліричний герой, опинившись віч-на-віч із безмежжям космосу серед величної природи, заряджений її фантастичною енергією, відчуває на хвилю давню каменярську міць і жертовну любов до людей. Це відродження його, повернення до “юних днів, днів весни” сконцентроване на лінії “золотого перетину” як апогей самоофірного чину, як вимріяна, але ілюзорна реальність:

Люди! Діти!
До мене! Я люблю вас, всіх люблю!
І все зроблю, що будете хотіти!
Чи крові треба – кров за вас проллю!
Чи діл – я сильний, віковічні скали
розторощу, на землю повалю…

Дмухнув вітрець – і мрії ті пропали [35, 14].

Зате в одному з найбільш містичних віршів І. Франка “Над великою рікою…” ключове слово “*Прощавайте!*”, що стосується затоплених юнацьких мрій поета, наче відрізане невидимою рукою, з неймовірною точністю перехрещується в місці “sectio aurea”: 56 (рядків) × 0,618… = 34,6 (рядка).

Особливо пропорційні за вимірами “золотого перерізу” поезії циклу “На старі теми” зі збірки “Semper tiro”. Такими, наприклад, можна вважати 13-ті рядки з віршів “Чи не добре б нам, брати, зачати…” (“*Вирвім з коренем ту коромолу…*”) і “Блаженний муж, що йде на суд неправих…” (“*Блаженний муж, кого за теє лають…*”). У першому з них заклик новітнього Бояна виражає головну думку твору, що перегукується з ідеєю його першоджерела – “Слова о полку Ігоревім”. А в другому – прославляється герой мойсеївської долі, такої схожої з долею самого автора. Образ такого пророка, покликаного на вітер метати глагол і проповідувати глухим, І. Франко змалював у парафразі з книги Єремії “Було се три дні перед моїм шлюбом…”, де кульмінація діалогу між Господом і ліричним героєм відповідає “золотому перетину”:

І мовив я: “О господи, я грішний!
Чи щоб спокутувать всіх вин вагу,
Ти на сей труд важкий і безуспішний
В сій хвилі кличеш свойого слугу?”

І мовив голос: “Не тобі се знати!
Не за провини я признав тебе,
Не безуспішно будеш працювати,
А серце в тобі я скріплю слабе…” [35, 150].

У трьох п'ятивіршах творів "Крик серед півночі в якімсь глухім околі…" і "Де не лилися ви в нашій бувальщині…" важливими ідейно-змістовими пуантами служать 9-ті рядки ("*І до походу, знай накликує нового…"* і "*Слово до слова в безсмертних піснях виливаючи…*"), що також лежать на лінії "золотого перерізу". Про зміну часової парадигми ("*Плили віки за віками* / Наш гаразд розмили") у вірші "І досі нам сниться…" сигналізує 27-й рядок (із 44), а просторового континууму ("*Степ увесь перемережа* / *З краю в край з одного маху!*") у поезії "Вийшла в поле руська сила…" свідчать 24–25-ті рядки (із 40).

У циклі "Із книги Кааф" ліричний герой вірша "Поете, тям, на шляху життьовому…", позбавлений усіх радощів світу, приречений на всі муки буття, біль і приниження, наділений натомість щедрим пророцьким даром і найшляхетнішими людськими цінностями, що випромінює його власна душа: "Усе, чого в тобі сей світ не дасть, / *Знайдеш в душі своїй ясніше, краще:* / Найвищу правду і найбільшу власть" [35, 165]. У вірші "Гуманний будь, і хай твоя гуманність…" "божественна пропорція" окреслює одну з основних "ізмарагдових" заповідей І. Франка – "*А не бажай нікому зла та худа*" [35, 166]. І в завершальній частині цього інвокативного терцинного триптиху – поезії "Як трапиться тобі в громадськім ділі…" "золотий" 14-й рядок (із 22) "І не міркуй, що де ти бачиш ясно, / *Там іншим з твого слова засвітає…*" [35, 167] перегукується з мотивами "сирітства духового", нерозуміння, неприйняття пророка, вождя, поета своїм народом (див.: "Було се три дні перед моїм шлюбом…"). В одному з найдраматичніших віршів І. Франка – ліричному видінні "Опівніч. Глухо. Зимно. Вітер виє…" безнадійний присуд автора своїм "невродженим дітям", "невиспіваним співам" як кульмінація цілого твору також припадає на лінію "золотого перерізу": "*Не вийдете на світло, небожата!* / *Не вивести вже вас мені до сонця!*" [35, 170].

Отже, приклади з різних періодів поетичної творчості І. Франка підтверджують виявлення "божественної пропорції" в окремих, часто найприкметніших віршах та припускають плідне застосування математичних законів у царині літератури – чи не найбільш віддаленому від точних наук виді мистецтва. Зрозуміло, що не можна абсолютизувати всемогутню роль закону "золотого перерізу", його містичну силу, інакше виникає ризик збитися на манівці і, розкриваючи секрети художнього тексту, вирушити хибним шляхом у пошуках Святого Грааля.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Азарова Л.* Структурна та фонетична побудова складних одиниць у концепції "золотої" пропорції. – Вінниця, 2001.
2. *Боднар О.* Золотий переріз і неевклідова геометрія в науці та мистецтві. – Львів, 2005.
3. *Боднар О.* Золотое сечение и неевклидова геометрия в природе и искусстве. – Львов, 1994.
4. *Васютинский Н.* Золотая пропорция. – М., 1990.
5. *Гринбаум О.* Гармония ритма в стихотворении А.А. Фета "Шопот, робкое дыханье..." // *Язык* и речевая деятельность. – СПб., 2001. – Т. 4. – Ч. 1. – С. 109-116.
6. *Гринбаум О.* Гармония стиха Пушкина: Учеб. пособие. – СПб., 2008.
7. *Гринбаум О.* Гармония строфического ритма в эстетико-формальном измерении (на материале "Онегинской строфы" и русского сонета). – СПб., 2000.
8. *Гринбаум О.* Математика гармонии (принцип "золотого сечения") и наука о стихе // *Философия*, математика, лингвистика: аспекты взаимодействия: Материалы международной научной конференции. – СПб., 2009. – С. 83-87.
9. *Гринбаум О.* Роман А.С. Пушкина "Евгений Онегин": ритмико-смысловой комментарий. Главы первая, вторая, третья. – СПб., 2010.
10. *Гринбаум О.* Эстетико-формальное стиховедение: Методология. Аксиоматика. Результаты. Гипотезы. – СПб., 2001.
11. *Гринбаум О., Мартыненко Г.* Русский сонет и "золотая пропорция" ритма. – СПб., 1999.
12. *Денисюк І., Корнійчук В.* Подвійне коло таємниць: Нові матеріали до історії "Зів'ялого листя" // *Дзвін*. – 1990. – № 8. – С. 126-138.

13. *Історія* русів. – К., 1991.
14. *Кеплер И.* Гармония мира. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков. – М., 1971. – С. 174–186.
15. *Ковалев Ф.* Золотое сечение в живописи. – К., 1989.
16. *Коробко В.* Золотая пропорция и проблемы гармонии систем. – М., 1997.
17. *Лосев А.* История философии как школа мысли // *Коммунист.* – 1981. – № 11. – С. 56.
18. *Лосев А.* Музыка как предмет логики // *Лосев А.* Из ранних произведений. – М., 1990. – 361 с.
19. *Майфет Г.* Композиційна архітектоніка поезії "Мені однаково" та її відтворення в німецькому та англійському перекладах // *Шевченко.* – Харків, 1930. – Річн. 2-й. – С. 191-203.
20. *Метр* и рифма в поэме Шоты Руставели "Витязь в тигровой шкуре" (монография) / Под ред. Г. Церетели, Тбилиси, 1973 [грузинською мовою].
21. *Платон.* Собрание сочинений: В 4 т. – М., 1994. – Т. 3.
22. *Померанцева Н.* Эстетические основы искусства Древнего Египта. – М., 1985.
23. *Розенов Э.* Закон золотого сечения в поэзии и в музыке // *Розенов Э.* Статьи о музыке: Избранное. – М., 1982. – 125 с.
24. *Семенюта Н., Михаленко В.* Золотая пропорция в природе и искусстве. – Гомель, 2002.
25. *Сидоренко Г.* Від класичних нормативів до верлібру. – К., 1980.
26. *Сидоренко Г.* Естетичне значення віршового ритму // *Радянське* літературознавство. – 1986. – № 1. – С. 38-45.
27. *Сороко Э.* Структурная гармония систем. – Минск, 1984.
28. *Стахов А.* Коды золотой пропорции. – М., 1984.
29. *Стахов А., Слученкова А., Щербаков И.* Код да Винчи и ряды Фибоначчи. – СПб., 2006.
30. *Теряєв Д.* Ритм і золотий перетин у структурі поетичного мовлення (експериментально-фонетичне дослідження) // *Віршознавчий* семінар, присвячений пам'яті Галини Кіндратівни Сидоренко: Зб. наук. праць та спогадів. – К., 2008. – С. 43-55.
31. *Тихолоз Б.* Філософська лірика Івана Франка: Діалектика поетичної рефлексії: Монографія. – Львів, 2009.
32. *Франко І.* Баляди і розкази. – Львів, 2007.
33. *Франко І.* Зібр. тв.: У 50 т. – К., 1976. – Т. 1.
34. *Франко І.* Зібр. тв.: У 50 т. – К., 1976. – Т. 2.
35. *Франко І.* Зібр. тв.: У 50 т. – К., 1976. – Т. 3.
36. *Франко І.* Зібр. тв.: У 50 т. – К., 1976. – Т. 5.
37. *Франко І.* Зібр. тв.: У 50 т. – К., 1981. – Т. 31.
38. *Цветков В.* Сердце, золотое сечение и симметрия. – Пущино, 1997.
39. *Церетели Г.* Метр и ритмика в поэме Руставели и вопросы сравнительной версификации // *Контекст*'1973: Лит.-теорет. исследования. – М., 1974.
40. *Шевелев И., Марутаев М., Шмелев И.* Золотое сечение: Три взгляда на природу гармонии. – М., 1990.

Отримано 31 травня 2013 р. *м. Львів*

18-Й ФІЛОЛОГІЧНИЙ СЕМІНАР

В Інституті філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка відбудеться 18-й Філологічний семінар "Методологічні і теоретичні проблеми літературознавства". Тема семінару: "Постмодерні жанри: фікція чи полілог з традицією?". Цього разу семінар відбудеться у формі "Інтернет-семінар". Доповіді просимо надсилати до 25 листопада 2014 року на електронні адреси: naenko@voliacable.com, або nbernadska@gmail.com, або slavistika@ukr.net

Оформлення доповідей стандартне: анотації і ключові слова – трьома мовами (українською, російською, англійською), обсяг – до 15 сторінок тексту з інтервалом 1,5 пунктів. Доповіді ввійдуть до традиційного збірника "Філологічні семінари", який функціонує як фахове видання. Публікації здійснюються за рахунок авторів.

Ірина Горошко

УДК 821.161.2-311.1.09:177.61

РОЗМОВА БЕЗ СЛІВ: РОЛЬ ВІЗУАЛЬНИХ ЗАСОБІВ НЕВЕРБАЛЬНОЇ КОМУНІКАЦІЇ У ПРОЗІ ІВАНА ФРАНКА З ЛЮБОВНИМ СЮЖЕТОМ

У статті проаналізовано специфіку візуальних засобів невербаліки як непрямих форм психологічного зображення любовних стосунків у прозі І. Франка. Основну увагу зосереджено на елементах кінесики (вирази очей, обличчя, хода), проксеміки (просторова орієнтація) та зовнішнього вигляду (фізіономіка, одяг та його колір, зачіска).

Ключові слова: любовний сюжет, невербаліка, кінесика, проксеміка, зовнішній вигляд.

Iryna Goroshko. A wordless conversation: the role of visual means of nonverbal communication in Ivan Franko's prose with a love plot

The article analyzes the specifics of visual means of nonverbal communication as indirect forms of psychological representation of love relationships in Franko's prose. The main focus is on the elements of kinesics (facial and eye expression, gait), proxemics (spatial orientation) and appearance (physiognomy, clothing and its color, hair style).

Key words: love plot, nonverbal communication, kinesics, proxemics, appearance.

У листах до Ольги Рошкевич закоханий І. Франко неодноразово писав про те, що не здатен виразити словами всю велич і силу своїх почуттів: "Ви знаєте, як втрачаю дар мови у Вашій присутності" (26 травня 1875 р.) [18, т. 48, 27], – або: "<…> ти знаєш, що чуття моє, чим гарячіше і глибше, тим менше може переливатися в словах" (20 вересня 1878 р.) [18, т. 48, 118]. І це не лише романтичні фрази молодого закоханого письменника, а доведений ученими факт. За висновками психологів, "любовні переживання – це емоційний тон вражень, який досить складно вербалізувати" [2, 548], здебільшого через страх бути зігнорованим обранцем чи обраницею. Франкові герої, як і сам письменник, не завжди сміливо висловлюють свої почуття перед об'єктом кохання, але завдяки майстерно відтвореним елементам міміки, пантоміміки читач довідується про емоційні стани персонажів. Адже коли мовчать уста, "говорить" тіло й візуалізує істинні почуття та думки. Отже, невербаліка, на нашу думку, – це важливий засіб психологізації у прозових творах І. Франка з любовним сюжетом.

Щодо терміна "любовний сюжет", то зауважимо, що в літературознавчих енциклопедіях і довідниках він не фігурує, хоча вивчення самого поняття "сюжет" має довгу історію. Спираючись на відомі студії М. Йогансена [5], В. Халізєва [19], потрактуємо любовний сюжет як ланцюг подій з інтригами та конфліктами, основаними на різнотипних любовних і псевдолюбовних взаєминах, за допомогою яких автор розкриває широкий діапазон душевних переживань героїв, їхні характери, переконання та мотивацію поведінки.

Дослідники частково порушували питання психологізації любовних стосунків у прозі письменника. Принагідні міркування натрапляємо у працях І. Денисюка [4] та Л. Каневської [6] про дві форми психологічного зображення у прозі І. Франка, М. Легкого [9] про наративний аспект малої прози митця, А. Швець [22] про асоціальні типи шлюбів у творах І. Франка, Р. Чопика [20] про мотиви дібраного та недібраного подружжя. Попри різноманітність підходів, проблема психологічної майстерності Франка-прозаїка, особливо у змалюванні любовних інтеракцій, потребує ще глибокого осмислення, тому досі залишається актуальною.

Мета нашої статті – проаналізувати специфіку функціонування візуальних засобів невербаліки як непрямих форм психологічного зображення любовних стосунків у прозі письменника. Активне використання структурних елементів мови тіла сприяє чіткішому окресленню любовних переживань героїв та допомагає в загальному висвітленні Франкової візії кохання.

Отже, *невербальна комунікація,* або *мова тіла* – це "поведінка, що сигналізує про характер взаємодії та емоційні стани індивідів, що спілкуються" [1, 305]; інакше кажучи, зовнішня форма вияву внутрішнього світу людини. Науковці довели, що вербальні засоби здійснюють лише 7% комунікації, а 93 % інформації передається невербально. До того ж 55 % повідомлень сприймаємо через вираз обличчя, позу, жести, 38 % – через інтонацію та модуляцію голосу [23, 56]. Отже, найбільше відомостей про людину та її психічний стан отримуємо завдяки засобам невербаліки, що переважно "обумовлені імпульсами нашої підсвідомості" [11, 18] та виникають миттєво, автоматично як реакція на подразник із боку зовнішнього світу.

У сучасній психології виокремлюють чотири види засобів невербальної комунікації – візуальні, акустичні, тактильні та ольфакторні [17, 33], що творяться і сприймаються за допомогою різних сенсорних систем – зору, слуху, шкірно-тактильного чуття та нюху. Предмет нашої студії – ***візуальні,*** або *оптико-кінетичні засоби невербаліки*, до яких прийнято зараховувати такі структури: кінесику (міміка, хода, контакт очима, напрям погляду, шкірні реакції [почервоніння, збліднення, потовиділення]), проксеміку (просторова організація спілкування), зовнішній вигляд (фізіогноміка, тип і виміри тіла, одяг, зачіска, косметика, предмети особистого вжитку) [17, 33]. У Франковій прозі візуальній невербаліці належить пріоритетне місце при змалюванні "драми почуттів". І це не дивно, адже, за переконанням самого письменника, зорових образів у творі має бути найбільше, бо "<…> змисл зору дає найбагатший матеріал для нашого психічного життя" [18, т. 31, 97] і "<…> для характеристики психічного настрою людей" [18, т. 31, 101].

Основний обсяг візуальних засобів невербаліки, котрі І. Франко використовує як підказки в декодуванні любовних переживань, зосереджено в його романах та повістях. В оповіданнях та новелах їх значно менше. Перше місце в загальному рейтингу цих засобів посідають елементи кінетичної системи, на другому місці – проксеміка і на третьому – зовнішній вигляд. Вдалі комбінації невербальних структур при розшифруванні інтимних почуттів дають змогу дізнатися про найпотаємніші бажання героїв ще до їхніх словесних зізнань.

Інтерес письменника до "фізіогномічного мистецтва" [13, 36] помічаємо вже в першому романі "Петрії і Добощуки" (1875–1876). Використання візуальних засобів невербаліки тут сприяє глибшому відтворенню динаміки почуттів, аніж діалоги й монологи героїв. Про цю рису письменницького психологізму влучно сказав М. Ткачук: "<…> в нього (Франка. – *І. Г.)* пластичне зображення зовнішності підпорядковується завданню розкрити внутрішнє. Він володіє даром помічати майже невловимі дрібниці <…>, прагнучи передати світле і темне в душі свого персонажа, повноту його почуттів, всі відтінки настрою" [16, 18]. У романі "Петрії і Добощуки" автор виявив себе як талановитий майстер мікроскопічного зображення. Сліпе пристрасне кохання Андрія Петрія до Теодозії Кралінської та симулятивні почуття останньої зображено в низці візуальних елементів невербаліки – поглядах, виразах облич, шкірних реакціях, просторовій організації спілкування тощо. Але найчастіше І. Франко звертається до погляду, що "іноді є художньо виразнішим і змістовнішим, аніж цілісне відтворення психологічного стану в загальному портретному описі" [21, 151]. Динаміка руху очей Андрія найкраще відтворює його пристрасні почуття до коханої жінки: "<…> кожного дня частіше поглядав на Дозю"; "часто стрічалися очі Андрія з очима Дозі, глибоко в серце молодця проникли ті блискучі погляди, а його очі викривали з кожним днем більше красоти і преімуществ в лиці і характері панни Кралінської" [18, т. 14, 141]. Закоханий герой малює в уяві прекрасний образ коханої, який зовсім не відповідає дійсності. Бо, на відміну

від щирих переживань юнака, Дозя симулює романтичний інтерес: “щомінути рум’яніючись, спускала лице вдолину, щоби зукоса блиснути оком на Андрія і слідити всяких перемін виразу його лиця” [18, т. 14, 168]. А симуляції, з погляду психологів, це “вираження не пережитих емоцій” [2, 535]. На жаль, перше пристрасне захоплення завадило Андрієві одразу розгледіти монолітну фальш у кокетерії Дозі. Її “огнисті взори” та сором’язливо опущенні “очка” – лише результат поганої акторської гри, що “дуже дивно контрастувала з її гусарською подобою і другому, крім Андрія, була би видалась смішною” [18, т. 14, 141]. Завдяки вправно змальованим виразам очей та динаміки їхнього руху автор відтворює недоліки симулятивної поведінки героїні і протиставляє її підступній манері природну невербаліку справді закоханого Андрія Петрія.

В оповіданні “Між добрими людьми” кінема погляду виконує більш складну сюжетотворчу роль – характеризує амурні взаємини героїв на різних стадіях розвитку: “зародження почуття; <…> апробація на “справжність”; розгортання почуття в часі й просторі; кульмінаційно-доленосна “розв’язка” [6, 12]. (Це фактично типова структура любовного сюжету Франкових творів). Погляд молодого офіцера став першою “покусою” в житті юної Ромці. У момент прийняття доленосного рішення саме згадка про “його очі, ясні, глибокі та щирі”, остаточно переконує дівчину в намірі втекти з дому дядька та пізнати “хоч недовгого і дорого оплаченого щастя” [18, т. 18, 218]. Але у процесі “апробації на “справжність” [6, 12] почуттів ці ж прекрасні очі коханого після звістки про “ожиданого гостя” завдають Ромці невимовного душевного болю: “Якась нехіть і тривога, щось навіть немов обридження проблиснули в його очах. Страшенно заболів мене той погляд” [18, т. 18, 222]. І вони ж таки стають першим сигналом розлуки: “коли прийшов, глянув на мене і мовчки сів на крісло – я відразу почула, що між нами все скінчено, що нам треба розстатися” [18, т. 18, 225]. Зав’язка любовного конфлікту, що призвів до такого кінця стосунків, – також вираз очей: пильний погляд Олесевого товариша, відверто “впертий” у Ромцю. Психологи інтерпретують цю кінему як “елемент сексуальної поведінки” [14, 260]. Наслідком офіцерської нетактовності стає дуель, після якої Олесь утрачає кар’єру та кохану жінку. Як бачимо, роль погляду в любовному сюжеті справді вагома. На початку твору ця кінетична одиниця виступає еротичним збудником кохання, згодом, у розвитку взаємин героїв, індикатором їхніх позитивних і негативних емоцій, а в кінці набуває явних ознак фатальності. Така багатофункціональність виразу очей дає змогу точніше розпізнавати почуття персонажів та глибше проникнути в сюжет твору.

Діапазон емоційних станів і складних психічних процесів, пов’язаних зі взаємним чи невзаємним любовним почуттям, у Франка дуже широкий. Для їх усебічного відтворення письменник використовує різне поєднання елементів невербаліки. Так, побіч кінеми погляду, що найчастіше характеризує почуття героїв, показниками любовних емоцій у доробку митця стають також інші елементи мови тіла, наприклад, вирази обличчя, шкірні реакції. У романі “Лель і Полель” маємо приклад сумісного відтворення цих невербальних одиниць. Характеристика головної героїні як “незіпсованої, здорової натури, що не вміє маскувати ні своїх симпатій, ні антипатій” [18, т. 17, 384], основана якраз на аналізі її міміки. Демонстративна апатія до Начка та романтичний інтерес до Владка помітні вже при першій зустрічі Реґіни з братами, і передусім у виразі обличчя та очей. Під час танцю із Гнатом “Реґіна здавалася якоюсь незадоволеною, недоброзичливою; якась хмаринка висіла на її ясному чолі, очі ж блищали холодним, немов сталевим блиском” [18, т. 17, 382]. Вираз невдоволення на обличчі та зумисне уникання візуального контакту свідчать про байдуже ставлення Реґіни до хлопця.

Зовсім іншу поведінку героїні спостерігаємо в товаристві Владислава Калиновича: “була змінена <…>, весела, погідна, усміхнена, з трохи зарум’янілим обличчям, із очима, що палали живою внутрішньою радістю” [18, т. 17, 383]. Щасливий вираз обличчя, очей та легкий рум’янець візуалізують емоційний стан закоханої дівчини й неодноразово акцентують її романтичну прихильність до Владка: “<…> коли химерні фігури кадрилі змушували її подавати руку іншому танцюристові, то легка хмарка затьмарювала її чоло” [18, т. 17, 384]. Зовнішні вияви симпатії та антипатії героїні зумовлюють зав’язку любовного конфлікту. Через яскраво виражену міміку Реґіни Начко одразу помічає, що вона більше схиляється до Владка, ніж до нього. Ця очевидність викликає вибух ревнощів у юнака, породжує несвідоме суперництво між братами та призводить до формування любовного трикутника.

У прозових творах І. Франка натрапляємо ще чимало візуальних жестів, котрі можна вважати ключами до розгадки любовних чи псевдолюбовних почуттів і настроїв. Адже, за словами Ю. Лотмана, “жест у художньому творі – завжди знак і символ” [10, 34], через який автор прагне передати внутрішній потаємний стан своїх героїв. Хода та постава – це також ті жести, що символізують та відтворюють почуття кохання. Ритм і грація у кроках Реґіни Киселевської (“Лель і Полель”), Реґіни Твардовської (“Перехресні стежки”) та Киценьки (“Батьківщина”) – це те, що найбільше зачаровує Гната Калиновича, Євгенія Рафаловича й Опанаса Моримуху. “Маєстатичний” хід та струнка постава коханої жінки для цих чоловіків – атрибути її королівської витонченості, неповторності та впізнаваності: “той хід я, здається, пізнав би між тисячами” [18, т. 20, 186]. За спостереженнями психологів, ці кінетичні одиниці “істотно доповнюють уявлення про людину, особливо у сфері її психомоторної активності” [7, 29]. І справді так, адже в манері руху трьох героїнь автор відображає не лише сексуальну принадність, а й внутрішню рівновагу та духовну силу цих жінок. “Легка, рівна, повна грації” [18, т. 17, 365], – саме такими епітетами автор описує ходу Киселевської, подібно змальовує й хід Твардовської, що “мав у собі <…> щось таке плавне, свобідне, гармонійне” [18, т. 20, 230], та рухи Киценьки: “йшла спокійно, байдужна на всі безсоромні рухи, дотики та окрики <…>, немов увесь отой п’яний гармидер не досягав до її п’ят, не міг доторкнутися до неї ані тим менше опоганити її” [18, т. 21, 406]. Відтворена хода свідчить про самодостатність її “власника”, про гармонію душі та тіла. Проте рухи можуть модифікуватися, і це пов’язано не лише з віком людини, а й зі зміною її душевного настрою. Зауважимо, що граційність жестів Реґіни Киселевської-Калинович та Киценьки не зазнає перемін, невербаліка ж Твардовської-Стальської змінюється й утрачає принадність для коханого: “її гордий рух не дуже-то припадає до її зламаної постаті” [18, т. 20, 287], – зауважує Рафалович. Але це не дивно, радше закономірно, бо життя Реґіни Стальської більшою мірою сповнене розчарувань, страждань та принижень, які змушують її “надломитися” та скоритися долі. Стрес, який переживає героїня, безсумнівно, накладає відбиток і на манеру її ходьби: “Реґіна звільна, рівним кроком ходить по своїм покою, мірно – шість кроків там і шість назад, ненастанно, мов в’язень у своїй казні <…> ходить з лицем, спущеним униз” [18, т. 20, 403]. Темп, траєкторія руху та постава героїні свідчать про складний момент роздумів та прийняття рішення – утекти від ненависного чоловіка до коханого Геня. Ще важче жінка переживає крах надій, зумовлений усвідомленою втратою кохання: “ходить, як звичайно, по покою, але не говорить нічого. Вона держить себе руками за голову <…> і ходить, вперши очі кудись у неозначений простір, не бачачи нічого довкола себе” [18, т. 20, 428]. Нервова хода й жестикуляція Реґіни Стальської в останні дні

життя найкраще відтворюють емоційне збудження героїні, її стан, який згодом перетворюється на справжнє божевілля: “Вона говорила щось сама до себе, <…> йшла, не озираючись, не дивлячись, куди веде дорога” [18, т. 20, 438]. Через подібні міміко-пантомімічні портрети І. Франко відтворює найтонші проблиски любовних і псевдолюбовних почуттів героїв, їхні переживання та страждання на різних етапах розвитку взаємин.

Кінетичні одиниці значно розширюють діапазон виявів емоцій Франкових персонажів: одного позирку чи жесту героя буває досить, аби читач зрозумів його внутрішній настрій, розпізнав стан закоханості чи симуляції. Кінеми у творах І. Франка завжди лаконічні й виразні.

Не менш інформативні критерії емоційної близькості героїв у творах письменника – проксемічні елементи. На початку ХХ ст. американський антрополог Е. Холл описав норми просторової орієнтації людей у процесі спілкування й виокремив чотири основні дистанції: інтимну, особисту, соціальну та публічну[1] [24, 115]. Вибір дистанції свідчить про формальність чи неформальність спілкування, про ставлення партнерів один до одного, про ступінь зацікавленості в бесіді. Наприклад, сімейні взаємини Андрія і Дозі (“Петрії і Добощуки”) найбільш промовисто характеризує публічна дистанція, яку вони обирають, щоб уникнути спілкування: “На гайку, на розкрашеній різаній лавочці, сидить двоє їх,– молодий муж і молода жона. <…> Сидять вони мовчаливо, одно – на однім, друге – на другім кінці лавочки. Смотрять вони в розличні сторони: вона – на омрячену ріку, він – на село” [18, т. 14, 196]. Просторова орієнтація героїв свідчить про неприязнь і байдужість у їхніх взаєминах. А уточнення письменника: “Не сидять вони поруч себе, не обнімаються та не переливають з серця в серце щирі, відрадні, любі слова” [18, т. 14, 196], – акцентує брак інтимної зони, характерної для щасливих подружніх пар. За теорією Е. Холла, демонстративну відчуженість між Франковими героями можна пояснити тим, що “міжособистісний простір <…> розширюється та звужується під дією різних обставин і залежить від характеру спілкування, стосунків комунікаторів, від їх індивідуальних особливостей” [цит. за: 12, 150]. У родині Петріїв усі ці чинники мали негативний відтінок. Прагматизм молодої дружини, брехня та невзаємність почуттів призвели до зникнення інтимних стосунків у подружній парі й формування публічної зони між ними.

Окрім умисного уникання фізичного контакту, у творах письменника натрапляємо чимало випадків порушення правил просторової дистанції. У романі “Не спитавши броду” І. Франко подає яскравий приклад активних намагань молодої вдови “вторгнутися” в інтимну зону парубка, який припав їй до серця: “Пані Міхонська метнулась по покою і поставила для Бориса крісло праворуч себе, близесенько. <…> ані крихітки не займалася батьком, немов і не сидів він обіч неї, зато припадала коло Бориса і услугувала йому, мов романтичний кавалер дамі” [18, т. 18, 432-433]. Настирливість героїні переходить межі дозволеного, коли вона прокрадається в гостьову кімнату, де спить Борис, і фактично вимагає від нього фізичного контакту: “несподіваним, але сильним рухом руки торгнула покривало, котрим обгорнувся Борис, щоб і самій лягти поряд з ним. Але Борис не пустив покривала і сидів лицем до пані, опершись плечима о стіну” [18, т. 18, 458-459]. Така поведінка неприємна для хлопця. Завважмо, що Густю як порушницю своєї інтимної зони Борис сприймає позитивно, вторгнення ж пані Міхонської викликають у нього обурення й, відповідно, негативну реакцію. На думку Е. Неппа, “інколи порушення інтимної зони таке огидне, що людина змушена рятуватися втечею

[1] За теорією вченого, інтимна дистанція варіюється від реального фізичного контакту до 45 см; особиста – від 45 см – 1, 22 м, соціальна – від 1, 22 м до 3, 66 м і публічна дистанція – від 3, 66 м до меж видимості й чутності.

або займати активну оборонну позицію" [12, 152]. Борис діє саме за такою схемою: спочатку обороняється, а згодом утікає від настирливих домагань молодої вдови. Непорозуміння, яке виникає між Міхонською і Грабом, пов'язане передусім із "незгідністю" їхніх темпераментів. Побачивши жаданий об'єкт, Міхонська як типовий екстраверт досить швидко обирає інтимну дистанцію для вияву симпатії й можливості фізичного контакту (хоча б дотику), але Граб як класичний інтровертний тип не може спокійно реагувати на порушення своєї інтимної зони. Інтровертність Бориса та Густі посприяла зародженню ніжних, невимушених почуттів, а екстравертність Міхонської зашкодила розвитку навіть дружніх взаємин із Борисом.

Довколишнє середовище як місце побачень, зустрічей, знайомств героїв теж впливає на вираження емоційного стану закоханих і водночас виступає не пасивним обрамленням твору, а важливим учасником дії. За словами А. Ткаченка, "емоції можуть "чіплятися" за предмети, явища видимого світу і лише воєдино з ним витворюють образні, не схоплені логізованими формулами узагальнення" [15, 187]. Міські та природні локуси часто стають засобом психологізації у відтворенні амурних історій Франкових персонажів. В оповіданні "Ріпник" (друга редакція) письменник подає один зі сценаріїв нещасливого міського кохання. Бідна сільська дівчина покохала колись заможного парубка, утекла задля нього до міста, завагітніла, пізнала зраду милого та була вбита суперницею. Реалістично відтворюючи любовні почуття Фрузі, автор розробляє чимало монологів і діалогів, але не менш важливий епізод зображення гнітючої, захмелілої атмосфери брудного міста, що доповнює уявлення читача про душевний стан дівчини: "Було холодно, темно, дрібний дощ сік їй просто в очі, вулиця, розмокла і розталапана, була радше одною великою баюрою" [18, т. 21, 36]. Маємо візуалізований образ зрадженого, приниженого почуття. Схожу картину емоційної бурі в душі закоханого, суголосної з міським довкіллям, натрапляємо й у романі "Лель і Полель": "<…> вулична курява, яку підняв туманом проїжджаючий фіакр, била йому в обличчя, мов град каміння. Хтось із перехожих штовхнув його ліктем, а Начкові здалося, що якийсь венеціанський браво ударив його в бік вістрям стилета. <…> від бальзамного весняного повітря йому ставало душно, аж холодний піт виступав на лобі" [18, т. 17, 449]. В обох випадках екстер'єр міста стає похмурим виразником внутрішнього стану та почуттів самотніх, зраджених та осоромлених героїв.

В оповіданнях "Неначе сон", "Дріада", "Сойчине крило", написаних на початку 1900-х рр., І. Франко вже зображає любовні почуття, що зароджуються на лоні мальовничої природи. Їхня особлива риса – шквал емоцій, переданий явищами живої натури. У творі "Неначе сон" читаємо: "<…> обоє щезли в розкішнім морі сіро-золотих стебел жита, а над ними щасливо шуміли недоспілі ще колосочки, колисані ледве чутним подихом гарячої, полуденної літньої години" [18, т. 22, 320]. Цей уривок фіксує еротичний пуант зустрічі Марисі та Нестора. Житнє поле й полуднева спека посприяли вибуху пристрасті. Не менш емоційно письменник змальовує лісове кохання Мані й Массіно ("Сойчине крило") та гірську пристрасть Густі й Бориса ("Дріада"). У цих творах "<…> природа органічно заангажована у відчуття й почуття людини" [3, 163]. Змальовані ліси, гори, лани приховують коханців від зайвих очей та підсилюють еротичність дійства. Помітно, що у Франкових творах природна атмосфера виступає стимулом до виникнення як ніжних, невинних почуттів ("Дріада", "Сойчине крило"), так й імпульсивних фізичних контактів ("Неначе сон").

Отже, просторова орієнтація героїв у процесі спілкування чи спостереження – це також показник любовних почуттів, бо може і сприяти, і перешкоджати подальшому розвитку стосунків.

Іще один підвид візуальних засобів невербаліки – зовнішній вигляд героїв, зокрема їхня фізіогноміка, одяг, зачіски. Ці індивідуальні вияви Франкових персонажів увиразнюють фізичну привабливість чи потворність учасників амурних перипетій і залежно від переваги тієї чи тієї риси сприяють виникненню почуттів симпатії-антипатії. Наприклад, комічна зовнішність Семіона Стоколоса ("Маніпулянтка") не подобається Целіні, а лише викликає жалощі й огиду: "<…> хоч ще молодий, ходив згорблений і немов розломаний, мав лице широке, вистаючі вилиці, вид якийсь заляканий і непевний, блукаючий вираз очей, ніс розплющений і руде волосся" [18, т. 18, 44]. Молода і вродлива дівчина не бачить свого майбутнього поряд із таким чоловіком. За зовнішніми параметрами їй симпатичніший молодий пан Темницький, "<…> високий, плечистий, сильно збудований мужчина, з правильними обрисами лиця, з буйним темним заростом" [18, т. 18, 38]. Проте поверхнева краса та потворність виявляються оманливими: огидна, на перший погляд, зовнішність Стоколоса приховує істинну красу душі та щирі почуття, а фізична врода Темницького – внутрішню почварність і підступ. Цим контрастним зображенням зовнішнього і внутрішнього І. Франко вкотре доводить, що врода тіла – тимчасова, а краса душі – вічна.

Одяг, особливо його колір, теж виступає знаменням позитивних і негативних любовних емоцій. Біла весільна сукня Реґіни Стальської стає для неї "символом найбільшого нещастя" [18, т. 20, 264] – одруження з нелюбом та розлуки з коханим. Героїня ненавидить це плаття, уважає проклятим, тому демонстративно надягає його на десяту річницю одруження зі Стальським та розлуки з Рафаловичем, щоб або розвіяти "цьоцине" прокляття і "празнично" зустріти "новий зворот" у житті, який вона, очевидно, пов'язує з Євгенієм, або ж підсилити дію закляття, якщо попереду ще десять років нещасливого існування поруч із чоловіком. Отже, біле весільне плаття Реґіни – це символ ненависті та втрати. Героїня новели-повісті "Сойчине крило", навпаки, береже червону сукню як приємну згадку про кохану людину та "живу запоруку кращої будущини" [18, т. 22, 77]. У це плаття Маня одягнена під час останнього побачення з коханим Массіно й у ньому мріє з'явитися в момент їхньої наступної зустрічі, наче й не існувало між ними трьох років розлуки. Любов та ненависть, які письменник візуалізує в червоному й білому кольорах, – це два споріднені почуття, що йдуть пліч-о-пліч у всіх творах І. Франка. Важливо зазначити, що в одязі героїв немає насиченої різнобарвності, очевидного пріоритету автор надає чорному кольору, який пов'язаний із трауром, скорботою, але водночас надає таємничості та елегантності Франковим дамам у чорному – Реґіні Твардовській-Стальській, Реґіні Киселевській-Калинович, пані Міхонській. Такий вибір палітри не випадковий, бо "колір – це усвідомлений, ретельно продуманий прийом, який допомагає художникові слова виразити свої думки і відчуття" [8, 133].

Ще одним цікавим елементом у зовнішності Франкових героїнь стає коротка зачіска. У листі до Клементини Попович від 26 квітня 1884 р. І. Франко зізнається: "мені обстрижені панни не раз – коли суть і в прочім гарні – ліпше подобаються, ніж косматі" [18, т. 48, 421]. У творах письменника коротка зачіска – знак емансипованої жінки, або "женщини-чоловіка" [18, т. 48, 134]. Саме в таких жінок і закохуються брати Калиновичі ("Лель і Полель"), Семіон Стоколос ("Маніпулянтка"), та й сам І. Франко. Реґіна й Целя – образи Франкової коханої, Целіни Журовської, самодостатньої гордої польки, яка залишилася байдужою до почуттів письменника, проте кохання до цієї жінки надихнуло його творчі пориви: "<…> її впливом були мої писання "Маніпулянтка", "Зів'яле листя" <…> і недрукована повість "Lelum-Polelum" (лист від 26 серпня 1898 р.)

[18, т. 50, 114]. Образи Реґіни (“Лель і Полель”) і Целі (“Маніпулянтка”) найбільш точно відтворюють внутрішні й зовнішні характеристики Франкової коханої. Обидві героїні такі ж амбітні, елегантні, незакомплексовані натури, а короткі зачіски лише візуально увиразнюють цю природну неординарність, котра так вабить чоловіків і сковує їхню волю.

Гадаємо, наведені приклади дають змогу краще зрозуміти специфіку відтворення любовних взаємин у прозі І. Франка. Амурні почуття та переживання зафіксовані не лише у вербальній мові героїв, а й у майстерно відтвореній зовнішності персонажів – виразах очей, обличчя, шкірних реакціях, ходьбі, просторовій орієнтації, фізіогноміці, одязі, зачісці. Невербальні компоненти допомагають точніше діагностувати емоційний стан закоханого.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Бєлих О.* Проблеми на рівні невербальної комунікації // *Наук.* вісник Волин. ун-ту. Філологічні науки – Луцьк, 2010. – №7. – С. 305-309.
2. *Варій М.* Загальна психологія: Підручник. – К.: Центр учбової літератури, 2009. – 1007 с.
3. *Денисюк І.* Барва, мелодія й температура sensations і sentiments (мікростудія Франкової “Дріади”) // *Денисюк І.* Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 т., 4 кн. – Львів: ЛНУ, 2005. – Т. 2. – С. 163-173.
4. *Денисюк І.* Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. – Львів: Академічний Експрес, 1999. – 280 с.
5. *Йогансен М.* Як будується оповідання // *Йогансен М.* Вибр. тв. / Упоряд. Р. Мельників. – К.: Смолоскип, 2009. – С. 550-671.
6. *Каневська Л.* Психологізм романів Івана Франка середини 80-х – 90-х років: Автореф. дис. ... канд. філол. наук.– К.: [б.в], 2004. – 20 с.
7. *Лабунская В.* Невербальное поведение (социально-перцептивный подход). – Ростов: Изд-во Ростов. ун-та, 1986. – 136 с.
8. *Левчук Т.* Особливості колористичної палітри в романах Д.Г. Лоуренса // *Дискурс* у сучасному науковому, соціокультурному та інформаційному просторі: Збірник тез / За. ред. І. Соколової. – Маріуполь: МДУ, 2013. – С. 133-135.
9. *Легкий М.* Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка. – Львів: Львівське відділення ІЛ НАНУ, 1999. – 154 с.
10. *Лотман Ю.* Декабрист в повседневной жизни (бытовое поведение как историко-психологическая характеристика // *Литературное* наследие декабристов. – Л.: Наука, 1975. – С. 25-74.
11. *Носенко Е.* Діагностика особистості засобами невербального спілкування. – К.: Освіта України, 2013. – 191 с.
12. *Нэпп М., Холл Дж.* Невербальное общение / Пер. с англ. З. Замчук. – СПб.: Питер, 2014. – 464 с.
13. *Страхов И.* Методика психологического анализа характеров в художественном произведении: психологический анализ портретов-характеров в романе Л. Н. Толстого “Война и мир”. – Саратов: Сарат. пед. ин-т, 1977. – 84 с.
14. *Тесля О.* Погляд як елемент невербальної комунікації // *Вісник* Львів. ун-ту. Серія філол. – Львів, 2009. – Вип. 46. – Ч. 1. – С. 257-266.
15. *Ткаченко А.* Мистецтво слова: Вступ до літературознавства: Підручник. – К.: ВПЦ “Київський університет”, 2003. – 448 с.
16. *Ткачук М.* Жанрова структура прози Івана Франка (Бориславський цикл та романи з життя інтелігенції): Автореф. дис. ... докт. філол. наук. – К.: [б.в], 1998. – 29 с.
17. *Філоненко М.* Психологія спілкування: Підручник – К.: Центр учбової літератури, 2008. – 224 с.
18. *Франко І.* Зібр. тв.: У 50 т. – К.: Наук. думка, 1976–1986.
19. *Хализев В.* Теория литературы. – М.: Высшая школа, 2002. – С. 249-260.
20. *Чопик Р.* ЕссеHomo: Добра звістка від Івана Франка. – Львів: Львівське відділення ІЛ НАНУ, 2001. – 232 с.
21. *Швець А.* Злочин і катарсис: Кримінальний сюжет і проблеми художнього психологізму у прозі І. Франка. – Львів: ІЛ НАНУ, 2003. – 236 с.
22. *Швець А.* “...Подружжя майже завсіди – лотерея...” (матримоніальна концепція Івана Франка) // *Іван* Франко: Тексти. Факти. Інтерпретації: Зб. наук. пр. / НАН України. Інститут Івана Франка; Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. – К.; Л., 2011. – Вип. 1. – С. 128-136.
23. *Mehrabian A.* SilentMessages: Implicit Communication of Emotion sand Attitudes. – Belmont, 1971. – 235 s.
24. *Hall E.* The hidden dimension. – New York, 1966. – 217 s.

Отримано 19 травня 2014 р. *м. Львів*

З пам'яті літ

Ярослава Мельничук

УДК 821.161.2 Коб.09

ЕЛЬПІДЕФОР ПАНЧУК – ПОЦІНОВУВАЧ ОЛЬГИ КОБИЛЯНСЬКОЇ

Розглянуто публіцистику, мемуари й художні есе Е. Панчука про Ольгу Кобилянську. Дано оцінку працям літературознавця.

Ключові слова: мемуари, документалізм, публіцистичні статті, кобилянськознавство.

Yaroslava Melnychuk. Elpidefor Panchuk – a connoisseur of Olga Kobylyanska's literary legacy
E. Panchuk's publicism, memoirs and art essays about Olga Kobylyanska are studied. The literary critic's works are analyzed.

Key words: memoirs, documentalism, publicistic articles, Kobylyanska study.

Особливо вартісні, на наш погляд, свідчення очевидців – людей, що серцем доторкнулися до великої постаті Ольги Кобилянської. Таким спостережливим очевидцем, дбайливим збирачем найдрібніших штрихів, багатолітнім музейником був Ельпідефор Матвійович Панчук (15.06.1894 – 30.06.1981). Народжений у селі Мамаївці на Кіцманщині в багатодітній незаможній селянській сім'ї, хлопець отримав від священика таке ж рідкісне ім'я, як, приміром, героїня Івана Нечуя-Левицького Нимидора-Минодора із повісті "Микола Джеря". Як трактують словники, ім'я Ельпідефор грецького походження й означає "носій надії" подібно до того, як, скажімо, Христофор – "хрестоносець". Батьки хотіли назвати його Іллею, але панотець вибрав більш канонічне ім'я й нарік Ельпідефором.

Чимало гумористичних ситуацій через це виникало, адже в родині його називали по-різному. Як згадував сам Панчук, Ольга Кобилянська величала його "Піпідефор".

Небесні сили подарували йому не лише незвичне, рідкісне ім'я, а й виняткову долю. Хоч і дуже важко було батькам забезпечувати дітей, проте обдарований хлопець здобув освіту: закінчив народну школу (1907), потім Чернівецьку гімназію (1915). У розділі "Книга мого життя" читаємо про те, як босоногому гімназистові купили на виріст черевики, і "гупав я тими черевиками по коридорах четвертої Чернівецької гімназії вісім років" <…>. Пригадую старших своїх колег. Серед них поет Володимир Кобилянський і Дмитро Загул" [2, 38].

Щоправда, тут вкралася помилка, бо у "шкільному 1896/97 навчальному році у Чернівцях була відкрита гімназія, але не українська, а друга німецька з паралельними українськими класами" [2, 4]. І лише після встановлення румунської влади цей заклад почали іменувати Чернівецьким ліцеєм №4. Отже, Е. Панчук навчався у другій Чернівецькій гімназії, де професорами були Володимир Кміцикевич, Іван Дощівник, Антін Клим, Юліан Кобилянський – старший брат письменниці, про якого пізніше спогадував мемуарист.

Прикметно, що успішними гімназистами були громадський діяч Іван Василашко і – в майбутньому українська письменниця, авторка чудових повістей про гімназійну молодь, про духовне життя Чернівців – Ірина Вільде (Дарина Макогон) (1907–1982). А Іван Андрич, який навчався в гімназії з

1906 по 1914 р., спогадував: “Разом зі мною вчились Іван Василашко, Кость Радиш, Ельпідефор Панчук – батько професорів Олега та Ігоря Панчуків <…>. Пам’ятаю, що історію нам викладав професор Мирон Кордуба, латину – Іван Прийма, а Іван Дощівник вчив нас німецької мови. Розумні та інтелігентні то були люди. Гімназисти любили їх і до них тягнулися” [2, 17].

У 1915–1918 рр. майбутній учений перебував в австрійській армії. За свідченням Олега Панчука, сина Ельпідефора Матвійовича, “батько був молодшим лейтенантом австрійської армії, потім пішов до петлюрівської армії, пройшов румунський концтабір у Трансільванії” (з інтерв’ю Ю. Боднарюк) [1, 18].

Попри життєві перепони, Е. Панчук став високоосвіченою людиною: у 1921 р. вступив до Чернівецького університету на філософсько-філологічний факультет (спеціальність – “викладач історії та старослов’янської мови”).

“Серед випускників 1925 р. був уродженець с. Мамаївці доктор філософії, літературознавець Ельпідефор Панчук (1894–1981). До війни він працював в університеті, після війни – в літературно-меморіальному музеї О. Кобилянської” – читаємо в історії Чернівецького університету [10, 91]. Після закінчення навчання Е. Панчук був молодшим бібліотекарем у бібліотеці Чернівецького університету, а в 1940–1941 рр. – директором бібліотеки, паралельно трудився в архіві.

Так склалося, що близько тридцяти років – із 1 лютого 1944 р. й аж до 15 жовтня 1972 р. Е. Панчук був науковим співробітником Чернівецького літературно-меморіального музею Ольги Кобилянської. Власне, його доля ще з 1925 р. була щільно пов’язана із родиною Кобилянських, після одруження з Оленою-Галюсею, племінницею письменниці, донькою її брата, яка була прийомною її донькою. У сім’ї Панчуків народилося двоє синів – Ігор (1926–1972) та Олег (1932), обидва – хіміки за фахом.

Коли 1944 р., невдовзі по смерті Ольги Кобилянської, за ініціативою Дмитра Косарика організовувався музей письменниці, до роботи активно залучили близьких – прийомну дочку й зятя Панчуків, адже сам музей влаштовували в кількох кімнатах дому, де жила сім’я. У великій нагоді стали знання Ельпідефора Матвійовича, який протягом призахідного етапу життя О. Кобилянської виконував функції її секретаря, літературного помічника. Він володів багатьма мовами, передусім німецькою (і також готичним її шрифтом) та румунською й польською. Тобто кращого перекладача, редактора, збирача й упорядника фондів новоствореного музею, та ще й близького родича, обізнаного з усією життєтворчістю письменниці, відшукати було неможливо. Тому Е. Панчук став правою рукою першого директора ЧЛММК Олени Кононівни Коваленко (1919–1983), яка приїхала з Києва.

Для нього – корінного буковинця, інтелектуала, людини з високими моральними пріоритетами, істинного інтелігента, з обличчя якого світилась висока духовність і порядність, – це було 30 років сродної праці, відповідної його нахилам і здібностям. Очевидно, педантична натура й задатки скрупульозності в роботі бібліотекаря й архівіста примножились у нових іпостасях Е. Панчука, адже він став публіцистом, мемуаристом і навіть автором ліричного романного слова про письменницю.

Першими спробами наукового осмислення великої постаті стали виступи у пресі, найчастіше в обласній газеті “Радянська Буковина”, а також у журналі “Жовтень” (20 різновекторних, різнопланових статей, теми яких іноді дублювалися).

Одразу впадає у вічі, що публіцистика Е. Панчука не була присвячена суто певним датам, не вшановувала О. Кобилянську лише планово чи до святкової нагоди, як, приміром, в О. Коваленко.

Основними були такі аспекти:

1) О. Кобилянська у взаєминах із діячами (Тарас Шевченко, Леся Українка, Микола Лисенко, Августа Кохановська, Осип Маковей та ін.): “Дружба письменниць: Уривки з листів Лесі Українки до О. Кобилянської (Радянська Буковина. – 1946. – 26 лют.); “З альбома О. Кобилянської” (Рад. Буковина. – 1961. – 10 берез.); “Зустріч О. Кобилянської з М. Лисенком” (Рад. Буковина. – 1962. – 25 берез.); “Велика любов орлиці” (Рад. Буковина. – 1967. – 23 серп.); “Посестри (Про дружбу О. Кобилянської та А. Кохановської)” (Рад. Буковина. – 1968. – 11 верес.).

2) Розвідки літературознавчого характеру, що проливають світло на історію появи тих чи тих творів письменниці. Особлива значущість цих статей – у першовідкриттях, зроблених Е. Панчуком: “Ранні твори О. Кобилянської” (Рад. Буковина. – 1946. – 22 берез.); “Материнське сердце” (Відображення життя дітей сільської бідноти в творах О. Кобилянської) (Жовтень. – 1963. – 2/11); “Трагедія в Рідківцях (Історія написання новели “Вовчиха”)” (Рад. Буковина. – 1964. – 18 верес.) та ін.

3) Статті про міжнаціональні контакти (із чехами, словенцями, австрійцями, німцями та ін.): “Чеські гості в музеї О. Кобилянської” (Рад. Буковина. – 1964. – 26 черв.); “Животворні зв’язки” (у співавт. з Ничипором Томашуком) (Рад. Буковина. – 1966. – 15 січня).

4) Особливе місце посідають першопублікації, оприлюднення невідомих, рідкісних, музейних матеріалів, зокрема, у “Рад. Буковині” за 14 вересня 1963 р. було надруковано текст непроголошеної промови О. Кобилянської на вечорі, присвяченому 40-річчю її літературної діяльності.

Прикметна й вельми приваблива риса статей Е. Панчука – легкість викладу, читабельність і несподівані ліричні відступи, де автор подає власні судження, розмисли, дотичні до теми. Приміром, пишучи про допомогу Лесі Українки Ользі Юліанівні, робить висновок: “Життя ніколи не пливе рівною дорогою і не та людина щаслива, що ніколи не падає, а та, що, впавши, вміє підвестися на ноги <…>” [6, 2]. А розглянувши ранні спроби, дослідник зазначає: “Кажуть, що письменники на старості літ червоніють за свої юнацькі твори. 17-літня письменниця робить виняток в такому твердженні” [7, 7].

Дивовижна риса публіцистики Ольги Кобилянської – її науковість, точність, скрупульозність у фактажі в поєднанні з легкістю викладу, неповторним ліризмом оповіді. На той непростий час авторка вміло обходила ідеологічні постулати, пишучи незаангажовано, що робить її слово й досі актуальним. Е. Панчук спромігся вибрати ракурс у висвітленні проблеми, ніким раніше не застосований. Так, пишучи про Т. Шевченка, він уперше проаналізував німецькомовні переклади його поезій, зроблені О. Кобилянською. Власне, він окреслив напрями подальших досліджень для кобилянськознавців. Приміром, Володимир Оксентійович Вознюк, який прийшов до музею на місце Ельпідефора Матвійовича в 1972 р., обрав для кандидатської дисертації тему про ранню творчість О. Кобилянської. До слова, і сам Е. Панчук працював над кандидатським дослідженням, однак не встиг дожити до його захисту.

В амплуа мемуариста Е. Панчук виступив спочатку, готуючи у співавторстві з Ф. Погребенником, О. Коваленком та В. Піскаловою книжку “Ольга Кобилянська в критиці та спогадах” (К., 1963), де було вміщено його “Фрагменти із спогадів про Ольгу Кобилянську”, а також мемуари дружини Олени Панчук та їхнього сина Ігоря Панчука. Саме оця “фрагментарність” була натяком на розлогіший варіант мемуарного жанру, що більшою мірою виявився пізніше (у повісті “Гірська орлиця” та романі-есе “Кобилянська”).

Перо Панчука-мемуариста – легке й натхненне, адже "довголітнє знайомство з О. Кобилянською, а також тривале життя під одним дахом дали мені можливість спостерігати письменницю в її побутовому житті: за працею, на дозвіллі <…>" [5, 390]. Тому можна довіряти його точності у збереженні рис до портрета авторки "Землі" й "Битви". Він цитував: "Точність – це одна з ознак культури", – дорікала письменниця тим, що не дотримувались обіцянок слова" [5, 391]. На нашу думку, такі настанови були взяті на озброєння.

У нашій домашній бібліотеці зберігається примірник книжки Е. Панчука з автографом: "Поклонникові гірської орлиці Богданові Івановичу Мельничуку на спогад від автора. Чернівці, 26 січня 1977р.". Сам же Б. Мельничук, виголошуючи надгробну промову в день похорону Е. Панчука, наголосив: "Значним внеском у вивчення життя і творчості О. Кобилянської стала його книга "Гірська орлиця" (1976), де він виступає не тільки як учений, але й як літератор, наділений тонким художнім чуттям" (із рукопису, що зберігається в архіві авторки. – *Я. М.*).

Першим відгуком – рецензією на книжку, що побачила світ в ужгородському видавництві "Карпати", була газетна стаття журналіста Олександра Масляного "Спогади про Ольгу Кобилянську" в "Рад. Буковині" за 30 грудня 1976 р. Автор зазначив, що із книжки Е. Панчука читач дізнається про звички, смаки письменниці, про її доброту, лагідність, безкорисливість. Вона говорила: "життя лише доти має вартість, доки чоловік може допомагати іншим" [4, 3].

Нагадаємо, що для мемуарів як жанру, близького до історичної прози, наукової біографії, документально-історичних нарисів, прикметне суб'єктивне поцінування автором реалій, неповнота інформації, іноді її однобічне подання [див.: 3, 26].

В аналізованій книжці спостерігаємо певні ідеологічні нашарування в описі "погідного дня" 28 червня 1940 р., зокрема певне тяжіння до адоративного показу приходу радянської влади на Буковину й перебільшення цього факту в долі О. Кобилянської (у розділі "Шанована народами"). Виклад зроблено на підставі приписуваних їй радянофільських статей, що були містифікацією її авторства.

Літератор розкриває секрети творчої лабораторії ("У селі Димці"), естетичні вподобання, особливості світогляду ("Її портрет", "У господів в "Царівни" та ін.), подає розлогий візуальний образ, літературний та життєвий контекст творів. Численні фото, ілюстративний матеріал доречно доповнюють книжку, яка стає в пригоді багатьом читачам – як фахівцям, так і любителям мемуарної літератури.

На нашу думку, значно вільнішим у спогадуванні був Ельпідефор Матвійович в останні роки свого життя, коли з ним співпрацював філолог і журналіст Анатолій Томків. Як він розповів мені, протягом одного року, а може, і більшого часу, він приходив до сім'ї Панчуків на вулицю С. Гулака-Артемовського. Двері відчиняв молодший син Олег, але співрозмовникам ніхто не заважав, і пан Ельпідефор щоразу розповідав за зазначеним планом фрагменти, які А.Томків ретельно занотовував (ніякими диктофонами тоді не користувався). А вдома розшифровував записи, роблячи їх літературне редагування. Читаючи їх йому наступного разу, часом викликав сентиментальне зворушення – аж до сліз – у сивочолого мемуариста. Так поступово набралося понад кілограм паперів, частину з яких було видрукувано у львівському журналі "Жовтень" (1983, №11–12) уже по смерті Е. Панчука.

Ось історія появи роману-есе "Кобилянська", у передмові до якого Федір Погребенник наголосив: "Спілкування з Е. Панчуком, який у своїх руках потримав кожен аркуш паперу, що вийшов з-під її пера, добре знав

її громадсько-культурне і літературне оточення, її нелегку життєву долю, збагачувало кожного, хто стикався з ним, спонукало до студій над творчістю О. Кобилянської, будило думку" [9, 37].

Безперечно, розповіді автора роману-есе промовляють до читача, адже чи не вперше маємо біографічні нариси про батьків Юліана та Марію, про дитячі й молоді роки в Південній Буковині, вплив родин Устияновичів, Окуневських, Кохановських на юну Ольгу, докладний аналіз музичних, живописних, загалом мистецьких впливів. На наш погляд, цінним є зроблений уперше розгляд лектури Кобилянських, поставлення крапок над "і" в темах "Бібліотека О. Кобилянської", "Театр і Кобилянська". Важливий і розділ "Від предків до правнуків", де простежено їхній родовід.

Для твору характерне суб'єктивне ставлення автора до того, про що він пише. Від роману тут – великий обсяг та розповідна манера, від есе – логічність викладу, історико-біографічний характер.

Великим досягненням мемуариста стало те, що йому вдалося передати ауру дому, тонку душевну організацію письменниці, багатство її стилю. Він уперше класифікував її ранню творчість, зробив її доступною через переклади текстів із німецької мови.

Власне, величезний пласт роботи здійснив Е. Панчук у процесі розпізнавання тексту, перекладу, складання приміток до знайдених 1974 р. щоденників юної Ольги (для цього вже пенсіонер Е. Панчук знову був запрошений на роботу до музею).

Ще один дотичний факт: у лютому 1986 р. Б. Мельничукові довелося написати видавничий відгук на машинопис книжки Епідельфора Панчука "Крила орлиці" (340 с.), яка пропонувалась до видавництва "Карпати" (Ужгород). Хоча вона й не була видана, ця річ містила "багатющий, нерідко унікальний матеріал", "на книжки подібного характеру наша література не така й вже багата" (з архіву Б. Мельничука. – *Я. М.*), – зазначив рецензент.

Загалом творчість літератора й публіциста Ельпідефора Панчука, за словами О. Гончара, – це неповторний золотий ключ до розуміння "величавої духовної квітки Буковини".

ЛІТЕРАТУРА

1. *Боднарюк Ю.* Ми були під "парасолькою" Ольги Кобилянської // *Молодий* Буковинець. – 2008. – 24 січ. – С. 18.
2. *Від гімназії* до колегіуму: до 100-річчя української середньої загальноосвітньої школи на Буковині / Упоряд. О. Романець. – Чернівці, 1996. – 40 с.
3. *Літературознавча* енциклопедія: У 2 т. / Автор-укладач Ю. Ковалів. – К.: ВЦ "Академія", 2007. – Т. 2. – 624 с.
4. *Масляний О.* Спогади про Ольгу Кобилянську // *Рад.* Буковина. – 1973. – 30 груд. – С. 3.
5. *Ольга Кобилянська* в критиці та спогадах / Вст. ст. Ф. Погребенника. – К.: Держхудлітвидав України, 1963. – 560 с.
6. *Панчук Е.* Дружба письменниць: Уривки з листів Л. Українки до О. Кобилянської // *Рад.* Буковина. – 1946. – 26 лют. – С. 2.
7. *Панчук Е.* Ранні твори Ольги Кобилянської // *Рад.* Буковина. – 1946. – 22 берез. – С. 7.
8. *Панчук Е.* Кобилянська: роман-есе // *Жовтень.* – 1983. – № 11. – С. 38-64; № 12. – С. 20-61.
9. *Погребенник Ф.* Пристрасне слово очевидця // *Жовтень.* – 1983. – № 11. – С. 37.
10. *Чернівецький* університет 1875–1995: Сторінки історії. – Чернівці: Рута, 1995. – 208 с.

Отримано 14 січня 2014 р. *м. Чернівці*

Написане лишається

Цього року минає 120 літ з часу, коли Михайло Грушевський, успішно закінчивши магістратуру Київського університету, прибув на роботу до Львова. Як невдовзі виявилося, ця подія не лише стрімко й рішуче змінила приватне життя окремої людини, а й стала поворотним пунктом у суспільному розвитку всієї України. Про масштаб і значення діяльності М. Грушевського історики й культурологи сказали чимало – практично кожна праця про нього не оминає знакового 1894 р. Наш часопис уважає за необхідне відзначити цю знаменну дату наступною публікацією.

Галина Бурлака

УДК 801.82

НЕВІДОМИЙ СПОГАД ПРО МИХАЙЛА ГРУШЕВСЬКОГО

Публікація вводить у науковий ужиток виявлений в архіві матеріал про знайомство й подальші взаємини Михайла Грушевського з Григорієм Коваленком-Коломацьким. Спілкування цих активних учасників українського руху висвітлює тогочасний історичний контекст, культурне й наукове середовище, а отже, доповнює наші знання про розвиток українства в кінці XIX – на початку XX століть.

Ключові слова: мемуари, переклади, український рух кінця XIX – початку XX ст.

Halyna Burlaka. The unknown memory about Mykhailo Hrushevsky

The publication introduces into scientific use the materials found in an archive regarding the acquaintance and subsequent relationship of Mykhailo Hrushevsky and Grygoriy Kovalenko-Kolomatsky. The correspondence of these active members of the Ukrainian movement throws light upon the historical context of that time, cultural and scientific environment, and thus adds to our knowledge of the development of Ukrainian nation in the late 19th – early 20th centuries.

Key words: memoir, translations, the Ukrainian movement of the late 19th – early 20th centuries.

У фонді журналу "Літературно-науковий вістник" зберігається цікавий досі не публікований текст Григорія Коваленка-Коломацького (1867–1938) "Дяка робітникам щирим!"[1]. Це спогад про знайомство автора з Михайлом Грушевським, яке сталося 1897 р. На той час Г.А. Коваленко служив канцеляристом Управління державного майна у Владикавказі, однак жваво цікавився українським громадським і культурним життям. У березні 1897 р. майбутній письменник, журналіст і громадський діяч написав першого листа М. Грушевському до Львова[2], де поставив цілу низку запитань про галицькі справи. Не зважаючи на свою зайнятість, М. Грушевський

[1] *Коваленко-Коломацький Г.* Дяка робітникам щирим! (Уривки зі споминів) // Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім Т.Г. Шевченка НАН України. – Фонд 78 ("Літературно-науковий вістник"). – Од. зб. 276. – 3 с.

[2] *Коваленко-Коломацький Г.* Лист до М. Грушевського від 29 березня 1897 р. // Центральний державний історичний архів України у м. Києві (далі – ЦДІАК України). – Ф. 1235. – Оп. 1. – Спр. 536. – С. 1. У цій архівній справі зберігається ще 25 листів Г. Коваленка-Коломацького (його листування з М. Грушевським тривало до 1912 року). До цієї ж добірки помилково приєднано два листи (С. 48-49, 53-56) іншого Коваленка – Григорія Олексійовича (1868–1937). Це український письменник, журналіст, історик, етнограф, художник, громадський діяч, репресований у 1937 році (друкувався під псевдонімами Грицько Коваленко, Гр. Ков., Г. К., Гр. Вільний, К. Вільний, К. В., Гр. Липняцький). Також цікавився біологією (про це його захоплення, зокрема, свідчить лист до М. Грушевського від 21 грудня 1911 р.).

не лише докладно відповів на лист[1], а ще й запросив свого нового кореспондента до особистого знайомства під час літніх канікул, коли історик планував приїхати до батьків у Владикавказ. Так відбулася перша зустріч М. Грушевського з Г. Коваленком-Коломацьким, їхнє спілкування тривало й далі багато років.

Невеличкі спогади, як видно з дописки наприкінці, були переслані для публікації у якомусь збірнику. Той факт, що вони збереглися серед паперів "ЛНВ", наводить на думку про те, що члени редакції журналу були причетні до підготовки цього збірника, а самий зміст і пафос тексту переконують, що йдеться про збірник на пошану М. Грушевського.

Залишалася одна загадка – це датування автографа; дата написання зазначена автором так: 1918/I05. На перший погляд це можна прочитати як 5 січня 1918 р. Про який збірник могла бути мова у той буремний час? Та й нагоди, – наприклад, ювілею – для якогось особливого пошанування М. Грушевського на той момент не було. Реалії тексту, насамперед слова автора, що він перебуває у казармі в Одесі, готуючись до "воєнної мукомольні", дають виразну підказку: йдеться про період російсько-японської війни (тривала з 8 лютого 1904 до 27 липня 1905 р.). Г. Коваленко-Коломацький – на той час 37-річний службовець статистичного бюро у Херсоні – був мобілізований до війська як резервіст. Офіційна хроніка військових дій свідчить: навесні 1905 р. з Одеської військової округи на фронти Далекого Сходу було перекинуто 15-ту піхотну дивізію та 4-ту стрілецьку бригаду, але вони прибули по завершенню бойових дій. Поки солдати доїхали, війна закінчилася поразкою Росії. Як відомо, ця програшна війна стала однією з вагомих причин виникнення революційної ситуації у країні.

Отже, дату спогадів потрібно читати як 18 січня 1905 р. Такий спосіб написання дати – коли перші дві цифри року ставилися перед числом і місяцем, а наступні дві – після, нерідко вживали у кінці XIX – на початку XX століть. Це коригування дати дає можливість висунути правдоподібну версію появи цих спогадів.

Восени 1904 р. виповнювалося 10 літ із часу, коли молодий магістр Михайло Грушевський прибув із Києва до Львова й у місцевому університеті очолив кафедру "всесвітньої історії з спеціальним оглядом на історію Східної Європи". Із молодечим завзяттям готував він курс лекцій з історії України, а водночас "вів публічні виклади, взявся за організацію наукової роботи в недавно зреформованім, але зовсім ще не виведенім на наукову дорогу Науковім товаристві імени Шевченка, перейняв на себе редакцію "Записок" <…>, зреформував їх з щорічника на квартальник, потім двомісячник, сам давав до них багато праць, справоздань і рецензій, а поруч них заложив (1895) в Товаристві иньші, спеціальні публікації…" [2, 201-202]. Напружена творча праця і суспільно-політична діяльність М. Грушевського не усіма була сприйнята схвально, але більшість, без сумніву, розуміла важливість такої діяльності й високо цінувала ініціативність, працьовитість, високий науковий рівень, чітку й активну громадянську позицію, організаторські здібності молодого професора.

Учні і прихильники М. Грушевського зініціювали відзначення 10-ліття перебування його у Львові виданням ювілейного збірника [6], куди увійшли статті з історії, літературознавства, етнографії. Однак, як це звичайно буває, із різних причин не всі матеріали, які призначалися до збірника, потрапили до нього. Зокрема, на наше переконання, саме для цього видання писався спогад Г.А. Коваленка-Коломацького "Дяка робітникам щирим!", який до цього часу не публікувався.

Як сказано у передмові до збірника, матеріали почали збирати 1904 р., планувалося видання 1905, проте через низку причин вийшло аж 1906 р. Відлуння деяких із тих обставин знаходимо, наприклад, у листуванні Івана Франка з

[1] *Грушевський М.* Лист до Г.А. Коваленка від 6 травня (24 квітня) 1897 р.// Інститут рукопису Національної бібліотеки ім. В. Вернадського (далі – ІР НБУВ). – Ф. 134. – № 27. Лист написано рукою Марії Сильвестрівни (дружини М. Грушевського), лише дописка у тексті та заключна фраза, підпис і дата – власноруч М.С. Грушевського. Всього у цій добірці 15 листів М. Грушевського (№ 27-41; 1897–1899 рр.). До речі, й у цьому архівному описі помилково "переплелися" два Коваленки: у фонді 134 під № 85 зберігається біографія не Григорія Андрійовича, а Григорія Олексійовича Коваленка.

Володимиром Гнатюком. Обидва вони входили до спеціально створеного комітету[1], чиїми заходами й готувалася книжка. У листі від 29 липня 1905 р. І. Франко, який на той момент ще був у Львові, а В. Гнатюк вже відпочивав у Криворівні, побіжно згадав про підготовку цього видання: "Наук[овий] збірник" складається, але я не бачив іще нічого" [7, 270]. Що мова йде саме про збірник, присвячений М. Грушевському, переконуємося з відповіді В. Гнатюка від 15 серпня: "Що чувати з "Наук[овим] збірником"? Я казав, аби мені прислали з нього одну коректу, але дотепер не дістав ні одного аркуша, тому й не знаю, чи складають його, чи ні. Кримський написав філологічну статтю з історії нашої мови під назвою "Деякі непевні критерії для діалектологічної класифікації староруських рукописів" [6, 91-153]. Тому що вона підходить на початок, а Кримський хоче скоригувати її ще перед від'їздом до Москви, куди мусив би задля неї возити цілу купу книжок, то він просить, аби її зараз зложено і видрукувано. Прошу проте повідомити мене, чи може він рукопис прислати і чи вискладають його зараз, а я повідомлю його про те. Я маю в себе три історичні праці до збірника: Коренця, Целевича і Крип'якевича[2]. Я хотів післати їх Томашівському до перегляду, але він не відписує мені на картку, вислану до Бережан, а я не знаю, де він обертається, і праці стоять" [1, 145]. Через два тижні – 2 вересня, коли В. Гнатюк вже повернувся до праці у Львові, а І. Франко поїхав до Берегомету[3], листівка В. Гнатюка свідчить про намагання пришвидшити видання збірника: "Прошу написати, де лежить праця про Наливайка, бо її зараз мусять складати тому, що інакше "Н[ауковий] збірник" не вийшов би сього року" [1, 145][4]. І. Франко відповів одразу (4 вересня): "Скрипт "Наливайка" лежить у салоні на столі біля рога" [7, 274], але, мабуть, виникли ще якісь перепони, і збірник вийшов таки у 1906 р. Ще 15–20 січня 1906 р. на засіданнях історико-філософської секції НТШ було обговорювано й "визнано гідними друку" [8, 4-7][5] праці, які увійшли до наукового збірника: статті В. Гнатюка "Народня пожива на Бойківщині" [6, 576-594], "Зносини українців із сербами" [6, 373-408], М. Лозинського "Маркс-Енгельс-Лібкнехт про відбудованє Польщі" [6, 483-499] й І. Кревецького "Цуцилівська тривога в 1848 р." (публіковано з підзаголовком "Причинки до історії останніх днів панщини в Галичині") [6, 446-482]. А передмову членів комітету, яка відкриває "Науковий збірник", датовано 1 лютим 1906 р.

Припускаємо, що первісно укладачі збірника, запрошуючи до участі майбутніх авторів, передбачали можливість подати у книжці також і розділ спогадів, однак згодом цей задум змінився, і зміст видання склали лише наукові статті. Але навіть якби такий розділ і був, навряд чи спогад Г. Коваленка-Коломацького був би опублікований. Попри всю шанобливість, дещо навіть надмірну, принагідно-"ювілейну" (хочеться вірити, проте, що цілком щиру), автор простодушно подає кілька штрихів до характеристики М. Грушевського, які могли б декому видатися смішними чи недостатньо маєстатичними. Маю на увазі те, як Г. Коваленко-Коломацький описав манеру говорити: "жвава мова" і рясно вживані специфічно галицькі вислови зробили імпровізовану лекцію професора не досить зрозумілою для мешканця підросійської України. Попри те, герої цього сюжету чудово порозумілися; не варто й нам зосереджувати увагу на цих іронічних деталях, а навпаки – поцінувати спогади як невеличкий зріз реального, неприкрашеного життя з далекого минулого.

---

[1] Членами комітету також були Денис Коренець, Іван Кревецький, Стефан Томашівський.

[2] До збірника потрапили статті лише двох названих авторів: І. Крип'якевича "Русини властителі у Львові в першій пол. XVI в." [6, 219-236]; Д. Коренця "Повстанє Мартина Пушкаря" [6, 257-287].

[3] У книжці "Володимир Гнатюк: Документи і матеріали..." помилково зазначено, ніби І. Франко на той час перебував у Криворівні [1, 145]. Але з його листів до інших адресатів відомо, що у 20-х числах серпня він поїхав зі Львова у Кути, потім збирався у Довгополе, але зрештою 31 серпня виїхав до Берегомету (нині це селище міського типу Вижницького району Чернівецької області), де тиждень гостював у Е. Бурачинського [7, 271-274].

[4] Згадана праця – це стаття І. Франка "Наливайко в мідянім биці. Причинок до історії легенди", друкована у збірнику на пошану М. Грушевського на С. 76-90.

[5] У протоколах засідання не зазначається, де саме автори планували друкувати ці статті.

“Дяка робітникам щирим!”

(Уривок зі споминів)

Моя перша стріча з шановним професором належить до тих часів, коли я пробував на Кавказі, а саме до 1898 року[1].

То були перші часи мого національного неофітства, національної самосвідомости, збудженої бучним ювілейним святом письменника Д. Мордовця, що відбувалось у Петербурсі в 1897 році[2].

Я пам’ятаю добре, яке сильне враження зробило на мене те число “Зорі”, в якому Д. Білило зробив опис[3] того ювілейного свята[4]… Я пригадую, як навертались мені на очи сльози, коли я читав тоді там деякі привітання[5]. Те почуття було таке нове для мене, коштовне…

Але оскілько я пригадую, те національне почуття було у мене тоді досить поверховне, і коли я почуваю себе тепер грунтовно національно свідомим – в тому винен почасти шановний професор Грушевський.

Мені зараз пригадується моя перша стріча з ним на хуторі його батька на Кавказі[6]. Ідучи на той хутір, я, мушу признатися, не міг уявити собі такої простоти, такого щирого поведення з боку професора, особу якого моя уява взагалі малювала – сьмішно мені зараз з сеї думки! – недосяжною, гордою… Хоч здається такі думки повинні б були усуватись відносно до професора Грушевського, бо за кілька місяців перед тим я одібрав од його зі Львова докладного листа[7] у відповідь на мій запит про Галицьке суспільне життя. В тому листі він писав мені, що коли хочу довідатись докладніш про Галицькі справи – можу надійти влітку на хутір його батька, де він має літувати.

І я охоче скористувався сими запросинами.

Стрів мене професор Грушевський сердечно. Я зараз уявляю собі те місце у садку на хуторі, де ми сиділи на дошці від зламаної лави.

Час був надвечірній.

---

[1] Авторська помилка: їхня перша зустріч відбулася в 1897 р. 29 (17 за ст. ст.) липня 1897 р. (це був четвер) М. Грушевський повідомляв Г. Коваленка: “Я приїхав тому кілька день і живу на хуторі свого батька, дві версти коло Владикавказа, низше по Тереку, насупроти Литейного завода, дача С. Грушевського” // ІР НБУВ. – Ф. 134. – № 28. Ймовірно, у якийсь з трьох наступних вихідних (неділя була 20 і 27 липня та 3 серпня за ст. ст.) вони зустрілися, а у листі від 4 серпня ст. ст. (понеділок) того ж року Г. Коваленко просив про ще одну зустріч: “… дайте мині звістку, чи дома Ви будете в сю неділю, і чи матимете Ви в сей день зайвий час, то я прибуду, щоб прослухати од Вас ще одну лекцію, за що буду дуже вдячний Вам” (ЦДІАК України. – Ф. 1235. – Оп. 1. – Спр. 536. – С. 4). М. Грушевський 20(8) серпня (п’ятниця) відписав: “Приходьте, прошу, я буду в неділю пополудні вдома” // ІР НБУВ. – Ф. 134. – № 29. На початку 1900 р. Г. Коваленко назовсім виїхав з Владикавказу до Херсона.

[2] Ідеться про урочистості з нагоди сорокалітньої письменницької діяльності Данила Лукича Мордовця, які відбулися у Петербурзі 20 грудня 1896 р. й перетворилися на маніфестацію української національної ідеї.

[3] Детальний опис ювілейного святкування “Українське свято у Петербурзі. Сороклітній ювилей українського письменника” авторства К. Білиловського (1859–1938; псевд. Цезар Білило) друкувала “Зоря”. – 1897. – Ч. 2. – С. 22-31. На відміну від захопленого сприйняття Г. Коваленком-Коломацьким О. Кониський, наприклад, обурювався бурлескним, часом аж блазенським тоном цієї статті, назвавши її “стидовищним справозданням”, а її автора – “людиною без почуття національно-культурного достоїнства” (Лист О. Кониського до М. Грушевського від 21 лютого 1897 р.) [4, 150].

[4] На жаль, се число “Зорі” забрали у мене російські посіпаки-жандари під час трусу вже тут, на Україні. (Прим. автора. – *Г. Б.*).

[5] У “Зорі” було оприлюднено тексти привітань Д. Мордовцю від петербурзьких, київських, чернігівських, одеських земляків, від української молоді, від Дмитра Яворницького, від Наукового товариства імені Шевченка, львівської “Просвіти”, товариства “Руська бесіда”, від співробітників “Зорі” Костя Паньківського, Василя Лукича, Миколи Вороного, телеграма від Федора Корша, а також виступи В.І. Семевського, В.В. Лесевича, В.Д. Спасовича.

[6] Сергій Федорович Грушевський (1830–1901), батько знаменитого історика, довгий час працював на Кавказі: служив учителем Кутаїської класичної гімназії (1869–1870); інспектором (1870–1876) і директором (1876–1878) народних училищ Ставропольської губернії; директором народних училищ Терської області (1878–1901). У останній, найтриваліший, період сім’я проживала у Владикавказі, де окрім міського помешкання мала садибу за містом. Саме її з часом стали називати “хутором Грушівкою”.

[7] Ідеться про перший лист від 6 травня (24 квітня) 1897 р. // ІР НБУВ. – Ф. 134. – Од. зб. 27.

Ми сиділи проти заходу, і сонце, збіраючись на спочивок, кидало крізь віти дерев на нас і на мого рудого собаку, що не знаходив собі місця від спеки, своє досить ще пекуче проміння.

Шановний професор, не гаючи даремно часу, почав оповідати мені усю історію галицького відродження до останніх часів. Усе те було для мене таким новим, захоплюючим, не подібним до нашого російського життя.

– А як же, рухаємось потроху, рухаємось! – казав професор, коли я висловлював свій подив.

На жаль характер жвавої мови шановного професора не дав мені докладно скористуватись його інтересною лекцією. Крім того властиві галичанам вислови й окремі вирази, які встиг увластивити професор Грушевський, трохи утруждали мені розуміннє його мови.

– Як же ви тут живете? – спитав мене професор, скінчивши свою лекцію. – Чи немає тут товариства вам українського?

– Нема, – кажу, – нікого! Отсе як бачите, – кажу, – ходжу в українській одежі (я був у чумарці[1]), щоб хоч трохи нагадувала мені рідну сторону.

Шановний професор засміявся.

– А як же, а як же! Подаєте значить звістку землякам: сюди, сюди, мовляв, до мене!

Смерклось уже, як покинув я хутір Грушівку. Та година-друга мого першого перебування в йому здається ніколи не вийде мені з пам'яти.

Дальші щорічні навідування мої до Грушівки були майже виключно в справі літературній. За порадою професора я взявся до перекладів з росийської мови і за його ж таки порадою та вказівками переклав з Потапенка: "Шестеро", "Проклята слава", "Октава" і з Короленка "Маруся", надруковані в "Л.–Н. Вістнику"[2].

Пригадую також, як одного разу оповів я шановному професорові про перебування у тому місті, де я жив [у] одного Галичанина, що стояв на уряді судовим слідчим, Гетманчука, і про мою стрічу з ним, та що він мені радив читати "червонорусских" письменників[3], кажучи, що "никакой украинской литературы нет", а в Галичині єсть "польская интрига[4], в руку которой играют не только тамошние украинофилы, но и здешние, русские", що сей добродій давав мені читати отих "червонорусских" та "Галичанина" і "Русское слово"[5], які своєю мовою[6] викликали у мене огиду.

---

[1] Чумарка – старовинний чоловічий верхній одяг, пошитий у талію з фалдами ззаду.

[2] Переклади названих оповідань публікувалися у ЛНВ: Г. Потапенка "Шестеро" – 1900, т. 9, С. 294-343; "Октава" – 1900, т. 10, С. 72-86; "Проклята слава" – 1900, т. 10, С. 99-120; В. Короленка "Маруся" – 1901, т. 13, С. 197-230, 324-351. Окрім цього, Г. Коваленко переклав також нарис Г. Потапенка "Тайна" (ЛНВ, 1900, т. 10, С. 86-98). У листуванні з М. Грушевським 1898–1899 рр. питання перекладацької майстерності обговорювалися дуже жваво. Г. Коваленко на той час уже мав власний досвід: його переклад російською мовою оповідання М. Коцюбинського "Посол від чорного царя" двічі публікувався у пресі (див. про це детальніше: [3, 135-138]). Також Г. Коваленко переклав російською оповідання М. Грушевського "Ясновельможний сват" (друковане у Владикавказькій газеті "Казбек". – 1898. – № 383).

[3] "Червона Русь" – вживана у писемних джерелах XVI–XVIII ст. історична назва частини Русі, розташована на заході сучасної Україна і сході Польщі. Об'єднувала Руське воєводство (Галичину) і Белское (Белзьке) воєводство. Пізніше цей термін набував тенденційного значення. Тут "червонорусских" вжито як синонім "москвофільських", тобто, письменників, які обстоювала національно-культурну, а пізніше – державно-політичну єдність з Російською імперією.

[4] Вважається, що вираз "польська інтрига" вперше вжив М.Н. Катков (1818–1887; російський консервативний публіцист, літературний критик) у передовій статті "Московских ведомостей" від 15 червня 1863 р. В умовах активної боротьби поляків за відновлення державності у Російській імперії насаджувався образ ворога – підступного і хитрого шляхтича. При цьому офіційні кола вбачали "польську інтригу" в найнесподіваніших ситуаціях, що й дало привід тверезомислячим громадянам іронізувати над цим виразом.

[5] "Галичанин" – щоденна газета русофільської орієнтації, видавалася у Львові в 1893–1913 рр. Редактором у 1893–1909 рр. був О. Марков. "Русское слово" – популярний тижневик галицьких москвофілів, виходив у Львові у 1890–1914 рр. Редактор – І. Пелех.

[6] Йдеться про т. зв. "язичіє" – штучно витворену книжну мову, основою якої була церковнослов'янська мова в суміші з російською, але з домішкою українізмів та полонізмів і з українською вимовою. В язичії застосовувалися кирилиця та історико-етимологічний правопис. Вживалося наприкінці XIX – на початку XX століть москвофілами, які гадали в такий спосіб досягти т. зв. мовної єдності з Росією.

Вислухавши се, професор Грушевський промовив:

– Знаємо ми сих людців! Шкода, що Росія усіх їх не забере од нас до себе! На жаль їх здається уже не беруть сюди на уряди…[1]

—

Будучи покликаним зараз з резерву до війська і перебуваючи в цілком невигідному становищі щодо умової літературної і взагалі письмацької роботи, живучи в казармі, – складаю отсі, може не зовсім доладні уривки зі споминів про мою стрічу з шановним професором Грушевським – гордощами нашої нації – на щиру подяку йому не тілько як нашому ученому, а і як гарному чоловікові-горожанину, що спричинився в значній мірі до розширення мого власного світогляду та національного самопізнання.

Г. Коваленко-Коломацький (Гр. Сьогобочній)

19 18/I 05 Одесса. Воєнна мукомольня

Прошу вибачення у шановної редакції збірника, що не міг завчасу надіслати такої дрібниці. Вина тому – нещастя, що спіткало мене, кинувши в казарму.

З ушанованням Г. Ков[аленко]

ЛІТЕРАТУРА

1. *Гнатюк В.* Документи і матеріали (1871–1989) / Упоряд. Я. Дашкевич, О. Купчинський та ін.; відповід. ред. О. Купчинський. – Львів, 1998.
2. *Грушевський М.* Автобіографія, 1906 р. // *Великий* Українець: Матеріали з життя та діяльності М.С. Грушевського. – К.: Веселка, 1992.
3. *Дудко В.* "Ваш щирий М. Коцюбинський": (Ще один автограф письменника) // *Київ*. – 1990. – № 1. – С. 135-138.
4. *Листування* Михайла Грушевського / Ред. Л. Винар, упор. Г. Бурлака, Н. Лисенко. – К., Нью-Йорк, Париж, Львів, Торонто, 2006. – Т. 3.
5. *Миллер А.* "Украинский вопрос" в политике властей и русском общественном мнении (вторая половина XIX в.). – СПб.: Алетейя, 2000.
6. *Науковий* збірник, присьвячений професорови Михайлови Грушевському учениками і прихильниками з нагоди його десятилітньої наукової праці в Галичині (1894–1904). – Виданнє Комітету. – Львів, 1906.
7. *Франко І.* Зібр. тв.: У 50 т. – К.: Наук. думка, 1986. – Т. 50.
8. *Хроніка* НТШ. – 1906. – Ч. 26. – Вип. II.

Отримано 20 травня 2014 р. *м. Київ*

[1] На цей час дослідникам невідомі офіційні документи на кшталт узагальнених розпоряджень російської влади про працевлаштування галицьких русофілів. Проте на практиці не раз зафіксовано факти такого сприяння. "На деле Петербург рассматривал Галицию не столько как сферу, где нужно последовательно укреплять свое влияние, сколько как источник рекрутации кадров для империи. <…> Только в Холмскую область переселились, главным образом в 1866–1870 гг., 136 галицийских духовных лиц, из них 42 семинариста. Остро ощущавшаяся в ходе реформ Д. Толстого нехватка преподавателей древних языков также в значительной мере восполнялась за счет галичан. <…> С 1882 г., в условиях нараставшей напряженности в отношениях между Россией и Австро-Венгрией, галицийские русофилы подвергались жестким репрессиям польской администрации и Вены" [5, 202-203].

Ольга Шаф

ПРО РАДІСТЬ РУХУ І СВОБОДУ ПЕРЕСУВАНЬ: ЗБІРКА ПОЕЗІЙ ОЛЕНИ ГУСЕЙНОВОЇ “ВІДКРИТИЙ РАЙДЕР”

Дебютна книжка віршів Олени Гусейнової “Відкритий райдер” – це своєрідний “путівник” (або “Аріаднин клубок”, або “JPS-навігатор”) у лабіринтах душі, у розломах свідомості, де виокреслюються “маршрути” перебігання енергетичних імпульсів почуттів, переживань, уявних – і не тільки – вражень… Це “мапа”… здійснених і нездійснених подорожей “у глиб себе”, “у світ-такий-як-він-є-в-тобі”, у “внутрішній Дагестан” (à la Іздрик), у ту “останню територію” (із дозволу Патріарха), де свобода. Отже, туга за подорожами (як сказано в анотації до книжки “Відкритий райдер”) і речовим дорожнім антуражем – передусім потяг до свободи й романтики, утеча від буденної одноманітності в екзотику інших міст і культур, у кохання, у мистецтво… Якщо помислити глобально, то все життя людини – мандрівка, а навколишній матеріальний світ – запотребований нею “райдер”. (Вектор інтерпретації визначає обкладинкова світлина, де зображено захаращений речами (переважно книжками й музичними бобінами, бо їх, напевне, повсякчас потребує героїня), манекенами (символ несправжності й ілюзорності реальності матеріального?) простір кімнати із розчахнутими (кудись!) дверима, перед якими – дівчина в дорожньому взутті… Багато одягу й взуття серед кімнатного безладу може означати варіативність ліричних масок, готовність до зміни “дорожніх костюмів”, а дзеркало – готовність до рефлексії власного Я).

…На “мапі” *відкритого* поетичного світу Олени Гусейнової – Нью-Йорк і Рим, Прага й Київ, Мексика й Іспанія, але то лиш декорації, що не заступають, а м’яко відтінюють шляхи героїні. Мокрий пісок Ель-Віскаіно, лагуна Скаммонс, Вацлавська площа, James Joyce St. тощо – топоси, де “фотографує” / фіксує себе лірична героїня, демонструючи так свою всеприсутність у світі, відсутність кордонів, відстаней, меж, навіть часу (бо спостережені й новонароджений Ахілл, і Каліпсо з Одіссеєм; та й сама лірична героїня зустрічає “…себе маленьку. Ось я – мені – 14 років…” (із “Drum”)). Земний світ у діахронії і в топографічній розгорнутості, як і світ культури у своєму без-чассі й без-цінності, переплетені в Я-свідомості, що постає епіцентром і єдиним героєм – “подорожнім” художнього простору:

Рим існував лиш для того,
Щоб у найспекотніший день
липня
жінка в босоніжках
із найтоншої шкіри пітона
мочила ноги в фонтані
на Площі Іспанії.
Фонтан скидався на човен.

Роздуми про навігацію –
на роман про морську хворобу.
Очі чоловіків –
на фотоапарати.
А вона –
на чорно-білий знімок
над
моїм
письмовим столом.

У поезіях, де назви міст фігурують у заголовках, що може видатися чіткою інтерпретаційною вказівкою, розгортається натомість їхня асоціативна “топографія” – суб’єктивована рефлексія героїні окремих знаків місцевої культури, як, приміром, у поезії “Улан-Уде”:

…Сатинові блузки
і батистові нічні сорочки
швидко стають вогкими.
Старосвітське віяло і шалі підшерстні –
не вберігають.

Листи
не доходять сюди –
навіть
зі
службовими марками…

Образи тканин, шалей у цьому фрагменті, як і образи персня із білого та жовтого золота, шовкової хустки, що "пропускають крізь нього щоранку", "зімкнених ніг жінок у шлюбних ложах" із цієї поезії асоціативно відтворюють культурну екзотику Улан-Уде, фрагментарно-"фотографічно" схоплену ліричною героїнею. Образи одягу, інших побутових речей, що окреслюють місце тимчасового перебування героїні, у поезії "Улан-Уде", як і в багатьох інших творах збірки, створюють матеріальну конкретику її духовно-почуттєвої екзистенції.

Екзотика… Це, напевне, головна вимога Олениного "райдеру". Але не так екзотика іноземних культур – це знов-таки лише декорація, як екзотика інтимних почуттів і стосунків, екзотика презентації власного Я у світі:

Коли я буду жити в тій частині глобуса,
де температура не опускається нижче
25 за Цельсієм і 80 за Фаренгейтом, –
у мене буде колекція з 363 окулярів від сонця,
а в мого чоловіка – колекція
з 363 гарпунів і риболовних сіток… ("Vtopia").

Екзотичний також образ самої ліричної героїні. Так, у поезії "Прощальне" вона протиставляє, порівнює себе з іншими – як зрозуміло з контексту, "правильними", "успішними" жінками, в яких й імена, й очі, і кар'єри – блискучі. У героїні ж поезії ім'я – "бліда назва", очі "сірі, як сукні в Еспріті", замість кар'єри – "один робочий день – понеділок". Кульмінаційний її доказ своєї "інакшості" – фрагмент порівняння вмісту сумки "успішної" жінки з її власною (адже саме сумочка у фемінному світовідчутті, за результатами численних спостережень, уявляється дзеркальним відбиттям жіночої сутності, матеріальною презентацією жіночого характеру):

…Але ж бувають у жінок сумки,
всередині яких прибрано –
помада і пудра окремо
від ключів;
ключі – від паперових хустинок;
хустинки – від тампакса <…>.

А в мене у літній сумці –
осінній шалик;
під підкладкою зимової –
чужа фляга з текілою,
в бічній кишені рюкзака –
Round Midniqht
з Декстером Гордоном…

"Творчий безлад" сумочок ліричної героїні, де є місце найнеочікуванішим й екзотичним речам (як-от текіла), образ рюкзака (який, до речі, теж називають райдером) увиразнюють її мандрівну романтичну натуру, незвичайність, чим вона, вочевидь, задоволена, бо останні слова поезії – "*Бля, ні фіга в тих жінок немає – / Взагалі – н-і-ф-і-г-а"*.

Взаємини ліричної героїні із коханим відтворено "Ти" у поезіях Олени Гусейнової, як уже було сказано, на екзотичному тлі, вони позначені часом вишуканою прямотою і лаконічністю, тонким аристократичним еротизмом:

Коли море Картеса
Вдарило нам в обличчя
Диханням з йоду й солі,
Ти сказав:
– Зупиняйся.
Я скинула майку
І джинси.
Ти цілував мене в губи,
Обплітав ногами,
Обсотував,
Пригортав,
Стискав,
Тулив.
Мокрий пісок Ель-Віскаіно
Налипав на груди
І внутрішній бік стегон
("Вірш, у якому багато власних назв і мало географічної достовірності").

Взаємини двох – це теж подорож, де більше важить шлях, ніж пункт призначення, який часто так і лишається невідомим. В усіх поезіях збірки на цю тему – а їх чимало – оприявнюється інтимний портрет героїні, де домінує горда, але вразлива стриманість: біль, тривогу та інші почуття, притаманні коханню, сховано за констатаційною інтонацією, лаконічністю, навіть уникненням вияву переживання, але в такий спосіб енергетична наснаженість поезії лише підсилюється:

Врятуватися дуже просто.
Не треба читати книжок з психоаналізу
в палітурках з вати.
І не треба шукати відворотного
або приворотного зілля.
Просто підійти упритул.
Щоб риси обличчя, слова, навіть подихи
Розпливлися й злилися в одну
Найжовтішу у світі пляму.
Тоді звільнюся.
Не впізнаю тебе.
Навіть якщо кричатимеш,
махатимеш руками,
проситимеш
сторонніх сказати мені, що
ти вже
чекаєш
на розі.

Однак уважати екзотику, романтику подорожі основною принадою "Відкритого райдеру" Олени Гусейнової – означає недооцінювати блискучий у своєму мінімалізмі, вишуканий у своєму аристократизмі, інтелектуально-інтелігентний стиль поетеси. Його домінанти – це й констататитивні верліброві поетичні пасажі, і мультикультурний хронотоп, і синтез егалітарного та молодіжного (тріпового) світовідчуття, і тонке переживання ситуації, місця і часу, і… ще багато іншого.

Опосередковано стосується теми "райдеру" і така суто фемінна риса письма Олени Гусейнової, як конкретика речі на зразок: "Якщо у шкіряних рукавичок / відрізати пальці, / їх можна буде одягати у вересні. / В них можна буде грати на роялі, продавати пиріжки з чим завгодно" ("Галантерейний цикл"). Високе й буденне, просте й незвичайне, речове й духовне в поезії О. Гусейнової поряд – як і в житті… І в цьому теж своя романтика. У поетичному циклі "Смус-аяти", де розгортається уявний діалог героїні з Богом, жіноча натура постає саме такою компліментарною: серед семи речей, які зробила б героїня, "заступаючи" Бога, поки Той відпочиває, – і тепло замість холоду, і якісний бензин, і подружкин шлюб, і відсутність горя, і вміння співати, і Київ – місто над морем… І все сприймається однаково важливим. І так воно, по суті, і є…

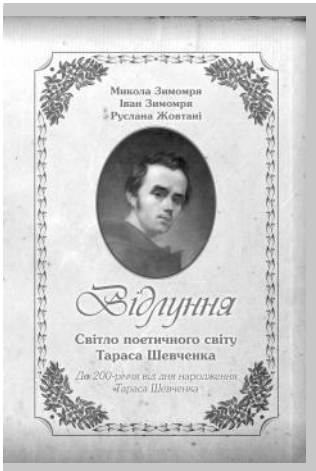
А ще вирізняє поезію Олени Гусейнової по-жіночому тонке відчуття сув'язі часів, коли здається, що змінюються лише імена, а ситуації, їх наслідки та виконані ролі – ті самі, коли речі є знаками, а знаки – речами:

Коли мої батьки одружувалися –
померла Ліля Брік.
Вона, мабуть, одягла
свою найліпшу сукню
(якусь паризьку),
чорним олівцем домалювала брови,
а червоним – губи,
востаннє подивилася в мале люстерко
– чи не забула нічого –
і, згадавши когось зі своїх чоловіків,
а ймовірно, лише сестру,
ковтнула маленьку пігулку –
можливо, навіть синього кольору.
Моя мама в цей час
чекала своєї черги сказати "так"
і назавжди змінити прізвище.
Відганяла від себе мух
у провінційному загсі.
і теж згадувала сестру,
у весільній сукні якої
виходила заміж.

Спекотний день 1978 року – точка перетину двох жіночих доль, далеких, але цим днем дивовижно поєднаних: долі Лілі Брік, що завершилася (або ні – перейшовши у кращий світ, з'єдналася з Маяковським у небесному шлюбі?), і долі матері-героїні, яка брала шлюб земний. І для них обох був позитивно вирішений вибір – піти самохіть із життя чи сказати "так", і думки, що турбували їх у цей момент, схожі – у кожної про свою сестру. І сукні – важлива складова ритуалу, матеріалізація жіночності. Але конотації образів цих двох картин парадоксально (а, може, й ні) переплетені: самогубство зображене як відродження давньої вроди Брік, як апогей її жіночості й шарму, а весілля матері поетки асоціюється із вмиранням через деталі: "чекала своєї черги", "змінити назавжди", "відганяла від себе мух". Згадується архаїчне вірування про шлюб як символічну смерть, бо назавжди змінюється статус. Але в поезії О. Гусейнової не зовсім про це: ідеться про життя, його парадокси й віражі, його закономірності й випадковості, про щось підспудне, яке раптом оприявнюється…

Інтрига назви збірки Олени Гусейнової тримається впродовж її читання. Романтика подорожей, калейдоскоп культур, міст, вражень, ефектів, валізи й рюкзаки, жіночі сумочки й сукні, ранкова кава й улюблена музика, стародавня бруківка й безкрая пустеля – такий собі "райдер" поетеси на цих "відкритих гастролях". Водночас семантика слова "райдер" – рух, пересування, мотив якого наскрізний у поезіях О. Гусейнової. У сленговій англійській це слово має значеннєвий відтінок сексу – будь ласка, маємо в її поезіях наліт інтимно-еротичної тональності. А ще слово "райдер" означає "майстер", "найкращий їздок", і в цьому сенсі – читач без розчарувань, бо поетична майстерність Олени Гусейнової розворушує серця і кличе за собою в нескінчений, святковий "тріп".

Отримано 11 квітня 2013 р. *м. Дніпропетровськ*



Микола Зимомря, Іван Зимомря, Руслана Жовтані. Відлуння. Світло поетичного світу Тараса Шевченка. – Ужгород; Дрогобич: Бреза, 2014. – 654 с.

16 травня ц. р. у дзеркальній залі Львівського національного університету ім. І. Франка відбулася презентація видань, що побачили світ до 200-ліття від дня народження Тараса Шевченка. Ідеться про фундаментальну "Шевченківську енциклопедію" в шести томах (2012–2014; голова редколегії – М. Жулинський), "Щоб слово пламенем взялось: поетичний світ Тараса Шевченка" (2013) А. Скоця, "Шевченкове слово" (2013) В. Лизанчука, "Кобзар" Тараса Шевченка в англомовних перекладах Віри Річ" (упорядкування Р. Зорівчак, 2013), "Євангеліє від Тараса: промови і доповіді на шевченківських вечорах у Львівському університеті (упорядники – Л. Гарасим, Г. Василькевич, 2014), а також факсимільні видання, підготовлені С. Гальченком, зокрема, "Кобзар 1840" (2013), "Три літа" (2013), "Більша книжка" (2013), "Шевченко Тарас Григорович. Прижиттєві видання творів. 1841–1861" (2013).

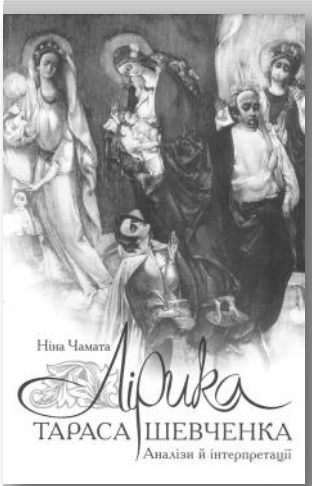
Помітний розголос серед присутніх викликала також книжка "Відлуння. Світло поетичного світу Тараса Шевченка" М. Зимомрі, І. Зимомрі, Р. Жовтані (2014). Працю антологічного типу відкриває "Присвята", написана І. Франком 12 травня 1914 р. Німецькомовному масиву Шевченкових поезій передує ґрунтовна праця "Сприйняття Шевченкового слова крізь призму мистецтва перекладу та критичної інтерпретації". Вона проілюстрована зразками перекладацького доробку як українських, так і німецьких перекладачів (І. Франко, О. Грицай, М. Мірчук, Ю. Віргінія, А.-Ш. Вуцькі, Е. Вайнерт, А. Курелла, Г. Кох, Г. Гупперт, А. Бош, Г. Ціннер).

Вагомим складником цього розкішного видання видається розділ "Аксіосфера сприйняття Шевченкового слова". Тут містяться лаконічні оцінки стосовно носіїв німецькомовної рецепції творчості Т. Шевченка, зокрема, Максиміліана Гайне, Ернста Кайля, Густава Карпелеса, Карла-Еміля Францоза, Івана Франка, Альфреда Єнсена, Юліуса Гарта, Франца Дідеріха, Георга Адама, Юлії Віргінії, Артура Зеліба, Остапа Грицая, Володимира Кушніра, Зенона Кузелі, Еріха Вайнерта, Альфреда Курелли, Ганса Роденберга, Едуарда Вінтера, Ервіна Кошмідера, Францішки Штайніц, Елізабет Коттмаєр, Гедди Ціннер, Лариси Робіне, Анни-Галі Горбач, Вольфганга Крауса, Ебергарда Райснера, Петера Кірхнера, Ірини Качанюк-Спєх, Юрія Коха, Рольфа Гебнера. Завершують видання портрети дослідників і перекладачів творів Т. Шевченка, а також вибрана бібліографія німецькомовної шевченкіани.

Любомир Сеник

Наші презентації

Рецензії



ШЕВЧЕНКОВА ЛІРИКА ОЧИМА ЧИТАЧА-ФІЛОЛОГА

Чамата Ніна. Лірика Тараса Шевченка. Аналізи й інтерпретації. – К.: Видавничий дім "Києво-Могилянська академія", 2014. – 294 с.

У буремний, драматичний для нашої країни рік, на який припало святкування 200-річчя від дня народження Тараса Шевченка, побачила світ ґрунтовна філологічна праця, присвячена ліричній творчості Кобзаря. Її авторка – провідний науковий співробітник Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України Ніна Чамата – відома в науковому колі численними розвідками із проблем поетики, віршування, текстології та, звісно, шевченкознавства, виданих як окремими працями (згадаймо, до прикладу, її монографію "Ритміка Т.Г. Шевченка", 1974, тощо), так і в складі різноманітних колективних, зокрема й довідково-енциклопедичних видань. У новій книжці дослідниці зібрано 42 розвідки. Деякі з уміщених тут статей уже надруковані в інших виданнях: у 6-томній "Шевченківській енциклопедії" (К., 2012–2013. Т.1-4) та у праці "Структура і смисл: спроба наукової інтерпретації поетичних текстів Тараса Шевченка" (2000; у співавторстві з В. Смілянською). Отже, нова книжка під єдиною обкладинкою (на якій, до речі, – вдало дібраний фрагмент роботи Миколи Стороженка "Доля. Муза. Слава") об'єднала та репрезентувала всі наявні на сьогодні спостереження дослідниці стосовно ліричних творів Шевченка.

Як свідчить назва видання, усупереч найбільш поширеній у вітчизняному літературознавстві традиції зосереджуватися здебільшого на ідейно-змістовому складнику твору, дослідниця свідомо обирає дещо інший вектор його сприйняття – від поетики до семантики, від аналізу до інтерпретації. Зважаючи на те, що поетика вивчає поезію власне як мистецтво (див. про це, приміром: [1, 25]), стає цілком очевидним прагнення Н. Чамати передусім з'ясувати питання *естетичної* цінності й неповторності Шевченкової лірики, його поетичної майстерності.

Книжка має свою логіку. Першою вміщено статтю, що висвітлює загальні принципи побудови Шевченкових поезій на основі запропонованих науковцем загальних принципів систематизації композиційних типів у ліриці (див.: "Композиція ліричних творів Шевченка (сюжетно-тематичний рівень"). Дослідження механізмів організації лірики Шевченка дало змогу авторці виокремити основні моделі сюжетно-тематичного руху в поетових творах малих жанрів. Зокрема, дослідниця переконливо доводить, що в ліриці Шевченка дуже розгалужена система

композиційних моделей функціонує навколо трьох головних типів сюжетного розгортання в ліриці – 1) зіставлення центральних тематичних образів, яке спирається на аналогію; 2) зіставлення центральних тематичних образів із протиставленням в основі; 3) трансформація та ступеневий розвиток одного центрального тематичного образу (градаційний тип) [2, 22].

Усі подальші розвідки, уміщені у книжці, становлять комплексний аналіз окремих творів (див., приміром: "Думка" ("Тече вода в синє море…")", "На вічну пам'ять Котляревському", "Н. Маркевичу", "Вітер з гаєм розмовляє…", "Песня караульного у тюрьмы" тощо). Принцип розташування цих статей уповні зрозумілий – за хронологією написання відповідних текстів. Більшість аналізованих дослідницею творів (39) належать до малих ліричних форм (елегії, послання, пісні, ліричні віршові оповідання, а також різноманітні модифікації всіх названих жанрів). Велику ліричну форму Шевченкової поезії тут репрезентують поема "Кавказ" та цикл "В казематі". Для зручності читацького сприйняття тексти віршів малої жанрової форми на початку кожної розвідки наведено повністю; при цьому вони цитуються за останнім найбільш авторитетним виданням (див.: [3]).

Маю нагадати, що комплексний аналіз, обраний авторкою праці як магістральний підхід у вивченні Шевченкових творів, вимагає вельми ґрунтовної філологічної підготовки, котру Н. Чамата й демонструє в кожній зі своїх розвідок. Системно-функціональні, багатоаспектні студії поетичних текстів з урахуванням їхньої сюжетно-композиційної, лексико-синтаксичної, фонетичної, віршової специфіки (іманентний аналіз), а також найважливіших проявів контекстів, інтертекстів, підтекстових моментів (контекстуальний аналіз та інтерпретація) дало змогу дослідниці в кожному окремому випадку розкрити вишуканий митецький механізм породження змістів у просторі Шевченкових поезій.

Утім, як слушно наголошує авторка [2, 3], аналізу в її праці віддано перевагу. Тому ця книжка, вочевидь, адресована передусім літературознавцям, викладачам, студентам-філологам, створює чудове наукове підґрунтя для подальших літературознавчих інтерпретацій, що репрезентуватимуть синтез високого професіоналізму та наукової обізнаності з інтелектуальною інтуїцією. Ретельний багаторівневий розгляд окремих Шевченкових віршів, до того ж, необхідний, вельми корисний етап на шляху наукового осягнення питань загальної поетики Шевченкового доробку, які донині ще недостатньо вивчені.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Жирмунский В.* Задачи поэтики // *Поэтика* русской поэзии. – СПб., 2001.
2. *Чамата Н.* Лірика Тараса Шевченка. Аналізи й інтерпретації. – К.: Видавничий дім "Києво-Могилянська академія", 2014.
3. *Шевченко Т.* Повне зібр. тв.: У 12 т. – К., 2003. – Т. 1-6.

Отримано 12 червня 2014 р.

Ірина Даниленко
м. Миколаїв

УКРАЇНСЬКА ЗОЗУЛЯ В НАУКОВОМУ ОСМИСЛЕННІ

Пастух Н. Символіка тварин в українському фольклорі: зозуля. – Львів: Інститут народознавства НАН України, 2013. – 224 с.

Нещодавно українська народознавча наука збагатилася виданням львівської дослідниці, старшої наукової співробітниці відділу фольклористики Інституту народознавства НАН України Надії Пастух, присвяченим аналізу основних аспектів образної системи символіки тварин в українському фольклорі загалом і образосимволу зозулі зокрема.

Відповідно до мети дослідження монографія складається зі вступу і двох основних частин. У вступі авторка ретельно репрезентувала вагомий доробок своїх попередників – дослідників образної системи українського і слов'янського фольклору. Чи не найцікавішим фактом для нас стало ознайомлення із маловідомою неопублікованою працею Івана Вагилевича (1811–1866) "Слов'янська символіка", яка була написана в 30–40-х роках XIX століття польською мовою, а сьогодні зберігається у відділі рукописів Львівської національної бібліотеки ім. В. Стефаника (фонд І. Вагилевича, п. 7, спр. 34, 205 арк.). Це перша найповніша й дотепер актуальна студія символіки загалом і зоосимволіки зокрема, усе ще не доступна, на жаль, для широкого кола читачів.

Авторське бачення основних функціонально-семантичних аспектів українських тваринних образів Н. Пастух пропонує на підставі власних записів і наукових висновків попередників, насамперед автора фундаментальної праці російського вченого Олександра Гури "Символика животных в славянской народной традиции" (М., 1997). Розгляду цих проблем присвячена перша частина монографії "Символіка тварин в українському фольклорі: специфіка образної системи". Вона розкриває основні складові поетики тваринних образів-символів: "портрет" тварини, його "мову", рух у просторі й часі, "соціальний" статус, типологічні паралелі й семантико-функціональні еквіваленти образів.

Для нас значно цікавішою виявилася друга частина рецензованого дослідження "Семантика образу зозулі у фольклорному тексті". Тут авторка дуже сумлінно "визбирала" із друкованих і польових матеріалів значний фактологічний масив, присвячений зозулі, а точніше її "мові" (ідеться про магію голосу, особливості кування, віщувальну властивість птахи), символізації руху, а також осмисленню образу зозулі в українських народних піснях; "соціальні" складові, лінгвістичні факти, семантико-функціональні еквіваленти. Погоджуємося із висновками авторки про високий ступінь естетизації досліджуваного образу в українській народній словесності й водночас його значну міфологічну цінність.

Не вдаючись у розлогий аналіз студії, у цій рецензії хочемо зупинитися на двох цікавих думках Н. Пастух, які варті того, аби їх повторити і ще раз розглянути. Отже, цінним спостереженням дослідниці вважаємо міркування про еволюцію метаморфози зозулі, відображену у фольклорних текстах. Найархаїчнішими є "блискавичні й візуально невловимі"перетворення:

Доня не втерпіла, а в рік прилетіла,
Та в садочку сіла. Та в садочку сіла,
Та й стала кувати, жалю завдавати (136).

Наступний етап трансформації – вказівка на те, що дівчина, прагнучи побачити рідних, перетворилася на зозулю:

А дочка не втерпіла,
Тай до року прилетіла,
Перекинулася в сивую зозулю
Тай в вишневім саду сіла.

(Записала І. Коваль-Фучило у 1990-х роках на Львівщині від жінки-переселенки).

Далі – дівчина просить зозулю позичити їй крильця, щоб полинути до батьків:

Ох, а я, молодейка, довго ни втерпіла,
Ох позичила у зозулькі крилеці
то й ув сад политіла (137).

На наступному етапі еволюції образи ліричної героїні та зозулі починають диференціюватися й функціонувати як два окремі персонажі:

Лети, лети, зозуленько, додому,
Скажи, скажи, зозуленько, да батеньку,
Нехай він кониченька запрягає,
Нехай же він да донечку забирає (138-139).

Наведені досить схематичні факти дають наочний доказ хронологічної багатопластовості українського фольклору, переконують в одночасному функціонуванні в ньому різностадіальних уявлень, які водночас не перешкоджають світоглядній цілісності сприйняття і для носіїв традиції абсолютно не помітні. Вважаємо, що це спостереження дуже важливе для молодих дослідників української народної словесності.

Інша цінна думка авторки така: "Під впливом естетизації образу зозулі всі негативні риси, що могли б "набирати обертів", ще більше драматизувати ситуацію (тема полишених дітей – вдячний ґрунт для суворого народного вироку), у фольклорних текстах пом'якшено або виправдано якимись обставинами:

Як же ж мені раненько не кувати, –
Годовала дітки, да і з ким замишляти?
Ой щоб тому да три літа хворіти,
Хто побрав зазульчини діти" (149).

На нашу думку, таке пом'якшення вироку для зозулі пов'язане не лише з її естетизацією в народній традиції, а зумовлене глибинною прагматичною гуманною спрямованістю народної культури, яку можна назвати компенсаторною функцією. Маємо на увазі факти традиції, мета яких – зберегти людське життя, до того ж у випадках із дітьми ця функція набуває особливої рельєфності. Для прикладу наведемо матеріал із української голосильної традиції. Так, на всій території України з різною мірою суворості побутує регламентація, згідно з якою матері не можна голосити і йти на цвинтар під час похорону першої дитини. Подекуди народна пам'ять зберегла навіть пояснення такої заборони: "Щоб не виносила на кладовище усіх наступних дітей". Очевидне тут бажання зберегти від шкідливих переживань і жінку, і її майбутнє покоління. Із цією ж метою традиція активно вербалізує на похороні дитини вірування про те, що плакати за дитиною гріх, адже це ангел, і він одразу "йде до Бога". У такому ж річищі слід трактувати легенди про те, як Матір Божа опікується позашлюбними дітьми: коли має щось статися з такою дитиною, то Богородиця один черевик взує, а другий уже не взуває, і так напівбоса біжить до Бога просити за цю дитину. Такі фольклорні тексти виникли на захист і задля збереження дітей, яких ще й у минулому столітті жінки хотіли позбутися.

Компенсаторна функція традиції діє і в тих випадках, коли народна культура дотепно й винахідливо пропонує вихід із ситуації, яка ніяк не повинна була статися. Наприклад, жінкам не можна було ходити до чужих осель у певні дні, оскільки це провокувало погані наслідки, але якщо вже таке трапилося, то слід було над головою жінки переламати хліб, і тоді все погане наперед ставало знищеним. Таких прикладів можна було б навести більше. Вони дуже важливі для розуміння національної специфіки традиції.

Окремо хочеться сказати про красиве оформлення книжки, для чого використано витончені, глибоко ліричні репродукції витинанок Наталії Галушко-Аксьоненко.

Монографія Н. Пастух "Символіка тварин в українському фольклорі: зозуля" – це цілісне наукове дослідження, виконане на високому науковому рівні, оснащене обширним переліком наукової літератури і джерел, науковими примітками. Ця робота – вагомий внесок у дослідження символічного коду традиційної культури слов'ян.

Ірина Коваль-Фучило
м. Київ

Отримано 16 червня 2014 р.

МІФОПОЕТИЧНА ОБРАЗНІСТЬ ФРАНКА

К.І. Дронь. Міфологізм у прозі Івана Франка (імагологічний аспект). – К.: Наукова думка, 2013. – 241 с. – [Проект "Наукова книга" (молоді вчені)]

На здобуття цьогорічної Премії Верховної Ради України для молодих учених у галузі фундаментальних і прикладних досліджень та науково-технічних розробок Національною академією наук України висунуто наукову монографію "Міфологізм у прозі Івана Франка (імагологічний аспект)" молодшого наукового співробітника відділу франкознавства Інституту Івана Франка НАН України, кандидата філологічних наук Катерини Дронь.

Запропонована робота була опублікована в результаті перемоги конкурсу рукописів молодих науковців, проведеного 2012 р. видавництвом НАН України "Наукова думка". Праця виконана в річищі інтенсивних світових досліджень з проблем міфологізму. Окрім того, актуальна вона і в загальноукраїнському контексті, адже в останні десятиліття у вітчизняному літературознавстві суттєво пожвавилися й міфологічно-архетипні дослідження, які охоплюють широке коло письменників різних поколінь. Окрім того, Франків міфологізм – одна з виразно назрілих, важливих і складних тем сучасного академічного франкознавства, яка впродовж тривалого часу з певних причин залишалася поза увагою науковців або ж порушувалася тільки принагідно й частково, комплексно не досліджувалась. І це не випадково: така "обачність" дослідників у ставленні до означеної теми, очевидно, була зумовлена тим, що сам І. Франко нібито й заперечував власний міфологізм. До того ж над рецепцією письменника в Україні тяжіли і, притім, усе ще тяжіють прорадянські заангажовані стереотипи, що репрезентують І. Франка як автора "непрезентабельних" творів, які асоціюються переважно з усталеним регістром шкільної хрестоматії – творами "Гімн", "Гримить", "Декадент", "Борислав сміється". Саме тому до з'яви згаданої монографії К. Дронь існувала історіографічна прогалина: міфознавчий аспект Франка-прозаїка, на відміну від фольклористичного, був практично не дослідженим, а тому праця заслужено стала першим в українському літературознавстві комплексним і системним дослідженням наукової та художньої спадщини І. Франка в дискурсі міфологізму.

Наукова робота К. Дронь чітко структурована. Прозорим викладом (від окремого до цілого, від індивідуального до загального) відзначаються всі розділи, підрозділи, вони гармонійно між собою пов'язані, починаються з проблематично містких вступів і завершуються поглибленими підсумками. Водночас авторка монографії застосовує вдалу двобічну методологічну стратегію: спершу Франко в ній постає як теоретик міфу (розділ "Міф у науковому та художньому дискурсах Івана Франка"), потім – як практик міфологізму (розділи "Художній універсум Івана Франка крізь призму міфопоетики першостихій буття" і "Часо-просторова топіка та її міфопоетичне прочитання").

У підсумку в монографії чітко вимальовується образ І. Франка як феноменально ерудованого науковця, який крокував у ногу із часом: ретельно обсервував провідні наукові теорії та концепції міфу XIX – початку XX ст.; аналізував у фахових статтях їхні переваги й недоліки; особисто проводив етнографічні польові дослідження й відтак упорядковував, публікував та популяризував українські народознавчі матеріали в міжнародному інтелектуально-науковому середовищі. Урешті, з'являлися і його поважні наукові праці – "[Народні повір'я, зв'язані з народженням дитини]", "Останки первісного світогляду в руських і польських загадках народних", "Найновіші напрямки в народознавстві", "Дві школи в фольклористиці" та ін., в яких мислитель висловлював власне наукове розуміння природи первісних міфологічних вірувань та уявлень.

Низка зрезюмованих положень авторки монографії торкаються Франкового погляду на проблеми зв'язку міфології,

фольклору та літератури, ролі позасвідомого міфологічного елемента у процесі художньої творчості, тривання міфологічного фактора впродовж століть у культурному житті людини. Покликаючись на окремі праці І. Франка-вченого ("Етнологія та історія літератури", "Як виникають народні пісні", "Східно-західні непорозуміння" та ін.), К. Дронь окреслює його етнокультурологічну концепцію, "в якій виявилося оригінальне метафоричне осмислення багатовікової історії культури й багатьох народів, витоком якої є міфологія" (57). А це, як і визначення єдиної основи Франкової наукової рецепції міфу, потребувало докладного ознайомлення не лише з художніми, а й з теоретичними працями, яких дуже багато. Саме тому у праці К. Дронь докладно проаналізовано й суто міфознавчі праці І. Франка, і його теоретико-літературні, літературно-критичні, мово- та релігієзнавчі, психологічні, загальноестетичні студії, і розгорнуті коментарі до етнографічних збірників за його редакцією, і навіть окремі рецензії та бібліографічні огляди, в яких лише супровідно осмислено поняття міфу, міфології, витоки "релігійних міфів" тощо.

Визначальні акценти щодо особливостей індивідуального міфологізму І. Франка-письменника розставлено у висновку першого розділу монографії. Ідеться про те, що у Франка немає спрощеного запозичення міфологічних елементів: "Творчо, креативно, глибоко рефлективно, інтерпретативно, крізь призму суб'єктивних авторських переживань і роздумів, конкретно-історичних людських доль, актуального змісту тогочасного українського життя письменник переосмислював міфологічні взірці, використовував їх як тривкі алегорії й символи, вічні образи та неперебутні проблеми й колізії, збагачені багатовіковою народною мудрістю параболи, глибокозмістовні ремінісценції та художньогенерувальні алюзії" (75).

Означивши особливості індивідуального міфологізму письменника, К. Дронь зосереджує увагу й на вужчих аспектах цього багатогранного явища. Застосовуючи окремі теоретико-понятійні й інтерпретаційні принципи міфокритики, а також герменевтичного потрактування імагології художнього твору та рецептивний метод "уважного читання", дослідниця аналізує імпліцитні і/або експліцитні міфопоетичні сенси, виявлені в індивідуально-авторській картині світу письменника. Водночас літературознавче дослідження семантико-функціональних аспектів означених міфоскладників системно проведено на матеріалі художньої прози І. Франка, а текстуально-аналітичне прочитання міфів, міфологем, міфем у структурі творів – на поважному теоретико-методологічному підґрунті, з урахуванням міфознавчого досвіду багатьох світових і вітчизняних фахівців.

Безперечний здобуток рецензованої монографії – ґрунтовне дослідження образно-тематичних джерел прозової творчості І. Франка, особливостей відтвореної в ній контекстуальної семантики й прагматики міфопохідних образів-концептів, міфопоетичне прочитання часо-просторової архетипної топіки, літературознавчий аналіз міфопоетики на стику з проблемами психопатології. Абсолютно новаторське дослідження особливостей творчої експлікації і/або імплікації античних міфів, квазіміфологічних лабіринтних еманацій, вербальних та мнемонічних модусів лабіринту, за яке на матеріалі творчості І. Франка ніхто з дослідників досі не брався. Досягненням авторки став також розгляд широко вживаних письменником міфологічно маркованих моделей циклічного часу та міфологізованих метафоричних моделей міста: "заклятого міста", "проклятого міста", "міста-безодні", "міста-машини", "міста-примари", "міста-рослини" – у міфологічному вимірі просторової семіотики творів, у яких зображено Борислав.

Здобуток рецензованої праці К. Дронь також у тому, що авторка ніколи не виходить за межі наукової об'єктивності, аргументовано й переконливо доводить власну думку. Її науковій монографії властиві ознаки чіткого й прозорого наукового стилю, далекого від псевдонауки, термінологічно-понятійної плутанини, абстрактних мудрувань "на найтруднішім і найнебезпечнішім" полі науки – міфології (вислів самого І. Франка).

Підбиваючи підсумок зробленому, дослідниця слушно наголошує на

необхідності продовження в майбутньому уважного відчитування, герменевтичного тлумачення, семіотичного декодування багатогранної міфопоетичної образності І. Франка. Із цим важко не погодитися, тим більше з урахуванням того факту, що своєю монографією К. Дронь уже зробила в цю справу власний вагомий внесок.

Лукаш Скупейко
м. Київ

Отримано 17 липня 2014 р.



Діалогічні обертони: науковий збірник на пошану пам'яті професора Нонни Копистянської / Національна академія наук України, Інститут Івана Франка; наук. ред. С. Маценка, відповід. ред. О. Левицька. – Л., 2014. – 416 с. – (Серія "Літературознавчі обрії"; Вип. 19).

Збірник присвячено пам'яті професора Львівського національного університету імені І. Франка, доктора філологічних наук Нонни Копистянської. Праці, вміщенні у виданні, висвітлюють методологічні та методичні напрацювання професора; вони тематично споріднені із проблематикою досліджень і сферою діяльності вченої, зокрема вивченням генології літератури, художнього часу і простору.

Розділ "Роздуми теоретика і поради практика" присвячено питанням методики та методології професора Н. Копистянської, що їх розкривають дослідження І. Козлика, Н. Мочернюк. До розділу "Жанрологічні дослідження. Проблеми генології літератури" увійшли статті А. Стоффа (Польща), І. Поспішила (Чехія), О. Червінської, А. Татаренко, Т. Бовсунівської. До розділу "Трансформація хронотопів" увійшли дослідження із проблем художнього часу та простору. Цим питанням присвячено статті А. Нямцу, Л. Мироненко, Д. Кшицової (Чехія), С. Маценки, М. Коваль (Польща), О. Бандровської, Н. Поліщук, С. Варецької, Я. Тарасюк, Л. Цибенко, О. Левицької, В. Івашкова, М. Барабаш, М. Гірняк, Г. Пастушук, М. Коляно, Г. Лишак, М. Лапій, А. Лаврової, А. Сімаковської. Розділ "Розширення простору ідей" вміщує рецензії та відгуки на монографії Н. Копистянської та тематично споріднені наукові праці А. Ассман, Д. Кшицової, О. Левицької, а також відгуки на роман Я. Мельника з погляду поетики часопростору. У розділі "Шлях у науку і шлях в науці" вміщено спогади про професора Копистянську її учнів та колег Г. Пастушук, Д. Ільницького, Л. Козак. Розділ "Оставлю вам свої діла" вміщує бібліографічний покажчик праць Н. Копистянської (2004–2014), який упорядкувала бібліограф М. Кривенко.

Доповнюють збірник інформація М. Барабаш про бібліотечний фонд професора Н. Копистянської в Інституті Івана Франка, дослідження М. Кривенко про дарчі написи на книжках у приватній бібліотеці Н. Копистянської та стаття П. Воловецької про Фонд професора Н. Копистянської в архіві Львівського національного університету імені Івана Франка.

Наші презентації

ЛП

НАУКОВА КОНФЕРЕНЦІЯ “IN MEMORIAM”. НА ПОШАНУ ПАМ’ЯТІ ПРОФЕСОРА НОННИ КОПИСТЯНСЬКОЇ

10 червня 2014 р. в Інституті Франка НАН України відбулася наукова конференція “In Memoriam”, присвячена 90-річчю від дня народження відомого славіста, історика і теоретика літератури, заслуженого професора Львівського національного університету імені Івана Франка Нонни Хомівни Копистянської (1924–2013). Вшановуючи пам’ять вченої, її учні та колеги присвятили свої доповіді комплексу ідей, пов’язаних із науковим доробком дослідниці, зокрема питанням методики та методології літератури, проблемам генології та аспектам дослідження часопростору.

Провідна ідея конференції, яка структурувала роздуми її учасників, була визначена як “пам’ять” і потрактована (за М. Бахтіним) як “естетизація особистості”, тобто, закріплення та завершення її життя в естетично значимому образі. *С. Маценка*, говорячи про свої враження та переживання стосовно засвоєних від Н. Копистянської життєвих і професійних знань та вмінь, наголосила на тому, що “смисловий ряд життя” не може бути завершеним, всередині себе самого він продовжується, спонукаючи до свого інтенсивного осмислення. Як германіст вона звернула увагу на аналіз у працях професора Копистянської творів Ф. Кафки, А. Зегерс та Г. Розендорфера, який розкриває їхню часово-просторову, жанрову та стилістичну специфіку.

О. Червінська у доповіді “Нонна Копистянська: вага беззаперечного авторитету” із теплотою та вдячністю говорила про цінність і продуктивність дружнього та наукового спілкування із професором Копистянською. Констатуючи великий інтерес теоретиків літератури до категорії жанру, доповідачка зіставила жанрові позиції Н. Копистянської і французького літературознавця Ж.-М. Шеффера, зазначивши, що в літературному розвитку кожен жанр водночас представляє і жанрову установку, і її модифікацію. *Н. Мочернюк* присвятила свою доповідь компаративістському аспекту наукової творчості Н. Копистянської. Вона наголосила, що передумовою успішних компаративістських студій вчена вважала ґрунтовне знання теорії й історії національних літератур, що засвідчують її монографії. Особливо доповідачка порадила відштовхуватися від праць дослідниці, вивчаючи романтизм.

Доповіді *М. Гірняк* “Особливості хронотопу в романі Ольги Токарчук “Мандрівка Людей Книги”, *Я. Тарасюк* “Символічний ландшафт ранніх романів Франсуа Моріака” та *М. Барабаш* “Простір часу та час простору: на межі ілюзії світів (поетика двосвіття у творах Валерія Шевчука та Ярослава Мельника) засвідчили дієвість і продуктивність теоретичних засад Н. Копистянської для аналізу різних художніх творів. У цьому зв’язку було наголошено на актуальності запропонованого вченою поняття “емблематичного хронотопу”.

Науковий дискурс пам’яті завершився презентацією виданого на пошану пам’яті Нонни Копистянської збірника наукових праць “*Діалогічні обертони*”. Вміщені у виданні різножанрові тексти здійснюють систематизацію наукових інтересів Нонни Хомівни, рецепцію її наукових концепцій, відображають відгомін її ідей у дослідженнях, ґрунтованих на інших літературознавчих засадах. І наукова конференція, і збірник наукових праць засвідчують великий дослідницький потенціал літературознавчого доробку української вченої. *М. Кривенко*, укладач і упорядник бібліографічного покажчика Нонни Хомівни Копистянської, презентувала також поданий у збірнику оновлений покажчик праць вченої і праць про неї (2004–2014). *М. Барабаш* поінформувала про бібліотечний фонд Н. Копистянської в Інституті Івана Франка, який нараховує понад півтора тисячі найменувань (http://ifnan.gov.ua/thanksgiving/1/467). *В. Герун* розповів про фонд професора Н. Копистянської в архіві Львівського національного університету імені Івана Франка, заснований 2012 р., який вміщує особові справи, автобіографії, наукові праці вченої, а також матеріали міжнародного міждисциплінарного науково-методологічного об’єднання-семінару “Проблеми художнього часу, простору, ритму”, який тривалий час очолювала Н. Копистянська.

(http://archive.lnu.edu.ua/index.php?Option=com_content&view=article&id=132&Itemid=158).

У сердечній, теплій атмосфері учасники конференції згадували чудову, чуйну людину, генератора ідей, духовного наставника, вимогливого вчителя, “наукову маму”, цікавого співрозмовника.

С. Маценка, О. Левицька
м. Львів

Отримано 29 червня 2014 р.

НАУКОВИЙ ТАНДЕМ ГУМАНІСТІВ АБО ДІАЛОГ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЦІВ ТА ІСТОРИКІВ

13 травня 2014 р. у залі № 4 факультету прикладної лінгвістики Варшавського університету відбулося чергове творче зібрання Експериментальної літературознавчої лабораторії. Учасниками зібрання, а головне, активними співрозмовниками стали магістри, студенти і викладачі. Активну участь у творчій зустрічі взяли К. Чесліковська-Кухарська, Д. Бзорек, А. Труш, М. Рошковський, А. Коженьовська-Бігун, доктори М. Дроздовський, П. Кролль, К. Кучара, професори М. Нагельський, Т. Хинчевська-Геннель, Д. Сосновська, В. Соболь.

Першим був виклад доктора *М. Дроздовського* на тему "Ставлення шляхти до Козаччини", опертий на габілітаційній праці "Ставлення шляхти Речі Посполитої до великої війни на Україні в роках 1648–1659", яку він готує до захисту. Підставовим джерельним матеріалом виступають не тільки кореспонденція, сеймикові акти, старопольські діаріуші та пам'ятки, а й також і недостатньо вивчена поезія як польськомовна, так і україномовна, т. зв. "okolicznościowa". Доповідь викликала живу, гостру, змістовну дискусію, в якій взяли участь *М. Нагельський, П. Кролль, Т. Хинчевська-Геннель, Д. Сосновська, В. Соболь, А. Коженьовська-Бігун*.

Презентацію першого номера наукового польсько-українського видання "Studia polsko-ukraińskie. W 200 rocznicę urodzin Tarasa Szewczenki" за редакцією В. Соболь провела проф. *Т. Хинчевська-Геннель*, наголосивши на ролі та значенні збірника, перспективи цього наукового щорічника. *Д. Сосновська* зазначила, що сприймає видання "Studia polsko-ukraińskie" як продовження кращих традицій щорічника "Warszawskie Zeszyty Ukrainoznawcze", де приділялося багато уваги гострим проблемам як у літературі, так і історії Польщі та України. Тому такими важливими в презентованому виданні видаються наукові статті як польських авторів – Т. Хинчевської-Хеннель, С. Козака, Д. Сосновської, А. Коженьовської-Бігун, так і українських: Л. Вахніної, Л. Мушкетик, М. Сулими, Я. Мишанича, Л. Шевченко-Савчинської, Лесі та Мирослава Трофимуків, В. Атаманенка та ін.

Проф. *Д. Сосновська* запропонувала в наступному випуску подати матеріали дискусії навколо нової праці: Наукове Товариство ім. Шевченка в Америці у співпраці з Інститутом джерелознавства та Інститутом критики вперше оприлюднило факсиміле першодруку поеми "Гайдамаки" Шевченка від 1841 р. із розлогим (на 355 сторінок) коментарем Г. Грабовича, з історією першого видання твору, яку дослідив О. Федорук. Наступне зібрання учасників лабораторії, окрім інших проблем, буде присвячено також дискусії навколо такого унікального твору, як "Гайдамаки" Т. Шевченка. Перспективним тут видається аналіз критики в динаміці, в аспекті зіставлення української, польської та російської рецепції твору. Стислу інформацію Д. Сосновської про книжку гарвардського професора читач знайде в рубриці "Видавничі новини" на сторінках першого випуску "Studia polsko-ukraińskie. W 200 rocznicę urodzin Tarasa Szewczenki".

В. Соболь повідомила про одну із літературних зустрічей, яка відбулася у Варшаві 24 квітня 2014 р., коли на тему "Laboratorium Przyszłości / Laboratory of the Future (O kodach i tekstach rewolucji)" розмовляли О. Ірванець, Б. Бердиховська та Е. Бендик, презентуючи новий твір О. Ірванця "Хвороба Лібенкрафта". Подаючи також інформацію про цьогорічні ювілеї українських письменників, В. Соболь, зокрема, розповіла про творчість Ю. Мушкетика, запропонувала до перегляду матеріали з його творчого вечора подані в часописі "Країна" (2014, № 34); про творчість добре знаного польському читачеві письменника Вал. Шевчука можна прочитати в першому випуску "Studia polsko-ukraińskie" статтю Р. Мовчан (Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАНУ) "Той, що обрав свободу: Валерій Шевчук – митець слова і вчений".

На завершення доречно (бо творча зустріч вкотре підтвердила це) пролунали слова Н. Девіса про те, що література та історія "є близнятами однієї матері – *humanitas"*. Знаком того, що зібрання Експериментальної літературознавчої лабораторії, яка діє при факультеті прикладної лінгвістики Варшавського університету під керівництвом В. Соболь, – результативне, спонукальне до творчості, стали відгуки молодших його учасників *А. Труш*, *К. Кучари*, *М. Рошковського*, *Д. Бзорка*, *К. Чесліковської-Кухарської*, *А. Коженьовської-Бігун.*

Вікторія Сокіл
м. Варшава

Отримано 27 травня 2014 р.

МІЖНАРОДНИЙ СЕМІОТИЧНИЙ СЕМІНАР В ЯҐЕЛЛОНСЬКОМУ УНІВЕРСИТЕТІ В КРАКОВІ

4–5 червня 2014 р. в Яґеллонському університеті (Краків) відбувся міжнародний семіотичний семінар на тему "Текст як динамічний об'єкт". Організатором семінару виступила кафедра антропології та компаративістики культур і літератур (структурний підрозділ Інституту східнослов'янської філології Яґеллонського університету). На семінар були запрошені й виступили з доповідями чільні представники Тартусько-московської семіотичної школи: проф. М. Лотман (з Талліннського університету), проф. П. Тороп (з Тартуського університету), проф. Б. Єгоров (із Санкт-Петербурзького

університету), а також живі легенди польської семіотики 1960–1970-х рр. (які діяльні й дотепер): проф. Є. Фарино з Варшави й проф. Б. Жилко з Ґданська. У роботі семінару брали участь (без доповідей) заступник декана філологічного факультету Яґеллонського університету д-р Д. Шумська, директор Інституту східнослов'янської філології Яґеллонського університету д-р К. Ястшембська, а також проф. Є. Капусцік, завідувач згадуваної кафедри антропології та компаративістики культур і літератур, голова організаційного комітету семінару.

Розпочався семінар із презентації Естонського фонду семіотичної спадщини. Цей фонд було створено 2005 р. при Талліннському університеті, куди було перенесено з Тарту бібліотеку й архів засновника Тартусько-московської семіотичної школи, видатного семіотика, культуролога й літературознавця, професора Тартуського університету Юрія Михайловича Лотмана і його дружини Зари Григорівни Мінц, яка також була професором російської літератури в найдавнішому естонському університеті. Основне завдання фонду – це творчий розвиток наукового потенціалу лотманівської спадщини в галузі семіотики, теорії літератури та історії російської літератури. З 2009 р. Естонський фонд семіотичної спадщини проводить щорічні Лотманівські дні в Талліннському університеті. На краківському семінарі було презентовано матеріали перших двох талліннських симпозуімів: "Пограничні феномени культури: Переклад. Діалог. Семіосфера" (2011) і "Випадковість і непередбачуваність в історії культури" (2013), а також останню наукову працю Ю. Лотмана "Непередбачувані механізми культури" в російському оригіналі ("Непредсказуемые механизмы культуры", 2010) та в англомовному перекладі ("The Unpredictable Workings of Culture", 2013). До основних презентантів фонду (М. Лотмана, І. Пильщикова й Т. Кузовкіної) долучився й Б. Єгоров, згадавши про своє листування з Ю. Лотманом і З. Мінц, перший том якого нещодавно опубліковано в серії "Bibliotheca Lotmaniana".

Загалом на семінарі було виголошено 17 доповідей. Частина з них була пов'язана з історією семіотичних досліджень, зокрема з концепцією семіосфери Ю. Лотмана. Про спадщину й перспективи Тартусько-московської семіотичної школи доповідав *М. Лотман*. Пізні праці Ю. Лотмана схарактеризував у своїй доповіді *Б. Єгоров*. Проблему рецепції "Бесід про російську культури" (телепередача, яку наприкінці 1980-х рр. вів Ю. Лотман) окреслила *Т. Кузовкіна*. Були й теоретичні доповіді. Зокрема, *Б. Жилко* висвітлив історію питання щодо тексту як динамічного об'єкта. Доповідь П. Торопа була присвячена динаміці тексту в динаміці культури. Крізь призму формалізму, функціоналізму й структуралізму поглянув на динаміку тексту й динаміку літератури *І. Пильщиков*. Про деякі наслідки динамічного розуміння тексту говорив у своїй доповіді проф. *П. Фаст* з Більсько-Бялої.

Розвиток семіотичних студій в Естонії традиційно невіддільний від русистики, адже засновник тартуської семіотики Ю. Лотман, як відомо, спершу працював на кафедрі російської літератури й досліджував історію російської літератури й культури XVIII–XIX ст. Тому зрозуміло, що одне із засідань семіотичного семінару в Кракові було присвячене студіям над літературою російською. Зокрема, про сповідь у просторі російської культури XIX ст. доповідала *Л. Луцевич* (Варшава). Еволюцію категорії часу в ліриці Ф. Тютчева крізь призму спадщини Ю. Лотмана висвітлила *М. Чернишова* (Москва). У польських публікаціях початку XX ст. про "втечу з дому" Льва Толстого виявила прихований літературний код *Й. Пйотровська (*Варшава). Російські переклади віршів З. Герберта проаналізував *Р. Бобрик* із Седльця.

Ще одне засідання було присвячене проблемам семіотики перекладу. Структуру цільової аудиторії реципієнтів перекладного тексту окреслила (на прикладі різномовних перекладів роману Михаїла Булгакова "Майстер і Маргарита") одна з організаторів семінару, ад'юнкт (Assistant Professor) кафедри антропології та компаративістики культур і літератур Яґеллонського університету М. Охняк. Її колега по кафедрі й організації семінару Е. Пілярчик говорила про парадокси перекладу, зокрема про відтворення польською мовою філософського ідіолекту П. Флоренського. *Т. Лучук* (Львівський національний університет імені Івана Франка) запропонував учасникам семінару текстологічну студію в жанрі детективу, пов'язану з публікацією та адаптацією двох нових, виявлених щойно на початку 2014 р., пісень давньогрецької поетеси Сапфо.

У рамках семінару було проведено круглий стіл на тему "Семіотика міста". Професор-русист Яґеллонського університету *В. Щукін* говорив про концентричне місто як динамічний текст (на прикладі Кракова й Москви). Його наукова вихованка *К. Воронцова* схарактеризувала петербурзький текст в поезії Є. Шварц. Темпоральну семантику культурного ландшафту визначила *О. Лавренова* (Москва). Тематично до круглого столу належала й доповідь Є. Погосян з Альбертського університету в Едмонтоні, яка на прикладі іконостасу Никольського собору в Таллінні проаналізувала невербальні параметру сакрального простору.

Завершився семінар меморіальним засіданням "Згадуючи Ю. М. Лотмана й З. Г. Мінц". Зокрема, *Б. Єгоров* поділився спогадами про свою, спільну з Ю. Лотманом, участь в роботології, до якої були залучені гуманітарії в Радянському Союзі наприкінці 1960 – початку 1970-х рр. *М. Сонкіна* з Ванкувера ознайомила учасників семінару зі "Спогадами" та "Щоденниками" своєї матері – Фаїни Сонкіної, яка була однокурсницею Ю. Лотмана. Про свої зустрічі з Тартусько-московською семіотичною школою згадали польські семіотики й літературознавці *Є. Фарино*, *Б. Жилко* й *Г. Вашкелевич*. Наприкінці виступила *Т. Кузовкіна*: на початку 1990-х рр. вона була секретарем Ю. Лотмана, отож, згадала про останні роки земного життя свого учителя.

Семіотичний семінар "Текст як динамічний об'єкт" – це ще один крок у налагодженні міжнародних контактів між семіотиками й симпатиками семіотики у Центрально-Східній Європі. Сподіваємося, що й українські науковці братимуть у цьому процесі активну участь.

Тарас Лучук
м. Львів

Отримано 2 липня 2014 р.

АННОТАЦИИ ОПУБЛИКОВАННЫХ СТАТЕЙ

Орест Ткаченко. Шевченко и языки: эрудиция и творчество

В статье идет речь о знании Т. Шевченком иностранных языков и об использовании их ресурсов в его поэзии и прозе, дневнике и переписке.

Ключевые слова: немецкий язык, польский язык, русский язык, украинский язык, французский язык.

Евгений Нахлик. Забытый польский прижизненный перевод автобиографии Шевченко

В статье вводится в научный обиход забытый польский прижизненный перевод автобиографии Шевченко, о котором поэт сообщал в письме к Варфоломею Шевченко от 22 апреля 1860 г. Этот перевод вместе с польским переводом фрагментов из рецензии М. Костомарова на "Кобзарь" 1860 г. напечатан в варшавском месячнике "Księga Świata" (1860, часть I). Выдвинута и обоснована гипотеза, что автором этих переводов мог быть тогдашний редактор журнала "Księga Świata" польский писатель, переводчик и литературовед родом из Житомира Ипполит Скимборович (Hipolit Skimborowicz, 1815–1880).

Ключевые слова: украинско-польские литературные связи, польские переводы произведений Т. Шевченко и Н. Костомарова, "Księga Świata", Ипполит Скимборович (Hipolit Skimborowicz).

Олег Баган. Роль Павла Тычины в создании эстетической парадигмы соцреализма (к проблеме "художник и тоталитаризм")

В статье анализируется лирика П. Тычины 1918–1921 гг., в которой отображено отношение автора к соцреализму. Ставится акцент на лево-рационалистических основах его мировоззрения, которые обусловили быструю переориентацию поэта на большевистские идеологемы в литературе. Исследуются философские и интеллектуальные источники соцреализма как теории. Доказано, что в сборнике "В космическом оркестре" (1921) П. Тычина, отойдя от эстетики символизма и высоких идей модернизма, используя стилистику и формы мышления авангарда, полноценно утверждал основные принципы соцреализма.

Ключевые слова: соцреализм, масовизм, символизм, большевизм, прогрессизм, рационализм, материализм, авангардизм, мировоззрение, левые идеи.

Александр Брайко. Монтажное мышление в прозе Владимира Дрозда

В статье рассмотрены литературные средства изображения и повествования, аналогичные монтажным приемам кинематографа. Освещены экспрессивные, аналитические и моделирующие художественные функции монтажного изложения в прозе В. Дрозда, их связь с опытом и выразительными ресурсами экранного искусства.

Ключевые слова: визуальная метафора, глубина кадра, параллельный монтаж, пластический анализ, ракурс, тональный монтаж, цвет.

Христина Венгринюк. Творческая судьба Наталены Королевой как объект маргинального

В статье рассматривается жизнь и творчество Наталены Королевой как объект маргинального. Особенное внимание обращено на автобиографические повести "Без корней" и "Предок". Продемонстрировано, что сама жизнь автора и является отдельной плоскостью для исследования. Важно, что понятие маргинала исследуется на основе теоретических принципов философов-постструктуралистов.

Ключевые слова: Наталена Королева, иммигрант, чужой, другой, маргинал, автобиография.

Мария Шимчишин. Трансформации в осмыслении пространства и их диалог с геокритикой

В статье проанализированы изменения в осмыслении, изображении и интерпретации пространства, которые имели место в период двух минувших столетий и в конце последнего во многом были основанием для "пространственного поворота" в гуманитаристике. В частности, внимание автора статьи посвящено концептам пространства в трудах А. Лефевра, М. Фуко, Ж. Делёза и Ф. Гваттари, что значительно повлияли на литературоведение и стали базой для развития геокритики (Б. Вестфаль, Р. Тэлли, Э. Прието, Е. Текер) или литературной географии (Ф. Моретти). Автор подчеркивает внимание постмодернизма к пространству и пространственности, что во много совпадает с отходом от историзма и дискурса времени.

Ключевые слова: пространственный поворот, территория, пространство, власть, капитализм, модернизм, постмодернизм.

Уляна Гнидец. Канон литературы для детей и юношества

В данной статье осуществлен сравнительный обзор основных тенденций в развитии литературы для детей и юношества в Украине и Германии в XX–XXI вв., акцентировано внимание на изменении культурных идентичностей и, соответственно, требований к созданию современного международного канона детской литературы; систематизированы научные работы, которые расширяют исследовательское и полемическое поле в процессе канонизации современной литературы для детей и юношества.

*Ключевые слова***:** литература для детей и юношества, изменение культурных идентичностей, канон, школьный канон, активный канон современной литературы для детей и юношества.

Тамара Денисова. Топос кино в литературе США (идеологический аспект)

В статье анализируются романы известных американских авторов, предметом которых служит кино как феномен национального искусства. В литературном произведении писатели сосредоточены на природе, истории, а главное – функционировании кино как своеобразного эстетического выражения "американской мечты", основополагающей идеологеме американской ментальности.

Ключевые слова: "американская мечта", Голливуд, идеологема, топос кино.

Валерий Корнийчук. Золотые пропорции поэзии Ивана Франко

Исследуется проявление закона "золотого сечения" в лирике И. Франко. Отмечено, что "божественная пропорция" наиболее полно реализуется в композиции ключевых стихотворений поэта в разные периоды его творчества. Асимметричное членение поэтического текста на два неравномерных отрезка с коэффициентом 0,62 происходит в местах кульминационного перелома лирического настроения, переживания автора или же в стихотворных строках, которые фиксируют основную мысль, идею, главный мотив произведения.

Ключевые слова: Франко, поэзия, "золотое сечение", "божественная пропорция", числа Фибоначчи, композиция, стихотворная строка.

Ирина Горошко. Разговор без слов: роль визуальных средств невербальной коммуникации в прозе Ивана Франко с любовным сюжетом

В статье рассматривается специфика визуальных средств невербалики как косвенных форм психологического изображения в воспроизведении любовных отношений в прозе И. Франко. Выделяются и детально анализируются элементы кинесики (выражение глаз, лица, походка), проксемики (пространственная ориентация) и внешнего вида (физиогномика, одежда и ее цвет, прическа).

Ключевые слова: любовный сюжет, невербалика, кинесика, проксемика, внешний вид.

Ярослава Мельничук. Эльпидефор Панчук – ценитель Ольги Кобылянской

Рассмотрены публицистика, мемуары и художественные эссе Э. Панчука об Ольге Кобылянской. Дана оценка работам литературоведа.

Ключевые слова: мемуары, документализм, публицистические статьи, кобылянсковедение.

Галина Бурлака. Неизвестные воспоминания о Михаиле Грушевском

Публикация вводит в научный оборот обнаруженый в архиве материал о знакомстве и дальнейшем сотрудничестве Михаила Грушевского с Григорием Коваленко-Коломацким. Общение этих активных участников украинского движения освещает исторический контекст, культурную и научную жизнь, дополняя таким образом наши знания о развитии украинства в конце XIX – начале XX веков.

Ключевые слова: мемуары, переводы, украинское движение конца XIX – начала XX вв.

CONTENTS

PERSPECTIVES ON SHEVCHENKO STUDIES

Orest Tkachenko. Shevchenko and languages: erudition and creative work 3
Volodymyr Panchenko. Shevchenko's Trace in Wiesbaden 12
Yevgen Nakhlik. The forgotten lifetime Polish translation of Shevchenko's autobiography 16

THE 20TH CENTURY

Oleh Bahan. Pavlo Tychyna's role in the creation of socialist realism aesthetic paradigm (with respect to the issue of "Artist and Totalitarianism") 19
Olexandr Brayko. The montage thinking in Volodymyr Drozd's prose 27
Khrystyna Vengrynyuk. Natalena Koroleva's literary career as an object of marginal 45

THEORETICAL ISSUES

Tamara Denysova. The topos of cinematography in U.S. literature (the ideological aspect) 51
Mariya Shymchyshyn. Transformations in understanding space and their dialogues with geocriticism 60
Ulyana Gnidets. The canon of literature for children and youth 72

THE ISSUES OF FRANKO STUDIES

Valery Korniichuk. The golden proportions of Ivan Franko's poetry 81
Iryna Goroshko. A wordless conversation: the role of visual means of nonverbal communication in Ivan Franko's prose with a love plot 94

RECALLING THE TIMES PAST

Yaroslava Melnychuk. Elpidefor Panchuk – a connoisseur of Olga Kobylyanska's literary legacy 102

THE WRITTEN REMAINS

Halyna Burlaka. The unknown memory about Mykhailo Hrushevsky 107

LITERARY CRITICISM

Olga Shuf. About the Joy of Motion and Freedom of Movement: the Collection of Olena Guseinova's Poetry "Open Rider" 113

REVIEWS

Iryna Danylenko. Shevchenko's Lyric Poetry through the Eyes of Philologist Reader 117
Iryna Koval-Fuchylo. Ukrainian Cuckoo in Scientific Understanding 119
Lukash Skupeyko. Mythopoetic Figurativeness of Franko's Works 121

CHRONICLE

S. Matsenka, O. Levytska. Scientific Conference "In Memorian". In Honor of the Memory of Prof. Nonna Kopystyanska 124
Viktoriya Sokil. The Scientific Tandem of Humanists or the Dialog of Literary Critics and Historians 125
Taras Luchuk. The International Semiotic Seminar in the Jagiellonian University of Krakow 125

OUR PRESENTATIONS 116, 123

SUMMARIES 127

CONTENTS 128

GALLERY OF "WORD AND TIME" ..... 3rd cover page