МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

Одеський національний університет ім. І. І. Мечникова

ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНИЙ Ж УРН А Л

ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНИЙ ЖУРНАЛ

11'2005

Засновник:

Одеський національний університет ім. І. І. Мечникова (Реєстраційне свідоцтво: КВ № 1762 від 24.10.1995 р.)

Редакційна колегія:

Олександр Александров (відловідальний редактор),
Людмила Грицак,
Анатолій Колісниченко,
Василь Полтавчук
(заступник відповідального редактора),
Євген Прісовський,
Ніна Раковська,
Володимир Сподарець,
Анатолій Ткаченко,
Євген Черноіваненко,
Нонна Шляхова

Журнал входить до затвердженого ВАК України переліку видань, де можуть друкуватися результати дисертаційних досліджень

Адреса редакційної колегії:

65058, Одеса-58, а/с 45 Тел. (048) 746-51-68; тел./факс (048) 746-51-14 E-mail: iralex@paco.net

© Одеський національний університет ім. І. І. Мечникова, 2005

Зміст

ЮВІЛЕЇ
<i>Євген Прісовський</i> . Творення самого себе
ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КЛАСИКИ
<i>Людмила Майстренко</i> . Небесне кохання Данте
джерела образу
Тетяна Казакова. Системність церковної комунікації середньовіччя:
(до питання про європейську пражурналістику)
у давньоруській книжності
сакральних текстів: до проблеми ґенези біблійної герменевтики 60
Тарас Перегінчук. Концепт громадянського обов'язку в поетичній творчості Бориса Грінченка 72
в поетични творчості вориса трінченка
перекладознавства
Наталія Малютіна. Пародійна стилізація містерії і трагедії
в українській драматургії (кінця XIX — початку XX ст.)
хх століття
Валентина Саєнко. Поезія Ліни Костенко і продуктивні моделі
активних художніх центрів у сучасній українській літературі 110
<i>Інеса Фоміна</i> . Ключові мікроструктури (знак, лексема, метафора, символ) та їх функціональна роль у розгортанні макроструктури новели Олеся
Гончара "За мить щастя"
Марія Слюсаренко. Памфлети М. Хвильового як фактор
соціального діалогу
Надія Шаповаленко. Публіцистичність роману Івана Багряного
"Тигролови"
свобода героя і автора в російській прозі 70–90-х років ХХ ст 147

5

Зміст

	<i>,</i> ,,,,
Світлана Вірченко. Роман Юрія Косача "Рубікон Хмельницького": інтерпретація факту чи легенди?	167
Оксана Кирилова. Концепція образу головного персонажа	
у романі Миколи Лазорського "Гетьман Кирило Розумовський" Павло Ямчук. Духовно-консервативні візії в поезії Т. Мельничука Ніна Іванова. Чудесне народження або походження культурного героя у творах В. Шевчука	184
КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНИЙ КОНТЕКСТ	
Анатолій Жаборюк. Стиль як категорія історії мистецтва	
ОДЕСИКА	
Анджела Рум'янцева. Перша в Одесі міська громадська жіноча гімназія: початкові сторінки історії	220
НЕЗАБУТНІ	
Василь Полтавчук. Ріка, що єднає століття (Літературознавча спадщина Василя Фащенка)	
ЛІТЕРАТУРА РІДНОГО КРАЮ	
Василь Вихристенко. Три поетичні ластівки нового століття	
РЕЦЕНЗІЇ	
Нове слово про М. Хвильового. Ніна Пашковська	
Дивосвіт японських казок. Василь Полтавчук	273

Від редакційної колегії 276

ЮВІЛЕЇ

Евген Прісовський



ТВОРЕННЯ САМОГО СЕБЕ

Ось і настав перший і найкращий (як я вже можу про те судити з висоти моїх трьох ювілеїв) ювілей Тараса Федюка. А мені хочеться сказати словами пісні: "Згадаймо все, що наймиліше: Згадаймо наш найкращий час" — час і моєї ще, а тим більше Тарасової, молодості, середину 70-х років минулого вже століття. Час, хоч і нелегкий, бо то була пора Брежнєвського застою, суворого компартійного нагляду за літературою, приглушення всього особистісного, що не вкладалося в прокрустове ложе компартійних норм, але й прекрасний тим, що були ми молоді, сповнені творчих і фізичних сил і, всупереч добі, вірили в правду, справедливість, совість і красу.

Тарасові Федюку поталанило: його помітили відразу, з його перших юначих поезій. Я пам'ятаю, як захоплено говорив про його вірші на зборах одеських літераторів Володимир Гетьман, котрий, справді, став наставником молодого поета. На сторінках "Правды" (а це ж тоді означало офіційне визнання) писав про нього Михайло Стельмах. Така увага, такі високі атестації, врешті, й досить спокійне, легке (а це не так уже й часто бувало в ті часи, народження першої збірки "Досвітні журавлі" (1975) — все це могло б запаморочити голову молодому поетові, якби він виявився людиною нестійкою, самовдоволеною й легковажною. Але ті, хто вводив Федюка в літературу, відчували його творчі можливості і людське його єство й, визнаємо це сьогодні, не помилились у ньому як у людині й поетові.

Сам Федюк у другій збірці "Віч-на-віч" (1979) точно сказав про ті зміни, які сталися з ним за три роки, про своє творче, духовне змужніння:

Все важчає знайоме ремесло. Коронування юністю пройшло Все глибшають прозріння і печалі. Четвертування зрілістю настало. ЮВІЛЕЇ

Серйозна моральна, творча, громадянська самооцінка.

"Дві хвилини уваги" (1983) — збірка, в якій простежується процес пошуків самого себе — того, що матиме право зватися особистістю.

Впевнений у потрібності слова людям, Федюк водночас дуже тверезий і скромний в оцінці своїх сил і можливостей. І це тверезе, це скромне слово, безумовно, впливає сильніше, ніж грімкотливі, лжепафосні, багатослівні декларації. "Молодий і немудрий", як сам характеризує себе поет, він не стає, як бачимо, в позу вчителя громади, пророка. Але він знає ті "кілька слів", які є, справді, саме його словами, які він має сказати людям, а вони мають вислухати ці "кілька слів"; і, поет певен у цьому, "дві хвилини уваги" до виношеного, вистражданого ним і висловленого у вірші не пройдуть безслідно ні для нього, ні для тих, кому він адресує свої "кілька слів". Дві хвилини, але вони варті того, щоб провести їх разом із поетом; слова, сказані в ці "дві хвилини", мають бути вагомими, значимими.

Тарас Федюк уміє поєднувати проникливий ліризм із тонкою, інтелігентною іронією. "Коли вже стало важко римувати..." Цей вірш сповнений автоіронії, в ньому — критична самооцінка. Федюк заперечує ту живописність, ту красиву псевдопоетичність, у якій так багато води. Не м'яка й барвиста акварель, а графіка, суворий чорнобілий рисунок — так полемічно загострено протиставляє він два способи творення образу світу, дві концепції дійсності. Його світ — це степ, у якому "якраз води нема". Точний образ, конкретний, земний, що переріс у символ, говорить про найважливішу турботу поета, про головний об'єкт його творчості — правду народного життя, яке вимагає так само суворо правдивого слова.

Будь-яка фальш, імітація почуттів, стилізація, підробка під народність викликають у поета огиду. І водночає який він точний у ствердженні істинно народних начал, у визначенні своїх соціальних, історичних, культурних, моральних джерел, свого коріння:

Моє коріння — всі наші пісні, Моє коріння — древо мого роду,

Т. Федюк проходить хорошу поетичну школу. В його ліриці відлунюють ритми, інтонації мужньо публіцистичної й філософськи роздумливої поезії Б. Олійника та В. Симоненка. Своїм відчуттям земного тяжіння, органічного зв'язку з рідною землею ці поети найближчі йому.

Новий етап у творчості Т. Федюка — це кінець 80–90-ті роки: збірки "І промовчати не посмів" (1987), "Політ осінньої бджоли" (1989), "Чорним по білому" (1990), "Хрещаті південні сніги" (1996).

І мужність, і критична оцінка світу, й почуття людської гідності, й подяка батькам, джерелам своїм, і почуття відповідальності — цей складний і багатий комплекс настроїв, почуттів, думок розкритий у віршах "Крізь передзвін легких мелодій...", "Репортаж" (зі збірки "І промовчати не посмів..."), "І чорнота дерев", "Пишіть мені..." (зі збірки "Політ осінньої бджоли").

Степ збереже й де треба скаже Мені на захист кілька слів. Пробачить у моїх пейзажах Надмірну кількість тракторів. Пробачить все, що написалось, І майже весь життєвий шум... Пора віддячити настала, А я весь час чогось прошу.

Іронічна самооцінка й вимогливість до себе звучать у вірші, особливо в його кінцівці. Власне ця вимогливість та іронія адресовані не тільки собі, а цілому поколінню, отруєному інфантильністю і споживацтвом. Сам поет, звичайно, більше віддає, ніж просить, та ж він, адресуючись до інших, мусить до себе, перш за все, ставити найвищі вимоги, тим-то й картає він себе ж таки за особисту недосконалість, так, як, згадаймо, Михайло Старицький писав: "Та й як же в пельку мені піде цей ласий, вкрадений шматок?", хоч сам,

ясна річ, не крав у селянина шматка хліба. Але ж ця емоційна й мислительна загостреність, цей етичний максималізм живуть в істинній поезії, одержуючи, звичайно, індивідуальне образне, інтонаційне вираження. У Федюка — голос інтелігентно притишений, стриманий, проте далеко чутний через свою внутрішню драматичну напруженість, внутрішню полемічність. Слово його пряме, та багатозначне, гостре, та багатовимірне.

Читаючи збірки Т. Федюка, згадуєш ту характеристику, яку дав колись молодому Тичині Олександр Іванович Білецький (Звичайно, тут ідеться не про рівноцінність талантів, а про типологічну близькість, спорідненість поетичних концепцій світу й людини): "Інтелігент селянського кореня". Так, коло думок і почуттів автора, справді; інтелігентної людини, й за професією, й за ладом мислення, за своєю готовністю безкорисно служити народові, постійно пов'язане з рідним селом, із його турботами, з його інтересами, з трудною й невтомною думою про вселюдське значення села в житті країни й людства, про його вічні моральні приписи, про духовну красу трударя:

Отут, напевне, зупинюсь, Отут, напевне, й заночую. У шибку пальці защедрують, Відчинять двері — посміхнусь.

Господар теж в одвіт мені Всміхнеться і ввійти запросить. Віконце, мов маленька осінь, Висить на біленій стіні.

İ заночуєм за столом,Хмільні, але не від хмільного...А завтра знов така ж дорога,А завтра знов — таке ж село.

("Подорожній", збірка "Політ осінньої бджоли").

Єдність свого, рідного з дитинства та загальнолюдського — це риса, притаманна взагалі справжнім поетам. Вона притаманна й нашому землякові, Тарасу Федюку.

Етапним явищем, що свідчило про творчу еволюцію митця, стала книга "Хрещаті південні сніги" (1996), ідейно-емоційним центром якої є цикл "Згоріла корчма". Починається він гірким, іронічним, але й елегійним спогадом про молодість, про ту студентську світлицю (гуртожиток), де "вбивали молодих" у застійні тоталітарні часи, де панувала вбивча байдужість до особистості. Але молодеча сила, душевне здоров'я перемагають; духовне каліцтво чи навіть смерть таки не здолали ні автора, ні його друзів, хоча до цього було дуже близько:

Може бути, нам проститься, Коли в цей хрещенський сніг Смерть — як дурнувата — птиця, Вилетить з-під наших ніг.

Наступний вірш — присвята І. Римаруку — є прекрасним взірцем сугестивної лірики, яка запановує в творчості Федюка в 90-ті роки — на початку XXI століття. Тут — таємниця, настрій, який не перекажеш і не завжди розгадаєш. Є суто національне, українське, козаче начало — і є вічна, загальнолюдська проблема: в чому ж суть життя? Дорога, місяць, сова над гаєм, коні, що скачуть невідомо куди, — ось центральні образи вірша. І ти відчуваєш рух, бачиш людей із прекрасними втаємниченими почуттями — і розумієш життя як вічну таємницю й вічну красу.

Оця таємниця життя ϵ головним героєм книги. Саме наростання таємничості і становить змістово-емоційну суть циклу "Згоріла корчма".

Я не кликав. Я зрікся своїх і чужих, Я — як вітер в диких теренах стих, Ї під тихий совиний чи плач, а чи крик Склав долоні. Ї однаково — осінь, зима чи весна, Ї однаково — сяєво чи сивина, Ї як віко, гойдається відблиск вікна У затоні...

Це яскраво імпресіоністичний вірш. Все побудоване на красі миттєвого враження, на таємничій недомовленості.

У наступному вірші "Похід" — усе той же імпресіоністичний підхід до вираження почуттів. Є природні, щирі людські печаль і смуток, викликані тим, що не все склалося в житті так, як хотілося. Проте це смуток мужньої людини, яка знає "надію ясну" й вірить у щастя, удачу, красу.

Згоріле життя постає в циклі через образи згорілої корчми, згорілих пісень, через символи матеріальних і духовних втрат. І все ж ми відчуваємо не смерть, а торжество життя в цих "згорілих" рядках. Такі рядки може написати тільки людина з гарячим серцем. Вірші нагадують "листочки зів'ялі", попіл Франкового серця, образи, що йдуть в парі з "духом рум'яним" життя. Трагізм Федюка, як і трагізм Франка, — мужній, життєдайний.

Хочеться повністю процитувати заключний вірш циклу "Згоріла корчма":

Я так і не встав з колін, Коліна мої — з калин...
— Це кров твоя, сучий син, Ти — так народився! Всі встали уже давно!! В міхах гопакує вино!!! — Я тут, на колінах, давно — Я Богу молився.

Знову ж таки відчувається єдність національно-патріотичного й загальнолюдського начал: калина й Бог, Україна і Правда. Лише перед ними поет стоїть на колінах, лише їм слугує. Бо лише вони протистоять чадові згорілої корчми, лише вони є опорою й надією на чисте й вільне життя.

Все настійніше звучить у поезії Т.Федюка роздум над суттю життя (збірка "Золото інків", 2001). Цей роздум стає все мудрішим і гірким, бо дає себе знати досвід прожитих років. Навіть гострий присмак трагізму відчутний у нових віршах Федюка. Але це очищаючий, катарсисний трагізм. Приходить розуміння того, що життєвий "процес вартує лише у кінці невеликої крапки". Це, здавалось би, остаточний підсумок, крапка в пізнанні всіх складнощів життя. Але думка поета не може примиритися з тим, що настає кінець пізнання, що життя зупиняється. Ця думка бунтує, і "все розуміючи, б'єшся до крові... А раптом? І хтось все прощає, бо сам такий був, із небес". ("Життя, що було, не зректися..."). А раптом усе в житті

не зупиниться, а таки піде вперед? І всі життєві гріхи прощає вищий, найсправедливіший, Господній суд — суд совісті.

Книги Федюка стають усе більш імпресіоністичними, сповненими натяків, настроєвих нюансів, перепадів почуття й думки, що висловлена непрямо, підтекстово, коли ти все глибше вчитуєшся у вірш і навіть розгадуєш його.

"Золото інків" закінчується висловленням вельми мудрої істини, до якої можна було прийти, тільки накопичивши великий життєвий і творчий досвід:

...У мистецтві важлива не штука сама, А дорога до штуки.

Так, процес пошуку — це, справді, головне, найзагадковіше й найсокровенніше, у творчості. І прекрасно, що Тарас Федюк перебуває в оцьому вічному пошуку, в процесі самооновлення, саморозвитку, постійного творення самого себе.

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КЛАСИКИ

Людмила Майстренко



НЕБЕСНЕ КОХАННЯ ДАНТЕ

Данте — славетний поет раннього Відродження. Його творчість, зазнавши могутнього впливу античності, випромінює все те найкраще, що дало середньовіччя світовій культурі. Данте — співець Беатріче. У своїх творах поет прославив піднесено-одухотворене кохання. Християнин Данте розвинув концепцію платонічної любові. яку вперше розкрив давньогрецький філософ Платон у діалозі "Бенкет". Кохання, яке оспівав Данте у "Новому житті" та "Божественній комедії", має велику моральну силу; воно актуальне в кожну добу людської історії.

Тема Ероса Данте порушувалася у працях В. Лазарева, І. Голенищева-Кутузова, Б. Кржевського, О. Лосєва та інших вчених. Поштовхом нашого дослідження стала робота Б. Вишеславцева "Этика преображенного Эроса".

Мета дослідження: простежити концепцію одухотвореного Ероса Данте у "Новому житті" та "Божественній комедії"; розкрити дантівський ідеал небесного кохання як прагнення до морального вдосконалення в дусі християнського аскетизму; показати перетворюючу силу кохання поета як процес сублімації. В цьому полягає новизна дослідження.

Твір "Vita Nuova" створений Данте на 26-му році життя і витриманий в дусі "нового солодкого стилю". Коли Данте було майже 9 років, він зустрів на вулиці дівчину, яку звали Беатріче. Ця зустріч Данте з дівчиною у яскраво-червоному вбранні стала для поета втіленням Вічної Жіночості і мала великий вплив на його подальше життя.

Друга зустріч Данте з Беатріче відбулася через 9 років. Дівчина з'явилася йому у білосніжному вбранні серед двох поважних дам старшого віку. Проходячи вулицею, вона звела очі в той бік, де стояв "геть сторопілий" закоханий. Вона ласкаво і чемно привіталася з Ланте, а йому здалося, що він "осягнув межі блаженства". Вражений поведінкою Беатріче та звуками її слів, поет зазнав такої втіхи, що як "сп'янілий" покинув людей і зачинився у своїй кімнаті. Він почав думати про ту чарівну дівчину (II). І тут його зморив тихий і солодкий сон, він побачив Амура, який в обіймах тримав сплячу дівчину, загорнену в ясно-червоне покривало. Амур заставив дівчину вкусити Дантове серце. Це видіння стало для поета темою його першого сонета "Усім, хто може зрозуміть поета..." — A ciascun' alma presa e gentil core (sonetto primo).

3 цього часу Кохання так заполонило душу Данте, що він почав худнути. Важко було дивитись на нього. Ясно, що він кохає. Але кого? Він дивився з усмішкою на тих, хто ставив такі питання, і не говорив нічого. Таке відмовчування могло продовжуватися недовго. Тоді він почав залицятися до іншої донни, прикриваючись нею, як щитом-заслоною, — schermo. Хитрість вдається. Проте таке залицяння ставало інколи противним (V-XII). Беатріче могла не зрозуміти тактики Данте. Разом з подругами вона сміядась над ним. а він виправдовувався у віршах (XIV). Але навіть така складна ситуація не заважає Данте відчувати хвилини безхмарного щастя. І тоді виникають найкоштовніші перлини його поезії, такі як: "О донни, що спізнали вже Кохання" (канцона перша), "В очах своїх вона несе Кохання" (сонет 11), "Печальна донна, в юності урочій..." (канцона друга). "Така владарка мого серця мила..." (сонет 15). "Любов так довго володіла мною..." (строфа канцони), "Вона мені згадалась донна мила... " (сонет 18), "О пілігрими, ви йдете поволі..." (сонет 24), "За сферу, що кружляє вдалині..." (сонет 25).

Помер батько Беатріче. Данте бачив, як жінки входили в її будинок, щоб виразити свої жалі, і розповідали про горе Беатріче. При цих розповідях сльози виступають на очах самого Данте, і він відгукується на цю смерть глибоким співчуттям. Він відчуває, що смерть забере Беатріче. Він побачив ангелів, які несли до небес білосніжну хмарку — душу Беатріче. Потім Данте споглядає сумні обряди біля мертвого тіла. Він у постелі. Біля нього його родичка, вся у сльозах, схвильована важким станом Данте. Видужавши, він викладає це видіння у канцоні.

Передчуття Данте збуваються. Беатріче помирає, він знаходить розраду в релігії. Через рік він малює ангела і згадує Беатріче, яка

відійшла на небеса, залишавши "нас — мене і Кохання". Сумуючи. Данте викликає співчуття у жінок. Одна з них, яку Данте називає "донна-розрадниця" — donna pietosa або "шляхетна донна" — donna gentile, своєю добротою і красою викликає нове почуття, яке починає поглинати Данте. Він боїться, щоб не розірвалося його серце. І тоді на допомогу душевній боротьбі з'являється образ Беатріче у цій же яскраво-червоній сукні, в якій він вперше її побачив. Спрямувавши свої думки до Беатріче. Данте відігнав "низьке й ганебне бажання" — malvagio desiderio. Після цього періоду "печального збудження" у думках Данте починає кристалізуватися новий поетичний твір, в основі якого лежить видіння, яке стає поштовхом ще більшого прославлення Беатріче. Про цей задум він викладає в заключному розділі "Нового життя".

Твір Данте сповнений передчуттями, видіннями, сновидіннями з вішими снами, екзальтованими станами Дантової душі, містикою чисел, вражаючою уявою поета. Так після другої зустрічі з Беатріче, коли Данте вперше почув з її уст вітання, у сні з'явилась йому Беатріче в обіймах бога Кохання, який змусив дівчину з'їсти серце сплячого Данте. І тоді виник перший сонет. Коли ж Беатріче не удостоїла Данте своїм вітанням, у глибинах сну йому знову з'являється молодий юнак у білосніжній одежі — ридаючий сеньйор Amore, який пояснює поетові поступок Беатріче. Данте відчув і смерть Беатріче. І тоді в уяві поета погасло сонце, змінили колір ридаючі зорі, на землю впали мертві птиці, почалися землетруси. Дивне видіння з'являється Данте і тоді, коли він захопився донною-розрадницею. Після цього видіння поет повертається до минулого кохання і прославляє Беатріче ще більше. У факті смерті Беатріче підкреслюється зв'язок цієї дати з священним числом 9 (квадрат від числа 3, що лежить в основі світобудови), яке відіграє важливу роль у головних подіях життя Беатріче.

Автобіографічна повість Данте, в якій правда переплітається з вимислом, має глибокий філософський зміст. У "Новому житті" Данте розкриває дві могутні сили, які найбільше вражають людську душу, — Кохання і Смерть. У поета-християнина ставлення до смерті двоїсте: як до лютого ворога кожної людини, який обриває її земне життя, і як до переходу у вічність. У переосмисленому вигляді ця двоїстість звучить і в Дантових віршах. У сонетах поета, в яких оплакується смерть подруги і батька Беатріче, смерть — жорстока сила, яка забирає життя дорогих людей, проте всезагального потря-

сіння не викликає. У сонетах "Вона мені здалася донна мила...". "Ой леле! Перед силою зітхання..." акцент ставиться на стражданнях ліричного героя, тобто на особистому переживанні смерті. У канцоні про віщий сон (написаний, очевидно, після смерті Беатріче, але вставленій в розділ, де мова йде про неї як про таку, що живе на землі), а також у канцоні "Бідою серця натомились очі...", в сонеті "О пілігрими, ви йдете поволі..." — оплакування хоральне, пройняте співпережиттям оточуючого світу. Особливо це виражене в канцоні "Печальна донна, в юності урочій..." — Donna pietosa e di novella etate.

У віщому сні лихо звалюється не тільки на людей (хор співчуваючих жінок), але й на весь світ. Космічні мотиви, які зустрічаються у містичній літературі XIII ст., навіяні Євангелієм і особливо Апокаліпсисом, відіграють цілком певну роль: тема Кохання до Беатріче, як до вищого сотворіння, Кохання, яке поділяє з поетом усе людство, доведена до апогею. Беатріче несла радість світу, тепер цей світ її оплакує. Після трагічної першої частини канцони наступає апофеоз Беатріче: її душу відносять ангели. Беатріче втрачає усе земне, вона на небесах, стає центром Всесвіту. Любов до жінкиправедниці зближується з любов'ю до Бога. У сонеті "Печальна донна, в юності урочій..." прагнення спілкуватися зі світом приймає у Данте християнсько-містичну форму. Смерть перестає лякати.

> ...Мені ти, смерте, люба нині, Бо стала й ти ласкавою такою. Оволодівши донною навік (перекл. М. Бажана).

Проте примирення зі смертю і повний відказ від земного Кохання дається нелегко і нагадує про себе не раз. Коли із хору співчуваючих жінок вирізняється один голос, і мертву Беатріче на короткий час витісняє donna pietosa, то співчуття донни викликає в душі поета нове почуття, більш людяне і земне. Тільки ненадовго: перемагає любов до Беатріче. Нове кохання не давало морального очищення і гармонійного зв'язку зі світом, тому виявилося нетривким.

В інших віршах про смерть Беатріче драматизм пом'якшується: замість обурених стихій появляються задумливі прочани (сонет "О пілігрими, ви йдете поволі..."). В останньому сонеті "За сферу, що кружляє вдалині...", створеному дещо пізніше, ніж інші вірші, мотив оплакування майже змовкає і звучить грандіозний апофеоз Беатріче. ЇЇ душа яскраво світиться у сфері Деміурга, вона приєдналась до вічності. Цей образ випереджує видіння "Раю" у третій частині "Божественної комедії". Любов і смерть примирились, їхнє пережиття повністю втратило особистий характер, воно перетворилося у піднесене споглядання поета, який належить Всесвіту і людству.

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КЛАСИКИ

"Нове життя " витримане в абстрактно-ніжних тонах авторського самоаналізу та ліричного настрою. Нічого не сказано про місце, час і конкретних людей. Згадується якесь місто і якась ріка дуже розпливчасто, зринає туманно-сіра країна з безіменними людьми. Очевидно, авторові важливо було надати своїй історії універсальне та ідеальне значення, тому побутова конкретика не виділена. Проте картина суспільства все таки проглядає крізь пелену загадковості. Уява переносить нас у Флоренцію XIII століття. Ми бачимо довгі і вузькі вулиці з темними провулками, де виступають фасади будинків з нагромадженими один над одним поверхами. Жінки у барвистих вбраннях ходять по воду на площу, де розмірно жебонить фонтан. Багато церков і каплиць, у повітрі пливе урочистий перегук дзвонів. Чужоземні богомольці проходять через Флоренцію, прямуючи до святих місць. В одному з розділів розповідається, що Данте їде берегом швидкої та прозорої ріки, проте ні Флоренція, ні Арно не називаються (XIX). Інколи в цьому суворому місті, обнесеному потрійним поясом мурів, лунає веселий спів, вулиці і площі наповнює молодь. Любов живе не тільки в душі одного поета. Вона панує і на вулицях, де з привітною посмішкою ходять жінки. Ми присутні на зборах дам і кавалерів, які розмовляють про любов. Слово "любов" у всіх на устах. Милі донни співчувають юнакові з сумними очима: безнадійна любов викликає посмішку — він не подібний до інших.

У "Новому житті" звучить тема вічної влади справжньої жіночої краси над людською душею. Але досконала краса на землі — рідкість: вічність тільки на короткий час втілюється у земному тілі, тому природно, що смерть забирає Беатріче. Справедливо зауважує Лазарев, що дантівське розуміння мистецтва сягає своїми витоками неоплатонізму, який визнає примат ідеї. Проте ця ідея, пов'язана безпосередньо з Богом, володіє абсолютною досконалістю тільки у чистому вигляді. Переломлена в матерії природи або мистецтва, вона втрачає свою первісну завершеність [7, 55]. Якщо мистецтво не може виразити божественну досконалість, втілити чисту ідею краси, то у природі вона тільки проглядає, і художник повинен вловити її та

виразити у своєму творі. Ідея для Данте — це "думка Бога". Мистецтво завжди повинно наближатися до ідеї, до "Божої думки". Про це поет говорить у "Божественній комелії":

> Ció che non more, e ció che puó morire, Non è se non splendor di quella ideo Che partorisce, amando, il nostro Sire (Paradiso XIII, 52–54).

Все, що вмира чи мертвим не стає, — Лиш відблиск мислі, що на світ появу Господь в своїй любові їй дає ("Рай" Xİİİ. 52—54. перекл. Є. Дроб'язка).

Данте вважав Платона ідеалом гармонійної людини, досконалої тілесно й духовно. Відомості про життя та вчення Платона Данте черпав із різних джерел, особливо із творів Цицерона. Про це поет твердить у своєму творі "Бенкет" (IV, XXIV). Крім цього, він знайомився з ідеями Платона через неоплатоніків. Неоплатонізм панує у творчості Данте повністю. Проте він перевантажений матеріальною конкретністю і тими надзвичайно чуттєвими образами, вважає Лосєв, які при всій своїй жахаючий або, навпаки, світло-захоплюючій формі приховують у собі всемогутню платонічну ідеальність [9, 201– 202]. Про вплив ідей Платона на Данте наголошує Голенищев-Кутузов. Відмічаючи добру обізнаність Данте з давньогрецькими філософами, його глибоку повагу до Піфагора, захоплення Стоєю, вчений зауважує, що не дивлячись на частий збіг поглядів Данте з поглядами Арістотеля, все таки вчення Платона було ближчим поетичному світовідчуттю Данте, ніж вчення Арістотеля [3, 77–84]. У творі "Бенкет", де мова йде про любов як про вище земне щастя, у філософській системі Данте звучить також неоплатонічне вчення Діонісія Ареопагіта про ангельські ієрархії. "І Дантова психологія, і його вчення про світ позначені впливом неоплатонічних ідей, якого не обминули ні Альберт фон Больштедт, ні навіть його учень Фома Аквінський, який перекладав Ареопагітіки", — робить висновок Голенищев-Кутузов [2, 426]. І Лазарев, і Голенищев-Кутузов стверджують загальну неоплатонічну спрямованість творчості Данте.

Не один раз виникало питання: чи Беатріче реальна особа, чи просто витвір буйної фантазії поета? Старі біографи не сумнівались в її реальності, пізніші — завагались. Під впливом "Божественної комедії", де образ Беатріче має виключно алегоричне значення, останні заперечували її реальність. Але після того, як були перевірені архівні документи і виявилося, що існувала Біче Портінарі, роки життя якої точно співпадають з роками, вказаними у "Новому житті", більшість дантологів заспокоїлась.

ІНТЕРПРЕТАПІЯ КЛАСИКИ

"Беатріче, — зауважує О. Дейч, — символ усього високого, що пробуджує благородні почуття, але в той же час вона в поезії Данте і реальна особа і ідея, нібито поєднані в одному образі" [5, 7]. Дійсно, Беатріче — це взірець давньогрецької калокагатії у літературі нового часу, втілення платонівської ідеї в живому образі, де ідея, створивши необхідну для себе матерію, оформила та осмислила її в образі молодої дівчини як найдосконалішу модель: Платонові ідеї завжди втілюються у живій матерії. У сонеті "В очах своїх вона несе Кохання..." більше небесного, ніж земного.

Проте Беатріче перевершує взірець давньогрецької калокагатії своїми неземними рисами. "Та найшляхетніша пані, — розповідає Данте в XXVI розділі, — про яку говорилося в попередніх словах, сподобилася такої ласки в людей, що, коли вона йшла вулицею, люди збігалися, щоб побачити її, тим-то уроча радість поймала моє серце. І коли вона була близько від кого-небудь, то така велика пошана охоплювала його серце, що він не смів звести очей ані відповісти на її вітання; і багато, які зазнали сього, могли б бути мені в сьому за свідків перед тим, хто не пойняв би віри. Про неї говорили: "То не жінка, але один із пречудових небесних янголів" або: "Вона диво, хай буде благословен Господь, що так чудово творить" (перекл. А. Перепаді).

У сонеті "Така владарка мого серця мила..." поет прославляє чарівну та шляхетну вдачу Беатріче ("Дивитися на неї — благодать. А хто не знав про цю могутню вроду, Не може щастя до глибин спізнать"). Подібні похвали звучать у сонеті "О донни, що спізнали вже Кохання...".

У декількох епізодах першої частини "Нового життя" ледь просвічуються і реальні риси Беатріче. Із першої канцони ми дізнаємося, що в Беатріче — матово-бліде чоло, а в сонеті "В очах своїх вона несе Кохання..." вона ледь посміхається ("Коли ж і ще всміхається вона, Марніє розум і мовчать уста, — Таке-бо це нове й прекрасне диво"). І виникає образ тендітної та сумної жінки із задумливою посмішкою на устах. Проте з самого початку краса

Беатріче і Кохання Данте ідеалізуються. І це піднесене почуття ошляхетнює душу ("Хто чув її, — смиренність душ свята — Проймає в того серце добротливо").

Кращий сонет Данте *Tanto gentile e tanto onesta pare* — "Така владарка мого серця мила..." нагадує музичний твір, де розвиваються дві мелодії. Скромна, жіноча Беатріче, що йде, опустивши очі, і ввічливо відповідає на уклін оточуючих, несподівано викликає у них почуття благоговійного страху як явища чуда:

Така владарка мого серця мила, Така вона вродлива і проста, Що біля неї з подиву несила Підняти зір і розніміть уста (перекл. М. Бажана).

Беатріче виглядає небесним сотворінням, її реальні риси губляться в оболонці таємничого сіяння, й одночасно в ній немає нічого гордого, владного, — вона лагідна і скромна, її вигляд спонукає до добродійства. Про це свідчать й епітети, якими Данте прославляє Беатріче: "найпоштивіша", "преславна панна", "найлюбіша", "найшляхетніша", "люба донна", "найсвятіша", "зоря" тощо. Вони позбавлені всякої чуттєвості, забарвлені релігійним почуттям поета. Етика Данте — це етика християнина, що керується засадами християнської любові. Ідеал його кохання — це прагнення до моральної досконалості, процес безперервного піднесення людської душі через різні щаблі Ероса — процес сублімації. Вишеславцев наголошує: "Могутня сублімація Ероса в Данте доказує, на що здатна справжня жива краса" [1, 67]. І якщо правда, що "краса врятує світ", то перетворююча і сублімуюча сила Дантового Кохання очевидна. У католика сублімація стає релігійною етикою святості та благодаті.

В оригіналі "Нового життя " Кохання звучить *Amore*. Владика *Amore*, що з'являвся італійським поетам у вигляді молодого та гордого сеньйора з прекрасними манерами, розмовляє з Данте то латинською, то народною мовою про сенс та природу його почуттів, дає настанови, докоряє, випереджуючи майбутні лиха. *Amore* стає володарем Данте після його першої зустрічі з Беатріче, і з цього часу душа закоханого підкоряється йому повністю. *Amore*, тобто Кохання, з'являється також в одежі пілігрима, а у снах Данте за спиною сеньйора *Amore* можна вгадати навіть крильця. У XXV розділі автор

розкриває його алегоричну сутність, посилаючись на риторику давніх, а також на Лукана, Вергілія, Горація, Овідія. Ці ж поети разом із Гомером приймають *Атоге* до свого кола в IV пісні "Пекла".

Данте не раз задумається над питанням: що таке Кохання і з яким органом воно зв'язане найбільше. У незавершеному філософському творі "Бенкет" (Convivivo) поет висловлює думку про Любов, як "про духовне єднання душі з коханим предметом". У XXV розділі "Нового життя" Данте твердить, що Любов не тільки субстанція з області думки, але одночасно й матеріальна субстанція. "Насправді, — роздумує поет, — Любов — тільки один із станів субстанції". І прославляє ідеально-піднесену платонічну Любов. На питання, з яким органом Кохання зв'язане найбільше, Данте відповідає десятим сонетом "Кохання й миле серце — річ одна...". Дійсно. серце Данте зазнає найбільших ударів від Кохання і реагує по-різному. Усі переживання серця втілюються у тонкій грі "духів", що живуть у душі закоханого. Вони, ці таємничі сотворіння, *spiriti* (духи) або vires (сили) — naturales, vitales, animales, — що виражають різні сили людського організму, а також ступінь розвитку середньовічної медицини і психології, звертаються до Данте латинською або італійською мовою, передбачаючи майбутні небезпеки. Так у XIII розділі читаємо: "В цей час природний дух, що живе в тій області, де відбувається наше живлення, заридав і, плачучи, вимовив такі слова: "Heu miser, quia frequenter impeditus ero deinceps" — "О, я нещасний, бо віднині часто буду зустрічати перешкоди". Духи звертаються до Данте зі словами переконання, підказують йому потрібні рішення, бо піднесене Кохання перешкоджає розвиткові життєвих сил поета, приносить страждання, загрожує його здоров'ю. У дев'ятому сонеті він зізнається:

Я хворий вами — ви б мене зцілили Та стріну вас я — серце затремтить. Душа із тіла прагне відійти (перекл. В. Коротича).

У XI розділі розповідається: коли Беатріче удостоїла поета своїм "рятівним вітанням" — *salute salutava*, Кохання не могло приховати свого блаженства і так зреагувало на привіт, що тіло Данте почало рухатися як щось "безживне". А коли він стояв дуже близько біля "найлюбішої панни", то нічого живого, "крім духів зору", не лишалося в нього. Вони завжди хотіли "зорити" ту чудову панну" (XIV).

Кохання не тільки викликало страждання, хвилювання ("дивний трепет почався у моїх грудях, з лівого боку, й одразу перекинувся на все тіло"). Воно робило його смішним, бентежним, приголомшувало, лякало ("...Кохання лиш забачить вас — Ляка мене, як не лякало зроду"). Воно мало над ним таку силу, що інколи лишалося живого "тільки одна думка про ту панну" (XVI). Тема могутньої бентежної і вражаючої жіночої краси є головною темою "Нового життя". Навіть смерть Беатріче не залишила Данте у спокої ("Одчаєм серце повниться до краю, І з горя розум трачу...").

"Нове життя" — нерукотворний пам'ятник одухотвореного Кохання, небесного Ероса, який відповідав аскетичному ідеалу християнства. Дантівський ідеал — це моральне прагнення до вдосконалення, проникнення до імматеріального світу ідей, процес безперервного вдосконалення людської душі, враженої живою красою. Піднесене Кохання Данте суттєво відрізняється від кохання Овідія. Якщо поставити питання: хто з обох поетів кохав сильніше, пристрасніше, то відповідь буде одна: обоє кохали однаково. Різниця тільки в тому, що Овідій не знаходить ніякого смислу у стримуванні своє пристрасті. Данте постійно стримує свої почуття до Беатріче. Він кохає її мовчки, здалеку, не розкриваючи таємниці своєї душі. Відкидаючи усе земне, плотське, Данте з величезним зусиллям оволодіває своїм духом життя. Та поступово почуття до Беатріче втрачає всяку суб'єктивність, із мук перетворюється у високу радість, яка ошляхетнює душу, у благоговійне споглядання жінки, що стає ідеалом, втіленням моральної досконалості. Не тільки ліричний герой, але й усі, хто зустрічає Беатріче на своєму шляху, просвітлюються і стають кращими. Жінка-ангел отримує у Данте гармонійний обрис.

Смерть коханої жінки, яка б стала для античної людини природним завершенням роману, для Данте стає запорукою, що любов його залишиться навіки непорочною. "Цією любов'ю він буде жити і дихати, як би не склалися для нього обставини життя, що б не чекало його попереду. Серед водовороту подій і вражень, приємних чи неприємних, у нього буде тихий куточок душі, куди ніколи не проникне ні одна буря. Серед суєти суєт — ніби передчуття вічного блаженства" [8, 22–23].

В останньому розділі "Нового життя" Данте обіцяє сказати про Беатріче "те, чого ніколи не говорилось ні про одну жінку". І він виконує свою обіцянку. До "Божественної комедії" веде пряма дорога від останнього сонету Oltre la spara che piu larga gira — "За сфе-

ру, що кружляє вдалині...". У цьому сонеті душа Беатріче знаходиться на недосяжній висоті — у тріумфуючих вогнях Емпірея, в апофеозі слави ("Там донну славлять — рівних їй немає"). Цей сонет володіє цією споглядальністю поетичної атмосфери, поетичної плоті, яку ми відчуваємо у "Божественній комедії". Уже тут є те, що можна назвати універсальністю у поетичному світовідчутті Данте. "Він охоплює предмет зображення відразу у двох планах — духовному та матеріальному. Мелодія цього сонета побудована на лаконічному та суворому розкритті елементів складного образу: зітхання, яке відлітає за межі небесних сфер до неба Емпірея, і зітхання, яке споглядає там славу Беатріче і розповідає про неї поетові" [6, 10].

ІНТЕРПРЕТАПІЯ КЛАСИКИ

І в "Божественній комедії" постійно відчувається центральне становище Беатріче. Це вона посилає до Данте Вергілія, у важкі хвилини приходить йому на допомогу. Вона зустрічає його у сяйві слави в раю, і атмосфера святості не заважає брати їй людські ноти, які воскрешають настрій "Нового життя" і юнацький гріх поета — захоплення благородною донною.

Перше, що вражає Данте і Вергілія, які покинули жахливі мешкання — це зоряне небо. На ньому горить "зірка Кохання, прекрасна планета", нагадуючи про Беатріче. Зір тішить зелень земних рослин, що вкривають гору чистилища, вдалині — дзеркальна поверхня води. У чистилищі Данте споглядає Беатріче у сяйві раптового ясного світла. На Беатріче яскраво-червоне плаття; виглядом і вбранням вона подібна до Беатріче "Нового життя". У душі Данте пробуджуються спогади давнього напівзабутого кохання; це ще не нове почуття, а тільки пам'ять про минуле:

İ тільки бачення моє сумне Висока сила вдарила в хвилину, Що ранила, як змалку ще мене. (XXX, 40—42, перекл. €. Дроб'язка).

Ця зустріч зворушує Данте і розпалює нову пристрасть поета.

...Тремтить Усе в мені з нестримного екстазу \dot{I} стала кров, як в юності горіть. (XXX, 46—48, *перекл. Є. Дроб'язка*).

Якщо "Нове життя" — це монолог-сповідь самого автора, що ϵ головною діючою особою твору, то у "Божественній комедії" Беат-

річе стає активною особою поеми. Вперше за всю історію їхніх відносин вона, звертаючись до Данте, називає його справжнім іменем: "Ти, Данте, не плач" (ХХХ, 55), "Поглянь сміливіше — так, так, я Беатріче" (ХХХ, 73). На зміну монологу приходить діалог. Розмова, яка почалася між Данте і Беатріче в "Чистилищі", буде тривати до останніх пісень "Раю". Зустріч Данте з Беатріче в раю — кульмінаційний момент "Божественної комедії". На думку дантологів, ця зустріч була неминучою в розвитку поеми. Від неї ніби пролилося світло на всю творчість Данте, ввібравши в себе усі переживання поета від появи "Нового життя" [3, 190].

Разом з Беатріче Данте переходить від планети до планети, споглядаючи Місяць, Меркурій, Венеру, Сонце, Марс, Юпітер, Сатурн, сягаючи неба нерухомих зір, населених душами "блаженних", удостоєних найвищої благодаті. За середньовічними переказами, через Всесвіт проходить потік вічної сили. У живих організмах він пізнається як інстинкт, до Місяця він притягує вогонь, Земля здавлюється в кулю, а людина нестримно мчить до першоджерела світла. Захоплена потоком вічної сили, Беатріче летить по небесним сферам, а за нею — Данте, який притягується її божественною красою.

Так виглядає апофеоз Беатріче, а також і Данте, Любов якого досягла найвищої сублімації, перетворилась у піднесене споглядання, сягнула вічності. Мабуть, важко знайти у світовій літературі такий яскравий приклад платонічної Любові, оспіваної так щиро і піднесено, як це зробив великий флорентієць Данте.

Цитована література

- 1. *Вышеславцев Б. П.* Этика преображенного Эроса. М.: Республика, 1994. 368 с.
- 2. *Голенищев-Кутузов И. Н.* Жизнь Данте и его малые произведения // Данте Алигьери. Малые произведения. М.: Наука, 1968. С. 419–447.
- 3. *Голенищев-Кутузов И. Н.* Творчество Данте и мировая культура. М.: Наука, 1971. 551 с.
- 4. Данте Аліг'єрі. Vita nova. К.: Дніпро, 1965. 135 с.
- 5. *Дейч О.* Жива тінь Данте // Данте Аліг'єрі. Божественна комедія; Перекл. з італ. та примітки Є. Дроб'язка. К.: Дніпро, 1976. С. 5–16.
- 6. *Крэксевский Б.* Данте // Божественная комедия. Новая жизнь. Стихотворения, написанные в изгнании. М.: Рипол Классик, 1998. С. 5–16.
- 7. *Лазарев В. Н.* Происхождение итальянского Возрождения. В 3-х т. М.: Изд-во АН СССР, 1956. Т. І. 585 с.

- 8. *Тиандер К*. Общий курс истории античных и западных литератур. Вып. II. Возрождение. Петроград, 1915. 109 с.
- 9. *Лосев А.* Ф. Эстетика Возрождения. М.: Мысль, 1998. 623 с.
- Dante Alighieri. Tutte le opera. Oxford: Nella stamperia dell' Universita, 1904.
 490 p.

Людмила Мостова



"ШЛЯХЕТНІ РОЗБІЙНИКИ": МІФОЛОГІЧНІ ЛЖЕРЕЛА ОБРАЗУ

Питання "шляхетного розбійництва", його типології, національної та регіональної специфік, еволюція образу та взаємозв'язок останнього із домінуючою релігією та звичаєвим правом сьогодні є надзвичайно актуальним. Європейські вчені останні роки із посиленим інтересом аналізують ці проблеми у контексті сучасної постмодерної культури у зв'язку із сильною дифузією меж між образами героя та бандита, популяризацією насилля та ідеалізацією беззастережного застосування фізичної сили. Поширенню подібних соціокультурних явищ сприяє кіно-, відео- та комп'ютерна продукція, яка не проходить належного контролю і не підлягає аналізу збоку фахівців як психологічної, мистецтвознавчої, кінознавчої, так і фольклористичної галузей науки. Для більш повного аналізу сучасної соціокультурної ситуації необхідно залучити дані історії, міфології та фольклору, оскільки саме вони здатні найяскравіше виявити еволюцію героїчних образів певного етносу, його регіональну специфіку, взаємозв'язок із звичаєвим правом та панівною релігією, і завдяки типологічному аналізу героїчних образів так званих "шляхетних розбійників" можна на основі національних та регіональних варіантів умовно виокремити певний інваріант "шляхетного розбійника".

Подібні національні варіанти "шляхетних розбійників" існують в усіх культурах світу, які на певному етапі свого історичного розвитку мали феодальний устрій, оскільки саме поняття "шляхетного розбійництва" виникло саме у цей період. За первіснообщинного ладу

аналогом цього можна вважати міфологічний образ Трікстера, який на ранньому етапі міфопоетичного мислення був невіддільним від образу культурного героя. Метою нашої розвідки ϵ виявити певні закономірності у розвитку поняття "шляхетного розбійництва" у різних етнічних та регіональних середовищах та простежити еволюцію образу "шляхетного розбійника" у взаємозв'язку з панівним релігійним вченням та звичаєвим правом.

Вітчизняні дослідники передовсім акцентують увагу на збиранні й систематизації фольклорного та історичного матеріалу і на соціальних та історичних аспектах явища, принагідно з'ясовуючи окремі питання антиномії "історія-вигадка". Особливо популярними подібні дослідження та художні тексти цієї тематики були у XIX столітті, що було спричинене розквітом романтизму та народництва в Україні [1-5]. Із приходом радянської влади дослідження питання не припинялось, навіть набуло популярності, оскільки відповідало декларованій ідеології рівності та соціальної справедливості, проте основна дослідницька увага була зосереджена на збиранні та систематизації матеріалу [6–11]. За час незалежності України в істориків і фольклористів з'явилась можливість ширше дослідити питання у зв'язку з появою раніше заборонених історичних архівних матеріалів, нових наукових видань вітчизняних і зарубіжних дослідників з міфології, фольклору, зокрема з героїчного епосу та його взаємозв'язку з історією, літературою та народною творчістю. Суттєво полегшує процес дослідження і максимально можлива відсутність ідеологічної цензури, оскільки питання так званого "шляхетного розбійництва" прямо залежить не лише від домінуючої на час проведення дослідження релігії та суб'єктивних морально-етичних переконань науковця, але й від суспільнополітичної ситуації у країні. Так герої однієї доби перетворюються на бандитів за інших політичних обставин, проте українських "шляхетних розбійників" ця доля оминула, — зміщувались лише акценти, а позитивна конотація лишалась незмінною, щоправда, ігнорувались деякі ознаки національного протистояння, виводячи на перший план причини соціального характеру.

Спробуємо розглянути еволюцію образу "шляхетного розбійника" від доби міфологічного мислення до новітнього часу. Основними функціями "шляхетного розбійника" у літературі та фольклорі, на нашу думку, є крадіжка, пограбування з декларованою метою справедливого розподілу майна. Крадіжка є вчинком злодія, відтак основна відмінність "шляхетного" розбійника від простого злодія-

розбійника полягає у розподілі отриманого шляхом крадіжки майна між тими, хто його потребує, а не лише між членами братства, і вбивство багатого подорожнього є "шляхетним", якщо сприяє відновленню етнічної справедливості. Мотивації подібних вчинків можуть бути економічними, коли нападник бажає відновити певну майнову рівність, етнічно-релігійними, коли герой прагне розширити релігійний світоглял опонента, соціальними, коли робиться спроба зруйнувати суспільну ієрархію. Подібні вчинки, грабунки і вбивства у фольклорних текстах отримують наступні визначення: "хлопів боронити", "боронити бідний народ од лиха", "панам страх наганяти" тощо. Цікавими є закладені у визначення інтенції, — вони, на нашу думку, не передбачають акту агресії, атаки, нападу. Це викликає певне здивування, адже після цих характеристик іде опис дій агресивних та жорстоких. Цікаво у цьому контексті зазначити, що ставлення народу до вчинків шляхетних розбійників є винятково позитивним, хоч за християнським морально-етичними переконаннями вони є кривавими вбивцями. Фольклорна свідомість виправдовує їх від початку, надавши статусу "народних месників", хоч, знову ж таки, саме поняття "помста" не властиве християнським канонам. У подібному ставленні до помсти персонажі українських, зокрема західноукраїнських легенд та переказів "про визвольну боротьбу" нагадують героїв епосу народів Кавказу. Це може бути зумовлене як особливістю топографії, так і схожим геополітичним чинником, адже факт поневолення одного етносу іншим протягом тривалого часу накладає на соціально-економічну боротьбу елементи етнічно-визвольної боротьби. Якщо Ель Темпранільо в іспанців чи Робін Гуд в англійців має виразно окреслені функції героя-захисника соціальної рівності, то Олекса Довбуш і Устим Кармелюк мають риси і оборонців віри і традицій, які вдало поєднують із функціями відновників майнової рівності ("Ви багатих обдирайте та бідним давайте, і на мене, Кармалюка, всю надію майте").

Так наприклад, у легендах і переказах про Олексу Довбуша та Устима Кармалюка можна виокремити всі вищезгадані мотивації шляхетної розбійницької діяльності: економічну ("Олекса Довбуш" [12, 254], "Довбуш і козак Волос"[12, 263], "Устим Кармалюк"[12, 277], "Коло ставочка в Рибаковій" [13, 92]), соціальну ("Кочуба, Довбушева гора"[12, 256], "У пана Шабельського", "Підкували пана" [13, 46–47]) та етнічно-релігійну ("Камінь Довбуша" [12, 260], "Довбушева кара" [12, 255], "Дід-Юда", "У Буцнівській корчмі"[13, 70–72].

Дослідник опришківського циклу легенд В. Сокіл зауважує: "Необхідно відзначити, що основу (опришківського циклу) складає колізія, де на першому плані то соціальний, то національний аспект або одночасно обидва" [14, 99]. Цю характеристику можна поширити і на цикл про подільського "народного месника" Кармелюка.

Особливо цікаво зазначити, що те, що ми з погляду сучасності вважаємо вчинком злодія (крадіжка), за часів міфологічного мислення належало до привілейованих функцій богів, напівбогів та культурних героїв. Так відомо чимало прикладів того, як першопредки, напівбоги та культурні герої крали певні культурні здобутки або й самі елементи природи у їхніх перших власників (у старої праматері, у володарки царства мертвих, у небесних богів, у духівхазяїв) і віддавали їх людям, навчаючи користуватись ними та відтворювати їх. Типовим є приклад крадіжки вогню: давньогрецьким Прометеєм, австралійськими тотемними предками і т.п. Відтак головною місією культурного героя і першопредка було забезпечення спокійного і комфортного життя патронованого ними племені, тож добрим було все корисне, а злим — все, що шкодить добробуту і життю племені. Це свідчить про те, що морально-етичні цінності часів міфологічного мислення суттєво відрізнялись від своїх відповідників навіть часів введення християнства, що є загальновизнаним фактом. З часом боротьба культурних героїв з природними катаклізмами та стихіями почала зливатися із боротьбою з іноплемінниками. Культурний герой не обов'язково сакралізується і співвідноситься з деякими категоріями духів і видатними історичними постатями. Наступним етапом розвитку образу культурного героя, який має певним стосунок до образу "шляхетного розбійника", є відокремлення від нього образу трікстера, — жартівника, блазня, бешкетника. Жарти і витівки трікстера переважно слугують вдоволенню його надмірного апетиту та сексуальних потреб, і досить часто це лише одне з двох. У спробах вдовольнити свої потреби трікстер застосовує брехню, порушує найжорсткіші табу, норми звичаєвого права та племінної моралі, зловживає гостинністю, краде і з'їдає зимові запаси сім'ї або родової спільноти. Водночас подібні порушення табу і профанування святинь мають інколи характер "незацікавленості"[14,44], що особливо цікаво у контексті нашої розвідки.

Поєднання в одному образі рис культурного героя і трікстера, що згодом мало місце у фольклорі багатьох народів, ймовірно, пояснюється не лише фактом широкої циклізації сюжетів навколо попу-

лярних фольклорних персонажів, але й тим, що лія у цих циклах належить до часу становлення світового порядку — до міфічного часу, до "золотої доби", а це є час первісної рівності і справедливості. Відтак поєднання в образі "шляхетного розбійника" рис культурного героя і трікстера слугує яскравим і зрозумілим поясненням функцій "шляхетного розбійника" як своєрідного гаранта справедливості, оскільки свідчить про приховану архаїчність образу та його функцій, і дозволяє пояснити таке своєрідне з погляду монотеїстичної морально-етичної системи цінностей позитивне потрактування образів злодіїв-грабіжників, — новітні "шляхетні розбійники" як то Олекса Довбуш та Устим Кармалюк — в українців, Робін Гуд в англійців, Ель Темпранільо — в іспанців та ін. були продовжувачами справи давніх культурних героїв, прямо асоціювалися з ними, а відтак, і з "золотою добою" колишньої рівності і справедливості міфологічних часів першопредків, коли герой міг поєднувати у собі і риси трікстера, а крадіжка не мала негативної конотації доти, доки забезпечувала добробут і користь племені.

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КЛАСИКИ

В епосі доби Київської Русі вже віднаходимо поняття "розбійник" в якості персонажу — "Солов'я-розбійника". У східнослов'янській міфології та билинному епосі це антропоморфний антагоніст героя, який знешкоджує своїх ворогів страшним свистом, і споріднений зі Змієм — рогатим Соколом (Солов'єм) у білоруському епосі. Сидячи на дереві, він перегороджує герою шлях, що створює причини для двобою, який завершується розрубуванням — пошматуванням та спаленням Солов'я-розбійника. "Це нагадує міф про двобій громовержця Перуна з його змійовидим супротивником. Саме ім'я Соловей-розбійник пов'язане якщо не генетичним, то анаграматичним зв'язком (свідомою звуковою подібністю, що супроводжує подібність змістову) з іменем бога Волоса, супротивника громовержця[15, 363]". Соловей-розбійник має надзвичайні здібності і надприродню силу. Певні аналогії простежуємо ми і у пізніших образах розбійників. Так наприклад, Олекса Довбуш і Устим Кармелюк не лише володіють надприродними здібностями (надзвичайна сила, здатність виходити із будь-якого ув'язнення, не вразливість кулями), але й в окремих оповідях виявляють зв'язок із образом та іменем Велеса-Волоса, супротивника Громовержця. Так наприклад, в одній легенді (існує декілька варіантів цієї легенди) побратимом Олекси Довбуша виступає "добрий хлопець Волос", який має свою печеру. Звичайно, це можна пояснити топографічними факторами, адже дія

легенди відбувалася у горах, проте з приводу цього немає чіткого визначення у легенді, — то Волос і Довбуш разом б'ють панів у Карпатах, то "Довбу б'є в Карпатах, Волос б'є на Поділлі... Як було тяжко людям у Карпатах, вони до Волоса тікали, як було тяжко людям на Поділлі — до Довбуша тікали" [12, 264]. Як бачимо, народна пам'ять не зафіксувала точного походження Волоса, відтак це можуть бути і відгомони давнього міфічного образу супротивника громовержця, бога скотарства і бога багатства, що був пов'язаним і з давнім образом розбійника. Відомо, що у договорах з греками 907 року Велес співвіднесений із золотом. Образ Велеса пов'язаний з образом давнього Змія, який мешкає у печері (болоті, нетрях, палаці). У легенді про Довбуша і Волоса печера ϵ наскрізним центральним місцем дії: "Є у печері такий камінь, як вівтар, то на ньому Довбуш з Волосяном склали присягу на побратимство; в тій печері вони і молилися. З тієї пори люди називають ту печеру Вівтарем" [12, 263]. Цікаво, що маємо не один збіг, що можна було б вважати випадковістю. Велес безпосередньо пов'язаний з печерою, з каменем (відомі кам'яні ідоли — вівтарі Велеса на півночі Росії) і має діалектне ім'я "Волосень" [15, 74].

Відтак можна зробити висновки, що образ "шляхетного розбійника" новітніх історичних часів ϵ пізнішим варіантом давнього міфологічного образу культурного героя і першопредка, що мав певні риси трікстера, та містить рудименти язичницького супротивника громовержця, покровителя скотарства та володаря золота Волоса, що згодом, на нашу думку, трансформувався у розбійника зі здібностями чаклуна. Подібний погляд частково поділяють В.Іванов та В.Топоров, проте це питання потребує додаткового опрацювання та ширшої доказової бази, що і складає перспективи нашого дослідження.

Цитована література

- 1. *Гнатюк В*. Легенди Хітарського збірника//Записки Наукового товариства ім. Шевченка. Львів, 1897. Т. 16. Кн. 2.
- 2. *Гнатюк В.* Українська народна словесність: В справі записів українського етнографічного матеріалу. Відень, 1916. 45с.
- 3. *Малорусские* народные предания и рассказы / Свод М. Драгоманова. К., 1876. XXXV.
- 4. *Народні* оповідання про опришків / Зібрав В. Гнатюк // Етнографічний збірник. Львів, 1910. Т. 26. XVII.

31

- 5. *Франко І., Гнатюк В.* В справі збирання народних легнел // Літературно-науковий вісник. 1899. Т. 8, Кн. 12.
- 6. З гір Карпатських: Українські народні пісні-балади / Упоряд., підгот. Текстів, вступ. ст., приміт. та словник С. В. Мишанича. Ужгород, 1981.
- 7. Народні оповідання / Впоряд., приміт., вступ. ст. С. Мишанича. К., 1983.
- 8. Легенди нашого краю / Редактор-упоряд. П. Скунць. Ужгрод, 1972.
- Народ про Довбуша: Зб. фольклорних творів / Упоряд., вступ. ст., приміт. В. Тищенка. — К., 1965.
- 10. Народ про Кобилицю: Зб. фольклорних творів / Упоряд., вступ. ст., приміт. В. Тишенка. К., 1968.
- 11. Савур-могила: Легенди та перекази Нижньої Наддніпрянщини. К., 1990.
- 12. *Легенди* та перекази / Упоряд. та приміт. А. Іоаніді; Вступ. ст. О. Дея. К., 1985.
- 13. *Останній* гайдамака: Легенди, перекази, пісні, прислів'я та приказки про Устима Кармалюка / Записи В. Вовкодава. Вінниця, 2001.
- 14. *Radin Paul*. The Trickster / Commentaries by Karl Kerenyi and C. G. Jung. N. Y.: Schocken Books. 1972.
- 15. Славянская мифология: Энциклопедический словарь. М.: Эллис Лак, 1995.

Архиєпископ Ігор Ісіченко



ПСАЛТИР У ЛІТЕРАТУРНОМУ ЖИТТІ КИЇВСЬКОЇ РУСІ

Універсального характеру в молитовному побуті Середньовіччя набув Псалтир, принесений на Русь у версії Сепуагінти, з якого здійснювалися переклади літургійними мовами в часу Середньовіччя. Епоха Середньовіччя досить однозначно приписувала Псалтир авторству самого царя Давида, котрий прийшов до влади бл. 1000 р. до н. е [12, 84–85]. Образ старозавітнього царя-пророка з арфою в руках став популярною деталлю іконопису та книжних мініатюр, увійшов до композиції деяких ікон Воскресіння Христового. Поетичне обдарування царя Давида сприймалося як складник його пророчого дару та вияв дії в ньому Божої благодати. Повторюване в молитві слово царя Давида чинило його співтворцем молитви,

допомагало учасникові молитовного чину відчути себе причетним до тисячолітнього діалогу творіння і Творця.

Псалтир функціонує не лише як одна цілісна книга молитви, але й як зібрання окремих текстів, що входять до церковного чи ж келійного молитовного правила. Регулярно повторювані псалми з вечірні, утрені, інших богослужінь добового кола входять за їхнім посередництвом до масової релігійної свідомості, запам'ятовуються, цитуються в оригінальних творах. Скажімо, 103-ій псалом ("Благослови, душе моя, Господа"), що співається на початку вечірні, чи 140-ий псалом ("Господи, взиваю до Тебе, вислухай мене"), після котрого відбувається вхід з кадилом. Причому ці псалми входили до вечірні вже у VІІІ–ІХ ст. [9, 331].

Широко відомий і часто цитований 50-ий псалом, складений царем Давидом під впливом пророка Натана на знак покаяння за гріх, вчинений з Вірсавією, активно впливає на дискурсивну свідомість Середньовіччя не лише через свої справді високі художні якості, але й внаслідок набуття ним широких богослужбових і молитовних функцій. Псалом 50 читається на утрені, на часах, на повечір'ї та полуношниці [11, 16, 53, 71–72, 139, 153]. Він входить до келійного правила [3, 25], а в сполученні з молитвою Ісусовою складає правило прп. Пахомія [3, 292–293], вельми авторитетне в монашому побуті.

Ще одним каналом входження псалмів до візантійського обряду стали прокимни — короткі уривки з псалмів, виголошувані в церкві священнослужителем чи дяком і повторювані людьми перед читанням Святого Письма. Цитування в "Слові про закон і благодать" стихів 76-го псалма "Кто бо великь яко Богь нашь. Ть единь творяи чюдеса" [6, 102] дозволяє пов'язати текст київського апологета XI ст. з чином православ'я, що його 842 р. було встановлено відправляти в першу неділю Великого посту на знак тріумфу ("торжества") православної віри, її перемоги над єресями. Перед анафемуванням єретиків у кафедральних соборах виголошувалося саме це: "Хто Бог великий, як Бог наш?! Ти еси Бог, що твориш чу*деса*" (Пс. 76:14–15) [4, 588]. Ігумен Даниїл пригадує в "Мелхиседековій печері" не просто слова 109-го псалма, пов'язані з Мелхиседеком, а прокимен, виголошуваний на службах пророкам: "Ты еси иер кй в в кы по чину Мелхиседекову" (Пс. 109:4) [5, 98]. Коли ж свт. Кирило Туровський зображує зняття Христового тіла з хреста, оповивання плащаницею й покладення до гробу, він цитує прокимен

утрені Великої суботи ("Єрусалимська утреня"), виголошуваний перед покладеною в храмі плащаницею: "Тамь бо образ своея служьбы предал еси, обиходя и кадя и кланяяся съ молитвами пречистому тклу Христову глаголя: Въскресни, Господи, помози нам, избави нас имени твоего ради" (Проповідники, С. 143–144). Текст прокимена взятий із псалма 43 (ст. 4).

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КЛАСИКИ

Проймаючи своєю молитовною атмосферою духовне життя і напоюючи своїм образним світом книжність Київської Русі, Псалтир входить як стилетворчий фермент до переважної більшости тогочасних текстів. Вимога читання псалмів безпосередньо формулюється в повчальних творах, мотивуючись особливою міццю Давидової молитви в духовній боротьбі. Так прп. Феодосій Печерський у літописній статті за 1074 р. радить своїй монашій спільноті: "паче же имъти во оустъхъ псаломъ Давидовъ подабаєть черноризьцемь, симь прогонити бъсовьское оуныние" [9].

Читання псалмів наводиться у житії прп. Феодосія Печерського як найпотужніша зброя в боротьбі з бісівськими підступами: "Отьць же нашь Феодосий, ...въставъ, начатъ пити псалтырь Давидову. И ту абие многый трусъ ке слышимъ бывааше. Таче по молитв сфдъшю ему, се пакы бещисльнымхъ бфсовъ глас слышаашеся, якоже и преже. И преподобьнууму же Феодосию ставъшю и начьнъшю оно псалъмьское пиние, глас онъ абие ищазааше" [5, 336].

Діставши дослідне підтвердження сили псалмодії, прп. Феодосій навчає використовувати цю силу й монахів його спільноти, поєднуючи читання псалмів із працею: "рукама же своима дилати по вся дьни, псалмы Давыдовы въ устъхъ своихъ имуще" (Памятники, XI в., c. 338).

Успішний розвиток монашої спільноти та розквіт Києво-Печерського монастиря викликає в автора Житія прп. Феодосія Печерського алюзії до псалма 91 (ст. 13): "Правьдьникъ бо, — рече, — яко и фуникъсъ процвьтеть и яко и кедръ, иже въ Ливан к, умножиться. Умножаху бо ся оттоль братия и цвьтяше мысто то добрымии нравы и молитвами ихъ и ин ми благочьстивыими нравы" (Памятники, XI в., с. 332).

За "Повістю временних літ", папа Адріян захищає церковнослов'янський переклад Святого Письма від критиків, наводячи слова 135-го псалма: "яко въсхвалять Бога вьси языци" (ПСРЛ, т. 2, ствп. 19).

Опір князя Святослава спробам матері, рівноап. княгині Ольги, навернути його до Христа й зневага до тих, хто приймав хрещення, коментується за псалмом 81: "Не смыслища бо, ни разумища по тьм**-к** ходящій" (Пс. 81:5) (Памятники, XI в., с. 76).

Псалми використовуються як істотний складник опису хрешення Руси в статті за 988 рік. Скинення за наказом св. князя Володимира ідола Перуна викликає захоплений вигук літописця: "Велій еси, Господи, чюдна дъла твоя!" (Пс. 144: 3-4) (Памятники, ХІ в., с. 132). — слова, тричі повторювані в чині Великого освячення води [2, 236]. Можливо, ці слова з водосвятного чину, за яким мали освятити річкову воду перш, ніж до неї зайшли хреститися кияни, надихали автора літописної розповіді, бо на завершення річноїї статті за 988 р. у похвалі великому князеві Володимиру він знов повертається до цих слів: (Памятники, XI в., с. 134). Тут один за одним цитуються 144 (ст. 3-4), 94 (ст. 1-2), 97 (ст. 1 або 29), 95 (ст. 1-4) і знов 144 (ст. 3). І трохи згодом повторюється посилання на співця псалмів: "Рече бо Давыль: Работайте Господеви съ страхом, и радуйтеся Ему с трепетом. Мы же възопьемъ к Господу Богу нашему, глаголюще: Благословенъ Господь, иже не дасть нас в ловитву зубомъ ихъ!.. Съть скрушися, и мы избавлени быхом от прелести дьявола. И погибе память его с шюмом, и Господь в вакы пребываеть, хвалимъ от русьскых сыновъ, пъваем въ Троици, а демони проклинаеми от благоверных мужь и от верных женъ, иже прияли суть крещенье и покаянье въ отпущенье граховъ, новии людье хрестьяньстии, избрании Богомь" (Памятники, XI в., с. 134-136). Тут подаються уривки з псалмів 2 (ст. 11), 123 (ст. 6-7), 9 (ст. 7–8). Насичуючи дискурс, слова псалмів виводять оповідь поза просторово-часові межі Києва 988 р. у виміри загальної історії спасіння, засвідчуючи універсальність освятної дії благодаті Святого Духа, виявленої у натхненній творчості співця псалмів.

Коли у зв'язку з освяченням Десятинної церкви літописець ще раз наводить похвалу князеві Володимиру, він використовує слова псалма 61 (ст. 5) для окреслення щедрості київського князя: "Бъ бо любя словеса книжная... и Давыда глаголюща: Блаженъ мужь милуя и дая" (Памятники, XI в., с. 140).

Тексти псалмів наповнюють розповідь про загибель князів-мучеників Бориса і Гліба в статті за 1015 р. Коли убивці приходять до княжого шатра, св. Борис читає псалми з утрені: "И слышаша блаженаго Бориса поюща заоутренюю. Повъдаща бо єму, яко хотять тя погубити, и выставы нача пить, глаголя: Господи что ся оумножишася стужающии ми, вьстають на мя мнози и пакы: яко

стр клы твоя оуньзоша во мнк, яко азъ на раны готовъ и болкзни моя предо мною есть. И пакы глаголаше: Господи, оуслыши молитву мою и не вниди в судъ с рабомъ Твоимъ, яко не оправдиться предъ Тобою всякъ живы, яко погна врагь дий мою. И кончавь ексапсалмы и видивь, яко послании суть погубить его, и нача пъти псальтырь, глаголя: яко оунци тучни и сборъ злобныхъ осжде мя. Господи Боже мои, на Тя очновахъ и спаси мя, и от всихъ гонящихъ избави мя. По сем же нача канунъ" (ПСРЛ, т. 2, ствп. 121).

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КЛАСИКИ

Таким чином цитується реальні тексти з шестипсалмія (Пс. 3:2; 37:3, 18; 142: 1–3) та з третьої кафізми, читаної на недільній утрені (Пс. 21). Це дозволяє конкретизувати обставини зустрічі мученика з убивцями, що чекають біля намету на закінчення богослужіння раннім ранком у неділю.

А водночас молитовна поезія псалмів вводить зображувані події у виміри літургійного життя Церкви, співвідносячи їх із спасительною жертвою Христа, славне воскресіння котрого і згадується в богослужіннях недільного ранку. Читаний св. Борисом 21-ий псалом авторства царя Давида своїм провіденційним змістом безпосередньо вказує на страждання Месії — Давидового потомка, що обставини Його розп'яття викличують у євангелиста Іоана спогад про саме цей текст: "Тож сказали один до одного: Не будемо дерти його, але жереба киньмо на нього, кому припаде. Щоб збулося Писання: Поділили одежу Мою між собою, і метнули про шату Мою жеребка. Вояки ж це й зробили" (Ін. 19:21).

До того ж, псалом 21 у церковнослов'янському Псалтирі мав підзаголовок "О заступленіи утреннем". Це пов'язується біблеїстами з прохальним змістом твору, де йдеться про "ранкове" (тобто якомога швидше) надання допомоги або ж про виконання самого твору в старозавітньому обряді вранці, при появі зорі [10, 178]. Знов-таки йдеться про ранок, час перебігу подій у літописному сюжеті й містичну пору пробудження св. Бориса до вічного життя.

Наступний епізод літописної статті за 1015 рік — загибель св. Гліба (у хрещенні Давида, ще й через ім'я духовно пов'язаного зі старозавітнім співцем псалмів) — також супроводжується коментарем із псалма 132: "Се коль добро, и коль красно еже жити братома вкупф" (Памятники, XI в., с. 150), що має виводити смерть князів у літургійний вимір їх прослави. "Принесеся на жертву Богови, въ воню благоуханья, жертва словесная, и прия вънець, вшедъ

въ небесныя обители, и узръ желаемаго брата своего, и радоващеся с нимь неиздреченьною радостью, юже улучиста братолюбьемь своимь" (Памятники, XI в., с. 150), — таким бачить літописець перехід св. Гліба через жертовну смерть до вічности. Оцінка дій убивць і Бориса (Пс. 57: 2-5), і Гліба (Пс. 9: 18; Пс. 36: 14, 15, 20; Пс. 10: 2; Пс. 2: 3-7) задля повнішого розкриття духовного сенсу їхнього вчинку висловлюється стихами з псалмів.

Коли в статті за 1093 рік у зв'язку з розповіддю про напади половців на Русь суспільні лиха інтерпретуються як покарання за гріхи, літописець посилається на псалом 118 (ст. 137) та на слова 102-го псалма, котрі часто лунали і на утрені, і на першому антифоні святкової літургії: "казнать бо ны добра благыи Владыка, и по безаконью нашему створи намъ. і по гръхомъ нашимъ въздаль есть намъ. Тако подобаеть благому Владыц казати, не по множеству грфховъ" (ПСРЛ т. 2. ствп. 217). Літописна оповідь про напад на Київ половецького хана Боняка й плюндрування Печерського монастиря 1096 р. супроводжується молитвою, в якій дещо перефразовано слова 132-го псалма (ст. 14–17): "Пророку глаголемъ: Боже мои, положи я, яко коло, аки огнь предъ лицемь в ктру, иже попалить дубравы, тако поженеши я бурею Твоею, исполниши и лица ихъ досаженья. Се бо оскверниша и пожгоша святьыи домь твои, манастырь Матере Твоея и трупье рабовъ Твоихъ, убиша бо от братья нашея нъколько оружьемь безбожьнии сынове Измаилеви, пущении на казнь хрестьяномъ" (ПСРЛ, т. 2, ствп. 223–224).

Так молитовні тексти псалмів надають історичним подіям провіденційної інтерпретації. І згодом, після опису перемоги руських князів над половцями 1103 р. та страти князем Володимиром Мономахом хана Белдузя, літописець вкладає в уста цього князя подячні слова, де використовуються 117-ий (ст. 24) та 123-ий (ст. 13-14) псалми: "И рече Володимерь: Се день, иже створи Господь, възрадуемься и възвеселимься во нь. Яко Богъ избавилъ ны есть от врагъ нашихъ и покори враги наша, и скруши главы змжевыя. И даль есть Господь брашно ихъ намъ" (ПСРЛ, т. 2, ствп. 255).

Запорукою подолання випробувань стає навернення до Бога й звільнення від темної влади гріха. Це дозволяє інтерпретувати перемогу в параметрах воскресіння. Цитовані князем Володимиром слова 117-го псалма (ст. 24) мають надзвичайно важливе літургійне значення. Вони використані як останній стих у стихах Пасхи, виголошуваних священиком на початку воскресної утрені і повторюваних

багато разів протягом великодніх свят навпереміну з пасхальним тропарем [3, 228]. Тому для середньовічного читача, який жив у ритмі церковного богослужіння, в цих словах містилася легко прочитувана й виразна алюзія євангельської теми воскресіння.

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КЛАСИКИ

Провіденційна функція молитви словами Псалтиря виявляється і в коментарі на видіння вогняного стовпа в Києво-Печерському монастирі 1110 р. Говорячи про ангельську опіку над людством, на підтвердження своїх міркувань літописець двічі посилається на слова пророка Давида: "якоже рече Давидъ творя англы своя добы. и слугы своя огнь пламянь" (Пс. 103:4) та "якоже пророкъ Давидъ . Глеть . яко англомъ своимъ запов**ж**еть от тебе схранить тя" (Пс. 90:11) (ПСРЛ т. 2, ствп. 263). Обидва рази використовуються широко відомі слова з важливими літургійними функціями. Перший уривок відсилає до початку вечірні, а відтак і всього добового богослужбового кола — псалма 103, котрий символічно зображує в перебігу відправи красу всесвіту й всеосяжність Божого промислу про людину. Друга ж цитата взята з популярного 90-го псалма, читаного на великому повечір'ї, на шостому часі й рекомендованому до читання приватно під час небезпек і спокус. Вона ж викликає асоціяції з перемогою Христа над спокусником наприкінці 40-денного посту Спасителя в пустелі (Мт. 4: 6; Лк. 4: 10–11).

У Київському літописі, котрий вміщений у Іпатіївському літописному зведенні слідом за "Повістю временних літ", використання псалмів значно обмеженіше. Але й тут ми можемо знайти посилання на слова псалма 134 (ст. 6-7), коли йдеться про безмежну велич Творця в статті за 1114 рік (ПСРЛ, т. 2, ствп. 279). Розповідь про спробу примирення між князями 1149 р. супроводжується тими самими словами про лагідне життя братів укупі, що й повідомлення про прославу святих Бориса і Гліба (Пс. 132:1). А зображуючи покарання князем Андрієм Боголюбським єпископа Феодора (Федорця), літописець вдається до низки виразних висловів про неминучу кару на нечестивих: "и потребятся грашници от земля, яко не быти имъ" (ПСРЛ, т. 2, ствп. 553. — Пс. 36:38), "обрати бо ся болезнь на главу его и на верхъ его неправда снидеть. Ровъ издры, ископа яму и впадеся в ню" (ПСРЛ, т. 2, ствп. 553. — Пс. 7:17, 16). Інша історія з покаранням винуватців, цього разу новгородців, супроводжується зауваженням: "пишеть бо, глаголя, Давидъ: Наказая, накажи мя, рече Господи, смерти не предаи мене" (Пс. 117:18) (ПСРЛ, т. 2, ствп. 561).

Князь же Ігор Святославич у Київському літописі пригадує свої гріхи й молиться, зазнавши поразки від половців і бувши схоплений у полон на річці Каялі: "Се возда ми Господь по безаконию моему и по злоб? моєй на мя, и снидоша днесь гр?си мой на главу мою. Истиненъ Господь и прави суди его зъло. Азъ же убо не имамъ со живъми части. Се нънъ вижю другая мучения въньца приємлюше. Почто азъ єдинъ повиньнъм не прияхъ страсти за вся си? Но Владыко Господи Боже мой, не отригни мене до конца, но яко воля Твоя, Господи, тако и милость намъ, рабомъ твоимъ" (ПСРЛ, т. 2, ствп. 643). Тут молитовний дискурс складають цитати з 102 (ст. 10 і 9), 7 (ст. 17), 118 (ст. 137), 26 (ст. 9) псалмів. Спів псалмів обертається не тільки на спосіб покаяння, але й на форму підпорядкування причинно-наслідкових зв'язків історичних подій вищій логіці покутування вчинених провин: вбивства з наказу Ігоря християн при взятті міста Глібова неподалік від Переяслава.

37

Вже в останніх статтях Київського літопису мотив Давидової молитви вводиться у зв'язку з похвалою князя Рюрика Ростиславича, котрого літописець характеризує, зокрема, через образ "Давидовой кротости" (ПСРЛ, т. 2, ствп. 709). А в заключній проповіді ігумена Видубецького монастиря Мойсея в похвалі князеві Рюрику Ростиславичу простежується популярний у Середньовіччя мотив просторового виміру княжої слави, підкріплений зверненням до 28-го псалма (ПСРЛ т. 2, ствп. 713).

Ігумен Даниїл, пишучи про жертовник Авраамів та Христове розп'яття, що сталося неподалік, звертається до пророцтв Давида: "пророкъ глаголеть о том: Друзи же мои и ближники моя издалеча мене сташа" (Пс. 38:12) (Памятники, XII в., с. 38). Образ царя Давида раз у раз виникає в паломника під час перебування в Єрусалимі. Він радо повторює оповіді про написання псалмів у окремій башті ("стовпі") й пише про цю башту (Памятники, XII в., с. 40), про розташування неподалік будинку Урії (Памятники, XII в., с. 40), про камінь, на якому пророк Давид побачив ангела (Памятники, XII в., с. 42), про рештки спроб будови храму Давидом (Памятники, XII в., с. 42), про Давидову браму в палаці Соломона (Памятники, XII в., с. 44). Відзначаються місце, де Давид убив Голіяфа — "близь Іерусалима, на всток лиць отъ столпа Давыдова яко достр?лить" (Памятники, XII в., с. 76), Давидові криниця й печера, "в той пещер? дал бяше Богъ Саула царя в руц? Давыдови" (Памятники, XII в., с. 84). Зустрівшись на шляху з Вифлеєму

до Хеврону з річкою, ігумен Даниїл згадує псалом 74: "В той ржце Афамьстий пророкь глаголеть Давыдь въ Псалтири: Ты исуши рики Афамля, твой есть день и твоя есть ношь" (Пс. 73: 15–16) (Памятники, XII в., с. 66). Коли ж бачить "печеру Мелхиседека", де нібито було принесено вперше жертву хліба й вина, зауважує "О том пророкъ глаголеть: Ты еси иер кй в вкы по чину Мелхиседекову" (Пс. 109: 4) (Памятники, XII в., с. 98).

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КЛАСИКИ

Провіденційний зміст Давидових псалмів шукається навіть там, де це виглядає досить штучним. Так зміна рельєфу довкола Йордану та висихання Мертвого моря в ігумена Даниїла трактуються в площині виповнення слів псалма: "И ту есть море Содомьское близь купъли тоя было, нын же есть дале от крещениа, яко 4 версты вдале к отбыто; тогда убо узрѣв море наго Божество, стоаще в водах Иорданьскых, и убоявся, и побъже; Иордан възвратися вспять, яко же пророкъ глаголеть о том: Что ти есть, море, да поблаже, и ты, Иордане, възвратися вспять?" (Пс. 114: 3) (Памятники, XII в., с. 50).

Спосіб інтерпретації біблійних сюжетів у псалмах допомагає Іларіонові знайти відповідну його задумові форму використання з апологетичною метою мотивів Святого Письма. До "Слова про закон і благодать" входить низка прямих і прихованих цитат із псалмів. "Поите Богу паснь нову" (Проповідники, с. 105) — фраза, яка зустрічається і в псалмі 95 (ст. 1), і в псалмі 97 (ст. 1), і в псалмі 149 (ст. 1). Її ж повторює і пророк Ісая (42:10). "И славимо имя Его от конець земли" (Проповідники, с. 105) — лейтмотив псалма 8, який і починається, і закінчується словами: "Господи, Боже наш, яке величне ім'я Твоє по всій землі!" (Пс. 8:2, 10).

Розповідь про чудо судді Гедеона, коли на знак його майбутньої перемоги Богом було послано спершу росу на розстелене вовняне руно посеред сухої землі, а потім — росу на довколишню землю, серед котрої руно лишалося сухим (Суд. 6:36-39), переривається вставкою з псалма: "Въ Іудеи бо тъкмо знаемь б к Богъ и въ Израіли веліе имя Его и въ Іерусалим вединомь слав мы бы Богъ (Пс. 75:2–3)" (Проповідники, с. 106). Ці слова використовуються для розкриття алегоричного сенсу чуда з руном, відкритого проповідником у перспективі проголошуваної ним думки: віра юдеїв лишалася до приходу Ісуса Христа єдиною в світі, напоєною Божою благодаттю серед довколишньої пустелі поганських вірувань, з появою ж християнства перетворилася на спекотний острівець серед зрошеної небесною ласкою віри християнських народів.

А згодом, визначивши місце руського народу серед навернених до Христа колишніх поган, для яких розлилося, вкривши всю землю, євангельське джерело, в цьому чуді явленої віри автор знов шукає справдження закликів псалмів: "И Давидъ рече: Вся земля да поклонить Ти ся и поеть Тоб . И: Господи Господь нашь, яко чюдно имя Твое по всеи земли" (Проповідники, с. 109). Тут слова псалмів 65 (ст. 4) та 8 (ст. 2) вводяться як здійснені в земній історії молитовні заклики богонатхненного співця, ставлячись поряд із пророцтвами Малахії, Ісаї, Осії). Нарешті, ціла низка стихів із різних псалмів подається для висловлення радощів від входження Русі до спасительного простору Церкви (Проповідники, с. 110).

Іларіон порівнює із біблійним образом синівського ставлення Соломона до співця псалмів Давида стосунки князя Володимира з його сином Ярославом, "его же сътвори Господь намъстника по тебъ... иже недокончаная твоя накончавая, аки Соломонъ Давиду" (Проповідники, с. 114).

Особливо відверте, якщо не програмове, визнання стратегічної ролі Псалтиря в творенні власного дискурсу подається князем Володимиром Мономахом на початку його послання: "И отрядивь я вземъ Псалтърю в печали разгнухъ я, и то ми ся въня: Вскую печалуеши, душе, вскую смущаеши мя (Пс. 110:6), — и прочая. И потомь собрах словца си любая и складохъ по ряду и написах. Аще вы послъдняя не люба, а передняя приимаите" [7, 241].

Власне дидактична частина "Повчання" значною мірою складається з витягів із псалмів, що відповідають міркуванням автора. Вони чергуються з посиланнями на інші біблійні книги, на твори свт. Василія Великого.

Коли "Житіє прп. Феодосія Печерського" починає розповідь про монаший послух героя, здійснюваний під проводом прп. Антонія, фраза з псалма 24 входить до тексту як формулювання мотивів і намірів аскетичного подвигу: "Въспоминая по вься дьни псалъмьское оно слово: Вижь съмжреніе мое и трудь мой и остави вься гр**ж**хы моя" (Памятники, XI в., с. 318).

Силу молитви прп. Феодосія, завдяки котрій його мати пережила навернення й зголосилася прийняти постриг, також визначається посиланням на псалом: "О семь бо словеси рече пророкъ: Близъ Господь призывающимъ въистину и волю боящимъся Его творить, и молитву ихъ услышить, и спасеть я" (Пс. 124:18) (Памятники, XI в., с. 320). Перемога монашої громади над підступами диявола, що ними пояснює прп. Нестор княжий гнів на печерських ченців, також знаходить мотивування у псалмі: "Обратится бол взнь его на главу его и на верхъ его сниде неправда его" (Пс. 7:7) (Памятники, XI в., с. 324). Подібно тлумачиться й кінцева згода Варла-амового батька змиритися з рішенням сина прийняти монаший постриг: "Преподобьный же Антоний и съ сущиими съ нимь и съ блаженыимь Феодосіемь бъща въ печали мноз вего ради моляхуться Богу за нь. Богъ же услыша молитву ихъ: Възъваша бо, — рече, — правьдьни, и Господь услыша я и от въс вхъ печалій ихъ избавить я. Близь Господь съкрушеныихъ съръдцьмь и съм вреныя духъмь спасеть" (Пс. 33: 18–19) (Памятники, XI в., с. 328).

ІНТЕРПРЕТАПІЯ КЛАСИКИ

Відтворення молитовного життя печерської монашої спільноти включає в себе нагадування про постійну присутність у ньому псалмів. Так прп. Феодосій, умертвлюючи тіло, зміцнює дух співом Псалтиря: "оваду сущу многу и комаромъ, въ нощи излѣзъ надъ пещеру и, обнаживъ тѣло свое до пояса, сядяще, прядый вълну на съплетение копытьцемъ и Псалтырь же Давыдову поя. Отъ множъства же овада и комара все тѣло его покръвено будяще, и ядяху плъть его о немь, пиюще кръвь его" (Памятники, XI в., с. 330–332). Оздоровча дія його молитви на розвиток Києво-Печерського монастиря передається словами: "цвьтяще и мъножащеся мѣсто то правьдника молитвою. Правьдьникъ бо, — рече, — яко и фуникъсъ процвътеть и яко и кедръ, иже въ Ливанѣ, умножиться" (Памятники, XI в., с. 332), — де також використовуються образи псалма 91 (Пс. 91:13).

Невидима боротьба прп. Феодосія з диявольськими підступами провадиться насамперед за допомогою псалмів. Аскетичні практики прп. Феодосія в самотній печері під час Великого посту передаються в житії через мотив співу псалмів (Памятники, XI в., с. 336).

Зі слів ченця Іларіона, котрий спостерігав молитовне життя прп. Феодосія, переписуючи книги в його келії, повідомляється про додаткові деталі його аскетичного побуту: прядучи вовну, або займаючись іншим ремеслом, преподобний співає псалми, а після тривожного повідомлення економа про брак коштів на утримання братії іде до келії "пѣти по обычаю обанадесяте псалма" (Памятники, XI в., с. 348). Підпорядковану йому спільноту прп. Феодосій напучує "молитися къ Господу и не бесѣдовати ни къ кому же по павечерьний молитвѣ, и не преходити отъ келиѣ въ келию, нъ въ своей келии Бога молити, якоже кто можеть и рукама же своима дѣлати

по вся дьни, псалмы Давыдовы въ устѣхъ своихъ имуще" (Памятники, XI в., с. 338). Захисна сила молитви виявляється не лише в перемогах над невидимими ворогами, але й над злодіями, котрі у нічному видінні побачили довкола Києво-Печерського монастиря нездоланну стіну. Автор житія так пояснює цей випадок: "Сице бо бѣ благый Богъ оградилъ невидимо вься та съдърьжания молитвами правьдьнааго и преподобънааго сего мужа. Тѣмьже и божьствьный Давыдъ о семь прѣдъизвѣща, рекый: Очи Господьни на правьдьныя и уши Его въ молитву ихъ" (Пс. 33:16) (Памятники, XI в., с. 376). Так читання Псалтиря обертається на осердя й рушія духовного життя Києво-Печерського монастиря часів прп. Феодосія.

Свт. Кирило Туровський у слові на неділю 3-тю по Великодні, жінок-мироносиць, порівнює Йосифа Аримафейського, котрий переніс тіло Ісуса Христа до гробу, з перенесенням кивота завіту царем Давидом: "Блаженъ еси паче Давыда Царя, великый Іосифе! Давыд бо отъ Силома кивотъ съ Божіемь словомъ принесе, нъ въ своемь убояся поставити его дому; ты же не скинію съ закономь, нъ самого Бога пріемъ от кръста, въ своемь гробф радуяся положилъ еси" (Проповідники, с. 143).

Прп. Симон у своєму посланні до Полікарпа раз у раз апелює до авторитету Псалтиря, шукаючи в нім підтвердження необхідності шанувати церковне життя в спільноті [1, 99] або долати гординю смиренням (Абрамович, с.101). На Псалтир (Пс. 21: 17, 19) посилається прп. Євстратій Посник, дискутуючи з юдеями про розп'яття Ісуса Христа, коли доводить його провіщення в Старому Завіті (Абрамович, с. 107). Псалом допомагає знайти вияв дії Божого провидіння в загибелі єпарха, винного у Євстратієвих стражданнях (Абрамович, с. 108). За допомогою звернення до псалмів 70 (ст. 14) та 75 (ст. 12) виводиться повчальний сенс історії Еразма (Абрамович, с. 120). Зі псалма 54 (ст. 28) беруть старці утішливі слова для Арефи, коли той втратив своє майно (Абрамович, с. 121).

Принципово новим для руської інтерпретації читання псалмів виглядає в Симоновому посланні виклично різке протиставлення особистої (келійної) молитви молитві церковної спільноти: "Все бо, елико сътвориши в келіи, ничто же суть: аще Псалтырь чтеши или обанадесять псалма поеши, то ни единому *Господи помилуй* уподобиться соборному" (Абрамович, с. 99).

Присутність Псалтиря як джерела молитви в монашому житті Києво-Печерського монастиря засвідчується й в оповіді про спорудження Печерської церкви. Благословення варяга Симона прп. Феодосієм Печерським тут починається словами псалма 127: "Да благословить та Господь от Сиона, и узрите блага Іерусалиму во вся дни живота вашего и до последних рода вашего" (Пс. 127:6) (Абрамович, с. 4). А коли наприкінці оповіді митрополит Іоан хоче відшукати невідомих вісників, котрі зібрали єпископат для освячення Успенської церкви, він чує голос, що промовляє: "ищезоша испытающіи испытаніа" (Пс. 63:7) (Абрамович, с. 15).

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КЛАСИКИ

Пишучи власне послання до ігумена Акиндина, прп. Полікарп наслідує Симона й у вживанні псалмів. Уривок із псалма 10 (ст. 7) використано разом з іншими біблійними посиланнями, коли показується неминучість кари князеві Ростиславу за вбивство ченця Григорія Чудотворця (Абрамович, с. 138). Зміни в стані прп. Прохора Лободника передано фразою: "и по печали бысть ему радость, по реченному: вечер въдвориться плачь, и заутра радость" (Пс. 29:6). (Абрамович, с. 150). Завершуючи сюжет про прп. Марка Печерника, Полікарп звертається до псалма 125 (ст. 5-6) (Абрамович, с. 161), сюжет про прп. Пимена Багатостраждального нагадує йому псалми 34 (ст. 1), 113 (ст. 25-26), 6 (ст. 6) (Абрамович, с. 183-184), історія ж прп. Спиридона Проскурника спонукає його до вигуку: "Многа бо тщаніа тръбъ, еже въспомянути всъх и похвалити и ублажити о Господ к скончавшихся зд к, въ блаженн км сем манастыри Печерьском. Давыдскый рекущи: радуйтеся, праведній, о Господ к, прав коным подобаеть похвала! Добр к пойте Ему съ въсклиианіем въ десятострунн и псалтыри (Пс. 32:2)" (Абрамович, с. 172). У творах обох києво-печерських авторів псалми не лише відтворюють атмосферу молитовного життя монастиря, але й проектують колізії з житій печерських угодників та з історії монастиря на біблійну доктрину.

Таким чином у середньовічній руській книжності традиційний сакральний текст, повторюваний у перебігу дискурсивної діяльності, обертається на джерело насолоди не лише для реципієнта, але й для мовця, для того, хто повторює текст. Елемент новизни твореного тексту тут не фігурує. Вищою естетичною цінністю, що дає нечувану насолоду, обертається добре відомий сакральний дискурс. Семіотична насиченість тексту формується не на вияв оригінальної творчости, а на чинник сполучення традиційного тексту з його декодуванням відповідно до власного духовного досвіду мовця та конкретної комунікативної ситуації. Рецептивна настанова твору пе-

редбачає трансформацію внутрішнього світу реципієнта в перебігу сприйняття тексту не лише як свідому мету активної діяльности над власним християнським удосконаленням, але й як наслідок спільного з експедієнтом входження в дискурсивну культуру праведного царя Давида.

Цитована література

- 1. Абрамович Д. Києво-Печерський патерик. К., 1930. С. 99. (Далі в тексті Абрамович).
- 2. Евхологіон або Требник. Вінніпет, Канада, 1954. Ч. 1. С. 236.
- 3. З вірою і любов'ю: Молитовник православної родини з Псалтирем. Харків; Львів. 2003. С. 25.
- 4. Никольский Константин. Пособие к изучению устава богослужения Православной Церкви. 7-е изд. СПб., 1907. С. 588.
- 5. Памятники литературы Древней Руси: XI начало XII века. Москва: Худож. лит., 1978. С. 336. (Далі в тексті: Памятники, XI в.).
- 6. Перші українські проповідники і їх твори. Рим, 1973. С. 102. (Далі в тексті: Проповідники).
- 7. Полное собрание русских летописей. Ленинград, 1926. Т. 1. С. 241.
- 8. Полное собрание русских летописей. СПб., 1908. Т. 2. Ствп. 174 (Далі в тексті: ПСРЛ, т. 2).
- 9. Скабалланович Михаил. Толковый Типикон. К., 1910. Вып. 1. С. 331.
- 10. Толковая Библия или комментарий на все книги Ветхого и Нового Завета: Издание преемников А. П. Лопухина. СПб., 1907. Т. 4. С. 178.
- 11. Часослов. Вінніпег: Екклезія, 1993. С.16, 53, 71–72, 139, 153.
- 12. Kodell Jerome, OSB. Klucz do Pisma Świętego. Kraków: WAM, 2003. S. 84-85.

Тетяна Казакова

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КЛАСИКИ



СИСТЕМНІСТЬ ЦЕРКОВНОЇ КОМУНІКАЦІЇ СЕРЕЛНЬОВІЧЧЯ:

(до питання про європейську пражурналістику)

Середні віки в Європі відчутно змінили у порівнянні з античністю потреби соціуму у масовому систематичному обміні інформацією. Культурою "мовчазної більшості" [2] назвав А. Я. Гуревич середньовічний світ. Але не могли зовсім зникнути ні одвічний "соціальний інтерес" до того, що відбувається навкруги (тобто, за стінами княжого замку), ні одвічне людське прагнення зафіксувати найважливіші події і явища життя, ні масово інформаційні та комунікаційні потреби соціальної верхівки суспільства. Усі ці потреби й породили певну систему соціальної комунікації, яку П. М. Федченко назвав "середньовічний журналізм" [9, 31].

Головним центром середньовічного журналізму була церква [3; 4]. Сучасні історики-медієвісти вивчають найважливішу форму церковної пропаганди — проповідь [11; 13] та психологію релігійного натовпу у масових релігійних рухах: хрестових походах, релігійних процесіях, месах [12]. Ці студії торкаються особливостей середньовічної комунікації і тому стають важливими для сучасного журналістикознавства, оскілки дозволяють по-новому поглянути на явище пражурналістики. Відштовхуючись від цих розвідок, розглянемо церковну комунікацію Середньовіччя в системі пражурналістських явищ цього періоду.

Середньовіччя — це *цивілізація розвитку*, що складалася з трьох періодів, кожен з яких мав власну специфіку особливостей суспільної комунікації. Комунікацію ранньосередньовічної Європи VI-IX ст. Можна визначити як внутрішню комунікацію замкнених осередків культури, що формувались навколо церков, монастирів, єпископських резиденцій та княжих дворів. Х ст. — "століття крові і вогню", епідемій та голоду породило специфічну військову комунікацію феодальної анархії. У XI ст. формується державна комунікація у зв'язку з підсиленням державних інституцій Римської імперії германської нації та Французького королівства. XII–XIII ст. — епоха духовного пробудження Європи, бурхливого розвитку міжконтинентальної хрестоносної комунікації.

Але незважаючи на істотну динаміку соціального розвитку середньовічної Європи, їй були властиві сутнісні для всієї епохи риси. Такою була поліцентричність (географічна, мовна, політична, інтелектуальна). Вона проявлялася передусім у протистоянні церкви й держави, котре почалося як конфлікт папства та Імперії і розвинулося у "фундаментальний дуалізм релігійного і світського мислення" [5, 30]. Боротьба між папами та імператорами, між владиками світськими і духовними (боротьба, котрої не було у східнохристиянській цивілізації) втягувала в себе значну частину духовенства та світської еліти Європи. Другим джерелом поліцентризму був феодалізм як система умовного землеволодіння, що створила суспільство особистісних зв'язків між васалом і сюзереном та об'єднаних власності й влади, землеволодіння й адміністрування. Землеволодіння стає господарством-мінідержавою для тих, хто живе у ньому. Ці мінідержави утворили щаблі феодальної ієрархії з численною кількістю центрів різного рівня (від короля до звичайного лицаря), котра й зумовила поліцентризм феодалів та государів. Третім джерелом поліцентризму є контроверза (боротьба) між універсалізмом (католицька церква й транснаціональна інтеграція обмеженої кількості єпископату і транснаціональна комунікація нечисленного прошарку освічених людей) та регіоналізмом (регіоналізація Європи розпочалася у XIII ст. у зв'язку з широким розповсюдженням освіти, економічним і культурним зростанням регіонів Європи та руйнуванням ідеалу єдиного християнського світу).

Отже, поліцентризм (як дуалізм релігійного і світського мислення, боротьба за владу між духовною та світською елітою, феодалами та государями, контроверза між універсалізмом та регіоналізмом, боротьба між різними центрами) формує ті особливості європейської культури, що впливали на особливості середньовічної, зокрема, церковної комунікації. До цих особливостей ми відносимо, по-перше, раціоналізм (апеляція, в більшій мірі, до розуму, а не до традиції, релігії чи моральних норм), котрий мав вплив на усі форми творчого мислення, у тому числі, й пражурналістського; по-друге, примат законності (апеляція до правового захисту від тиранії, прагнення обмежити свавілля влади правителя законом, внаслідок чого кожна влада спиралася не тільки на прецедент або реальну силу, але й

прагнула раціонально-правового виправлання), внаслідок якого виникли представницькі інституції європейських держав, де формувалася характерна для журналістики плюралістична думка; по-третє, абсолютне право власності, котре формується у середньовічному місті із розвитком грошових відносин із часом поширюється на інформацію.

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КЛАСИКИ

Отже, раціоналізм, законність та право власності впливали на специфіку середньовічної комунікації, головною складовою якої була церковна комунікація. Християнська церква всіляко пристосовувалась до еволюції суспільства (від боротьби іудеїв за національну незалежність І ст. до руху Реформації XVI ст.), керувала громадською думкою, забезпечувала її необхідними духовними лозунгами, наповнюючи первісний християнський фонд ідей та образів актуальним змістом. Універсальним глобальним центром церковної комунікації, що розв'язував соціально актуальні проблеми богословського, церковно-політичного, дисциплінарного характеру, були Вселенські Собори. Саме завдяки їхнім рішенням розпочався той рух, який привів до встановлення трьох типів церковно-суспільної комунікації: вербально-зорової комунікації сприйняття, видовищно-діяльнісної інтерактивної комунікації та комунікації спостереження.

Комунікація сприйняття із самого початку була дуже старанно орієнтована відносно різних прошарків аудиторії (тепер би сказали. для цільових груп). Біблія призначалася для еліти, іконічний розпис — спочатку для тих, кому "картинка" несла головну інформацію, а проповідь, виконуючи інтерпретаційну функцію ("По відношенню до слова Бога всяка проповідь — це текст "другого порядку", слово наставника з приводу слова Бога. Мета проповіді полягає у донесенні змісту слова Бога до свідомості людей. Така передача змісту представляє собою ту чи іншу адаптацію первісного тексту — слова Бога — до можливостей людського розуму" [8, 205]), намагалася бути універсальною: її не тільки міг прослухати будь-який член суспільства, він зобов'язаний був це робити. Якщо текст Біблії та розпису був звернений до загальної аудиторії, то текст проповіді — до кожного із слухачів, створюючи особливу публічно-індивідуальну конвенцію; розвиток церковного розпису приводив до все більшої умовності: іконографічні коди утворювали комунікацію "графічних конвенцій" [10, 128].

До видовищно-діяльнісної інтерактивної комунікації ми відносимо, з одного боку, церковні обряди та літургію, а, з іншого, хрестові походи.

Засновуючись на естетиці повтору, церковний обряд являв собою сакрально необхідну відсилку на минуле, котра утворювала сакральну періодичність часу. Для культа Бога церква мала систему обрядів (сакраментів), за допомогою яких віруючі наближалися до Творця (причастя, хрещення, священство), або, навпаки, віддалялися від нього і від пастви (анафема). Поряд з цими обрядами-таїнствами була вироблена низка "малих сакраментів" — релігійних церемоній, формул і ритуалів, спрямованих на магічне забезпечення добробуту середньовічної людини, котра постійно знаходилася в оточенні сил, що могли спричинити смерть, розорення, втрату соціального статусу. Церковна обрядність несла в собі обов'язкову комунікативну публічність і колективність. Ритуал об'єднував усю спільноту в цілому і потребував від неї на певний час "мобілізації всієї соціально-комунікативної енергії" [7, 55], забезпечуючи при цьому рекреативну функцію: закріплення відчуття духовної (egregro) та соціальної єдності (я — один з багатьох христових братів та сестер) та надії на загробне життя.

Літургійна драма виникла у IX ст. як діалогізоване читання і зображення в особах євангельських епізолів. У XII-XIII ст. вона розвинулась у власне театральне дійство (напівлітургійну драму), що "вийшло" на міську площу, залучивши широкі прошарки населення не тільки як глядачів, а й як безпосередніх учасників. У XIV-XVI ст. вона досягла найвищого розвитку і перетворилась на містерію, входячи складовою частиною у масові міські свята. Містерія була, з одного боку, різновидом церковної пропаганди, а, з іншого, формою бурлескного театру, в якому відобразились і брутальна відвертість народних пристрастей, і свавілля суджень майдану.

Специфічною формою середньовічної комунікації була внутрішня та зовнішня релігійна, національна, демографічна, економічна експансія християнського світу VIII-XIV ст., найвищим проявом якої були хрестові походи XII-XIII ст. — колективні заходи величезного охоплення. Процес розповсюдження християнства по Європі відновився ще у VIII-X ст., перейшовши майже цілком до німців, що жили на окраїнах християнських земель. У X-XIV ст. цей процес був підсилений аграрним прогресом середньовічного заходу, котрий, врешті-решт, і спричинив іспанську Реконкісту-одне з найголовніших досягнень християнської експансії X-XIV ст. Саме іспанська Реконкіста і взяла на себе місію релігійної війни і проложила військовий та ідеологічний шлях хрестовим походам. Пізніше і фран-

цузька колонізація Південної Франції і королівства Обох Сицилій, і німецька колонізація Прусії ідеологічно репрезентували себе саме як христові походи. Ідеологічною ж вершиною експансіонізму середньовічного Заходу стали походи на Святу землю.

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КЛАСИКИ

Головними причинами хрестових походів були демографічні та економічні фактори, але не можна зменшувати й ідеологічну роль (а саме духовний та емоційний дискурс). Врешті-решт, хрестовий похід — це реакція "масової психіки" на перенаселення Заходу, котре виразилось у гострому прагненні заморських земель і багатств. Завдяки церковній пропаганді це прагнення перетворилось на ідею справедливої війни з невірними — "велику" мету, досягнення якої утворювало єдність душ та дій у Respublica Christiana. Усім тим, кого не задовольняло осіле життя, церква пропонувала паломництво та хрестовий похід. Хрестовий похід утворив два типи комунікації внутрішню та зовнішню. Внутрішня комунікація відбувалася між учасниками хресних походів — людьми із різних соціальних прошарків, котрих об'єднувала одна ідеологія, так званий "хрестоносний дух". Найбільше хрестоносні настрої утримувались у нижчих прошарків населення та юнаків(ті верстви населення, де проникнення міфологічної пропаганди було найсильнішим). Зовнішня комунікація — це колонізаційна комунікація (що почалася з Палестини), особливості якої досить чітко описані у хроніці Фульхерія Шартрського: "...ми уже забули рідні місця, і одні не знають, де народились, а інші не бажають про це говорити. <...> Вони говорять різними мовами, але вже навчилися розуміти один одного. Різні говори стають загальними для тієї чи іншої нації, і взаємна довіра зближує самі несхожі народи. Чужоземці стали місцевими мешканцями, і мандрівники знайшли пристанище ..." [6, 67].

Таким чином, хрестовий похід, з одного боку, викликається ворожим ставленням до "варвара", "невірного", "чужого" у національно-племінному, релігійному та мовному сенсах, з іншого боку, саме завдяки хрестовому походу руйнується провідна середньовічна опозиція "свій / чужий": всупереч жорстокості кривавих зіткнень, релігійній ворожнечі, мовним бар'єрам виникає міжконтинентальна, міжрелігійна, міжмовна комунікація. Прикладом такої комунікації може бути похорон співця "релігії серця" Румі (1272 р., малазійське місто Коньє), котрого проводжали мусульмани й буддисти, християни й іудеї; у європейській культурі ідею зближення різних народів виголошував трубадур Пейре Карденаль (XIII ст.).

Головним суб'єктом комунікації спостереження був інститут чернецтва. Хоча перші ченці й кинули виклик нормативному християнству, засуджуючи утворення церкви за ї тісний зв'язок із суспільством, нормативне християнство зуміло приєднати їх до своєї організаційної структури: уже у V ст. інститут чернецтва став невід'ємною частиною нормативного християнства — віддушиною для палкої меншості, котра в іншому випалку могла б зовсім відколотися від основної частини віруючих. Тобто, чернецтво було непротиставною альтернативою білому духовенству: біле духовенство спиралося на усе мирське і репрезентувало позитивний синтез епохи, а чорне духовенство представляло містичні спрямування середньовічного соціуму. У структурі церковної комунікації біле духовенство виконувало функцію активної пропаганди (активне розповсюдження певних вірувань і уявлень за допомогою усного та писемного слова), а чернецтво — функцію іміджевої комунікації (культивування образу певного типу особистості, котра могла б викликати в інших людях відповідну душевну налаштованість силою безпосереднього прикладу). "Інший світ" ченців був, з одного боку, таким же реальним як і світ міст і селищ, а з іншого, — ідеальним взірцем служіння Богу. Ця особлива природа реальності світу чернецтва потужно впливала на свідомість середньовічної людини і суспільної комунікації в цілому: саме ченці стали універсальними керівниками медіумами середньовічного суспільства, його духовним центром і досить часто здійснювали політичну (вели переговори), соціальногуманістичну (розподіляли милостиню, захищали слабкого від сильного), військово-ідеологічну (організовували та забезпечували ідеологією військові рухи) комунікації.

Підсумовуючи цю частину наших студій, відзначимо, що християнська церква намагалася створити комунікативне середовище з единим головним иентром суспільного й духовного життя, місцем соціальної комунікації — християнським храмом, з єдиним текстом, що набув небаченого поширення і служив об'єднанню віруючих у християнській церкві — Біблією. Біблія була тим текстом, навколо якого зародився ілюстративно-інтрепретаційний тип комунікації: іконічний розпис, проповідь, богослужіння, подібно до журналістського тексту, ілюстрували, тлумачили та інтерпретували первинну зовнішню інформацію (у даному випадку — засади християнської віри). На відміну від журналістського тексту ця інтерпретація відбувалася у суворо заданому каноні: иерковне богослужіння, (що включало в себе

обрядність і літургію), набуваючи характеру масового дійства зі своїм драматичним сюжетом, глибинним сакральним змістом і високомистецькою формою, мобілізувало соціально-комунікативну енергію християнської спільноти; іконічний розпис створював специфічну функцію графічних конвенцій; проповідь відгукувалась на актуальні проблеми сучасності. Найбільше "виривалася" із заданого канону проповідь: саме її інтерпретаційне начало зсередини руйнувало монологічну структуру иерковної комунікації, народжуючи плюралістичну модель ширшої християнської комунікації. Саме внутрішньоцерковні діалоги і дискусії між проповідниками породили розмаїття християнських течій; їх обговорення церковними ієрархами спричинило витлумачення окремих течій як єретичних. Причини появи християнських єресей можна пояснити трьома факторами [1].

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КЛАСИКИ

Першим з них був природний консерватизм людини і суспільства в цілому, котрий приводив до прагнення не відкидати попередній філософсько-релігійний світогляд (іудаїзм, язичництво, східний дуалізм), а об'єднати його з новим, християнським, в одно ціле. Так зародилася *гностика* (I-II ст.) — сукупність релігійно-філософських систем, в котрих християнська доктрина осмислена у парадигмі язичницької (східної та еллінської) мудрості. Ці релігійно-філософські системи були проявом тієї культурно-політичної комунікації різних національних та релігійних стихій стародавнього світу, котра була розпочата персидськими царями, продовжувалась македонянами і завершувалась римлянами. Головною ідеєю гностицизму була ідея єдності світового процесу, примирення Бога і Світу, котрий несе в собі Зло. Ніколи ще питання про походження зла не стояло так гостро перед людською свідомістю, як у II-III ст. Увесь гностичний рух II ст. вирішував питання, звідкіля взялося Зло і як воно співвідноситься із субстанцією Бога. Цей рух тому й тримався так довго, що давав задовільне для пересічної свідомості пояснення про панування зла у світі.

Найбільш розповсюдженою течією другого століття був монтанізм (II, V, VIII-IX ст.) — "нове пророцтво", котре виникло як реакція на згасання ентузіазму апостольських часів. Наприкінці II ст. гностичні системи стали втрачати владу над суспільною свідомістю. Але засади існування релігійного сенкритизму нікуди не зникли, і тому на місці однієї вичерпаної форми руху з'являлася інша. З III ст. такою формою стало маніхейство — своєрідна аскетична етика, котра трактувала людину як творіння диявола (що був рівносильним з Богом)

і закликала її висвободити від пут матерії божественну сутність. Аскетичний рух набирає сили, і у IV ст. з'являються "несамовиті аскети" (мессаліанство IV; X ст.), що буквально витлумачували слова Христа про власність: жили подаянням, ночували на вулиці, дуже багато молилися. Але, з іншого боку, у зв'язку з тим, що з 313 р. (навертання до християнства Костянтина) християнська церква завершує боротьбу з державним апаратом і домагається не тільки повної легальності, а й певного політичного впливу, до християнства активно потягнулася неаскетична більшість (мішани, воїни), котрій був потрібен менш фанатичний, більш раціональний варіант християнства.

Отже, другим фактором появи християнських єресей був природний раціоналізм людини. У найбільш освічених колах цей раціоналізм проявлявся у прагненні поставити християнське вчення, що носило характер божого одкровення, на один рівень із філософським світоглядом античного світу, пояснити його філософськими та діалектичними методами. Бажання скомпілювати в одне ціле найбільш абстрактні доктрини християнства (вчення про Бога-Слово) з вченням про Логос платоніків та неоплатоніків привело до народження низки раціоналістичних єресей III-IV ст. Християнські богословимонархіани III ст. з'ясовували природу Христа за двома векторами: людина, в якій діяла особлива божа сила, або сам втілений Бог. Логічним продовженням богословських суперечок III ст. стало аріанство — найбільш потужна християнська єресь. Саме вона й виконувала функцію "масової релігії" для мирян. Арій пропагував антропоморфічне розуміння Христа (не вічний, не існував до народження) і тим самим схвалював мирське життя та утверджував примат світської влади над церковною. Розповсюдженню аріанства сприяла й дуже вдало проведена пропаганда, яка включала не тільки проповідь, що стала уже традиційною, а й спеціально створену масову пісню, яка була призначена для колективного виконання і супроводжувалась рухами; вона розповсюджувалась як усно, так і письмово (за допомогою збірки "Бенкет").

Третім фактором появи християнських єресей стала природна потреба деяких яскравих особистостей у самостійному богослівствуванні. Одним з численних самобутніх християнських вчителів був, наприклад, ліонський купець Вальдес, котрий у 1176 р., охвачений каяттям, роздав свою власність і почав жити за євангельським вченням буквально. Власним прикладом і проповідницьким словом він закликав інших до каяття. Поява руху Вальденси не була випадковою, бо цей рух відповідав тим релігійним настроям та ідеям, котрі виражались і в інших течіях XII ст. (аріольдисти, катари, гуміліати, бегарди, бегани та ін.). Найголовнішою рисою усіх цих течій була активізація високого євангельського ідеалу, що вів до апостольства та протиставлення церкви істинної, стародавньої (primitiva ecclesa) церкві сучасній, папському Риму. Масовим варіантом цієї активізації був помірний ідеал мирянина: прагнення праведності без розриву зі світом і мирськими справами.

Рух Вальденси мав трисуб'єктну комунікаційно-пропагандистську систему. По-перше, це сам Вальдес і його найближчі учні, котрі співставляли себе з апостолами; в ракурсі реального життя XII ст. це були бездомні мандрівні жебраки, що жили подаянням і тільки іноді працею рук своїх та пропагували євангельські ідеали. По-друге, це "віруючі" і "друзі", котрі не порушували звичайний уклад свого життя, але всіляко підтримували новоявлених "апостолів".По-третє, це представники офіційної церкви, котра боролася із Вальденсою не тільки силою, а й словом переконання: усним — через проповіді та релігійні диспути, письмовим — через трактати, що спростовували вчення.

Отже, природа людського мислення не терпить одноманітності: монологічну картину світу, запропоновану офіційною церквою, єресь перетворювала на діалогічну. Саме єресі пропонували християнській цивілізації альтернативний погляд на сакральні субстанції, створюючи підстави для плюралістичного мислення, характерного для журналістики.

В цілому дослідження церковної комунікації Середньовіччя приводить нас до наступних висновків:

- 1. Християнська церква створила єдиний інформаційний простір з центром у храмі. Вона інституційно забезпечила ідеологічно-релігійне інформування суспільства по вертикалі і горизонталі.
- 2. В лоні церкви зароджується *діалог* між внутрішньо-церковними і зовнішньополітичними течіями.
- 3. Цей діалог народжує церковну публіцистику у *проповідницькій прозі*, котра охоплювала масову аудиторію, а значить містила в собі риси пражурналістського тексту. Отже, докладний аналіз таких текстів є одним з важливих напрямків досліджень сучасної історії журналістики

Цитована література

- 1. *Гессе Г*. История церкви. Казань, 1863. 410 с.
- 2. *Гуревич А. Я.* Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства. М.: Искусство, 1990. 396 с.
- 3. *Егорова Е. С.* Отношение к общественным институтам и церкви в обыденном сознании горожан средневековой Франции // Magister historia. Ставрополь, 2003. С. 135–144.
- 4. Засурский Я. Н. Журналистика и мир на рубеже тысячелетий // От книги до Интернета. Журналистика и литература на рубеже тысячелетий. М., 2000. С. 12–36.
- 5. *Кенигсбергер Г. Г.* Средневековая Европа, 400–1500 годы / Пер. с англ.; Предисл. Д. Э. Харитоновича. М.: Весь Мир, 2001. 384 с.
- 6. *Ле Гофф Ж*. Цивилизация средневекового Запада: Пер. с фр. / Общ. ред. Ю. Л. Безсмертного; Послесл. А. Я. Гуревича. М.: Прогресс-Академия, 1992. 376 с.
- 7. Малиновский Б. Магия, наука и религия. М.: Рефл-бук, К.: Ваклер. 1998. 237 с.
- Мечковская Н. Б. Язык и религия. Лекции по филологии и истории религий. М.: Рефл-бук, К.: Ваклер. — 1998. — 112 с.
- 9. Федченко П. М. Преса та її попередники. Історія зародження й основні закономірності розвитку. К.: Наукова думка, 1969. 350 с
- 10. Эко У. Имя розы. М., 1989.
- 11. *Berlioz T., Polo de Beaulien dM. A.* Entre lieux communs et vie quotidienne: le petit people dans les recueils d'exemba des XIII-e et XIV-e sieles // Le petit people dans l'Occident medieval: Terminologies, perceptions, realites. P., 2002. P. 41–66.
- Dickson G. Medieval Christian crowds and the origins of crowds and the origins of crowd psychology // Rev. L'histoire ecclesiastique. — Louvain, 2000. — Vol. 95, N 1. — P. 54–75.
- 13. Neidiger B. Wortgottsdiensts vor der Reformation. Die stiftung eigener Predigtpfrunden für Weltkleriker im Späten Mittelalter // Rheinische Vierteljahrsblätter. Bonn, 2002. Tg. 66. S. 142–189.

Микола Зубов

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КЛАСИКИ



ПІВДЕННОСЛОВ'ЯНСЬКІ ВІЛИ І БІБЛІЙНИЙ ВІЛ У ДАВНЬОРУСЬКІЙ КНИЖНОСТІ

Постання відомого давньоруського повчання "Слово сватаго Григорыя Богословца. изъмбрэтено в тълцех его. w том како пьовое погані суще газыци служили идолом и иже и нынъ мнози творать" 1, укладеного на підставі раннього (XI ст.) перекладу 39 Слова Григорія Назіанзіна "На Богоявлення" (опубліковане в: [1, 1-151) дослідники давно пов'язують з мождивим південнослов'янським впливом на нього. Серед іншого на користь такого міркування свідчить нагадування міфологічних віл у цій пам'ятці. Наводячи її кінцівку досюд ж могохъ написати даже несоща ны 2 иесарю граду, а мы высждше исъ корабля идохомъ въ святую гору. нъ то бяше велико слово. нъ дотудъ написахъ, М. С. Тихонравов зазначив: "...стаття наша виписана по дорозі на святу гору [тобто Афон. — М. 3.] і, отже, з якогось південнослов'янського перекладу слів св. Григорія Богослова з тлумаченнями" [5, 84]. М. М. Гальковський, ставлячи питання, чи не зроблені вставки з нагадуванням слов'янських рода, рожаниць, віл, Перуна на Балканському півострові, дає на нього в цілому заперечну відповідь, хоча схильний до того, що "поштовх до цієї переробки дало якесь "слово Григорія", вибране з 39 слова св. Григорія і більшою чи меншою мірою перероблене в Сербії: якщо не так, то в такому разі буле зрозумілою присутність віл в нашому тексті" [4, 20]. Поруч із південнослов'янськими вілами в тексті називається також і біблійний персонаж Віл. Тому постає питання, яким чином співвідносяться обидві назви.

Контекстний аналіз тих місць повчання, де називаються вавилонський Віл і слов'янські віли, спричиняється до деяких висновків, що уточнюють загальні міркування щодо південнослов'янського впливу на давньоруську пам'ятку:

П3	HC	КБ	Ч
и семелино.	и семелино	и срмечино	и семелвино
требокладе-	тръбокладенье.	требокла-	требокладе-
нье грому. і	громоу. и	деніє, громоу	ние громоу и
моланытамъ.	молъньи. и	и мол [≀] ніа ^м и	молнитамъ. и
і вилоу. іже	вилоу. Бгоу	виламъ. и ^ж	вилоу иже
есть быль	вавилоньско-	$\widehat{\mathbf{e}^{\mathfrak{c}}}$ бы $\widehat{\mathbf{h}}$ идолъ	есть былъ
идолъ нари-	моу. его же	вилъ нари-	змий вилъ
цаємън	разби данило	цаем. Его же	нарицаемъ
вилъ. его же	прр⁰къ.	пог8би да-	его же оуби
погуби да-		нилъ прркъ	данилъ .
нилъ прркъ		в' вавилонъ.	прркъ въ
в вавилоне.			вавилонъ

Оскільки у 39 Слові Григорія Назіанзіна згадка про віл та Віла відсутня, а всі списки давньоруського переробки її мають, то згадка є новацією протографа переробки, причому новацією досить давньою, коли зауважити, що три списки зберегли плюсквамперфектне значення форми *есть быль* (власне, з дієприкметником на -л це й був би давньоруський плюсквамперфект) стосовно Віла на фоні наступних форм аориста *разби* (погоуби, оуби).

Витоки повідомлення про Віла знаходяться в главі 14 Книги пророка Даниїла, де розповідається про поклоніння Вілу при царі Навуходоносорі: И ваше квиръ Вавулинаномъ, ємвже има Вилъ... [Дан. 14, 3]. Даниїл відмовляється поклонитися ідолові: понеже непокланаюсь квиїримъ рвками сотвореннымъ, но живомв Бів сотворшемв нбо и землю, и владвщемв встами [Дан. 14, 5]. А після того, як Даниїл викриває перед Навуходоносором обман жерців Віла (вони зі своєю ріднею, а не Віл, поїдали все жертовне), цар віддає ідола на поталу Даниїлу: и даде Вила в рвки Даніилв, и разби єго, и храмъ єги разори [Дан. 14, 22].

Різночитання показують, що списки ПЗ та КБ називають Віла ідолом узгоджено з біблійним текстом та із загальною настановою, яка йде від назви пам'ятки (про народи, які кланялися *ідолам*). А ось

 $^{^1}$ Далі позначається літерним скороченням СлГр; рукописи з текстами пам'ятки позначаються наступними скороченнями: ПЗ — Паїсіївська збірка, рукопис кінця XIV — початку XV ст., Російська національна бібліотека (РНБ, Санкт-Петербург), Кирило-Білозірське зібрання, № 4/1081, арк. 40–43; НС — рукопис кінця XV — початку XV ст. РНБ, Софійське зібрання, № 1285, арк. 88зв. — 90; КБ — рукопис XVII ст. РНБ, Кирило-Білозірське зібрання № 43/1120, арк. 132зв.—134; Ч — рукопис XVI ст., Державний історичний музей (Москва), Чудівське зібрання, № 270, видання: [4, 32–35].

² Насправді у рукопису книгы ты.

список НС називає його богом, узгоджуючись, очевидно, з безпосередньо передуючим текстом пам'ятки, де говориться про еллінських богів, та особливо з безпосередньо подальшою його вставкою (в інших списках місце відсутнє):

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КЛАСИКИ

тымь же бімь тоббоу кладоуть и творать. и словыньскый падыкъ. виламъ. и мокошьи. дивъ. пероуноу. уърсоу. родоу. и рожаници, оупиремь, и берегынамъ, и переплятоу, и верьтаче са пьють емоу въ роступь. и шеневи сварожицю молат см. и навьмь. Мъвь творать. и въ тесте мосты дълають. и колодась. и ина многата же оутъуъ...

Смислова трансформація $i\partial o \pi \to \delta o \varepsilon$ є, отже, симптомом того, що автор справді заздалегідь готується до введення вставки. Тому місце про поклоніння слов'ян тим самим богам, що й елліни, не може розглядатися як первинний текст, збережений у списку НС і втрачений іншими списками: навпаки, це новація списку НС.

Різночитання далі виявляються і в тому, що аорист разби списку НС точно відповідає синодальному церковнослов'янському біблійному тексту. Той же самий аорист, до речі, засвідчений також і Острозькою Біблією, що промовляє на користь значно глибших його давньоруських витоків. Форма погоуби списків ПЗ та КБ є більш приблизною, а аорист *оуби* списку $\Psi \in \mathsf{якоюсь}$ її варіацією. Автор списку Ч взагалі називає Віла змієм, контамінуючи таким чином епізод з Вілом із наступним діянням Даниїла — умертвіння без меча і жезла живого змія-дракона [Дан. 14, 24–27]: цим пояснюється поява дієслова вбити, яке й можна застосувати до живої істоти. При цьому протиставлення неживого ідола Віла до живого дракона у біблійному тексті суттєво важливе, бо підкреслює, що Даниїл відмовляється служити ідолам у будь-якому їх вигляді. Але звідси зрозуміло, що дієслово розбити ліпше пасує до мідного [Дан. 14, 24] Віла, аніж погубити.

Таким чином, автор редакції за списком НС виявляє кращу за авторів інших списків обізнаність із Старим Заповітом, а також уміє вправно трансформувати зміст протооригіналу принагідно до потреб своєї вставки.

Далі зауважимо, що вставка про Віла виникає відразу після давньоруської редакторської концентрації у пам'ятці назв жіночих божеств (ця особливість розглядається нами в окремому дослідженні). Внаслідок того, що нагадування Афродіти самим Григорієм Богословом у переробці виявляється перенесеним на більш ранню

позицію, безпосередньо після теми Віла опиняється тема фалічної обрядовості (в самого Григорія Богослова вона логічно продовжує тему порнічного культу Афродіти). У свою чергу, біблійна характеристика Віла не пов'язана з подібними міфологемами, тому давньоруське нагадування цього персонажа не може, за логікою думки, відкривати цю тему. Водночає нагадування власне Віла не може, за тією ж логікою, підсумково замикати жіночий ряд божеств. Тому слід шукати якесь інше провокуюче підгрунтя для вставки. Ним було, очевидно, те, що первинним у цьому місці є нагадування саме південнослов'янських віл.

На таку можливість указує ретельне зіставлення типологічних місць. Як можна підозрювати, найбільш точним є в даному разі список КБ: и сьмелино требокладеніе громоу и молніам и виламъ. Після цього якесь подальше вставочне пояснення про Віла виглядає досить органічним і може свідчити лише про те, що коментатори вже не розуміють справжнього смислу назви віли (інші три списки взагалі відображають стадію пропуску жіночої назви як такої, що не узгоджується з чоловічою іпостассю біблійного Віла — натомість останній як образ зрозумілий церковним книжникам цілком).

Коли поставити питання про те, який же реальний смисл могло мати первинне нагадування про віл, то відразу слід звернути увагу на форму давального відмінка, збережену всіма списками: виламъ, вилу, вилу богу вавилоньскому. Очевидно, що ця форма продовжується від протографа переробки, а з тексту випливає однозначно, що тут йдеться про Семелине поклоніння грому, блискавиці та вілам. Тоді можна підозрювати і спільний знаменник — віли пов'язані з силами стихії: літають у повітрі, іноді місцем їх перебування може бути небо, або хмари: пор. срб. облакиња як одне із визначень різновиду віл [6, 370]. Про зв'язок віл з грозовою стихією може свідчити те, що очі їх блищать, як блискавки, а також те, що в того, хто скоштує води із самовілиного (самовіли дуже близькі до віл, іноді це варіант назви: пор. у сербському фольклорі Мене љуби бела вила. бела вила самовила) джерела, народжуються крилаті діти з білявим волоссям та вогненними очима [2]. У болгарській традиції засвідчені також уявлення про те, що самовіли й самодіви злітаються на щорічні шабаші, причому політ супроводжується гуркотом, свистом, а слідом тягнеться вогняний хвіст [3, 368].

Таким чином, можна підозрювати, що процес накопичення східнослов'янських вставок розпочався з того, що перший давньоруський укладач СлГр мав у розпорядженні протограф, у який котрийсь із книжників, знайомий із південнослов'янськими віруванням, ще раніше вже вніс в аналізоване місце невеличку вставку про віл, які асоціювалися в нього з громовицею. Іншими словами, згадка про Віла є вже подальшою вставкою, яка спровокована нагадуванням віл, але не навпаки.

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КЛАСИКИ

Остання (і друга у трьох списках за винятком НС) спільна для всіх списків згадка про віл знаходиться у підсумковому місці пам'ятки майже на самому її кінці перед заключним повідомленням про поклоніння єгиптян вогню:

ПЗ	HC	КБ	Ч
но і ноне по	оп жиын и чи	но и инт по	но и нынъ по
оукраінамъ.	оукраннамъ	оукраина ^м .	оукраинамъ
молать ^ĉ ему.	ихъ. Молатса	молатса	молатса ему.
проклатому	проклатомоу	емоу, про-	проклатомоу
бу перуну. і	бгоу ихъ	клатомоу	бу перочноч.
χορεγ. ί	перочноч. хър-	богу перуноч.	хорсоу моко-
мокоши. і	соу. и мокоши.	хер'с8 моко-	ши. виламъ.
вилу.	и виламъ.	ши, вила ^м .	

Парна симетрична зіставленість чоловічих та жіночих персонажів співвідносить їх із названою раніше в давньоруському тексті парою pod - poжаниця. А самі віли, виявившись у колі власне слов'янських божеств (на відміну від примикання до еллінських богинь у першому випадку їх нагадування в тексті) поєднуються з Мокошшю.

Одна з відповідей про підстави поєднання Мокоші з вілами лежить на поверхні: чоловічому "тандему" Перун — Хорс відповідає жіночий "тандем". Поява в ньому богині Мокоші загалом зрозуміла — богиня значиться в літописному пантеоні князя Володимира. Не виключено, що автору переробки був знайомий або літописний перелік богів, або якийсь близький до нього. Іншої східнослов'янської богині вищого рівня джерела не називають. Можливо, такої більше й не існувало в міфологічній свідомості. Щодо віл, то їх позначення могло з'явитися ще раз тому, що вони вже нагадуються в тексті раніше. Щоправда, уявлення про те, що віли постійно виношують і годують своїм молоком немовлят [6, 370], узгоджуються з рожаничними атрибутами богинь, і в цьому теж можна вбачати підґрунтя постання пари Мокош — віли.

Важливо звернути увагу, що автор, поєднуючи Мокош і віл, усвідомлював, очевидно, слов'янський характер останнього персонажа: античні богині явно полишаються, так би мовити, за дужками. Спостереження дає право на три висновки: по-перше, це значило б, що друге нагадування віл з'явилося ще до того, як у текст було внесене їх пояснення через образ біблійного Віла (останнє свідчить про втрату уявлень про образ віл); по-друге, це значило б, що згадка про віл належала книжнику, який мав певні знання як про східнослов'янський пантеон, так і про південнослов'янські вірування; по-третє, місце списку НС, де говориться, що тим же богам (вілам, Мокоші-діві, Перуну, Хорсу, роду і рожаниці, упирям і берегиням) поклоняються також слов'яни, з'являється в тексті в останню чергу.

Це ε одним із свідчень про те, що ніяких уявлень про окрему східнослов'янську богиню на ім'я *Рожаниця* чи духів під назвою *рожаниці* не існувало: інакше як пояснити, що тут з'являється згадка про віл, у цілому чужих східнослов'янським народним уявленням, а не про своїх (якби вони існували) актуальних персонажів, проти яких ведеться полеміка у повчанні? Позначення ж віл і виникає тут саме тому, що книжнику потрібна жіноча пара до "тендему" Перун — Хорс і що таку пару він легко знаходить у тому попередньому місці свого протографа, де говориться про поклоніння вілам.

Головніший висновок із наведених спостережень той, що назва віли мала знаходитися в аналізованому місці ще в тому тексті, який послугував основою протографа всіх відомих списків СлГр і що не згадка про Віла імплікує згадку про віл, а саме навпаки. Це значить, що позначення віл внесено у протограф пам'ятки книжником, який був знайомий з південнослов'янськими віруваннями, а самого Віла — книжником, який не мав про віл особливого уявлення.

Цитована література

- 1. *Будилович А.* XIII Слов Григория Богослова в древнеславянском переводе по рукописи Императорской публичной библиотеки XI века. СПб.: Тип. Акад. наук, 1875. XII+285 с.
- 2. *Васшъев С.* Словенска митологиа. Београд, 2001 (Интернет издање по I штампаном издању Србобран, 1928): [URL]: http://www.rastko.org.yu/antropologija/svasiljev-mitologija_c.html#_Toc530384684

- 3. *Виноградова Л. Н., Толстая С. М.* Вештица // Славянские древности: этнолингвистический словарь в 5-ти томах. Т. 1: А–Г. М.: Междунар. отношения, 1995. С. 366.
- Гальковский Н. Борьба христианства с остатками язычества в древней Руси. II. Древние слова и поучения, направленные против язычества в народе // Записки Московского Императорского археологического института. — М., 1913. — Т. XVIII. — С. 1–4, 1–308.
- 5. *Тихонравов Н. А.* Слова и поучения, направленные против языческих верований и обрядов // Тихонравов Н. А. Летописи русской литературы и древности. М., 1862. Т. IV. Отд. III. С. 83–112.
- 6. Толстая С. М. Вила // Славянские древности: этнолингвистический словарь в 5-ти томах. Т. 1: А-Г. М.: Междунар. отношения, 1995. С. 370.

Зоряна Лановик



ДАВНЬОЄВРЕЙСЬКА ТРАДИЦІЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ САКРАЛЬНИХ ТЕКСТІВ: ДО ПРОБЛЕМИ ҐЕНЕЗИ БІБЛІЙНОЇ ГЕРМЕНЕВТИКИ

Біблійна герменевтика виконує функцію коментаря сакральних текстів Біблії. Маючи свою історію і виробивши власну методику, вона все ж залишається складним і неоднорідним феноменом людської думки, який не можна обмежити якимись рамками, оскільки предмет її дослідження — Святе Письмо — є проміжною ланкою між матеріальним і трансцендентним світом. Упродовж століть відбувається безконечна гра між первинним Текстом і безконечністю його Тлумачення. Сучасне українське літературознавство поки що тільки спорадично звертається до цих досліджень, хоча за останні роки врешті відбуваються позитивні зміни у царині наукової біблеїстики. Підвищення інтересу до Біблії підтверджується введенням її у шкільну програму з літератури (хоча методичного забезпечення на сьогодні обмаль), а також деякими зрушеннями у сфері наукових досліджень. У першу чергу слід згадати монографію Віри Сулими "Біблія і українська література" (Київ, 1998), монографію Семена Абрамовича "Біблія як форманта філологіч-

ної культури" (Київ-Чернівці, 2002), докторське дисертаційне дослідження Володимира Антофійчука "Своєрідність трансформації євангельського сюжетно-образного матеріалу в українській літературі XX століття" (Київ, 2002), серію наукових збірників "Біблія і культура", що систематично виходять у Чернівецькому університеті, де представлені праці М. Жулинського, О. Мишанича, А. Нямцу, Б. Мельничука, М. Сулими, М. Наєнка, Р. Гром'яка та ін. Проте, усі вони стосуються в основному рецепції та адаптації біблійних образів та сюжетів в українській літературі й лише частково торкаються теоретичних проблем біблійної герменевтики. На нашу думку, розробка теоретичних аспектів вивчення Біблії є доконче необхідною. Тому перед українським літературознавством на сьогодні постала проблема засвоєння світового досвіду стосовно герменевтики загалом і біблійної герменевтики зокрема, а також вироблення власної наукової герменевтичної методології.

Традиційно термін "герменевтика" визначається як теорія інтерпретації чи наука про закони інтерпретації. Його походження виводиться з грецької мови — (гр. hermeneuein означає "інтерпретувати, перекладати, пояснювати, тлумачити") і співвідноситься з іменем Hermes (у грецькій міфології — Гермес, у римській — Меркурій) — богом наукового відкриття, письма, мови, який вважався посланцем для передачі волі богів у світі смертних, і його функція була не тільки передавати божественні послання, але й тлумачити їх значення. Цікавою ϵ вказівка на таке розуміння греків у Біблії. Коли апостол Павло з Варнавою були в Лістрі, "Люди, побачивши, що Павло вчинив, піднесли свій голос, говорячи по-лікаонському: "Боги людям вподібнились та до нас ось зійшли!"... І Варнаву вони назвали Зевсом, а Гермесом Павла, бо він провід мав у слові... Та коли про це почули апостоли Варнава й Павло, то роздерли одежі свої та кинулися між народ, кричачи та говорячи: "Шо це робите, люди? Таж і ми такі самі смертельні, подібні вам люди, і благовістимо вам, — від оцих ось марнот навернутись до Бога Живого, що створив небо і землю, і море, і все, що в них є..." (Дії 14:11-15). Як бачимо, Гермесом Павло був названий саме за вміння проповідувати Боже Слово. У грецькій культурі вважалось, що кожен hermeneus (перекладач чи інтерпретатор) успадкував і володіє містичними характеристиками Гермеса. Тому вміння інтерпретації швидше співвідносилось з мистецтвом, а не наукою.

Це грецьке слово і лежить в основі біблійної дисципліни інтерпретації текстів Святого Письма, за якою після виходу в світ праці Даннгауера у Страсбурзі в 1654 р. закріпилась назва Hermeneutica Sacra. Біб-

лійна герменевтика займає проміжне місце у системі наук — вона знаходиться на межі між секулярними дисциплінами текстології, філології, історико-літературної критики та теологічними дисциплінами екзегетики, апологетики та теології. До кінця XIX ст., поки термін "герменевтика" відносився лише до інтерпретації Біблії, не було чіткого розмежування між герменевтикою і екзегетикою. Кількома десятиліттями раніше Фрідріх Ланіель Шляйєрмахер у пошуках загальної теорії інтерпретації перший запропонував застосовувати закони інтерпретації сакральних текстів до творів художньої літератури. Згодом Мартін Хайдеггер вперше використав герменевтичну методологію стосовно філософської теорії інтерпретації феноменів буття та явищ культури. Отже, в XX ст. герменевтика розширилась до загальної науки про закони інтерпретації, а пізніше розділилась на ряд наукових сфер — "філософська герменевтика", "літературна герменевтика", "астрофізична герменевтика" ("герменевтика космосу") та ін. Центральним поняттям кожної з цих сфер ϵ поняття "інтерпретації". З'ясувавши, яке місце займає Біблійна герменевтика у сучасній науковій парадигмі інтерпретації, ми повинні пам'ятати, що саме вона (і тільки вона) стояла біля її витоків.

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КЛАСИКИ

Зупинимось детальніше на понятті "інтерпретації" (гр. εξηγησις екзегеза — тлумачення, пояснення; та гр. ερμηνεια — інтерптерація). Першопочатково ці терміни не розмежовувались і практично вживались як синоніми, лише згодом виокремились як різні терміни: екзегеза (екзегетика) — наука, що займається безпосередньо коментуванням священних текстів з теологічної точки зору; герменевтика — встановлює закони і методи екзегези або інтерпретації текстів та інших феноменів. У грецькій філософії поняття "інтерпретація" з'являється не раніше IV ст. до Р. Х. і послідовно вживається у працях Платона. Цікаво, що він у рівній мірі послуговується термінами exegeomai та hermeneuo, вживаючи їх як синоніми. Люди, які володіють вміннями інтерпретації, називаються екзагетами та герменевтами (exegetes та hermeneutes), до них відносяться інтерпретатори священних законів ("Закони", 631, 759, 775, 907), релігійні оракули ("Республіка", 4.421) і поети, які під силою натхнення розмовляють з богами ("Держава", 290), або будь-хто, хто володіє "мистецтвом інтерпретації" ("Сімпозіум", 202).

У Біблії поняття інтерпретації з'являється значно раніше від грецької традиції і розгортається від першої старозавітної книги "Буття" (1445 р. до Р. Х.) до останніх книг Нового Заповіту у різних значеннях. Розглянемо їх послідовно.

Перший раз ми стикаємося з процесом інтерпретації в епізоді, коли Йосип, перебуваючи в єгипетській в'язниці, пояснює сни чашника та пекаря, а пізніше — фараона (Бут.40, 41). "...Вони сказали йому: "Снився нам сон, а відгадати його немає кому". І сказав до них Йосип: "Чи ж не від Бога відгадки. Розповіжте но мені"... "І побачив начальник пекарів, що він добре відгадав...". Тут в єврейському оригіналі вживається слово раthar, що означає "пояснювати, інтерпретувати". У співвідносному значенні вживається іменник sheber (озн. "розуміння, вияснення" переважно сну). Наприклад, воно вжите в книзі "Судді" у епізоді, коли Гедеон проникає у ворожий табір: "І сталося, як Гедеон почув оповідання про той сон та розгадку його, то вклонився і вернувся до Ізраїлевого табору та й сказав: "Уставайте, бо Господь дав у вашу руку мідіянський табір!" (Суд.7:15).

У халдейській частині Старого Заповіту у такому ж значенні використовується сирійське слово peshar (озн. "пояснення, інтерпретація"). Найпоказовішим є його вживання у "Книзі Даниїла", розділах 2 і 4, де описано, як Даниїл розв'язує сни царя Навуходоносора. В інших трьох розділах "Книги Даниїла" (7, 8, 10) це слово вживається на означення інтерпретації пророчих видінь і апокаліптичних картин, які він бачив над Великим морем, потоком Улай та рікою Хіддекел: "Дух мій, Даниїлів, був стурбований через це видіння... Я наблизився до одного з тих, що стояли (ангела), і спитався у нього про істоту всього того. І він сказав мені і познайомив з розв'язкою цих речей" (Дан.7:15–16). Отже, перше значення герменевтичного процесу в Біблії зустрічається стосовно інтерпретації снів та пророчих видінь.

Друге значення — (євр. luwts) — стосовно звичайного перекладу з однієї мови на іншу. Наприклад, у "Книзі Буття" описано епізод зустрічі Йосипа з братами в Єгипті, де зазначено: "А вони не знали, що Йосип їх розуміє, бо був між ними перекладач" (Бут. 42:23). Цей термін найчастіше вживається у випадках, коли мова йде про переговори між царями різних народів (ІІ Хр. 32:31). Або ж — (євр. tirgam) — стосовно письмового перекладу: "За днів Артаксеркса написав Бішлам... до Артаксеркса, царя перського. А лист був написаний по-арамейському, а перекладений по-перському" (Езд. 4:7). У Септуагінті та інших грецьких перекладах ці слова переважно перекладаються словом exegesis.

У грецькій частині Біблії слово *exegesis* зустрічається тільки 6 разів — стосовно особливих Божих об'явлень чи ангельських послань (Ів.1:18; Лк. 24:35; Дії 10:8; 15:12, 14; 21:19).

Новий Заповіт здебільшого послуговується словами hermeneuo (Ів. 1:38, 41, 41; 9:7; Євр. 7:2) і hermeneia (І Кор. 12:10; 14:26) — у значені "перекладати з мови на мову, пояснювати значення власних назв, означати", а також наближеними за етимологією до них. Окремо слід зупинитись на кількох місцях Нового Заповіту, де звертається особлива увага на процес інтерпретації і його значення для розуміння Писання.

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КЛАСИКИ

- 1) Найпоказовіший епізод Нового Заповіту Євангелія від Луки 24, де оповідається, як після розп'яття Ісуса Христа двоє учнів ішли дорогою в Еммаус, і по дорозі до них приєднався воскреслий Ісус, і, оскільки вони зовсім не розуміли того, що відбулося з їхнім Учителем, "Він почав від Мойсея, і від Пророків усіх, і виявляв їм зі всього Писання, що про Нього було" (Лк. 24:27). Тут вжито слово diermeneuo [dia+ herme-neuo], що означає не просто інтерпретувати, а докладно пояснювати, тлумачити. Це слово, а також похідне diermeneutes зустрічається також у Книзі Дій 9:36; І Кор. 12:30; 14:5, 13, 27, 28. Від цього кореня походить і термін dusermeneutos — "важке для розуміння, складно пояснити" (Євр. 5:11). Пізніше, коли вони впізнали Учителя, і Він став для них невидимий. "І говорили вони один одному: "Чи не палало нам серце обом, коли промовляв Він до нас по дорозі, і коли виясняв нам Писання?" (Лк. 24:32). Гр. слово dianoigo в цьому вірші означає інтерпретацію прихованого (скритого) в тексті значення шляхом натхнення розуму і серця до нового розуміння (буквально: "відкрити Писання").
- 2) Другий випадок, описаний у "Книзі Дій". Апостол Пилип дорогою до Єрусалиму зустрічає ефіопського вельможу, що їде на колісниці та вголос читає "Книгу Ісаї". "Пилип же підбіг і почув, що той читає пророка Ісаю, та й спитав: "Чи ти розумієш, що ти читаєш?" А той відказав: "Як же я можу, як ніхто не напутить (гр. hode-geo, озн. "пояснювати, проводити дорогою") мене?" І впросив він Пилипа піднятись і сісти з ним...А Пилип відкрив уста свої, і, зачавши від цього Писання, благовістив про Ісуса йому" (Дії 8:30–35). Тут процес інтерпретації розширюється до проведення шляхом через весь уривок Писання, до повноти розуміння.
- 3) У II Посланні Павла до Тимофія Павло радить своєму учневі: "Силкуйся поставити себе перед Богом гідним, працівником бездоганним, що вірно **навчає** науки правди" (2:15). Гр. *orthotomeo* озн. відкривати нову картину, усуваючи перешкоди, наприклад, прокладаючи дорогу через ліс.
- 4) Ще один приклад, важливий для повноти розуміння, ІІ Послання Петра 1:20–21, де апостол, застерігаючи від лжевчителів і лжепроро-

ків, говорить: "...бо ви знаєте перше про те, що жодне пророцтво в Писанні від власного вияснення (гр. *epilusis* — "рішення, пояснення") не залежить. Бо пророцтва ніколи не було з волі людської, а звіщали його святі Божі мужі, проваджені Духом Святим".

Отже, як бачимо, у Біблії представлена найдавніша герменевтична традиція, заснована на інтерпретації усіх видів спілкування Бога з людиною — снів, видінь, ангельських повідомлень, знаків, таємниць, пророцтв, притч, писаного слова. На основі цієї традиції пізніше розгорнулись традиції інтерпретації мистецтва, закону, історії, літератури та інших видів комунікації людини з людиною.

Тому огляд історії становлення і розвитку герменевтики необхідно починати не з грецької, а єврейської традиції.

Історія розвитку єврейської герменевтичної традиції охоплює період від 457 р. до Р. Х. до наших днів. Оскільки вона дуже розгалужена і включає в себе різні школи вчителів Закону, книжників, писарів, що відрізнялися в залежності від місця поселення єврейських етнічних груп (палестинські юдеї, александрійські юдеї, іспанські юдеї), а також караїти, кабалісти та ін., не будемо вдаватися до детальної характеристики усіх цих напрямів у хронології, а зупинимось на загальних положеннях юдейської традиції тлумачення Писання.

Юдаїзм — перша у світі монотеїстична релігія, у якій важливе місце у культовій системі займали письмена. За багатовікову історію юдеї накопичили величезну кількість писемних книжкових звоїв і виробили складну систему їх інтерпретації. Увесь час історичного розвитку герменевтика співвідносилась з поняттям "тексту", але лише у греко-римський період (приблизно І ст. н. е.) був остаточно укладений текст Біблії, який на сьогодні є предметом біблійної герменевтики. Однак, внаслідок того, що єврейські писання були не тільки численними, але й різножанровими, історія їх тлумачення сформувала цілу літературну науку.

Необхідно зазначити, що неможливо розглядати методи єврейської екзегези відірвано від історії єврейського народу. Захоплення Юдеї та Ізраїля тогочасними великими світовими імперіями Ассирією, Вавилоном, Персією, Грецією, Римом постійно впливали на намагання євреїв зберегти писемну традицію, і водночас впливали на неї, привносячи іншокультурні елементи інтерпретаційної стратегії.

На сьогодні існує чотири основних групи давньоєврейських документів греко-римської ери: апокрифи, псевдоепіграфи, звої Мертвого моря і рукописи Мішна. До цих рукописів слід долучити також

письмена окремих авторів, таких як Філон Александрійський та Йосиф Флавій. І кожен з ших документів відкриває широку перспективу різнобічного тлумачення. Усі ці рукописи представляють велику кількість жанрів літератури: апокаліптичні твори, заповіти, книги мудрості, історичні хроніки, поетичні книги псалмів, молитов і велика кількість "змішаних" жанрів.

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КЛАСИКИ

Оскільки відносно недавно герменевтику почали називати наукою про інтерпретацію, а в античну епоху вона передбачала лише набір правил чи принципів інтерпретації, розглянемо основні з них.

Першою школою інтерпретації релігійних писань була Палестинська юдейська традиція. Її засновником якої є Ездра, якого вважають батьком герменевтики.

Вавилонський полон єврейського народу, який політично почався 605 р. до Р. Х. захопленням Юдеї вавилонським царем Навуходоносором (а фактично 586 р. падінням Єрусалиму і зруйнуванням Храму), закінчився падінням Вавилону, коли перський цар Кір у 539 р. до Р. Х. повністю захопив Вавилонське царство і видав наказ про відбудову Храму в Єрусалимі (будівництво Храму повністю було завершене у 516 р. до Р. Х.). У полоні юдеї зберігали Святі Письмена Мойсея і пророків, але за час полону вони втратили свою мову (гебрейську), і всі, хто повернувся з полону, розмовляли халдейською (арамейською). Мовна прірва відділила народ від його релігійних Писань. У період Реставрації Ездра, верховний писар, який мав найвищу на той час вавилонську освіту, і левити почали працю перекладу Святих Письмен на арамейську мову. Цей процес описано в "Книзі Ездри" (8:15-20) та "Книзі Неємії" (8:1-8; 10-18): "...Левити пояснювали народові Закона, а народ був на своєму місці. І читали у книзі, у Божому Законі виразно, і вияснювали значення, і робили зрозумілим читане" (Неєм. 8:7–8).

Першим завданням було подолати мовний бар'єр, перекласти Закон і пояснити його значення народові. Для цього після повернення з полону була встановлена інституція синагог та писарів. До полону писарі використовувались у політичних і військових цілях (Вих. 5:6; Суд. 5:14), були хронологами царів, священиків та пророків (ІІ Сам. 8:17; 20:25; ІІ Цар. 18:18; І Цар. 4:3). Ездра у час свого духовного правління запровадив гільдії писарів (І Хр. 2:55), які переписували релігійні книги (до часів Христа ці люди були відомі як книжники і законники). Отже, процес інтерпретації Писання бере початок і описаний в Старому Заповіті.

Ездра вважається першим відомим редактором Мойсеєвого закону, автором "Книг Хронік", "Книги Ездри" (можливо, і "Книги Неємії"), саме він започаткував метод інтертекстуальної (але тільки у рамках біблійних книг) екзегези, який полягав у зіставленні фрагментів, образів, перегуків між різними частинами Писання, утверджуючи основний принцип біблійної інтерпретації — Писання тлумачить Писання. Для ілюстрації цього методу проаналізуємо відомий уривок з "Книги Ісаї" 61:1-3:

> Дух Господа Бога на мені, бо Господь помазав Мене благовістити сумирним, послав Мене перев'язати зламаних серцем, полоненим звіщати свободу, а в'язням — відчинити в'язницю, щоб проголосити рік уподобання Господу, та день помсти для нашого Бога, щоб потішити всіх, хто в жалобі, щоб радість вчинити сіонським жалобникам, щоб замість попелу дати їм оздобу, оливу радості замість жалоби, одежу хвали замість темного духа! İ будуть їх звати дубами праведности. саджанцями Господніми, щоб прославивсь Господь!

"Книга Ісаї" була написана задовго до Вавилонського полону (~750 р. до Р. X.). Цей короткий уривок містить текстуальні паралелі з чотирма книгами Мойсеєвого Закону (Вих. 30 про помазання священика; Вих. 21:2-6; 23:10-12; Повт. Зак. 15 про звільнення рабів у Рік Відпущення; Повт. Зак. 31 про настановлення Ісуса Навина на духовне лідерство для народу; Вих. 39 про шати священика, Пс. 1 про символіку дерева праведності; і особливо — Лев. 25 про Ювілейний Рік, що є повністю інтертекстуальною паралеллю). Отже, зміст уривка — буквальне виконання пророцтва Ісаї про звільнення народу з полону в образах Закону, який постійно виконувався в народі з часів Мойсея. (Духовне розуміння цього уривка відкривається тільки у контексті Нового Заповіту, коли Ісус Христос цитує Ісаю як пророцтво про Своє служіння; це саме стосується і есхатологічного мотиву помсти). Інтертекстуальний метод був і залишається одним з найпродуктивніших в історії біблійної герменевтики (принаймні більшість видань Біблії друкується з примітками перехресних і паралельних місць).

Паралельно з ним продуктивно використовувався алегоричний метод інтерпретації. Історично алегоричний метод був розроблений греками з метою вирішення суперечності між їх політеїстичною міфологічною релігією (яка містила багато аморального і неприйнятного) і філософським софістикованим спадком. Грецькі філософи почали інтерпретувати релігійні міфи як оповіді, за буквальним значенням яких прихована глибинна внутрішня суть. Як відомо, грецька філософія мала вплив на весь античний світ. До часу Христа серед юдеїв сформувалась елліністична община (у Біблії вони називаються огречені юдеї), які, залишаючись вірними Мойсеєвій традиції, не заперечували грецької філософії. Вони почали здійснювати грецькі переклади Старозавітніх книг і застосовувати алегоричний метод до їх інтерпретації.

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КЛАСИКИ

Александрія, заснована Олександром Македонським у кінці 4 ст. до Р. Х. на східному узбережжі Середземного моря, була великим торговельним центром. У 3 ст. Птоломеї, грецькі правителі Єгипту, зробили її своєю столицею і заснували там найбільшу на той час бібліотеку. Так Александрія стала основним науковим центром античного світу, де виникла так звана Александрійська школа філософії, що започаткувала алегоричний метод інтерпретації. У витоках алегоризму був платонізм. Після Платона (429–347 р. до Р. Х.) платонізм багато століть відігравав визначальну роль у екзегетиці. Розуміння світу речей як відображення невидимого ідеального світу і намагання "змоделювати" духовний світ на основі матеріальних "форм", що є його тінями, лежить в основі алегоричного світосприймання.

Вперше алегорична інтерпретація зустрічається в Септуагінті, першим відомим послідовником цього методу був Арістобул (~160 до Р. Х.), який вважав, що грецька філософія багато запозичила з єврейських книг Закону. Найвідомішим прихильником алегоризму був Філон Александрійський (20 р. до Р. Х. — 54 р. н. е.), який у намаганні переосмислити старозавітну традицію в дусі еллінізму розробив розгорнуту систему принципів алегоризації, і тому вважається засновником алегоричної біблійної екзегези. Він є першим інтерпретатором Біблії, чиї герменевтичні праці збереглись до нашого часу. Окрім трьох книг "Правил алегорії" він залишив коментарі на окремі частини Біблії ("Про жертву Авеля і Каїна", "Про створення світу", "Питання і відповіді на Буття і Вихід" та ін., загалом біля 30 праць). У його вченні обґрунтовується грецька концепція Логоса-Слова по відношенню до новозавітнього Логоса-Сина Божого. Йому також належить теорія біблійного полісемантизму — наявності в Писанні кількох смислових рівнів: буквального чи історичного, іносказального та містичного. Філон вважав буквальний метод інтерпретації нижчим рівнем розуміння, а алегорію — способом духовного проникнення в істинний зміст Святого Письма. Наприклад, ті місця з Писання, де описано Єрусалим як місто Боже, де знаходиться Храм, з якого витікає ріка, що несе зцілення для землі і людей (Єзекіїля 47), він трактує не буквально, а алегорично: це картина духовного виміру, де Єрусалим — Царство Боже, Храм місце перебування Божої присутності, річка — потік Божого Слова, що несе духовне зцілення окремим людям і цілим народам.

Філон вважав, що історизм Святого Письма частково втрачений, тому його слід розглядати як сукупність моральних притч. Антиісторизм Філона призвів до того, що есхатологічний та месіанський зміст Писання у його коментарях виявилися другорядними, однак він все ж зберігав відносний баланс між буквальним і алегоричним значенням Писання (як ми побачимо пізніше, крайнє використання алегоризму в середньовіччі привело до абсурдності тлумачення Біблії і було руйнівним для розуміння її істинності).

У часи Нового Заповіту алегоричний метод був утверджений інтерпретацією притч Ісусом Христом. Наприклад, коментуючи Притчу про кукіль, Він говорить: "Хто добре насіння посіяв був, — це Син Людський, а поле — це світ, добре ж насіння — це сини Царства, а кукіль сини лукавого; а ворог, що всіяв його — це диявол, жнива — кінець віку, а женці — Ангели" (Мт. 13:37–39). Така інтерпретація супроводжує й інші Євангельські притчі: "Це все в притчах Ісус говорив до людей, і без притчі нічого Він їм не казав, щоб справдилось те, що казав був пророк: "Відкрию у притчах уста Свої, розповім таємниці від почину світу!" (Мт. 13:34–35).

Ще одним продуктивним методом була харизматична (апокаліптична) екзегеза. Серед рукописів, знайдених у Кумранських печерах (відомих як звої Мертвого моря) є велика кількість Старозавітніх текстів з коментарями, поезією, календарями, літургійними законами і т. п. 15 з них повністю присвячені інтерпретації Писання. Вони називаються Пешарім (pesharim, множина від pesher — інтерпретація, вирішення). Хоча Пешарім мають деякі спільні риси з іншими юдейськими стратегіями тлумачення (дехто з дослідників вважає пешер різновидом мідрашу), але в них тлумачення здійснюється "в зворотному напрямі":

у той час, як інші методи інтерпретують у напрямку від тексту до життя (конкретних подій), то пешер — від життя до тексту (ия конкретна подія є виконанням того древнього пророцтва). Основний кумранський пешер написаний на "Книгу Авакума", де інтерпретація здійснюється у відповідності до двох віршів другого розділу:

> А Госполь відповів та й сказав: Напиши це видіння і поясни на таблицях, шоб читач його легко читав. Бо ще на умовлений час це видіння, і приспішає кінець і не обмане. Якщо б протягнулось, чекай ти його, бо воно конче прийде, не спізниться.

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КЛАСИКИ

У рукописі після кожного рядка чи фрази Писання дається обширний коментар Вчителя Праведності, де пояснено, як усі пророцтва втілюються в життя. Окрім порядкового коментування в пешерській традиції існує ще одна форма рукописів — Флорілегіум (лат. *florilegium* букв. озн. "збирання квітів"), що фактично є своєрідними антологіями, де послідовно зібрані всі вірші з Писання, об'єднані ключовим словом чи фразою (напр., "насіння Давида" чи "Парость Давида"; "святиня" і т. п.). Тобто, в основі лежить той самий інтертекстуальний принцип, але з метою прочитання месіанських і есхатологічних пророцтв (тому цей метод називається есхатологічним). У пешерській традиції велика увага звертається також на Боже натхнення у процесі тлумачення Писання, тому вона інколи називається харизматичною. Прикладом пешерської інтерпретації Писання є проповідь апостола Петра у День П'ятидесятниці, записана у "Книзі Дій" 2:16–21, де він пояснює конкретну подію з життя як "це те, що пророк Йоіл передрік", і коментує її згідно до "Книги Йоіла". До сьогодні елементи цього методу спостерігаються у намаганнях пов'язувати конкретні сучасні історичні події та постаті з різними місцями з Біблії.

У постбіблійний період поряд з письмовим Законом юдаїзму розвинулась складна усна традиція приписів і заборон юдейського Закону — раввіністична екзегеза. Для того, щоб узгодити її з Торою, раввіни створили Мідраш (midrash походить від євр. darash озн. "шукати" і "знаходити"), який називають "чистою екзегезою", згідно до якої тлумачаться складні приписи юдаїзму. В лоні цієї традиції виник граматичний метод Біблійної герменевтики, засновником яко-

го вважається раввін з середовища іспанських євреїв Ібн Езра (бл. 1089–1167 р.), основним принципом якого було: якщо буквальне розуміння Писання не суперечить здоровому глузду, то для чого шукати іншого? Однак, він не відкидав того, що деякі частини Біблії потребують символічного тлумачення. Ібн Езра був не теологом, а радше вченим-енциклопедистом, якому вдалося у своїй концепції поєднати сучасний йому юдаїзм та неоплатонізм. Його внесок у герменевтику полягає у тому, що у своїх коментарях до Біблії він використовував історико-філологічні та граматичні методи тлумачення, протиставляючи їх схоластичній середньовічній екзегезі. У період "темних віків" Середньовіччя (12–15 ст.), незважаючи на переслідування інквізиції, іспанська школа біблійної екзегетики зберегла біблійну герменевтичну традицію.

Отже, безперечно, "юдеї греко-римської ери були людьми тексту. Через те, що юдеї переконливо вірили, що слова цього тексту були Божими словами, ми маємо так багато різноманітних інтерпретацій Писання. Інша причина, можливо, криється в тому, що історія Ізраїля, записана в Священних Письменах, невідворотно вимагала свого завершення і практичного застосування. Різноманітні шляхи, якими юдеї інтерпретували свою Книгу, засвідчують такий факт: вони пробували знайти відповідне завершення своєї історії і намагалися прожити цей текст у цьому світі. Але, попри усі їхні зусилля, текст виявлявся невичерпним" [3: 38]. Вважаючи Біблію формантою і домінантою західної культури, ми не можемо нехтувати давньоєврейську біблійну традицію, яка, як бачимо, стоїть біля витоків сучасної герменевтики.

Цитована література

- 1. Berkhof L. Principles of Biblical interpretation. (Sacred Hermeneutics). Michigan: Baker Book House, 1973. — 270 c.
- 2. Conner K. J., Malmin K. Apostolic Hermeneutics // Interpreting the Scriptures. BT Publishing, Portland, 1983. — 186 c.
- 3. Sloan R. B., Newman C. C. Ancient Jewish Hermeneutics // Biblical Hermeneutics. A Comprehensive Introduction to Interpreting Scripture. — Nashville — Tennessee, 1996. — 397 c.
- 4. Terry, Milton S. Biblical Hermeneutics. Grand Rapids. Michigan: Zondervan Publishing House, 1974. — 420 c.
- 5. Virkler Henry A. Hermeneutics. Principles and Processes of Biblical interpretation. — Michigan: Baker Book House Grand Rapids, 1985. — 293 c.

Тарас Перегінчук

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КЛАСИКИ



КОНЦЕПТ ГРОМАДЯНСЬКОГО ОБОВ'ЯЗКУ В ПОЕТИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА

Борис Грінченко в українській літературі, літературній критиці та мовознавчій науці, як і культурі українського народу загалом, становить значне явище за різноманітністю обдаровань та багатоманітністю творчих прояв на тлі буремної епохи національного життя.

Особливостями світогляду митця є національна зорієнтованість його творів та прагнення проникнути, зануритись в саму гущу народного життя, дослідити множинність та значущість психічних виявів в самореалізації душі народної, а також тверда переконаність в істинності обраного шляху служіння народові, намагання кожну хвилину життя свого, кожен свій подих, порух думки і биття палкого серця віддати справі звільнення народу від кайданів рабства, невігластва, бездержавності.

У книзі "Философский энциклопелический словарь" термін "вибір" трактується через два інших, змістовно-споріднених слова — "свобода" та "свобода волі". Автори цього словника тлумачать свободу як "усвідомлену необхідність і дії людини у відповідності до своїх знань, можливостей і здатність вибору в своїх діях..., здатність людини до активної діяльності відповідно до своїх намірів, бажань та інтересів, в процесі якої вона досягає поставлених перед собою цілей" [6, 559].

Але на нелегкому шляху "активної діяльності" людина постійно зустрічається з безмежною кількістю проблем, перепон і випробувань, які створюють природа або люди, що оточують нас. Щоразу людина постає перед дилемою, перед вибором одного правильного з кількох можливих рішень.

На відміну від "Философского энциклопедического словаря", в п'ятитомній праці "Философская энциклопедия" зовсім не розглядається проблема морального вибору, проте дуже детально досліджується історія та філософський зміст поняття "обов'язок".

"Обов'язок — етична категорія, що означає моральну повинність людини перед суспільством, класом, партією чи соціальною групою" [5; 2; 49], яка виконується на базі народних уявлень, національних інтересів і внутрішніх моральних чинників. "Усвідомлення і переживання індивідом цих спільних інтересів у їх взаємозв'язку з особистими інтересами призводить до виникнення свідомості і почуття обов'язку" [5; 2; 49].

Соціальні, національні, державотворчі й загальнолюдські вимоги до людини стають її внутрішнім спонуканням, соціально-обумовленою нормою поведінки і саме такою закріплюються в народній свідомості даної соціальної групи чи нації в цілому. Поняття "обов'язку" поруч з іншими основними категоріями моралі виступає як форма моральної оцінки, змістом якої ϵ національні інтереси. Громадянська функція обов'язку полягає в забезпеченні спільних інтересів нації та інших людських об'єднань.

Проблема морального вибору в процесі громадянської діяльності, здійснення громадянського обов'язку перед своєю нацією художньо своєрідно розв'язується в поезії Бориса Грінченка. Перші свої поезії він написав ще в юнацькому віці, коли йому було 18 років. За цей короткий період життя поет уже встиг побувати в ув'язнені. — півтора місяці, — і з великими труднощами влаштувався на роботу в Харківську казенну палату дрібним канцеляристом.

Перша збірка, що вийшла з-під пера молодого Грінченка, містила поезії "Доки?", "До праці", "Смутні картини", "Не гордуй ти життям молодим ..." тощо й мала досить промовисту назву — "Пісні Василя Чайченка". Адже, "пісня — словесно-музичний твір, призначений для співу," [3; 550] — таке визначення подається в літературознавчому словнику-довіднику.

Потрібно відзначити, що величезний вплив на формування національної свідомості майбутнього митця слова справила творчість геніального Тараса Шевченка, особливо його збірка "Кобзар", що потрапила в руки Бориса Грінченка ще в шкільному віці.

Поезія Б. Грінченка "Доки?" відлунює духом Пророка-борця і перегукується віршовим розміром, змістовним насиченням та деякими фразами, що пізніше стали "крилатими", з поемами Шевченка "І мертвим, і живим...", "Кавказ", "Гайдамаки" тощо.

Але на відміну від Тарасової, поезія молодого Грінченка характеризується більш організованою силою революційної боротьби, грунтовними поетичними дослідженнями причин і наслідків підневільного становища українського народу, в той час, як у молодого Шевченка герої піднімаються на боротьбу більш стихійно, поштовхом до чого стає верхній ліміт терпіння ("Гайдамаки"). Грінченко пише:

Минає час, минають люди; Ми всі ждемо того, що буде, I кажем всі: давно вже час, Щоб воля та прийшла до нас, А все її нема, не йде ... [1; 1; 32].

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КЛАСИКИ

Риторичні повтори займенника "всі", "нас" створюють у читача враження всезагально-масового прагнення поневолених імперією народів до найнеобхіднішого елементу існування будь-якого демократичного суспільства — волі, що за своєю термінологічною суттю є обов'язковим фундаментом такого філософського поняття, як "моральний вибір".

Настільки сильним і послідовним було гноблення нашого народу, що нескорені українці навчились мужнью, не зринаючи ні сліз, ні слів, переносити всі знушання завойовників, що є також елементом поняття "моральний вибір":

> Якби не гніт цей днів тяжких, Щоб нас, за довгий час, усіх I одслід навіть з мук навчив Ховать в душі без сліз і слів [1; 1; 32].

Особливо остання строфа Грінченкової поезії "Доки?" вражає надто близькою схожістю до Шевченкового стилю і розміру:

> I так на світі живемо. На плечах лихо несемо. I доки будемо так жить? Hixто не скаже — все мовчить! [1; 1; 32].

Тут мимоволі навіюються поетичні паралелі до подібного за змістом уривку з поеми Т. Г. Шевченка "Кавказ":

> У нас же й світа, як на те — Одна Сибір неісходима! А тюрм! А люду!.. Що й лічить! Од молдованина до фіна На всіх язиках все мовчить, Бо благоденствує! [8; 1; 326].

Вихід з такого пригнічено-пригнобленого становища поет змальовує в наступній поезії "До праці":

Праця єдина з неволі нас вирве: Нумо до праці, брати! [1:1: 32] İ

і лалі:

Праця єдина нам шлях уторує, Довгий той шлях і важкий, Що аж до щастя і долі прямує: Нумо до праці мерщій! [1; 1; 32].

Твердження Бориса Грінченка про безсумнівну та прерогативну вищість і важливість праці як морального вибору свідомого елементу поступово переходить в іншу, споріднену за змістом, філософську категорію — категорію громадянського обов'язку. Дійсно, завданням кожного покоління ϵ поліпшення умов життя, якщо вже не для себе, то хоча б для прийдешніх поколінь. Цей процес можна охарактеризувати як вічний громадянський обов'язок "батьків" перед "дітьми".

> Хоч у недолі й нешасті звікуєм — Долю онукам дамо! Ми на роботу на світ народились, Ми для борні живемо! [1; 1; 33].

Поняття "робота" й "боротьба" письменник ставить поряд, бо й справді, "просвітянська" діяльність, в яку пізніше активно включився письменник, є нелегкою й постійною боротьбою за відродження української ментальності та духовності. Але така "робота", як показав нам хід історичного процесу в 1917 році, переросла в збройну боротьбу, навіть війну українського народу за своє національне й соціальне звільнення (часи УНР).

Причинно-наслідковий характер понять "робота" й "боротьба" підтверджує й Іван Франко своїм "крилатим" рядком — "лиш боротись значить жить!" [7; 1; 163].

Про причини, що створюють необхідні передумови виникнення почуття громадянського обов'язку, Б. Д. Грінченко пише в поезії "Не гордуй ти життям молодим..."

> Коли палко і щиро кохаєш Ти убогий і рідний свій люд, — То невже ти ще досі не знаєш, Що любов може гори звернуть?

77

Ні, хто щиро уміє любити, Може безліч між людьми зробити! [1; 1; 34].

Так, саме любов, палка любов до Батьківщини є тою необхідною передумовою, без якої взагалі неможливо собі уявити обов'язок кожного, окремо взятого, громадянина перед рідною державою.

Інша збірка Бориса Грінченка — "Під сільською стріхою" (була написана під час його вчителювання в селах Херсонщини та Катеринославшини) — також висвітлює проблеми морального вибору та громадянського обов'язку автора, інтелігенції та народу в цілому. Так, наприклад, в поезії "Коханій" митець логічно поєднує два різновиди любові — любов до Вітчизни і любов до коханої дівчини в єдине, цілісне поняття, що мають взаємозалежний і навіть взаємозумовлюючий зв'язок. Отже, коли в уяві, в спогадах автора з'являється образ коханої, то

> Знову я чую тоді: Сили боротися стане. Стане нам сили пройти Шлях наш, тернами покритий ... [1; 1; 35].

Об'єднаним серцям, силам і прагненням молодих закоханих поет визначає свій шлях морального вибору:

> Не для розкошів і втіх Ми свої руки з'єднали ... [1; 1; 36].

Але, незважаючи на всі складнощі та невдачі революційного поступу, залишиться лише те, що неможливо знищити без зникнення всіх людей на світі:

> Стрінуться тяжкії дні, Будуть смутнії години, Та проминуть всі вони — Тільки ідея не згине Праці й любові до всіх! — [1; 1; 36].

Лише ідея може бути вічною і невмирущою, а особливо ідея "праці й любові", — сукупний вияв морального вибору, — не підлягає зникненню, бо без неї людина назавжди може втратити свою людську подобу й обличчя, стати немислячою й несвідомою.

Динаміку росту та розширення меж зображення морального вибору та громадянського обов'язку можна точніше дослідити на прикладі поетичного доробку Б. Д. Грінченка, читаючи збірку за збіркою в хронологічному порядку.

В типовому образі хлібороба в однойменній поезії майстер слова влучно змальовує інтелігента-просвітянина, що безперестанку працює на цій нелегкій ниві, вкладаючи в цю роботу всю свою здібність, силу й енергію. Саме в цьому й виявляється його громадянський обов'язок.

> Не велике я поле зорав, Та за плугом ніколи не спав. Що робив, те робив я до краю, І всю силу, що мав я і маю, На роботу невпинную клав [1; 1; 37].

Справжній патріот своєї країни, який усвідомлює свою громадянську повинність, свій громадянський обов'язок перед народом, не повинен зупинятися ні перед якими заборонами, тобто ніколи не покидати розпочатої справи відродження української ментальності, а довести діло до кінця. В цьому полягає громадянський обов'язок свідомої інтелігенції.

> На тім полі каміння було, Поле все бур'яном заросло, Зупинявся мій плуг на тім полі, Та не кидав робить я ніколи, А гострив свій леміш, чересло [1; 1; 37].

Якщо покоління борців не побачить незалежної, вільної держави і щасливих людей, що в ній житимуть, то таку можливість отримають їхні діти, чи, хоча б, онуки. В свою чергу громадянським обов'язком нащадків борців буде — завжди пам'ятати про поступ предків і передавати цю пам'ять про їх героїчну "працю і боротьбу" прийдешнім поколінням.

> То про мене в їх згадка не згине, Після мене ще довгі години Моє діло не вмре серед їх [1; 1; 38].

Питання спільності поглядів і єдиної кінцевої мети в межах родини Борис Грінченко піднімає в поезії "Присвячую М. Г." із збірки "Нові пісні і думи Василя Чайченка". Розуміння, дружня підтримка, допомога і співпраця однієї половини подружжя з іншою, родинна згуртованість під стягом національно-визвольної духовної боротьби з наслідками окупації свідомості мас, дає грунт для виникнення набагато глибшого кохання, ніж було, дає привід для створення нової форми взаємин між чоловіком і жінкою — братства соратників:

> Зо мною укупі ти працю ділила, I праця та (знаю це я!) Була і для тебе однаково мила, Була вона теж і твоя [1; 1; 39]

Але тоді виникає питання морального вибору часу для початку боротьби на просвітянському полі бою (поезія "Тепер"). Не тоді, коли народ у своїй масі вже стане свідомим, потрібно розпочинати боротьбу.

> Не тоді! не тоді! Як лютують вітри İ скрізь ніч, всюди хмари похмурі, — Ти тоді уставай, свою зброю бери İ борись серед темряви й бурі!.. [1; 1; 41].

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КЛАСИКИ

Саме серед суцільної темряви національної свідомості треба починати боротись — в такому ракурсі Борис Грінченко висвітлює проблеми морального вибору і громадянського обов'язку.

Піднесено-ідеальне уявлення про народ як однорідну соціальну речовину було спричинене молодістю та необізнаністю поета з істинним станом речей на селі. Так, у вірші-зверненні "До народу" поет описує юнацькі мрії:

> Були ті часи, як тобі я до ніг, Убогий народе, схилявся [1; 1; 42].

А запалена в його душі ідея служіння народові все більше розгоралася та прагнула реальної конкретики:

> І праці віддавсь цілий серцем моїм, İ тільки для тебе й тобою самим Хотів я і на світі жити [1; 1; 42].

Але зовсім іншу картину виявив письменник під час вчителювання по селах Херсонської та Катеринославської губерній, — побачене геть затьмарило і навіть перекреслило вимріяний образ народу:

Замість ідеалу я вздрів на селі Зубожений люд занімілий [1; 1; 42].

Крім того, що прості люди жили в матеріальних нестатках та злигоднях, вони ще й не могли усвідомити мету й завдання піонерів національного відродження, що автор пізніше детальніше описав у повісті "На розпутті". Б. Грінченко пише:

> Та вкупі зо мною ти йти не схотів. На працю мою ти з невірством глядів, Мов бачив нещирі заміри [1; 1; 42].

Але ж митець, незважаючи на всі перешкоди і випробування, які створила йому доля, крок за кроком долав тернистий шлях до поставленої ним мети:

> Що більше і важче невтомно робив, Що більш віддававсь я роботі, То більше мені все твій образ яснів İ в поті чола я того зрозумів, Хто сам працювать звик у поті [1; 1; 43].

Про правильність і доцільність морального вибору поета також твердить відомий дослідник його життя і творчості Анатолій Погрібний: "Закономірно випливає з цього "тактика", про важливість якої Б. Грінченко пише у багатьох своїх творах: попри всі труднощі, невтомно працювати для народу, конкретним ділом досягати з ним повного єднання і довіри" [4; 146].

Задекларований в останній строфі лірично-публіцистичного монологу "До народу" громадянський обов'язок Бориса Грінченка — борця з когорти Каменярів — автор здійснює на прикладі своєї творчості та упродовж усього свого короткого життя.

> İ вже чи дійду до своєї мети, Чи зламаний вмру серед шляху, Але не покину до неї іти, За правду, за волю все зможу знести — İ жити, і вмерти без страху!.. [1; 1; 44].

В образі бадьорої весни (цикл "Весняні сонети") письменник змальовує типові риси, властиві провідникам національного пробудження

України кінця 90-х рр. XIX ст. Весна — нове народження природи, асоціюється в Грінченка-митця з появою "нових могутніх сил", нових поривань, нових надій, тобто ряди свідомих патріотів-борців за волю, правду й справедливість розростаються, міцніють і, сповнені новою, молодою, життєдайною енергією, рушають уперед, до перемоги добра над злом.

> Весна іле! Веснянки залзвеніли. Лунає спів по луках і гаях — Мов устають нові могутні сили В людських серцях, придавлених серцях [1; 1; 44].

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КЛАСИКИ

В цих рядках особливо яскраво і образно підкреслює автор моральний вибір нового покоління молоді, що, активно виявляючи вибір свого майбутнього, бажає жити "в сім'ї вольній, новій". Навіть голос природи зливається з усіма іншими звуками в єдине ціле, що творить гармонію почуттів у душі поета:

> İ я іду у нетрю у густую İ звідусіль гучноголосий чую Природи спів, новий веселий спів [1; 1; 45].

Окремий сонет відводить поет для змалювання образів двох орачів. Один, узявши в руки плуга, проорює найпершу борозну в степовій цілині й засіває дорогим зерном, а другий — ще не з'явився:

> Колись і ти, сівачу правди й волі, На рідний степ повинен ще прийти [1; 1; 48].

Логічним і конкретним закликом-зверненням завершує Борис Грінченко свій цикл "Весняні сонети", що надає циклові композиційної довершеності, а громадянському обов'язку читача — вічності, сталості і часопросторової безмежності.

> Одмова тут — і проста й зрозуміла: Працюй, борись, аж поки буде сила, İ всіх людей до праці закликай! [1; 1; 49].

Вірш "До народу", а також поетичний цикл "Весняні сонети" ввійшли до збірки під промовистою назвою "Під хмарним небом". Проблему назви твору чи збірки можна також віднести до компетенції морального вибору автора. Адже сучасники Бориса Грінченка могли б дати іншу назву: "Під сонячним небом" чи "Під весняним небом" тощо. Проте в Грінченковому трактуванні ми маємо змогу побачити й усвідомити ту жахливу картину тодішнього становища українського народу 80-90-х pp. XIX ст., в якій він мусив жити і творити.

Як зазначає А. Жуковський, "національне питання, що перебуває в центрі полеміки між двома українськими протагоністами (Б. Грінченком і М. Драгомановим. — Пояснення наше $T. \Pi$.), покликало до життя вперше сформульовану більш-менш точно ідею української незалежності. Для Грінченка тут ідеться, перш за все, про культурну незалежність і цілковите визволення від будь-якого російського впливу" [2; 26].

Саме образ "хмарного неба" найкраще характеризує "темноту й незгоду у нашій землі" [1; 1; 42]. Ситуація "під хмарним небом", в якій опинився український народ, має, на нашу думку, два розв'язання виходу з кризового стану: по-перше, згущення хмар і спричинені цим грім, блискавка та злива дощу символізують хвилю захоплення декотрими представниками передової інтелігенції та прогресивного студентства соціалістичними ідеями та революційним терором як методом їх досягнення, по-друге, "демократичні" подуви вітру можуть просто розігнати небесні нагромадження хмар, і, таким чином, можна очікувати сонячну погоду:

> Але ще мить — і промінь рве завісу, Дощ золотий линув на все з-за лісу: То сонце йде, бог світу і тепла! [1; 1; 47].

Якщо свідомістю мас оволодіє перший варіант, то як тоді народ зможе скористатися наслідками революційного вибуху-перевороту, якшо він v своїй більшості залишається темним, забитим і національне несвідомим пластом суспільства? Крім того, виникає питання: хто зможе стати провідником народу й очолити визвольний процес у потрібний момент? Якщо взяти до уваги ту особливість прогресивного руху в Україні, що представників національно-свідомої інтелігенції, — майбутніх провідників народу, — було надто обмаль, або й майже зовсім не було, то зрозумілим стає моральний вибір шляху боротьби, обраного самим Борисом Грінченком: "Треба працювати для народу, освічувати його соціально і національно, будити в ньому самосвідомість, нести "світло в темні хати". Небагато, на думку Б. Грінченка, можна було нарахувати народолюбів-інтелігентів, котрі могли успішно здійснювати цю розраховану на тривалий час рятівну місію. А проте саме на них покладалася вся надія, саме вони мусили стати запалюючим прикла-

дом у формуванні, окрім свідомого народу, й свідомої свого обов'язку інтелігенції" [4; 43–44], — зазначає А. Погрібний.

Так на перший план у стратегії Б. Грінченка вийшов визначальний. на його переконання, засіб — просвіта.

Цитована література

- 1. Грінченко Б. Л. Твори в двох томах. К.: Наукова думка, 1990. Т. 1. 633 c.
- 2. Жуковський А. Національне питання в полеміці між М. Драгомановим і Б. Грінченком // Б. Грінченко — М. Драгоманов: діалоги про українську національну справу. — К.: (Б. в.), 1994. — С. 18–30.
- 3. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. К.: ВЦ "Академія", 1997. — 752 с.
- 4. Погрібний А. Г. Борис Грінченко. Нарис життя і творчості. К.: Лніпро. 1988.
- 5. Философская энциклопедия: В 5-ти т. М.: Сов. энциклопедия, 1960–1970. T. 2. — 575 c.
- 6. Философский энциклопелический словарь. М.: Сов. энциклопелия. 1989. 814 c.
- 7. Франко І. Я. Зібрання творів: У 50-ти т. К.: Наук, думка, 1975. Т. 1. —
- 8. Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів: У 6-ти т. К.: Вид-во АН УРСР, 1963. — T. 1. — 483 c.

Мар'яна Лановик



ПСИХОЛІНГВІСТИЧНІ ТЕОРІЇ У РОЗВИТКУ ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВА

Серед джерел виникнення психолінгвістичних теорій у літературознавстві XIX-XX ст. можна виділити два основних, синхронних у часі: філософія мови В. Гумбольдта та суб'єктивний ідеалізм Й. Г. Фіхте. Висловлюючи погляди, суголосні з ідеями Й. Ґ. Гердера, обидва учені по-своєму опрацьовували проблеми зв'язку мови з національним духом, можливості відтворення та передачі думки тією ж мовою та в іншомовному середовищі.

Вважаючи, що мова є духом нації, своєрідним світобаченням, В. Гумбольдт увів поняття "мовна свідомість народу" (Nationeller Sprachsinn) і опрацьовував постулат про те, що розуміння мови пов'язане з розумінням духу народу, його світогляду. "Мова пов'язана з формуванням духовної сили нації. Але розуміння самобутнього життя народу і внутрішньої будови окремої мови... повністю залежить від уміння побачити своєрідність національного духу в його повноті... Мова є органом внутрішнього буття, навіть саме буття... Вона тому усіма найтоншими нитками свого коріння зрослась із силою національного духа, і чим сильніший вплив духа на мову, тим закономірніший і багатший розвиток останньої" [3, 47]. У своїй стрункій побудові мова є лише продуктом свідомості нації, тому всі питання щодо внутрішнього життя мови неможливо розглядати поза межами духовної сили, національної ментальності та самобутності. Так само, як у кожній національній мові закладено унікальне світобачення, в індивідуальній мові закладена частина самості її носія, тому мислення не просто залежить від мови в цілому, — воно обумовлене кожною окремою мовою.

Такі думки були суголосні з ідеями Й. Г. Фіхте, який вважав, що "то не народ висловлює свою свідомість, а його власна свідомість говорить з нього" [10, 124]. Мова знаходиться на межі проникнення чуттєвого і духовного світів, тому неможливо сказати, до якого з них вона належить. Вона є виявом людської сутності, головною передумовою людського взаєморозуміння: "Власне не людина говорить, а у ній говорить її людська природа і знаходить спільну мову з іншими собі подібними" [10; 124]. Мова для людей виконує роль постійного посередника і перекладача, спільної природної сили, яка говорить з усіх них.

Значна частина ідей Фіхте, пов'язаних із розумінням та взаєморозумінням, стосується дихотомії "закордон — Вітчизна", відтак — проблеми міжнаціональної комунікації та перекладу з однієї національної мови на іншу. Щодо останнього, то, на думку німецького вченого, вся суть полягає у глибокому вивченні та опрацюванні іноземної мови. Тому дослідник висловлює досить оптимістичні погляди щодо можливостей художнього перекладу: німець — перекладач античних творів, — "вивчаючи первісну римську мову, заодно частково вивчає і похідні... одночасно він вчиться набагато грунтовніше розуміти і опрацьовує іноземну мову набагато краще, ніж самі іноземці, які нею розмовляють" [10, 127]. Тому перекладач може повністю розуміти автора, часом навіть

краше, ніж той сам себе розумів, може повністю і точно перекласти його твір. Натомість, "іноземець без дуже важкого і старанного вивчення німецької мови ніколи не зможе зрозуміти справжнього німця і справжнє німецьке, без сумніву, залишить неперекладеним" [10, 127].

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КЛАСИКИ

Попри абсолютну спорідненість ідей Й. Г. Фіхте та В. Гумбольдта, Гумбольдт абсолютно не поділяв Фіхтівського оптимізму щодо реальних можливостей перекладу, вбачаючи корінь проблеми значно глибше, ніж у досконалому опануванні іноземної мови. Для нього процес перекладу полягає не просто у передачі думок з однієї мови на іншу, а у відтворенні світу в іншій системі мислення, адже в мові здійснюється "перетворення світу в думку". Щоби усвідомити себе і світ речей, людина оточує себе світом звуків. Вона "виплітає" мову зсередини себе і вплітає себе у неї. Те ж саме відбувається із кожною національною мовою: вона витворюється із глибини народу, приймаючи цей народ у своє лоно. На думку В.Гумбольдта, мова є не лише продуктом творчості індивідуального чи народного духу, в якому криється та відкривається невідоме, — вона, водночас, є особливою безперервною творчою діяльністю. У процесі перекладу треба переносити на іншу мову своє власне або чуже світорозуміння, для чого необхідні надзвичайні зусилля. Шлях до пошуків більших можливостей у слові починається тоді, коли в душі пробуджується відчуття мови не просто як засобу спілкування та взаєморозуміння, але, як реального світу з власним духом та внутрішньою енергією, який протистоїть навколишній дійсності. Дійсності протистоїть також і сфера творчості, бо вона знаходиться в абсолютно іншому вимірі — у площині художньої уяви.

Позаяк таємниця буття криється в індивідуальній неповторності окремої особистості чи народу, то ключ до розуміння слід шукати у проникненні в окрему душу людини чи нації. А оскільки найважливішим при перекладі виявляється відтворення усього, що не належить до дійсності, а знаходиться поза її межами, то, як вважав учений, досягнути успішних результатів у процесі перекладу майже неможливо. До того ж, як вважає дослідник, — сама множинність мов загрожує єдності розуміння.

Не зважаючи на те, що В. Гумбольдт сам довгий час працював над художніми перекладами (зокрема, результат багаторічної праці над "Агамемноном" Есхіла довів можливість подолання багатьох труднощів), і на те, що вважав переклад однією з найнеобхідніших справ у будь-якій літературі як засіб передачі певних форм мистецтва, збагачення і розвитку нації, розширення виражальних властивостей кожної мови, —

він увійшов в історію літературознавства як учений, що абсолютно відкидав ідею можливості адекватного відтворення іншою мовою будьякого художнього твору. Широкого розголосу набула позиція В. Гумбольдта, окреслена з цього приводу у його листі до А. Шлегеля, де він висловлює сумнів у самій можливості успішного перекладу, позаяк, в будь-якому разі, перекладач неминуче повинен розбитись до одного з двох підводних каменів: або точно притримуватись оригіналу за рахунок смаку і мови власного народу, або ж вдаватись до тонких нюансів культурної традиції свого народу, жертвуючи при цьому точністю оригіналу.

Ідеї Й. Г. Фіхте та В. Гумбольдта, посилені активним розвитком фольклористики та культурології, набули значного розголосу в Європі, стали міцним підгрунтям для подальших досліджень та поштовхом до переосмислення проблем розуміння і перекладу. Відлуння їхніх ідей знаходимо у працях багатьох учених Європи XIX ст., особливо у вченні романтиків (такою, зокрема, є праця Ф. Шлегеля "Філософія мови і слова"). На подібних позиціях знаходився послідовник В. Гумбольдта Г. Штейнталь, який, шукаючи можливості вирішення проблеми етнічної психології сприймання, заклав основи культурної антропології, розробив суб'єктивно-ідеалістичну концепцію мови. У центрі його зацікавлень теж були проблеми, пов'язані зі співвідношенням духу мови, народу, культури і традиції, можливості їх відтворення в іншомовному та іншокультурному просторі. Він, як і В. Гумбольдт, Ф. Шлегель та П. Б. Шеллі, а, згодом — Ф. Д. Шляйєрмахер, — підкреслюючи роль перекладів у розвитку літератури та культури народу, з одного боку, відстоював позиції щодо необхідності збереження в перекладі "чужості" мови і культури оригіналу, а, з іншого, — висловлював думку про непосильність завдання розуміння та відтворення чужих ідей, чужої душі.

В українській науці XIX ст. розробка ідей німецьких учених набула цілісної форми у вченні О. Потебні, центральною віссю якого ϵ вивчення зв'язку думки (мислення) та мови (зокрема художнього слова) як нероздільних сфер: нема думки без мови і мови без думки, водночас, мова не виражає думку, а створює її. Психолінґвістична концепція О.Потебні про триєдину сутність художнього слова окреслена вченим у формулі X = a < A, де X — це внутрішній зміст слова (твору), його ідея; a — його письмовий вираз (текст); A — образ, його сприйняття окремою людиною, обумовлене позалінґвістичними чинниками, головними з яких ϵ національна та індивідуальна свідомість. Відштовхуючись від аксіоми В. Гумбольдта, що "найважливіщою метою усіх мистецтв є перетворення дійсності в образ", О. Потебня дійшов висновку, що художня творчість є мисленням в образах: "Без образу немає мистецтва, зокрема поезії" [8, 83].

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КЛАСИКИ

Досліджуючи головні компоненти художнього твору — форму, зміст, образ — О. Потебня став одним із перших учених, які вивчали процеси втілення художньо-образного світу твору в мові та його сприйняття через мову; окреслювали залежність між послідовністю знакових форм, літературним зображенням та естетичним сприйманням. На думку українського вченого, в літературі, особливо в поезії, художній образ є центром кожного окремого твору і засобом генерування думки. Емоційно містким образ стає через його багатозначний смисл, що створюється за рахунок невідповідності плану вираження, тобто того, що говориться, і плану змісту, тобто того, що треба розуміти під висловлюваним. У поезії секрет поетичності полягає в тому, що "образ ϵ меншим від значення, а специфіка мистецтва засновується на невідповідності числа образів безлічі можливих значень" [4, 16]. У літературі, на відміну від інших видів мистецтва, закладено неабиякий потенціал щодо створення художньої образності. Адже тут кожне слово, яке ϵ образним за своєю природою і містить ряд значень, може викликати найрізноманітніші уявлення, створюючи різний зміст. До того ж, питання стоїть не лише у віднайденні в іншій мові іноземного відповідника кожного окремого слова. У праці "Думка і мова" О. Потебня відстоює позицію, згідно якої жодне слово однієї мови "не покриває" слова з іншої, тим більше, — комбінації слів, картини, почуття, — реальна суть їх зникає при перекладі. З урахуванням комбінаторних можливостей слів та багатозначності поетичних тропів, створених на основі асоціацій шляхом поєднання слів, цей потенціал помножується у необмежену кількість разів. Як зазначав ще В. Гумбольдт, синтез створює щось таке, що не існує саме по собі в жодній частині цілого; мистецтво через творчу уяву поєднує чуттєві феномени і через них веде нас до бачення ідеальної цілісності.

Суперечність між одиничністю образу та безконечністю його можливих окреслень виникає не лише тому, що у значенні слова завжди закладено більше, ніж в уявленні, і саме слово служить лише "точкою опори для думки", а й тому, що з допомогою слова не можна передати іншому своєї думки, а можна лише пробудити в ньому його власну. Через мову автор може викликати думки у читачів чи слухачів його твору, але тільки через художній образ письменник забезпечує широту

і багатство значень: толі окремий образ здатний створити цілий світ уявлень, думок і переживань у сприйманні інших людей. Це зумовлено ще й тим, що кожен образ містить у собі ряд ознак, які необхідно поєднати у свідомості, але лише одна з цих ознак може домінувати в уяві, створюючи відчуття цілісного предмета. І в кожному окремому випадку домінантна ознака буде іншою.

Таким чином, оригінальність художнього твору, його здатність викликати певне значення полягає не у новизні його зовнішнього обрису, а "в певній гнучкості образу, в силі внутрішньої форми викликати найрізноманітніший зміст" [7, 182]. Так само, як існує різниця між емпіричним світом та духовною реальністю, існує різниця й між художнім твором та його змістом. Оскільки в художньому слові синкретично поєднуються два виміри — його об'єктивне значення та суб'єктивне (потенційно багатозначне), то його зміст завжди залишається абстрактним, прихованим і складним для розуміння. Наскільки його вдасться розкрити, залежить від творчих здібностей окремої особистості. Відтак, О.Потебня наполягав на активній ролі особистості у процесах поетичного творення і сприймання. Вважаючи основною функцією поезії когнітивну (при цьому він наголошував не стільки на пізнанні читачем об'єктивної дійсності, скільки на пізнанні власного внутрішнього світу), український філолог послідовно відстоював думку, що триєдина структура мистецького твору виникає лише в процесі естетичного сприймання. До появи читача або слухача твір ніби очікує свого завершення у сприйманні. Оскільки слово є "опорною точкою думки", а мова ϵ тим ϵ диним засобом, через який пізнається дійсність, то для виникнення повної структури твору поетичний текст мусить бути актуалізований мовленням пізнаючого суб'єкта.

Тут постає питання не лише про індивідуальну систему мовлення поодинокого читача чи слухача, а й про складні ієрархічні структури національних мов, закорінених в культурах, традиціях, специфіці мислення. Так О. Потебня упритул підійшов безпосередньо до проблеми перекладу — відтворення художнього твору засобами іноземної мови і, як завершення цього процесу, — сприймання його крізь призму іншої національної свідомості.

Услід за В. Гумбольдтом, який вважав, що навіть окреме слово в іншій мові має зовсім інше значення, О. Потебня заперечував саму можливість точного (повного) відтворення оригіналу мовою іншого народу, передачу окремих деталей, поетичних нюансів, мікроелементів, які в сукупності становлять ієрархічну структуру художнього твору. Зважаючи на те, що всі мови занурені у народну свідомість, він твердив, що "переклад з однієї мови на іншу є не передача тої самої думки, а генерування іншої, відмінної..." [9, 265].

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КЛАСИКИ

Попри скептичне ставлення О. Потебні до можливостей художнього перекладу, із його теорії можна вивести критерії, які ϵ необхідними при відтворенні художнього тексту іншою мовою. Основним з них є обов'язковість збереження і передачі триєдиної структури твору в рамках іншомовної системи. Якщо взяти до уваги тезу О. Потебні, що "поетичний образ служить зв'язком між зовнішньою формою і змістом (значенням)" [8, 140], можна обґрунтувати висновок, що художній образ ϵ визначальним елементом, основою, на якій повинен будуватись поетичний переклад, і досягти адекватного відтворення образу при перекладі твору можна тільки через цілісне відтворення форми і змісту поетичного тексту. Гармонійна єдність змісту і форми художнього твору тут постає одним із основних законів мистецтва. Тому у процесі перекладу найголовніше завдання полягає у майстерному відтворенні гармонії цієї єдності. Перекладач повинен "розщепити" єдність форми і змісту оригіналу і синтезувати їх у нову єдність таким чином, щоби незмінним, або ж якомога менш деформованим залишився художній образ твору. При цьому слід пам'ятати, що зміст твору — це не сукупність його елементів, а кореляція вибраного, пропущеного через думку, де внутрішнє значення залежить від комбінаторики слів та сенсів. Тому, якщо надати перевагу одній зі сторін, нехтуючи іншою, твір втрачає цілісність, глибину, деформується художній образ. Нехтування формою заради збереження змісту при перекладі жодним чином не виправдовує себе. Форма не може розглядатись як другорядна характеристика твору по відношенні до його змісту, оскільки вона ϵ способом репрезентації змісту. Тому будь-яка зміна форми є водночас і зміною змісту, тим більше, коли мова йде про поетичний твір, форма якого характеризується багатьма показниками: особливостями версифікації, ритмікою, метрикою та ін.

Художній твір — це в першу чергу лінґвістична даність, дві площини якої — вираження й зміст — ϵ асиметричними. Тому, коли в перекладі виникає завдання створення окремого забарвленого явища чи художнього образу, форма його вираження стає активною. Кожен відтінок, кожна деталь бере участь у формуванні необхідної для індивідуалізації явища визначеності, підсилює міру цієї визначеності. Чим активніша форма, тим вона багатогранніша, чим більше вона окреслює усі відтінки безпосереднього змісту, тим вища міра його визначеності.

У цьому функціональному відношенні формула про єдність форми та змісту повинна розумітись не як стабільний результат діяльності митця чи перекладача, а як безперервний процес, як постійна тенденція художнього твору, який прямує до все більшої міри визначеності. Зміст реалізується або послідовно від початку до кінця часового розгортання твору, або раптово — у специфічних його точках. У першому випадку зміст постає як інтеграл значень усіх його образів, у другому він ε диференціалом низки думок, викликаних цими образами.

Цей процес стосується і людини, яка повторно сприймає певний твір, знаходячи в ньому все нові й нові сторони і відтінки визначеності змісту. Саме тому можна перечитувати вже добре відомі нам твори, де здається усе знайомим, і водночає сприймати в них ті моменти, які раніше залишалися непоміченими. Розглядаючи це питання, О. Потебня висловив думку, що "один і той же художній твір, один і той же образ по-різному впливають на різних людей, і на одну і ту ж особу в різний час, так само як одне і те саме слово кожним розуміється по-різному; тут відносна незмінність образу при змінному змісті" [8, 23]. Результат, окреслений рядом позатекстових чинників, часто залежить ще й від особливостей творчої уяви, фантазії кожної окремої особистості, особливостей її художньої натури. Ці характеристики часто є вирішальними і для митця, і для перекладача, що, за словами Новаліса, повинен бути "поетом поета", тому мусить володіти мистецтвом образотворення не менш вправно, ніж автор оригіналу.

Ше одним вагомим критерієм у процесі розуміння та перекладу ϵ проникнення у внутрішню енергію слова. Внутрішньою енергією окремого слова, на думку О. Потебні, є його етимологічне значення, що водночас постає символом предмета; енергією ж твору є закладений у ньому смисл, закорінений в національну систему народної творчості, культурні цінності, історичний досвід. Відтак, саме цей пласт становить бар'єр розуміння для людини, вихованої в іншій національній ситуації. Якщо перекладачеві вдасться подолати бар'єр, то це буде запорукою його успішної праці, основою для створення відносно адекватного перекладу.

На початку XIX ст. значно сильніше, ніж згодом, виявлявся зв'язок індивідуальної художньої творчості з фольклорною системою народу її автора, заземленість літератури в усну народну традицію була очевидною. Приділяючи багато уваги вивченню специфіки народних текстів, О. Потебня у своєму вченні "не залишав жодних шансів" на можливість створення рівнозначних за силою вислову та образною

структурою переклалів зразків народнопоетичної творчості. Як і більшість німецьких романтиків, вчений вважав, що людина однієї національності не здатна досягнути такої глибини розуміння твору іншонаціональної літератури, якої може досягнути людина, що народилась і була вихована у лоні цієї нації.

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КЛАСИКИ

Грунтуючись на філософії мови В. Гумбольдта, "Філософії мови і слова" Ф. Шлегеля та вченні Г. Штейнталя про зв'язок мови з духом народу, національною культурою та звичаями, О. Потебня розробив власний інтегральний підхід до мови як явища, що пов'язує реальність з духовним досвідом, минуле — з теперішнім та майбутнім. Так само, як окреме слово чи художній твір, мова володіє власною внутрішньою силою, що керує нею, є джерелом її розвитку, основою нового сенсоутворення. Для О. Потебні мова — це не замкнена схема, а постійний процес, когнітивна енергія, в якій закладена генеруюча сила образності. Перекладач, як і кожен митець, особливо той, чия творчість безпосередньо пов'язана з художнім словом, повинен опанувати ґенеруючу владу мови: уміти черпати з неї енергію для сенсоутворення, вміти поєднувати її із силою думки, можливостями образної уяви, творчої фантазії — авторської та власної. У такому підході простежуються перегуки з думкою, неодноразово висловлюваною Ф. В. Шеллінгом: "чим глибше ми проникаємо в мову, тим сильніше виявляється, що її глибина перевищує глибину будь-якого творчого породження" [11, 202], оскільки "сама мова є... досконалим твором мистецтва" [12, 56]. Отже, робота перекладача є завданням у подвоєнні: він повинен не лише перекласти художній твір, а й перекласти у ньому одну національну мову як мистецьку систему на іншу. Без успішного здійснення останнього, неможливе досягнення успіху в першому завданні, адже мова як засіб формування думки та стійких традицій не лише впливає на літературні матриці жанрів та стилів, а й безпосередньо включена у процес "відливання" цих матриць.

У своїх поглядах О. Потебня не тільки значно випередив вчення Ф.де Соссюра про триєдину структуру мови, (місце знаків у формуванні звукового образу (картини), залежність значень однієї мови відносно інших мов; ідеї про роль індивідуальної та національної психології у процесі творчості та сприймання, відтак — погляди, розроблені кілька десятиліть пізніше школою рецептивної естетики, вчення М. Хайдегтера про мову як дім буття), а й підійшов упритул до опрацьованої у XX ст. ідеї мовного моделювання дійсності. Кожна "мова конструює, вибудовує саме ті виміри і "грані" безконечномірної позамовної реальности

(у тому числі і щонайвищої реальности універсального людського духу), які невідомі іншим етнокультурним (лінґвокультурним) системам" [6, 15]. Тому кожна мова ϵ не просто іншою візією світу, що вибудовує його власні інтерпретаційні моделі; вона сама ϵ іншим світом, бо ϵ носієм самостійної системи мислення, по-своєму структурує дійсність. Навколо кожного народу його мова описує коло (за В. Гумбольдтом чарівну замкнену лінію), вибудовує його світ, що опосередковує сприймання, налаштовує весь механізм думки особливим чином. Відтак різні мови по-різному осмислюють життя і довкілля, дають різний кут зору, різну перспективу погляду на одні і ті ж феномени. Тому у різних мовах відбувається різне "комбінування" (термін Потебні) сенсів, смислових одиниць, які у кожному зі світів по-різному моделюють схожі явища. "Інакшість" різних мовних світів зумовлює різні "напрями руху думки", сприяє накладанню сенсів на дійсність іншої лексичної та асоціативно-образної мережі, "павутини смислів", яку К. Гірц в "Інтерпретації культур" [2] називає образним/уявним універсумом (Imaginative universe). Усталені моделі світосприймання і світобачення "викроюють" з об'єктивної дійсності "власну картину світу" за лекалами інтерпретативних моделей, притаманних духовному досвіду культурного (етнічного) середовища.

У такому висвітленні переклад постає як "мартінальний твір, який стоїть "на межі" двох світів в аспекті інтерференції різних картин світу" [6, 103], тому перекладачам доводиться віднаходити площину спільних чи дотичних сторін у картинах світу — на рівні світосприймання, світорозуміння, універсальних істин. Саме на основі подібності людської природи особистість може знайти спільну мову із собі подібними.

Наприкінці XIX — на початку XX ст. психолінґвісти продовжували пошуки у сфері розуміння, що вилилось у спроби створити єдину мову для усіх жителів землі (такими, зокрема були спільна знакова мова Хлєбнікова, планківська мова космосу та ін.). Подібні ідеї відкривали нові можливості для розуміння, віднайдення спільних сенсів, однак не дали вагомих результатів у сфері осягнення індивідуальної творчості та художнього перекладу. Таємниці мультинаціонального універсуму залишались нерозгаданими. Подальший розвиток перекладознавства здійснювався в усвідомленні необхідності подолання однобічного ставлення до перекладу, при якому слова різних мов — це різні означення для однакових об'єктів. Ряд учених (зокрема, Ж. Мунен, А. Мартіне) постулювали думку про те, що вивчити чужу мову та опанувати мистецтво перекладу означає не повісити нові ярлики на знайомі об'єкти, твори, а навчитись по-іншому аналізувати світ, бачити художню реальність в іншому світлі.

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КЛАСИКИ

Цілісною перекладознавчою концепцією, основу якої становить взаємозв'язок між мовою, значенням і думкою, є новітня теорія П. Ньюмарка [13]. Англійський перекладач-практик у своїх теоретичних дослідженнях висвітлює культурні та індивідуальні аспекти мови, звертає увагу на культурологічні та психолінґвістичні особливості інтерпретації текстів. На основі власного досвіду П. Ньюмарк сформулював два загальні методи перекладу: комунікативний та семантичний. Автор комунікативного перекладу намагається здійснити на читача перекладної версії такий самий вплив, який відчуває на собі читач оригіналу. Натомість, автор семантичного перекладу, враховуючи семантичні та синтаксичні обмеження мови перекладу, намагається відтворити якомога точніше контекстуальне значення оригіналу. Хоча обидва методи можуть поєднуватись при перекладі усього тексту чи його окремих частин, у першому випадку акцент робиться на повідомленні для читача, у другому — на значенні, задумі автора; перший орієнтований на культуру та мову перекладу, другий — складніший — намагаючись передати нюанси думки та особливості авторського стилю, завжди залишається в рамках мови та культури першотвору.

Як і його попередники, П. Ньюмарк акцентує увагу перекладачів художніх творів на необхідності збереження єдності форми та змісту: форма оригіналу важлива не сама по собі, а тому, що вона і є змістом. У підтвердження своєї концепції англійський дослідник висловлює думки, суголосні з ідеями психолінгвістів XIX ст. Оскільки людина більше мислить, аніж говорить, національна чи індивідуальна мова виступає радше засобом думки, аніж знаряддям комунікації. Комунікативний (усний, нехудожній) переклад в основному пов'язаний з передачею інформації; семантичний (письмовий, художній) — є перекладом, що відображає процес мислення, творчу сторону мови, стиль. Тому художній переклад повинен відтворювати не лише те, про що повідомляє автор оригіналу, але й те, про що і як він думає; повинен бути віддзеркаленням його світогляду, світосприймання, повинен проникати у його універсум.

Такий підхід до мовно-психологічного та культурологічного підгрунтя розуміння художніх творів призвів до зміщення акцентів у перекладознавстві, став поштовхом до пошуків позитивної сторони мовного розмаїття. Учені все частіше почали вбачати у міжкультурній комунікації джерело нових векторів мислення та розуміння для кожної

окремої культури чи літератури: "Проникнення в "дух" нової мови завжди породжує враження наближення до нового світу — світу зі своєю власною інтелектуальною структурою. Це нагадує подорож — відкриття нової країни, і найбільшим здобутком від такої подорожі ϵ те, що своя власна мова постає у новому світлі" [5, 596]. Тому, хто не знає іноземної мови, не знає і своєї власної, яка чіткіше окреслюється у світлі сенсів чужої культури. На подібних позиціях зупинилось неогумбольдтіанство XX ст., відстоюючи думку, що множинність мов сприяє збагаченню знань шляхом множинності способів бачення, надає можливості переоцінки часткового знання як єдино можливого. Адже "різний кут зору, різна перспектива бачення, що властива мовним картинам світу, мовленнєвим системам, не тільки виявляє, фіксує, семантично артикулює різні "виміри" дійсности, а й вибудовує те реальне її багатоманіття (у тому числі й дійсности самої думки, внутрішнього пізнавального, емоційного, етнопсихологічного досвіду народів), яке може бути взаємодоповнювальним у загальному духовному досвіді людства" [6, 124].

Подібний підхід зустрічаємо і в новітньому літературознавстві, де залучені немалі зусилля для подолання національного егоцентризму на користь розробки міжлітературного розвитку взаємного збагачення різних національних літературних систем через посередництво художнього перекладу. Тези про рівноцінність різних літератур, про необхідність вивчення їх національної самобутності на тлі загальних закономірностей світового літературного процесу, про взаємопроникнення і взаємообумовленість генези та типологічної сутності літературних явищ, про вивчення міжлітературних зв'язків, сходжень у широкому контексті, а також про роль, яку при цьому виконує художній переклад, широко опрацьовані у XX ст. (зокрема, у працях В. М. Жирмунського, Д. Дюришина, І. Г. Неупокоєвої та ін.).

В українському літературознавстві на зламі тисячоліть проблема розуміння, проникнення в іншомовну реальність, посилена загостренням національного питання, знову зміщується у площину психолінґвістики: "Як вихідний — будівельний — компонент національної картини світу природна мова, її дух і характер, її звукова і семантична та етнопсихологічна іпостасі визначають характер та особливість і вторинних моделюючих систем, передовсім такої, як мистецтво, насамперед мистецтво слова" [1, 271]. Однак, і лінґвістичні дослідження усе більше орієнтуються на сферу словесного мистецтва, позаяк усі види мистецтва існують під патронатом слова, тому "усі більшою чи меншою мірою є літературоцентричними" [1, 271].

Отже, психолого-лінґвістичні дослідження у сфері художнього слова відіграли важливу роль для подальших пошуків, стали підгрунтям для багатьох ідей кінця XIX-XX ст. Ними були позначені ідеї про мовну укоріненість культурної та соціальної антропології, про взаємозв'язок мислення, мови та образів у психоаналізі З. Фройда та Ж. Лакана, про владу мови над людиною у вченні екзистенціалістів (зокрема, Ж.-П. Сартра), а також концепції мови Е. Сепіра, Дж. Сірля, М. Фуко. теорія мовленнєвої дії Дж. Л. Остіна (особливо проблема дихотомії та співвідношення щоденної та художньої мови, розриву між усною та писемною формами мови), теорії дискурсів та ін. Результати спостережень у сфері психолінгвістики активно впливали й на подальший розвиток перекладознавчої науки. Найбільш плідними були результати у розвитку герменевтичного вектора. Тут проблема психологічної інтерпретації Ф. Д. Шляйєрмахера отримала цілісну завершену форму у вченні Г. Г. Гадамера про формування в мові індивідуального та національного світогляду та світорозуміння. Таким чином, проблема художнього перекладу була переведена у русло інтерпретації та національного контексту. Учені, які у XX ст. стали на ці позиції, продовжили розробку ідей, що зародились у період Романтизму та чітко окреслились у філософії мови і психолінґвістичних концепціях XIX ст.

Цитована література

- 1. *Андрусів С.* Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років XX ст. Тернопіль: Джура Львів: Львівський національний університет, 2000. 320 с.
- 2. *Гірц К.* Інтерпретація культур. К.: Дух і літера, 2001. 272 с.
- 3. *Гумбольдт В*. О различии строения человеческих языков и его влиянии на духовное развитие человечества // Гумбольдт В. Избранные труды по языкознанию. М.: Прогресс, 1984. С. 42–67.
- 4. *Иваньо И., Колодная А.* Эстетическая концепция А.Потебни // Потебня А.А. Эстетика и поэтика. М.: Искусство, 1976. С. 3–24.
- 5. Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке. М.: Гардарика, 1998. 412 с.
- 6. *Кісь Р*. Мова, думка і культурна реальність (від О.Потебні до гіпотези мовного релятивізму). Львів: Літопис, 2002. 232 с.
- 7. *Потебня А. А.* Мысль и язык // Потебня А.А. Эстетика и поэтика. М.: Искусство, 1976. С. 160–286.
- 8. Потебня А. А. Теоретическая поэтика. М.: Высшая школа, 1990. 424 с.
- 9. *Потебня А. А.* Язык и народность // Потебня А. А. Эстетика и поэтика. М.: Искусство, 1976. С. 76–159.

- 10. Фіхте Й. Г. Промови до німецької нації // Мислителі німецького Романтизму.
 Івано-Франківськ: Лілея-НВ. 2003. С. 43–86.
- 11. *Шеллинг Ф. В.* Введение в философию мифологии // Шеллинг Ф. В. Соч.: В 2-х томах. Т. 2. М.: Мысль, 1989. С. 52–93.
- 12. *Шеллинг Ф. В.* Философия искусства. М.: Мысль, 1966. 380 с.
- 13. Newmark P. Approaches to Translation. Oxford, 1981. 230 c.

Наталія Малютіна



ПАРОДІЙНА СТИЛІЗАЦІЯ МІСТЕРІЇ І ТРАГЕДІЇ В УКРАЇНСЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ (кінця XIX — початку XX ст.)

Стратегії форми містерії, міраклю, мораліте, вертепної драми, трагедії почасти застосовувались драматургами рубежу століть із невластивою для цих архетипних форм прагматикою. Зберігалась спародійована фабульна основа, імена героїв, ознаки конфлікту, розвитку дії. Але ці елементи легко впізнаваного глядачем дискурсу "вживлялись" у тканину іншого за жанровою природою, стилістикою, поетикою типу висловлення, що артикулювало профанний характер дії, алегоризм авторської позиції, у якій проглядало сатирично-дидактичне, іронічнопародійне, гротескно-шаржеве спрямування. Найбільш продуктивною ознакою містерії (пасійної драми) і трагедії, що найчастіше в цей період актуалізувалась у різних драматургічних жанрах, вважаємо сюжет жертвопринесення з типом героя-мученика на чолі. Цей архетипний сюжет дозволяв розбудовувати жанри, у яких драматурги намагались реконструювати ознаки сакрального пафосу (драми Лесі Українки. В. Пачовського), а також викликав парадигму жанрових наслідувань, у яких наявна іронічно-пародійна стилізація пафосу містерії і трагедії (маються на увазі мелодрами переважно на історичну тематику, драми іронічної, трагікомедійної, сатиричної модальності, шаржі, алегорично-притчеві п'єси і т. п.). Пародіювання містерійної структури внаслідок асоціативного наближення і свідомих авторських указівок (зокрема у назві драми) спостерігаємо в одноактній п'єсі В. Товстоноса

"Містерія" (Все як було). У сприйнятті глядача або читача утворюється аналогія із сакрально-обрядовим пафосом, фабулою, композицією одного із різновидів містерії міраклю внаслідок поневірянь героя, що "виламлюється" зі свого середовища, відходить від звичайного буденного життя і по суті стає вигнанцем, "блудним сином", обраність якого підноситься до жертовності собою. У п'єсі В. Товстоноса формується алегоричний наратив із висловлень родини (матері, брата-фабриканта, його дружини) про добровільне вигнанство Юрія, ім'я якого асоціюється з Георгієм-Побідоносцем, героєм містерійних дійств. Подібно до героїв пасіонарних драм Юрій проходить етапи випробовування духу, приносячи у жертву власне кохання. Цікавим видається елемент стилізації сакрального пафосу у кінцівці п'єси: відтворюється сцена плачу родичів за втраченим ними сакрумом, що його уособлює Юрій [Див. 12]. Але на перший план у п'єсі виходить соціально-психологічна мотивація конфлікту: підслухавши розмову про намір брата Гордія привлас-нити спільну фабрику, Юрій покидає родинне середовище. Якби назва не пояснювала авторську стратегію, текст сприймався б як побутово-психологічна драма міщанського середовища. Пародійно-іронічне віднесення до ознак міраклю скеровує модальність висловлення п'єси В. Товстоноса у русло викривального пафосу щодо звичаїв міщанського середовища. Отже, присутне у свідомості автора (читача) уявлення про жанрові ознаки містерії впливало на сприйняття тексту. Свідоме відсилання до сюжетів містерійного дійства, як у драмі П. Мирного "Спокуса", містерія у чотирьох справах (діях), розраховане на те, щоб, активізувавши жанрові і ціннісні очікування глядача, вказати на пародійне застосування жанрових вимог містерії. Драматичний ефект викликала невідповідність очікуваної сакралізації пафосу цілком профанному характеру розгортання дії і способу висловлення. Усувається метафізичний план дії, завдяки чому п'єса П. Мирного набуває інтермедійно-водевільного характеру. У лінійному способі розгортання дії, фарсово заземленому конфлікті, алегоричному спрямуванні образів персонажів розпізнаються ознаки близького до мораліте жанру ауто сакраменталь — середньовічної одноактної драми алегорично-релігійного змісту, переважно на сюжети Євхаристії. Історія Всесвіту почасти подавалась у фарсовій інтерпретації, що посилювало сатиричне спрямування цього жанру [1, 257].

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КЛАСИКИ

Ознаки жанру ауто виявляються в п'єсі П. Мирного насамперед у алегорично-дидактичному характері драматичної дії. Сюжет гріхопадіння Адама і Єви розгортається лінійно: двоярусність художнього простору (рай — пекло) не стає структуротворчим принципом симультанної дії, як це притаманно містерії. Обидві сюжетні лінії (самопізнання Адама і Єви та інтриги сил пекла) об'єднує егоцентричне прагнення Сатанаїла перемогти Луципера, що спрямовує розвиток подій у комедійно-фарсове русло. У картинах побутування пекла (ревнощів жінки Луципера Арефи, обману Сатанаїла, який намовляє Арефу скористатись з наміру Лушипера спокусити людей і зробити з них прислугу, гіперболізованих бійок Арефи з Луципером і т. п.) виявляються характерні ознаки фарсу: дріб'язковість конфлікту, прийоми ситуативного комізму, "...як правило, комізм сцен подружніх сварок або ж залицяння до чужої дружини є грубим, навіть примітивним, розрахованим на невибагливий смак простолюдина" [6, 586]. Гротескність, карикатурність прийомів буфонади, як правило, викликали у глядача "...сміх тріумфу над забобонами і фобіями, властивими трагічній візії світу" [10, 146].

Ознаки фарсових типів висловлення поєднуються у п'єсі П. Мирного з невластивим фарсу дидактизмом і алегоричністю. Згадаємо, що, на думку О. Чиркова, "Фарсу не властиві ані алегоризм, ані моралізаторство" [6, 586]. У традиціях ауто сакраменталь або мораліте розв'язка драми (вигнання Адама і Єви з раю) супроводжується дидактичними сентенціями алегоричного Голосу з неба.

Голос з неба

Яким ти неймовірним став, Адаме! Ні, Єва правду каже: ти спасешся Тільки любов'ю... І я тобі колись Подам любов ту — свого месію... Іди ж з раю... працюй... та сподівайся [9, 320].

Таким чином, моралізаторство і заключна сцена апофеозу (народження Христа) сприяють остороненню фарсового начала п'єси, що вияв-ляє пародійно-іронічне ставлення до вимог жанру містерії і сатирично-повчальні тенденції авторського алегоризму.

Для написаної у двадцятих роках XX століття драматургії Я. Мамонтова, а згодом і М. Куліша, стилізація містерійної драми стане знаком авторського пафосу, засобом художньо-естетичного оцінювання явищ тогочасної дійсності. Характерною ознакою у трагедіях Я. Мамонтова "Ave Maria" (1924) та "Коли народ визволяється" (1923) вважаємо дистанціювання профанної дійсності та ідеалізовано-вимріяного метафізичного sacrumu ідейної присутності автора. Показовою щодо того ϵ трагедія Я. Мамонтова "Ave Maria". Свідоме застосування сюжетних

моделей містерійного дійства увиразнюється різним способом: це, насамперед, виявлене в слові протистояння бісовського натовпу безбожників і тих, хто органічно, природно пов'язаний з різними шляхами віднайдення бога у собі і в дійсності. Суто містерійним є лейтмотив жертовності Марії (вона замислюється над тим, чи не обрала її свята Діва для того, щоб зупинити божевільного Марка, який хоче зруйнувати храм з чудодійним образом). Невипадково в уяві Патера, справжнього батька Марії, образ дочки контамінується з образом Матері Божої. Знаковою у тексті п'єси є сцена розігрування містерії, точніше, мораліте повстанцями ("Радість визволення"), що стає заперечувальною алегорією до того, що розгортається у реальній дії драми.

ІНТЕРПРЕТАПІЯ КЛАСИКИ

Саме тому ця сцена передається у іронічному дискурсі авторської ремарки: "...Пантоміма називається "Радість визволення" і нагадує хорове ігрище. Вона утворюється з типових ритмів поневолення і закінчується веселим, переможним танком..." [7, 27]. У суто театральний спосіб дійство колективної адорації трансформується у мітинг (антимістерію) ("...Таким чином, театральне дійство переходить в імпровізований мітинг. Сходи ратуші тепер використовуються як трибуна") [7, 29].

Подальший розвиток дії нагадує вертеп, кульмінацією якого стає сцена демонічного бунту у четвертому акті і смерть Марка. Але сама логіка розв'язки і спосіб висловлення (спів "Ave Maria" помітно контрастує з репліками всіх персонажів) переконують у наявності суттєвого розриву між планом художньої дії та дискурсом авторського переживання, що утворює ще один план антимістерійного дійства у п'єсі.

Структурні ознаки містерійної драми виявились і у трагедії в чотирьох актах Я. Мамонтова "Коли народ визволяється". А. Криловець помітив двошарову організацію драматичної дії в п'єсі: "Поділ сцени на два поверхи, беручи свої витоки ще із вертепної драми, символізує розкол суспільства на переможців і переможених, указує на протилежність їх інтересів" [5, 91].

Унаслідок обмеженості зовнішньої дії герметичним простором (дві перші дії відбуваються в льосі) ваги набуває дія внутрішня. Діалоги і полілоги ув'язнених відбивають процес зростання свідомості. Містерійні перевтілення пов'язуються у свідомості героїв з ідеєю жертовності в ім'я революційних перебудувань. У репліках "будівничого волі" Альберта спостерігається "отілеснення" ідеї.

Альберт. Ні, Рішаре, коли ідея робиться ділом цілого життя, коли вона переходить в тіло і кров людини, то не можна доручити її "історичній закономірності"! Вона мусить боротись за свою реальність, щоби побороти або загинути, а іншого виходу їй немає" [5, 77].

Помітно профанізується в драмі теургізм Альберта: його саможертовність не приносить очікуваного свята визволення. Дія насичується фарсовим смислом (Жінка. От тобі і День національного визволення! А в мене як не було нових черевиків, так і немає!" [5, 36]).

Вибудовується уявна опозиція двох способів мислення, явлених у слові: комедіанта (майже вертепного персонажа) і Альбера.

Комедіант. А так: він чорт, а я комедіант. І він тішиться людьми, і я тішуся, тільки моя робота далеко важча... А от хай би він попробував викликати регіт, коли людям хочеться лише журитися та плакати! [5, 88].

Незважаючи на деякі формальні ознаки містерійної структури, тексти Я. Мамонтова втрачають механізм відсилання до сакруму священних дійств, переходів індивідуального у надіндивідуальне (універсальне). Конкретна сюжетна історія наповнюється протилежним до містерійного пафосом. Риторика висловлювань персонажів не містить наслідків творчого пробудження Logosu до виявлення сакральних смислів драматичної дії.

Таким чином, стилізована сакралізація пафосу і водночас підкреслена профанізація драматичної дії, різні способи сполуки жанрово-естетичного змісту містерійного дійства з втіленням авторського пафосу,.. невідповідність духовної драми жертвопринесення героя і заземленого характеру розгортання зовнішнього сюжету, пародійне обігрування структурних засад містерійного дійства... дозволяють розглядати ознаки містерійного жанру у таких драмах як спосіб пародійної стилізації, через що створювалися по суті антимістерії, які тяжіли до фарсу.

У порубіжний період в драматичних творах деяких авторів, передусім, Я. Мамонтова, Є. Карпенка, Олександра Олеся, С. Черкасенка помітна спроба на основі мелодраматичної (драматичної) фабули створити екзистенційну або символістську драму (трагедію), яка іноді зберігала символістську багатовимірність прочитання, іноді алегоризувалась в сприйнятті завдяки прозорості механізмів віднесень, кодів відчитування, аналогій і т. п. Але передусім у такій драмі, що може бути означена як квазітрагедія, відверто переважає авторська суб'єктивність, явлена у властивому цій драмі ліризмі. Жанрова ознака (у даному випадку вимоги трагедійної інтерпретації) слугує вказівкою на авторську позицію і скеровує глядацьку рецепцію. Але у багатьох випадках відчутно опір самого тексту певній жанровій прагматиці. Спостерігається невідповідність певних жанрових ознак тексту свідомій авторській стра-

тегії. Тому і виходило, що навіть попри заявлений самим драматургом жанр трагедії ("Про що тирса шелестіла" С. Черкасенка, "Момот Нір" €. Карпенка. "Вилітали орли" О. Олеся та ін.) п'єси не сприймалися як трагедії. За спостереженнями О. Журчевої, у подібних п'єсах утворюється своєрідна "надбудова", "...мобілізовано арсенал засобів, за допомогою яких у рамках п'єси виявляється власне авторське "я" [3, 161. Зауважимо, що вслід за дослідниками (М. Берковським, І. Шкунаєвою), О. Журчева розрізняє у "новій" екзистенційно символістській драмі план підтексту, а в умовно алегоричній драмі, в якій герої позбавлені індивідуалізації (такій, як "По дорозі в казку" Олександра Олеся) можливий план "надтексту". Такий "надтекст" активізує в уяві глядача (читача) культурний контекст, відкриває полемічність тексту, іронію, "контекстуальну несумісність" [3, 20]. Ремінісценції та алюзії, відрефлектовані як "чуже слово" в драматичній дії п'єси, спрямовані на збудження культурної пам'яті читача, утворювали семантичну надбудову, той "смисловий айсберг", завдяки якому, "...сюжет твору набував неоднозначної рецепції" [3, 192].

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КЛАСИКИ

Всеохопність і "повсюдна присутність" такого "надтексту" чи "підтексту" пояснюється розчиненням відрефлектованого авторською свідомістю "чужого слова" у висловленні персонажів та загалом у всій системі вербальних та невербальних засобів драми. Це створювало характерну для порубіжної доби полемічність, що впливала не лише на специфіку художнього стилю, але і на жанрове сприймання творів. Внутрішня полемічність розмивала звичні стереотипи мелодрами або родинно-побутової драми.

Ситуація ускладнювалась прагматикою авторського задуму. Загальновідомо, що під впливом поглядів М. Вороного на так звану драму "живих символів" Я. Мамонтов намагався створити нову символістську драму відмінну від психологічної драми. Хоча його п'єса "Над безоднею" і "нагадує ззовні психологічну родиню-побутову драму". Її екзистенційний смисл сучасні дослідники розглядають у внутрішній полеміці з ніцшеанською концепцією повернення митця до оргіастичної праоснови творчості, що актуалізувало глибинний шар міфологічних віднесень до сфер космогонії духу, який перегукується із символістським гнозисом [Див. 15].

Загалом, розглядаючи ранній період творчості Я. Мамонтова у контексті ібсенівського "реального символізму", за термінологією Г. Брандеса, Н. Щур вважає символістське (ніцшеанівсько-шопенгауерівське) розумін-ня музики у драмах Я. Мамонтова "фактором поглиблено-

го психологізму" [15, 290], що потребує, на наш погляд, уточнення. Це передусім пов'язано з тим, що авторська позиція, на відміну, наприклад, від "буденної драми на чотири дії" Л. Старицької-Черняхівської "Крила", не експлікована безпосередньо у структурі драми (у драмі "Крила" полеміка міститься у логіці розвитку дії, у характері драматичної колізії, майже у неприхованому вигляді передається у діалогах героїв) [Див. 11]. У п'єсі Я. Мамонтова "Над безоднею" зашифроване у символічних кодах "чуже слово" вбирає і об'єктне висловлення персонажів і сукупність невербальних зображальних засобів, що також представляють містичний тайнопис.

Спостерігається переростання меж мелодрами через імпліковану у тексті полеміку з концепцією діонісійського мистецтва Ф. Ніцше, діалог з осмисленим ним апофеозом творчого покликання Надлюдини, для якої мистецтво стає засобом звільнення від себе (порівняно до того смерть у філософії цього періоду, зокрема, працях Шопенгауера) також вважалась абсолютом звільнення від усього матеріального. В образах музиканта і музики прочитується рецепція ніцшеанської концепції музики ("Народження трагедії з духу музики"), яка розглядалась в якості однієї з прастихій (хаосу, безодні). В цій якості музика цілком дорівнює екзистенційному переживанню морської стихії, поетично піднесеного в тексті драми. В орбіту вірогідного інтертекстуального наповнення тексту п'єси мимоволі втягується і відома поезія Ф. І. Тютчева "О чем ты воешь, ветр ночной?..". У діалогах двох митців актора Данила Білогора, що на догоду дружині п'ять років назад залишив сцену, підкорившись її волі, та актриси Зої, яка силою творчого натхнення і своєї пристрасті намагалась збудити у душі Данила протест проти цього, повернути йому силу покликання, яке надається обраним, виникає риторично-символічна знаковість, що "прочитується" через ту семіотичну парадигму, що виникає в уяві завдяки поезії Ф. Тютчева ("О чем ты воешь, ветр ночной?..") [13].

Спроба Данила вербалізувати почуття, збуджені енергетикою моря, породжує образність, що розшифровується у контексті цієї поезії.

Данило. ...Ви подивіться: яка велич зараз над цим безбережним, гармонійним лоном! І який могутній, первотворчий хаос піднімається тут в годину бурі! [8, 12] Стан збудженої душі актора мимоволі асоціюється з рядками "О бурь заснувших не буди — Под ними хаос шевелится!.." [13, 78].

Кореляція образів "нічного вітру" і "світу нічної душі" обумовлена в поезії, за спостереженнями С. Бройтмана, стосунками психологічного паралелізму [2, 11]. Це дає можливість сприйняти поетику символічного образу "хаосу" не лише "...як породжуючого стихію, але і як те, що породжується" ("дитя душі нічної...") [2, 12]. Відстежуючи жанрові витоки поезії Тютчева, що походять від архаїчних форм елегії та гімну, С. Бройтман спостерігає в тексті реалізацію оргіастичного архаїчного ритуалу, означеного "втіленням душі у хаос" [2, 17]. "Поринання душі до хаосу пристрастей, яке дає їй свободу, звільнює творчу волю,... дозволяє їй в цьому ритуальному акті набути нової творчої енергії, нової мови" [2, 17]. Невипадково хаос у поезії Ф. Тютчева набирає статусу суб'єкта мовлення, в той час як ліричний герой екзистенційно переживає втілення хаосу у душі. Сповнена драматичного характеру ця ситуація цілком відповідає внутрішній драматургічній дії у п'єсі "Над безоднею". Більше того, у розв'язці драми Я. Мамонтова виникає проекція того ритуалу, який епіфанічно переживається в поезії: дружи-на Данила пані Марія ритуально повертає душу панни Зої стихії моря. "Відомо, що у ритуалі необхідне для встановлення світового порядку "віднов-лення вичерпаних енергій" досягається через повернення до первісного стану (хаосу, пітьми, води, безформності)" [2, 17].

ІНТЕРПРЕТАПІЯ КЛАСИКИ

Невипадково дослідник називає поезію "О чем ты воешь, ветр ночной?.." метатекстом, у якому відтворюється акт творчості, що надає їй статусу "трансцендентальної" поезії [12, 17]. Інтертекстуальні залучення знакового поля цього метатексту дозволяють відкрити у ритуальній канві сюжету драми Я. Мамонтова ще і своєрідну рецепцію прадавнього архаїчного жанру трагедії. На цю думку наштовхує один із помітних лейтмотивів драми "Над безоднею" — усвідомлення фатальної залежності митця від свого покликання.

3 о я. Покликаний — це раб, але вільний всіх, на світі, і коли він захоче ... визволитись з неволі свого покликання! То лише сам на себе накличе Божий гнів [8, 14].

Відчувається перегук із драматичним етюдом Я. Мамонтова "Dies ігае". Трагічне сприйняття Марією свого кохання до Данила реалізується через її висловлення у трагедійному образі "храму над безоднею".

Мар. Я не розумію світових трагедій і буду боротися проти всіх за-конів за моє єдине право: бути щасливою! І я вже давно борюся, пане Яне: з самого того дня, коли переконалася, що Данило родився не для самої мене, що йому мало бути моїм коханим, а хочеться ще бути і артистом... О, чого тільки не робила я, аби побороти ту безодню, що загрожувала мені і моїй дитині... [8, 16].

У висловленнях Данила зашифрована символіка святого причастя, актуалізована шляхом звертань до символіки літургії: містерія жертвопринесення реалізується у віддаванні тіла і крові мистецтву ("Нічого вищого не може бути, як давати тіло і кров найвищим проявам творчого духу...") [8, 19]. Невипадково трагедійна роль Гамлета була коронною у репертуарі актора. Трагедія нереалізованості сценічного теургізму (покликання) сприймається Данилом як примус, залежність від розумово сформованої необхідності, що тяжіє над самою людиною. Тому у сповідальних зізнаннях актора реалізується провина "перед собою і перед тим, хто дав йому талан".

У драмі Я. Мамонтова розвиток драматичної дії обумовлений магнетичним впливом фатальної (втаємниченої, містичної) необхідності, тої покари, що її здійснює пані Марія. Причому враження від цього рокового вчинку готується у передбаченні Зої, у пророчих словах пані Марії.

Мар. Тяжко почувати над собою ворожий присуд долі, але ще тяжче ... бути її караючою рукою... (погамувавши сльози). А все-таки мусимо рушати на море... Ох, панно Зоя, багато нерозгаданого і дивного на цім світі, і нікому невідомо над якими безоднями ходить він... [8, 25].

Авторське прагнення створити трагедію відчувається у антитетичній протилежності ремарок до 1 і 3-го акту драми: розлога ремарка до III акту становить позавербальне нагнітання символіки трагедії (на морі — буря, місяць нагадує "лице мертвого", пан Ян у екстазі імпровізує "гімн бурі", пані Марія з'являється як "привид грішної душі") [8, 33].

У структурі дії помітний вплив модальності висловлень пана Яна, причому його риторичні ствердження про нездатність людини опиратись присуду совісті ("Ми вже готові тоді свою кров до дна виточити за той гріх!..") [8, 34] корелюють із його спогадами про власний гріх (через студіювання музики у Римі пан Ян втратив дружину і дітей, що померли від голоду). Трагізм внутрішнього стану напівбожевільного музиканта розчиняється у мелодраматичній риториці власного присуду на довічне покарання ("З того часу я вже не міг бути музикою... І от тепер невідомо, за що буде карати мене судія Всеправедний: чи за той талан, що я в землю зарив, чи за тих неповинних людей, які загинули разом з талантом моїм?") [8, 35].

Пережите у висловленні усвідомлення гріховності ще раз програється у фабульній дії в діалозі Марії з дочкою Люсею, яка реалізує у слові прихований жах матері.

Люся. ...Я знаю, мамочко: ти боїшся...

Марія. Кого мені боятися?

Люся. Панни Зої [8, 38].

У подальшому діалозі з паном Яном паралельно до цього реалізується екзистенційна драма вибору пана Данила, який чекає визволення від тягаря непроясненого питання: чи то нещасливий випадок, чи свідомий злочин? [8, 39].

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КЛАСИКИ

Полеміка із "чужим словом" імплікована у діалогічно побудовані сентенції героїв про день визволення.

Я н. В такім разі, для великого числа людей день визволення — день смерті [8, 39].

Приреченість пана Данила обумовлена його власним вироком собі: він вважає себе причиною смерті панни Зої. Морально-дидактична риторика промов героїв все помітніше набуває мелодраматичного характеру.

Структурним показником дистанції між сентенціями і дією стає те, що дія переважно відбувається під контролем авторської прагматики у ремарках, діалоги містять інший план вербалізованої дії, коли проголошена сентенція створює мелодраматичний рух емоційно насиченого риторичного мовлення.

У фіналі драми спостерігається фарсова інтерпретація трагедійної розв'язки у сцені самогубства Данила. Звинувачення Данила у згубній силі Марійчиного кохання реалізується як мелодраматичне прозріння героя, який екзистенційно переживає звільнення творчого духу від пут "самчиного розуму". Оргіастичне захоплення станом творчого натхнення інстинктивно підштовхує героя до злиття зі стихією моря. Але символіко-ритуальний зміст розв'язки залишається на периферії читацької уваги, натомість на перший план "виходить" мелодраматичне прагнення пана Данила звинуватити дружину у поневоленні любов'ю. У фіналі драми дається взнаки "негероїзм" пасивно сприймаючого примус долі Данила. Джерелом трагічного стає сам суб'єкт, глибина і складність його внутрішнього світу (великої пристрасті) та обумовлені тим дії. Натомість у античній трагедії невблаганна дія фатуму і долі обумовлює рух драматичної дії у міфологізованій свідомості глядача. Крім того, у мелодрамі джерело трагедійного переноситься у людську душу, антагоністичне начало усвідомлюється у самому героєві, навіть коли це ускладнюється мотивом впливу позасторонніх сил. Важливо зазначити, що у п'єсах Я. Мамонтова сфера трагедійного співвідносилась не лише з жанровою ознакою, а з природою художнього стилю, втіленого у поетиці драматичного висловлення. Нам видається, що відокремити ці явища неможливо, тому стильова специфіка п'єси все одно

проступає поряд із виявом жанрових стратегій трагедії. Думається, що проблема взаємодії стильових і жанрових аспектів висловлення потребує ґрунтовного дослідження саме в драматургії кінця XIX — початку XX століть.

Таким чином, на основі мелодраматичної фабули Я. Мамонтов прагне створити екзистенційну драму оргіастичного повернення душі мития, творчого духа до праоснов творчості — вільного волевиявлення. звільнення від унормованої підкореності коханню жінки ("самиці"). Намір створити трагедію не міг реалізуватись у кінці XIX — початку ХХ століття, коли втратились традиції міфопоетичного мислення... Але це і не пародія на трагедію. Перед нами — квазітрагедія — результат авторських спостережень над механізмами штучного реконструювання трагедійної структури і смислів, що обертались фарсовим спрямуванням п'єси.

Ностальгія за трагедією давалась взнаки через фарсове знижування мелодрами передусім у модальності висловлення, означеного кореляцією дії у ремарках і риторикою сентенцій у діалогах, профанізацією вчинків і слова героя, переакцентуванням ролі фатуму, джерело якого перенесено у людську душу, усвідомленні себе жертвою обставин. навіть, якщо це враження утворюється у сфері власного розуму і т. і.

Ще помітніше трагедійна жанрова сутність драми поступалась мелодраматичній у драматургії Є. Карпенка.

Означена як трагедія п'єса "Момот Нір" може слугувати прикладом відторгнення трагедійної "надбудови" в тексті, пов'язаного з переживанням сюжету жертвопринесення і зради, і мелодраматичної фабульної канви, в основі якої — нереалізоване кохання Момота Ніра і Логини, а також реалізований у сюжеті мотив запроданства тіла Логини, образ якої, втілений у портреті, символізує ідею найвищого національного скарбу. Вся сюжетна дія драми стає профанізацією риторично виголошеної сином Момота Арсеном сентенції.

Арсен (про картину). Її послано небом не лише нам — а всьому нашому народові — на віру в його відродженнє і благовість про перемогу над ворогом... Як промінем віри освітлений шлях нашої країни — (з Мартою) бережім її [4, 17].

Розходиться у висловленнях героїв патетика численних зізнань у любові до України і логіка сюжетної дії (Момот Нір продає картину за триста тисяч, що відбиває проекцію зради Юди за тридцять срібників). Ця ж ситуація реалізується у "надтексті" п'єси як принесення себе у жертву Момотом в ім'я незалежності України, що по суті вбиває його єдиного сина, знишує його кохання, профанізує патріотичні почуття. Найбільш послідовно ідея профанізації відтворена в аргументації Добродія, який, апелюючи до портретів Шевченка, Гонти, звинувачує Момота у лжепророцтві.

ІНТЕРПРЕТАПІЯ КЛАСИКИ

Добродій. Це щоб подумали, що й ти пророк? Що й ти за народ. за Україну постраждав? А коли ні, то колись мовляв постраждає? [4, 29].

Розлогі ремарки у п'єсі передають трагізм внутрішніх почуттів героїв. Саме через них реалізується та "надтекстова" дія, що набуває мелодраматично-фарсового характеру у монологах персонажів.

Логина (Десь у покоях). А ви, Марто, боялись... Арсене!.. (з рук Момотові випала картина. Впала на канапу. Він рушив іти на голос Лотини. Став. Стоїть. Дивиться туди, звідки мають прийти до нього троє близьких йому людей, і взнавши за його вчинок — їм порозриваються серия. Картина журно впала з канапи додолу. Глуха мовчанка. Напруженість. Чекання. Прибуття жаху. На дверях з'являється Марко. Стоїть. Убачив далі картину. Бере її до рук. Дивиться на Ніра, з поготовкою вийти геть. Через кілька дверей, що ведуть у покої, видно, як ідуть до Момота: Лотина, Марта і Арсен. Момот робить два, три кроки їм на зустріч. Став. Стоїть, Жде) [4, 32].

У п'єсі €. Карпенка "Момот Нір" з авторською ознакою трагедія по суті відбувається профанізація структурної будови класичної патетичної ти переважно інтеллігібельні, а поряд з ними і моральні помилки, викликаючи у глядача емоції жалості і жаху (страху).

Знижувально обігрується у діалогах героїв мотивація трагедійного пафосу, причому висловлення насичені пафосом оргіастичного жертвопринесення, яке помітно десакралізується через дотичність до сюжетної моделі зради, христопродавства: Момот Нір по суті вбиває себе, зраджує кохання і підштовхує своїм вчинком Логину до викупу кров'ю і самогубства, руйнує себе, профанізуючи відчуття трагічної провини. У агональному зіткненні з Добродієм, своєрідним alter ego Moмота, який постійно провокує його на помилкові вчинки, реалізується катарсичний смисл трагедійного. Модальність майже абсурдного, пародійного знижування трагедії закладається у словах Добродія:

"...Помилка? її виправити можна...Через кров, але..." [4, 36].

Так профанізується у тексті мотив викупу кров'ю. За рахунок прирощування смислів у висловленні проектуються символічні значення, скажімо, у діалозі, спровокованому вбивством Арсена.

Момот. ... Йдем як і ішли...

Логина. А як дійдемо до ями?

Момот. То переступимо... Одним кроком [4, 42].

Фарсова профанізація трагедійного пафосу особливо помітна на рівні міждискурсивної структурної іронії. На стику слів Логини, що асоціює власну долю з корабликом, який розбивається об скелю, що передують її самогубству, і сентенцій Добродія відкривається профануючий зміст риторичних закликів Добродія й уславлення народом Момота Ніра ("...із соток людських грудей: "Хай живе Момот Нір! Хай живе Україна!.. Народний здвиг усе йде і нема йому краю. І радіють за вікнами прапори, радіють люди, радіє і сміється життє...") [4, 48]. Отож реалізація певних жанрових засад трагедії іронічно дистанціюється від того профанного дискурсу, який створює план авторського висловлення у ремарках, завдяки чому цей план набуває сати-рично-шаржевого смислу.

Як переконливо довів Н. Фрай, процеси десакралізації наративу наприкінці XIX століття об'єктивно спрямовували еволюцію трагедії у річище іронії. Трагічна візія фатуму набувала суспільно-особистісних вимірів, через що відмова від звертання до міфопоетичних структур вела до появи іронічного модусу. Трагедійна іронія утворюється переважно на рівні архітектоніки, включає організацію сюжету, ієрархію персонажів, невідповідність жанрової установки автора і текстових інтенцій. Так, у трагедії С. Черкасенка "Про що тирса шелестіла" потребі героїчної боротьби, реалізованій у мареннях героїв і вчинках охопленої пристрастю Оксани, не відповідає загалом негероїчна інтенція кошового отамана Сірка жити у згоді і мирній праці.

Сірко

...Але я знов кажу, що жити в згоді Безмірно краще, й прийде та година, Коли на думку на такую всі Пристануть, як і я, і на землі, Сльозами й кров'ю скропленій одвіку, Назавше запанує згода й спокій, Не буде ворога, а будуть всі Братами... [14, 610].

Іронічна несумісність прагнень особистості її призначенню, місцю у історичних обставинах, проявляється в усвідомленні Сірком внутрішньої двоїстості: у візії кохання Оксани актуалізується його героїчна

іпостась, підживлена мрією Оксани про гетьманство, у дійсності ж душа Сірка "...лагідна й тиха, як те дівча причинне, що мені з'являється часами тут..." [14, 650]. Відчуття провини обумовлене не фатальним збігом обставин, а трагічною випадковістю: Сірко звинувачує себе у смерті обох синів (Роман, вбитий Оксаною, помирає внаслідок батьківської пристрасті) і загибелі козаків. Іронією сповнюється зіткнення Оксани і Сірка з профанною дійсністю, через що у розв'язці герой вбиває "першу іпостась своєї душі" — Оксану і вмирає сам. Хоча ця мелодраматична розв'язка і відповідає ззовні трагедійній, вона втрачає відповідний пафос і викликає враження іронічного дистанціювання від трагедійної візії, яка закладається здебільшого в уяві героїв, підсвідомих мареннях "причинної" Килини, її піснях, мріях Сірка. У висловах героя імпліковані міфологічні проекції поведінки героя: аполонічна іпостась (у згадуваних снах) і діонісійська у стані напівбожевільної пристрасті — сп'яніння. Але вони не актуалізовані у розвитку дії. Випадковість поведінки Сірка викликає план трагедійної іронії щодо алегорично-символічного дискурсу, запропонованого автором у поясненнях для трактування образів: "Історичні і взагалі живі особи в п'єсі взято автором не для популяризації їх зо сцени, а — як живі символи до втілення певних ідей (Сірко — боротьба в людині двох початків звірячого й духового; в образах Оксани і Килини — вираз тих початків;..)" [14, 548].

Викликана обмеженістю (стихійної волі) людини, імплікована у структурних невідповідностях дискурсів іронія наближала трагедійне бачення до іронічно-фарсового знижування у *трагедії фатуму, слізній трагедії* або *мелодрамі*. Таким чином сам текст "чинив опір" авторській логіці задуму, і це також створювало умови для пародійно-іронічного прочитання.

Отож слід відзначити, що трагедійний "надтекст" у драматургії Я. Мамонтова, Є. Карпенка, О. Олеся, С. Черкасенка виявляє в собі ліричну (поетичну) або ж іронічну модальність висловлення, хоча і не дає підстав вважати таку п'єсу власне *трагедією*. Крім того, трагедійний дискурс у драматичних етюдах О. Олеся ("Танець життя", "Осінь"), Я. Мамонтова ("Третя ніч") набував відтінок абсурдності, що закладало шляхи до *драми абсурду* середини XX століття. Трагедійна візія історії або детермінації людської безпорадності в світі постають як абсурдні, що руйнують особистість у її інтенціях змагання з екзистенційно пережитим фатумом.

Цитована література

- 1. *Bernacki M., Pawlus M.* Słownik gatunków literackich. Bielsko-Biala, 2002. wyd. I. 716 s.
- 2. *Бройтман С. Н.* О чем ты воешь, ветр ночной // Анализ одного стихотворения: "О чем ты воешь, ветр ночной?.." Ф. И. Тютчева: Сб. науч. тр. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. 72 с.
- 3. *Журчева О. В*. Жанровые и стилевые тенденции в драматургии XX в. Самара: Сам. ГПУ, 2001. 184 с.
- 4. *Карпенко €*. Момот Нір. К. Відень: Театр, 1920. 48 с.
- Криловець А. Трагедія Якова Мамонтова "Коли народ визволяється": проблематика, літературний контекст // Наукові записки. Серія філологічна. Остріг. 2001. С. 88–95.
- 6. *Лексикон* загального та порівняльного літературознавства. Чернівці: Золоті литаври, 2001. 636 с.
- 7. Мамонтов Я. Драматичні твори. К.: Худ. літ., 1962. 580 с.
- 8. Мамонтов Я. Над безоднею. Харків: Держвидав України, 1922. 44 с.
- 9. *Мирний П.* Спокуса. Містерія у 4-х справах // Мирний П. Зібрання творів у 7 т. К.: Наукова думка, 1970. Т. 6. С. 241–320.
- 10. *Сахновский-Панкеев В.* О комедии. Л.; М.: Искусство, 1964. 222 с.
- 11. *Старицька-Черняхівська Л.* Крила. Буденна драма на IV дії // Літературнонауковий вісник. 1913. Т. 64. Кн. X, XI. С. 71–112, 217–257.
- 12. *Товстонос В*. Містерія (Все як було). П'єса на 1 дію. Сімферополь, 1917. 16 с.
- 13. *Тюмчев Ф. И.* Сочинения. В 2-х т. М.: Худ. лит., 1984. Т. 1. Стихотворения. 495 с.
- 14. Черкасенко С. Твори: В 2-х т. К.: Дніпро, 1991. Т. 1. 891 с.
- 15. *Щур Н*. Художня своєрідність ранньої драматургії Я. А. Мамонтова // Літературознавчі студії. К.: ВПЦ "Київський університет", 2001. С. 286–295.

хх століття

Валентина Саєнко



поезія ліни костенко і продуктивні МОДЕЛІ АКТИВНИХ ХУДОЖНІХ ЦЕНТРІВ У СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

У новітніх академічних підручниках з теорії літератури з'явилося і все більше ідентифікується-уточнюється поняття "активні центри художнього твору", введене за аналогією до точних наук, в яких група діючих структур отримала таку назву. "Активні центри існують і в художньому творі. Більше того, кожен аналіз твору в окрему епоху аналізує, по суті, не цілий твір, а сукупність активних центрів, збуджених до життя даною конкретною ситуацією, літературним середовищем епохи. "Не обов'язково переробляти п'єси Шекспіра, — писав Дмитро Лихачов, — але обов'язкові свої художні асоціації, якими зустрічає кожна епоха геніальний твір" [6, 602].

Серед активних центрів, збуджених поезією Ліни Костенко, ірадіюючих в сучасній культурно-стилістичній епосі крутого зламу і пошуку дороги до себе і в широкий світ, як і в літературній ситуації майбутнього, переходу до нового циклу розвитку, на пріоритетне місце висунувся концепт "культура", представлений у вужчому і широкому значеннях, — як метафора і символ з їх всеосяжністю звучання і семантичного наповнення [Див. 3]. Тому так багато місця у творчості поетеси посідає саме такий образ культури, який, відіграючи історичну й космічну роль, ϵ чинником історичного і космічного буття і його та ϵ мниць. В естетичному просторі поезії Л. Костенко даний образ має багато виразів, як конкретних, так і парадиґмальних для індивідуально неповторного художнього світу і креативних якостей української літератури на сучасному етапі.

Своєрідним осердям знаково показової атрибуції саме цього активного центру в творчості поетеси є цикл "Силуети", наскрізним у якому є концепт "культура", представлений в образах героїв і діячів світового мистецтва. Навіть у поспіль креативно спрямованій поетичній системі Л. Костенко даний цикл, цілісний за художньою логікою і множинністю точок зору на об'єктно-суб'єктні взаємопереходи, є, як здається, ключовим, пояснюючим чимало вілтінків в інтравертному характері автора й ліричної героїні, і в своєрідності вітчизняної культури на перехрестях історії та взаємин її зі світовими моделями і формами буття, гуманітарним й універсальним вимірами.

Кожен з окремих епізодів розвитку теми мистецтва, представлений як текстова одиниця циклу, не тільки демонстрація культурологічної палітри поетеси, різнорідні сфери діяльності якої вже давно тягнуть на фундаментальність концептуально вагомих висновків. Спеціально не зупиняючись на багатовекторній інтерпретації феномену "культура" в усій творчості поетеси, починаючи від віршованого роману "Маруся Чурай" з його повнокровним утіленням образу пісні як голосу і душі України до багаточисленних варіацій мотиву митця і його призначення, зокрема — проблемної лекції "Гуманітарна аура нації...", слід вичленити як самостійний твір на цю тему — цикл "Силуети", в якому концепт "культура" трактується не лише через художній код, але і в матеріалізації образів культури у постатях конкретних митців — не тільки за фаховою орієнтацією досягти якнайбільше в сфері духовного буття, але й за життєвою позицією бути творцем своєї долі, людиною покликання.

Цикл "Силуети" не виняток у поетичній культурології Ліни Костенко. Саме її поетична культурологія, не знаючи повторень, має багато модифікаційних форм [Див. 5]. Власне, це універсальний, хоч і "с лица необщим выраженьем", образ усієї творчості поетеси. У циклі "Силуети", на відміну від міфологеми саду, що є уособленням культури в збірці "Сад нетанучих скульптур", образом-концептом, поданим у згорнуторозгорнутому вигляді в символічній назві і логіці двох розділів, вступає в дію зовсім інший мистецький феномен — з пластичним втіленням конкретних діячів світової культури й інтертекстуальним зв'язком з їх творчими досягненнями у художній практиці вираження продуктивних ідей, які не піддаються корозії часу та є вічними атрибутами пошуку людиною свого покликання і місця в світі. Цикл "Силуети" вже своєю назвою тяжіє до певної історичної моделі, за якою розгортається об'ємний значеннєвий образ. "Силуети" — це наслідок метаісторичної комунікації, у процесі якої витворилися інтексти циклу за механізмом: первісний текст (у постструктуралістському смислі "текст як інформація") стає прототекстом, на основі якого продукується кожна мініатюра цілісного об'єднання творів. І справа тут не тільки в пошуку текстів-джерел, що послужили *протоінформаційними імпульсами* для створення Ліною Костенко ще одного варіанту поетичної культурології, оригінальної своїм укрупненням різнопланових вимірів індивідуальності митця і непересічної долі людини Покликання, якій під силу змінити на краще вітальні закони буття і прокласти нові шляхи втечі від варварства.

Кожна з двадцяти восьми одиниць тексту "Силуетів" існує в декількох іпостасях — культурної традиції, суспільних реалій та читацької суб'єктивності, — між якими виникає своєрідний діалог. Це, з одного боку, текстуальна інтеракція, котра відбувається всередині окремого тексту, а з другого, — спосіб, яким текст прочитує історію. Цикл Ліни Костенко ніби підтверджує теоретичний висновок Ролана Барта, що "кожний текст являє собою нову тканину, зіткану зі старих цитат"; отже складну взаємодію "власного" і "чужого", внаслідок чого відбувається переформулювання основ структури тексту, завдяки якому текст вступає у діалог з неоднорідною свідомістю і в ході ґенерування нових значень перебудовує свою іманентну структуру. Та можливості такої перебудови не безкінечні і характеризують вік твору, утворюючи таку взаємозалежність: чим більше нових значень може продукувати даний текст, тим довше його існування, внаслідок чого властива "Силуетам" інтертекстуальність є виміром талановитості і прототекстів, до яких звертається Ліна Костенко і, на основі переструктуровання їх, створення власних художніх творів із закладеним на довгу дію хронометром їх віку, як це властиво даному поетичному циклу. Не підлягає сумніву, що "Силуети" Ліни Костенко вимірюються таким хронометром якнайкраще, бо її тексти знаходяться у постійному і глибокому діалозі з тисячолітньою українською і світовою культурою, старим і новим часом, з усім розвитком цивілізації. Звідси феномен поетичної культурології і елітарності, властивий її творчості, яка еволюціонує під знаком власної тези "Поет — це медіум історії" [2; 550]. Але цей афоризм стосовно "Силуетів" переінакшується за рахунок широти і глибини конкретики матеріалу, втягнутого у сферу дії як протогероїв кожної з одиниць тексту, так і хронотопу та способів унаочнення ідей, ними виражених. Адже протогероями циклу "Силуети" є передусім поети і белетрис**ти** (їх доля переважаюча в загальній статистиці: з 28 аж 13, причому 9 класиків світової поезії і 4 прозаїки), потім художники, в першу чергу

живописці (5 творів їм присвячено), далі музиканти (Ференц Ліст, Іма Сумак, Страдіварі), актор (вірш "Finita la tragedia") і нарешті, люди творчого покликання з різних галузей знань і діяльності (Галілео Галілей, Фритьоф Нансен і його кохана, Жанна д'Арк, дружина Прометея Климена і сам Прометей) (6 одиниць циклу на цю підтему, причому одна з них прикметна багатоголоссям, зумовленим полілогом людей різних творчих професій — учених і митців: Галілей, Марія Склодовська, Джордано Бруно, Домбровський, Тарас Шевченко).

Прикметна не тільки географія (Литва й Італія, Франція і Україна, Греція й Росія, Скандинавія й Англія, Польща й Голландія), пов'язана з широким ареалом митців, уведених у коло психологічних спостережень і художніх рефлексій авторки "Силуетів", з явою різноманітних пластів національних культур світу, залучених Ліною Костенко для творчого розмислу про особливості сродної праці людей, які відчувають своє покликання і йдуть за ним, як за плугом, але й зроблений у прекрасній естетичній формі аналіз літературних шкіл, напрямків і течій, якими характеризуються ритми культури. Так, метафорична характеристика героя поезії "Діалог у паризькому салоні" — художника Дега, — що своєю творчістю виламувався із сучасної йому живописної манери і цим дратував "суспільство-смітник" [2; 229], бо був людиною, що "з таким іронічним розумом / він може зробити дивертисмент із власної муки. / То для ближніх. Декорум. / Щоб бути докором. / — Ближнім що? Постачай сенсації. / Ні, — засудять. На смерть. Без касаий", стає серйозним приводом для узагальнюючих думок про рух мистецтва. Здавалось би, пустопорожня побутова розмова на цю тему, здійснена у формі діалогу у паризькому салоні про те, що відбувається з Дега ("у нього дуже творча криза. / Він уже викинув танечниць. / Він уже пише безконечність" [2; 229]), суперечка без участі головної діючої особи переростає в дискусію про складність і неоднозначність рецепції новаторських пошуків й еталонність академічного художника та розбіжності в оцінках критиків і споживачів мистецтва, для яких має значення модний напрямок (а це був імпресіонізм, що ламав канони попередньої живописної манери з іншою фактурою і колоритом) і рівень власного сприйняття, смакові якості, що не дають змоги усвідомити небо справжнього творця духовних цінностей:

> І взагалі у нас в Академії Дега бояться, як епідемії. — Він що, заважає чиїйсь кар'єрі?

- Немає Моцарта ніхто не Сальєрі.
- 3 таким талантом міг стати Атлантом!
- У нас немає неба.
- Хай підпирає стелю.
- Низько згинатись.

Брудна і підперта погонами.

- Тим часом мистецтво кишить епігонами!
- Кратер вщух. Погасли критерії.

Бунтарство перенесене в кафетерії.

А він... Він — лев. Пішов у пустелю.

Він має небо. Ми маєм стелю.

- Він класик?
- Hi.
- Модерніст?
- А хтозна.
- Реаліст? Романтик? Хто він, га?
- Кров у мистецтва сьогодні венозна
- A він окремо. Він Дега [2; 230]

(Виділення моє. — B. C.).

Афористичність як ознака принципу інтертекстуальності, покладеного в основу поетики Ліни Костенко, створює фон усього циклу. Та парадоксальні афоризми "Діалогу в паризькому салоні" вражають своєю відвертістю, глибиною семантичних варіацій. Рядок поезії "Ближнім що? Постачай сенсації" [2; 229] накладається на психологію людини, мотивовану бажанням хліба і видовищ. Наступний мотив, оформлений афоризмом Ліни Костенко "І в слави голос — як у сирен" [2; 229], виник унаслідок контамінації двох текстів — синестезійної метафори "солодка слава" та міфу про сирен. "Немає Моцарта — ніхто не Сальєрі" і синонімічне йому "Кратер вшух. Погасли критерії" нагадує, що все пізнається у порівнянні. А слова, що "...суспільство — смітник", "...мистецтво кишить епігонами", "для лаврів сучасних треба чавунні скроні", не потребують зайвих коментарів, бо занадто актуальні. Віртуозне володіння словом, версифікаційною технікою, гра підтекстовими відтінками роблять "Діалог у паризькому салоні" твором з безмежжям смислових конотацій, спрямованих на розкриття психології творчості непересічного художника, з одного боку, й унікальної лабораторії по виплавленню духовної субстанції, що впливає на інших фак-

том своєї присутності. — з іншого. Ліні Костенко в поезії з іронічними відтінками звучання вдається вправно балансувати на межі між буттєвим (високим, філософським) і подієвим (аж до побутової заземленості) началами, навколо яких обертається доля Дега як художника і як людини. Через те образ елітарної культури стає матеріально зримим, прибираючи подобу конкретної особистості, яка виявляє творчі інтенції у властивих для неї формах нешаблонного художнього мислення, оригінальність якого пояснюється декількома короткими репліками-резюме: "А він окремо. Він — Дега". Незаантажованість художника, незалежність духу — ось що найважливіше й у просторі індивідуальної свободи людини, в тім числі і творчого завзяття, явленого в будь-якій царині. Алюзії, почерпнуті з різних смислових контекстів (медичного, наприклад: "Кров у мистецтва сьогодні венозна", "епідемії"), а не тільки з мистецького лексикону, широке ремінісцентне поле, оброблене авторськими рефлексіями і медитаціями онтологічного й аксіологічного характеру, наповнюють глибоким змістом те, що виконано — сказати б — у легкій формі віршованого діалогу випадкових салонних співбесідників, не обтяжених важкими думами і спеціальними знаннями про мистецтво і розмислами про моральні закони і життєві випробування, у момент принагідного спілкування.

Образи культури, наділені значимістю й прикметністю кожної з персоналій, що становлять ядро й оболонку "Силуетів", зітканих із поетичного проникнення в сутність непересічних індивідуальностей відомих у світі митців, набувають точності звучання, починаючи від біографічних фактів до їх творчої долі, не тільки згадок якихось характеристичних деталей, але й аналізу колористики чи полотен, коли мовиться про силует художника, або найважливіших рис манери письменника, парсуна якого окреслюється на тлі епохи чи мистецького напрямку. Так постає не тільки об'єктивно виписаний силует імпонуючого автору митця чи героя (в не-радянському смислі слова), але й суб'єктивно-оціночний флер, яким оточено образ кожного світоча культури, відкривача нових мистецьких горизонтів. І якщо говорити про силуетність як принцип зображення, то вельми умовно. Тут, скоріше, діє зовсім інша властивість: на позір штрихова поетика, контурне окреслення і нарисовість обростають такими виразними матеріальними деталями, що опукло постають поведінкові моделі і духовний спектр кожного з героїв циклу, та індивідуальна неповторність, якою наділений Тарас Шевченко чи Олександр Пушкін, Іван Сошенко чи Ван Гог, Мікеланджело Буанаротті чи Рембо, Олександр Блок чи Лідія Койдула, Данте чи Дега, Ференц Ліст чи Аполлінер, Етель-Ліліан Войнич чи Верне, Іма Сумак чи Страдіварі, Лев Толстой чи Ференц Ліст, Борис Пастернак чи Інгеборг Бахман, як і ряд діячів науки, національних героїв (Жанна д'Арк) і богів.

Якщо з цього погляду розглянути поезію "Ван Гог", то постає ситуація: тлумачення твору стає парадоксальним без знання біографії та творчості Вінсента Ван Гога. У цій одиниці циклу "Силуети", присвяченій великому художникові, який, увібравши чимало мистецьких пошуків минулого і сучасного (засвоїв і видозмінив імпресіоністичну техніку з її розмиванням меж предметів і їх розчиненням у кольорі і світлі, як і пуантилізм, як і точність ліній, ретельно позначаючих кордони простору, що йшло від впливів японського мистецтва), витворив свій власний оригінальний стиль, який не можна підвести під рубрикацію жодної школи, домінуючим є настрій самотності й покинутості. Ліна Костенко виступає тут не тільки як професійний мистецтвознавець, що добре орієнтується у світі культури, але і як психоаналітик, який глибоко проник у трагедію Ван Гога-людини, котра пережила важкий психічний розлад (його божевілля залишається покритим таємницею, бо до цього часу ніхто точно не знає, якою хворобою він був уражений і в той час, коли відрізав вухо, і в момент самогубства). Але все перевершує поетичний дискурс, яким Л.Костенко виповідає історію Ван Гога, немов магічною лампою освітлюючи всі закутки душі героя твору і його прототипа. Це поетеса здійснює за допомогою посилань на картини Ван Гога (хоч ніде назви їх не згадуються), покладаючись на діалог з духовним випроміненням його полотен, на семантику і стилістику митцем створеної кольорової гами. Та хай сама поезія скаже за себе:

ΒΑΗ-ΓΟΓ

Добрий ранок, моя одинокосте! Холод холоду. Тиша тиш. Циклопічною одноокістю небо дивиться на Париж.

Моя муко, ти ходиш по грані! Вчора був я король королів. А сьогодні попіл згорання осідає на жар кольорів. Мертві барви. О руки-митарі! На мольбертах розп'ятий світ. Я — надгріб'я на цьому цвинтарі.

Кипариси горять в небозвід. Небо глухо набрякло грозою. Вигинаються пензлів хорти. Чорним струсом палеозою переламано горам хребти. Струменіє моє склепіння. Я пастух. Я дерева пасу. В кишенях лня. залатаних терпінням. я кулаки до смерті донесу. Самовитий — несамовитий не Сезанн — не Гоген — не Мане але що ж я можу зробити. як в мені багато мене?! Він божевільний, кажуть. Божевільний! Шо ж. може бути. Він — це значить я. Боже — вільний... Боже, я вільний! На добраніч, Свободо моя! [2, 223].

Вступні рядки поезії "Ван Гог" ("Добрий ранок, моя одинокосте! / Холод холоду. Тиша тиш"), які відтворюють останні та й не тільки ці, але й ранні, бо ні з ким, крім брата Тео, не підтримував стосунків, був бідним, занедбаним і хворим, роки життя художника, повні трагічного щему самоти і безвиході, органічно переростають у словесну картину живописних полотен Ван Гога, діалектику його еволюції: "Вчора був я король королів. / А сьогодні попіл згорання / Осідає на жар кольорів". У поезії з документальною точністю схоплено і художньою переконливістю відтворено, як і коли мінялася золотаво-жовта палітра раннього Ван Гога на тьмяні, коли у його творах з'являються, як підкреслює Ліна Костенко, "мертві барви". Та знову виникає експресія кольорових поєднань, які увиразнюють різкі зміни настрою, постає із зіставлення таких картин, як "Їстці картоплі" і "Батечко Танті", серії автопортретів, "Міст Ланглуа" і "Соняшники", "Зоряна ніч", "Портрет доктора Гаше" і "Поштар Рулен", "Церква в Овері", "Іриси" і "Ворони над полем пшениці" тощо [Див. 1].

Прикметно, що настроєву гаму, вилучену з полотен художника, Л. Костенко передає за допомогою алюзій і ремінісценцій: 1) **відчай**, що співвідноситься з живописним полотном протогероя "Біля воріт вічності" (1890), постає у формі розмитої цитати "Я— надгріб'я на цьо-

му цвинтарі"; 2) романтичний екстаз стає словесним образом завдяки діалогу картини Ван Гога "Дорога з кипарисами" і рядком костенківської поезії — "Кипариси горять в небозвід"; 3) просвітлення та умиротворення виникає з імпульсу картини "Пейзаж в Овері після дощу" й опрозорюється у рядку: "Небо набрякло грозою". Так стає фактом активна дія інтертекстуальності на рівні змісту, що взаємодіє з рівнем зображення (форми).

Л. Костенко у динамічному портреті Ван Гога виписала багато граней малярської оригінальності художника, звернувши особливу увагу на ключові картини і їх поетику. Прикметно, що в двох живописних полотнах митця — "Кипариси" (1889) і "Дорога з кипарисом і зіркою" (1890) — поетеса побачила і відтворила в двох коротких реченнях "Я пастух. Я дерева пасу" знаковий образ у спадщині Ван Гога, що є ключем до розуміння трагічного світовідчуття й експресіоністичної манери мития. Має сенс і те, як і чому дерева приваблювали художника. Невипадково це кипарис. За "Словником символів" Керлота, "дерево присвячено греками їх пекельному божеству. Римляни утвердили цю емблему в своєму культі Плутона, зв'язавши з похованням. Це значення зберігається за кипарисом і донині" [4, 242]. Отже, передчуття трагічної розв'язки пронизує його своєрідну дилогію, лейтмотивом якої є особливе бачення кипарисів. "І природно, кипариси з полотен Ван Гога мають такі кольори, які не зустрічаються в інших художників. Ефект освітлення темних дерев сонцем досягається шляхом накладання декількох шарів фарби. Сліди кисті носять спіралеподібний характер. Вони справляють враження завихрення і полум'я, що піднімається до неба. Здається, що кипариси тремтять і згинаються під поривами вітру, що вони ϵ відгомоном вібрацій, які пронизують тіло художника перед наближенням чергового приступу" [1, 24–25].

Широкий спектр алюзій, залучених поетесою до вірша "Ван Гог", створює отой палімпсест, який характеризується практично невичерпною семантикою і символікою багаторівневого осягнення долі справжнього митця, що переростає свій час і стає нетлінним скарбом людства. І хоч його життєва дорога проходить через страждання, але геніальна пристрасть сильніша від самотності і недуги. Дана поезія, як і цикл "Силуети", збудований на принципі діалогічності, образи культури малює в двох ракурсах: історіософії і етики. Інтертекстуальність дає ефект примноження смислів, що має вихід і в крилатості "циклопічної одноокості", і майже цитатності без лапок з "Лісової пісні" Лесі Українки: "Він божевільний, кажуть. Божевільний! / Шо ж може бути.

Він — ие значить я. / Боже — вільний.../ Боже. я — вільний!/ На добраніч, Свободо моя" [2, 223]. Неперевершеною грою слів "божевільний і божевільний", на якій загрунтовано багатство смислових варіацій, не тільки лірична композиція поезії "Ван Гог" досягає пуанту. На ній збудовано й артументацію Л. Костенко на користь широких і самостійних властивостей української мови, її самодостатнього значення у продукуванні образів. У бесіді з Майком Найданом — професором Прінстонського університету і перекладачем — Ліна Костенко, процитувавши поезію, довела, наскільки багатий арсенал української мови: так, якщо перекласти слово "божевільний" російським відповідником "сумасшедший", втрачається семантична глибина, йому властива, бо філософський зміст навіть не заявлений у відтінках смислу, як це має місце в українському варіанті "Божевільний" — це стан, коли людина (найчастіше — геніального обдарування), знаходячись на порозі життя і смерті, досягає стану абсолютної волі, бо залишається наодинці з Богом, з ним веде діалог, не залежачи вже від суспільних смаків.

Відчуття того, що текст вимагає у читача позиції особистого знайомства, як з автором, так і певним "силуетом", дозволяє Л. Костенко говорити натяками, як у поезії "Finita la tragedia". Окрім інтекстів, функціонально вагомих і зрозумілих у контексті всього циклу, "Силуети" не обходяться і без вічних образів, для яких пошуки текстуальних першоджерел уже майже не мають смислу. Ці образи перейшли у категорію архетипів: Лета, Атлант, Пісня Пісень, Адам і Єва, дантеси, Юпітер-громовержець, Содом і Гоморра, Моцарт і Сальєрі. Останній образ, згаданий двічі, узагальнюючи глибину авторської думки у відточеній, відшліфованій формі, — всеосяжний і продуктивний: "Немає Моцарта — ніхто не Сальєрі"; "Йому хоч Моцарт — аби гроші". Він репрезентує основний конфлікт циклу (геній і суспільство), а також здатність даного вислову до самостійного нетекстового існування у ролі афоризму. Озвученням крилатих виразів Л. Костенко не обмежується. Їй властива здатність їх продукувати, як наприклад, "жит*тя* — як вірш без пунктуації" (поезія про Аполлінера "Тінь Марії"); "спогад як міна" (поезія про Льва Толстого "Алея тиші"); "фіорди чистого розуму", "великий, бо дволикий" ("Кнут Гамсун"); "вітри гули віолончеллю, писали пальми акварель" (поезія про Прометея і міф про нього).

Цитатність у циклі "Силуети" теж прикметна грань поетики інтертекстуальності, на якій збудовано й окрему одиницю тексту, і систему творів у цілому. Цитатність, яка має найбільший зв'язок, своєрідну пуповину з першотекстом, виконує функції і фіксованих культурних символів, і цитати-імпульсу — поштовху до написання твору ("Руан") і цитати-лейтмотиву ("Прив'яжіть до щогли мене, коли буде на морі гроза"), і цитати-натяку, що підказує код тексту ("І останні його слова: "Тікати... Доженуть". Можна взяти під сумнів достовірність багатьох цитат, але завдання поетеси було не стільки бути точною в описових моментах біографій реальних осіб або діячів культури (Жозефа Верне, Лідії Койдули, Данте, Ференса Ліста, О. Пушкіна, Т. Шевченка, Артюра Рембо, Фритьофа Нансена, Л.Толстого, Кнута Гамсуна та ін.), скільки дотриматися головного принципу мистецтва — створити Образ, освітити силует і оживити його на тлі сучасної епохи, вдихнувши в нього нове життя, апелюючи до текстів — матриць світової культури, залучившись до нескінченного ряду одержимих творчістю.

Про кожну з двадцяти восьми одиниць циклу "Силуети" можна скласти величезний багаторівневий коментар, як, скажімо, про твір, присвячений Тарасові Шевченку чи Олександру Блоку, як і будь-який інший. Та річ в іншому: ефективність смислового й поетикального навантаження концепту "культура" виграє барвами веселки лише в єдності різноманітності, у полілогічності їх структури і цілісній організації художньої системи, призначення якої — збудити і поглибити інтерес до духовності як запоруки прогресу людини і суспільства. В цьому і полягає плідність активних художніх центрів, навколо яких обертається поезія Ліни Костенко, для якої поетична культурологія понад усе.

Цитована література

- 1. Винсент Ван Гог // Коллекция "Великие художники. Их жизнь, вдохновение и творчество". К.: Феникс УМХ, 2003. 31 с.
- 2. Костенко Ліна. Вибране. К.: Дніпро, 1989. 559 с.
- 3. *Костенко Ліна*. Гуманітарна аура нації, або дефект головного дзеркала. К.: КМ Academia, 1999. 31 с.
- 4. Кэрлот X. Э. Словарь символов. М.: REFL-book, 1994. 603 с.
- 5. *Саснко В. П.* Поетична культурологія Ліни Костенко// Актуальні проблеми літературознавства. Збірник наукових праць. Дніпропетровськ: Навчальна книга, 1998. Т. 3. С. 80–90.
- 6. *Солоухина О*. Читатель и литературный процесс // Теория литературы. Том IV. Литературный процесс. Под редакцией Ю. Б. Борева. М.: ИМЛИ РАН "Наследие", 2001. С. 598–611.

Інеса Фоміна



КЛЮЧОВІ МІКРОСТРУКТУРИ (ЗНАК, ЛЕКСЕМА, МЕТАФОРА, СИМВОЛ) ТА ЇХ ФУНКЦІОНАЛЬНА РОЛЬ У РОЗГОРТАННІ МАКРОСТРУКТУРИ НОВЕЛИ ОЛЕСЯ ГОНЧАРА "ЗА МИТЬ ЩАСТЯ"

На початку 60-х рр. минулого століття у західноєвропейському (дещо пізніше і в радянському) літературознавстві народжується новий теоретичний напрямок, структуралізм (праці К. Леві-Стросса, Р. Барта, Р. Якобсона, Я. Славінського, Ю. Лотмана, лідера Тартуської структурально-семіотичної школи; на Україні — найперше історико-теоретична "дилогія" В. Фащенка "Новела і новелісти" та "Із студій про новелу"), — і перед теорією літератури нараз постав цілий комплекс мало обсервованих або ж зовсім невирішених проблем, як ось: питання цілісності художнього твору, себто, підпорядкування мікроструктур цілому; саморегулювання макро- і мікроструктур, або внутрішнє функціонування в межах даної системи; питання трансформації тексту, тобто упорядкованих переходів однієї підструктури в іншу... Відтак, поставала оновлена методологія у погляді на складові елементи твору як функції: саморозгортання композиції і сюжету новели чи роману, "кут зору" як "організуючий момент", але найбільш зримо виділялися три основні детермінанти тексту: "знак, код і дискус" [1, 809].

І в національному літературознавстві вище означеного періоду (насамперед у роботах Л. Новиченка, В. Дончика, В. Фащенка, Г. Сивоконя, А. Погрібного, Є. Сверстюка, М. Малиновської", присвячених аналізу новелістики Олеся Гончара) зауважуємо зримий "крен" теорії від соціологізованого, політизованого соцреалістичного канону — до вирішення (нехай спочатку часткового) проблем "атомарної будови та внутрішніх функцій знаків, кодів, мікротропів: у матерії художнього твору, бо саме в них і "криється найсокровенніший сенс сутності новели" (А. Погрібний).

В цьому контексті, можливо, найбільш актуально поставив проблеми "невирішеності" цілого комплексу питань поетики новели В. Фащенко: "Кожне явище має багато зв'язків зі світом. Спочатку в межах своєї системи, а потім — вищої... Ступінь таланту митця у вмінні виділити найнеобхідніші для даного задуму зв'язки, підпорядкувати всі частини цілому, яке Л.Толстой називав "фокусом" внутрішнім образом твору... Фокус криється в багатоповерховій споруді твору, а не в однолінійній логічній схемі... Він... дуже складний для повного поясненням логічними категоріями, бо ідея новели... виникає у нашому сприйнятті через художню взаємодію vcix образів — від малих до великих. Процеси взаємодії слова і образу, образу і слова... будуються на зустрічних потоках... В художньому тексті думка "крейсирує" від слова до фрази, від фрази до слова, від слова — до абзаца... Будь-який елемент повіствування продовжує існувати і взаємодіяти з усім тим, що було до нього, і з тим, що буде після, і внаслідок цієї взаємодії весь час змінюється він сам і те ціле, до якого він входить, відбувається "виділення" нового смислу і формування нової єдності" [10, 245].

Необхідно особливо зазначити, що найбільші майстри вітчизняної прози — О. Гончар і В. Земляк, Гр. Тютюнник і В. Шевчук, В. Яворівський і Є. Гуцало... якби "практично передчували", що при аналізі такого блискучого, "ментального жанру" нашої прози як новела буде надзвичайно продуктивним рух теорії вглибінь мікроструктури і атомарної будови саме новели. І вже в далекому від нас 1966-му році, на V з'їзді письменників України Олесь Гончар так вмотивовано та доречно говорив і про певну художньо-стильову школу національної новелістики, котрій притаманні і "яскрава поетичність, ліризм, висока сконденсованість образів, густота письма, рельєфність характерів", про те, що "кращі з українських новел відзначаються... справді артистичним чуттям художньої форми" [4, 24].

На прикладі структурального аналізу новели Олеся Гончара "За мить щастя" ми "локалізували" тільки одну проблему — яку функціональну роль у поетиці, у "саморозвитку" композиції, у "здійсненні" парадигми, в русі "асоціативних полів" цієї новели відіграють такі мікроструктури, як "ключове слово", "мікротроп"-метафора, символ і символічне, семантичне "мікроядро" та "кут зору".

"За мить щастя" — одна з вершинних і знакових новел видатного майстра цього жанру Олеся Гончара, у цій надзвичайно художньо-досконалій речі, немов у краплині роси, видається, віддзеркалилися усі найголовніші і індивідуально офарблені принципи естетики і поетики художника, і серед них найголовніший — духовний: оборона краси і вічності справжнього кохання, "оборона самої душі... українця" [5, 3].

Зачин новели — справді "новелістичний" і зовсім несподіваний для малих прозових творів митця: він, з першого погляду, надзвичайно тематично віддалений від самої сутності новели "За мить шастя", але, осягаючи концепцію твору, сповна розумієш, що саме такий "повітряний вітряк", символ азійської Бірми, якраз такий "скрипковий ключ" — внутрішньо надзвичайно органічний та вмотивований, і саме він "задає-програмує" загальний тонус і "філософський ключ" до осягнення твору: "У тропічному місті Рангуні, де молоді смаглочолі солдати стоять з автоматами на постах у своїй джунгляній зеленій одежі, в місті золотих пагод-храмів, що підносяться в небо стогами жовтогарячого жнив'яного блиску, в місті, де рано ніч настає і в присмерках палацу, мовби вихопленого з казок Шехерезади, майне раптом обличчя з прекрасним профілем камеї, а на сцені, відданій східним розкошам пластики, співають руки танцівниць, тчуть пісню кохання під звуки дивного інструмента (назва якого так і зосталась тобі невідома!), — в той жагучий, по-тропічному паркий рангунський вечір з фантастикою музики, краси і мрій піднебесних згадалася чомусь історія інших широт..." [3, 518].

Тільки коли знову й знову перечитаємо та проінтерпретуємо "в собі" сутність цього "екзотичного зачину" новели, тоді в ньому, здавалось би одірваному від головного контексту фрагменті вже знайдемо якраз ті основоположні й, без сумніву, ключові елементи (насамперед, окремі лексеми, тропи та символи), що "оживуть" і наскрізно зафункціонують у головному контексті новели "За мить щастя". Насамперед це лексемні, метафоричні й символічні утворення на кшталт: "Молоді смаглочолі солдати", що так нагадують солдатів радянських посеред угорського спечного літа; "місто золотих пагодхрамів" — саме подібний храм любові народиться між українцем Сашком Діденком і угорською красивою жінкою Ларисою; храми,

що "підносяться в небо стогами жовтогарячого жнив'яного блиску", внутрішня сутність даної реченєвої структури незабаром перенесе нашу уяву на жнив'яне спечне угорське поле, де волею випадку відбудеться зустріч "іномовних сердець", Сашка і Лариси; "жагучий, по-тропічному паркий рангунський вечір з фантастикою музики, краси і мрій", сематичне "ядро" цієї структури занурить читача новели Олеся Гончара в ту напружено-красиву, але вже і трагічну атмосферу "За мить щастя", що незабаром запанує в "аурі" новели й не менш трагічно вивершиться... "Цей багатий настрій, — писала ще в 1971 році критик Маргарита Малиновська. — ця надхненна музика і рельєфний живопис тонко відшаровуються од драматичних фактів повіданої письменником історії, відшаровуються, щоб посилити різку контрастність їх. Олесь Гончар обрав для своєї новели яскраве сонячне тло: "Стерня, свіже литво полукіпків, снопи й снопи — все виблискує золотом... У цей вогонь барв і в'їжджає... герой твору — бравий артилерист, у медалях на всі груди, Сашко Діденко. Гарячого мадярського літа, першого по війні, знаходить він... своє кохання. Воно приходить до нього в образі забронзовілої від сонця жінки-жниці" [7, 53–54].

Структура сюжету новели "За мить щастя", з першого погляду, не складна, "внутрішньо" вона нагадує багато чим сюжетну канву новели-етюду М. Коцюбинського "На камені": там також розкривається тема забороненого й не менш трагічного кохання між турком Алі та татаркою Фатьмою. І "там", і "тут", в новелі "За мить щастя", простежується, видається, вічна проблема "чужого", "чужинця", "кохання іншого" й до "іншого", проблема, так би мовити, "любові забороненої". І, захищаючи спалах своєї "первісної" любові, Сашко й застрелить чоловіка угорки, скоїть злочин — і сам попаде під кулю військового трибуналу...

Виходячи саме з такого "протистояння" двох світів, можна з певністю говорити, що в глибинних структурах новели "За мить щастя" рухаються, розвиваються водночас, а головне, протистоять одна одній дві духовні та морально-етичні стихії: спалах несподіваної любові — жадання — і страшна покара за кохання до "чужинки". Оце "внутрішнє ядро" конфлікту, сюжету та концептуальної парадигми зовсім "не оголено" звучить у тканині твору О. Гончара:

його рух зримо та предметно втілено в найтонші, часом ледь зримі мікроструктури, ним пронизано і освітлено, здається, найменші, "атомарні" елементи новели.

Ключові, опорні, "ядерні", "вісьові" мікроструктури в новелі це, як правило, здебільшого слова "знакові", "сакральні", наголошені автором-творцем, або ж акцентовані; це слова-образи або символисловосполучення, котрі найбільш ємкі сематично. Вони — функціонально найактивніші, тому "організовують" довкруг себе широкі асоціативні поля. Такі поля, як правило, втілені в знакові, іменникові лексеми, а більш динамічні плошини виражені лексемами дієслівними. Часове або, більш складніше, хронотопне поле виражене, як правило, числівниковими або ж прислівниковими структурами, підчас скомбінованими... Ключові слова "багатші" за інші лексемні й знакові структури розгалуженням своїх інтегративних. "асоціативних променів". Ключові структури, від зачину до фіналу новели, повсякчас зв'язані з головними конфліктними, концептуально-парадигмальними "лініями". Й саме вони повинні "орієнтувати" інтерпретатора художнього твору найбільше на процеси "розгортання" і становлення композиції твору. Водночає ключовим словам, на що акцентує дослідник, "властива відносно висока частотність використання, яка в художніх текстах може залежати від тематики твору, автора, епохи" [2, 645].

Тим часом М. Бахтін "ключове слово", його функціональну природу прирівнює до "інтенційного слова", котре, в свою чергу, виводить із "авторського ядра" задуму твору: "Мова прозаїка розташовується за ступенями більшої або меншої наближеності до автора та його останньої смислової інстанції: одні моменти мови прямо та безпосередньо... виражають смислові та експресивні інтенції автора, інші зламують ці інтенції..." [2, 111–112]. За Бахтіним, ключові слова завжди перебувають у постійному діалозі-конфлікті між собою, або ж у паралелізмі чи взаємодоповнюваності. "Діалог, — твердить М. Бахтін, — вивчався лише як композиційна форма..., але внутрішня діалогічність мови... майже завжди ігнорувалася. Але якраз оця "внутрішня діалогічність" чи акцентовані автором-творцем слова-образи, тропи-символи чи метафори найбільш ємкі сематично та "естетично"; вони — функціонально

найактивніші, наділені широкими асоціативними полями... Бо усяке слово націлене на відповідь і не може уникнути слова "наступного", ймовірного слова у відповідь" [2, 93].

Й саме за своїм "поетологічним призначенням" ключове слово, знак, метафора або ж символ у процесі розгортання композиції переростають у концептуальне та прагматичне. Тут надзвичайно наближений до ключової мікроструктури такий важливий елемент художнього тексту, як рефрен, себто, частотне повторення лексеми або ж групи лексем, також найбільш значущих і сематично. "естетично навантажених".

На наше переконання, найголовнішим, "генеруючим" ключовим словом у новелі Олеся Гончара "За мить щастя" якраз і є МИТЬ: мить закохання, мить — як спалах блискавки і почуттів у двох, таких оддалених серцях: мадярки й українця, мить — як смерть Сашка, себто, мить смерті-розплати... за любов!

Отож навколо цієї священної і вічної за всіх часів, трагічної миті і сконцентровано весь головніший, визначальний "масив" мікроструктур новели: знаків, лексем, ключових метафор, символів і їх розгорнутих у трансцендентальне, себто, безконечне, сакральних променів.

Саме ця, водночас абстрагована і конкретна, мить звучить у новелі як своєрідний "рубікон" — протиріччя між двома визначальними планами мікро- та макроструктур тексту даного твору. Перший план — оптимістичний, радісний і глибоко гуманний, його вповні розгортає прозаїк насамперед у першій частині новели, якраз до "порогу" отої трагічної миті, коли Сашко застрелив чоловіка угорки Лариси.

Перший план — мажорний, поданий в імпресіоністських барвах і тонах, але вже й у нім, спочатку майже непомітно, а потім все гучніше звучать експресивно-похмурі ноти трагічного. Отже, маємо в матерії новели "За мить щастя" якби двополярне начало, що саме своїм гострим протиріччям і конфлікністю організовує весь імпульсивний рух, взаємодію, "зчеплення" лексичних, метафоричних і символічних часток.

Як правило, митець у новелі "За мить щастя" надає перевагу мікроструктурам, що пов'язані із ключовим сематичним, концептуальним "ядром" задуму й втілення художньої речі: мить — і щедре, спечне літо (якби "сцена" розгортання дії); "перші снопи", "спалахи сонця" — і спалах кохання; любов — і "хміль сонця", "любощі фронтові", "живе полум'я", золота споруда; "безодня жаги й ніжності" в Сашка — і "око", "кофтина", "смагле тіло", "перса", "золота соломина", "срібна ниточка", "п'яне сонце", "блискучий серп", "нещадне сонце", "один постріл", "палаючі вуста", "золоте видіння", "зіронько моя", "оченя каре"... Ось із таких ключових, символізованих, метафоризованих мікроструктур виткана уся "матерія" твору Олеса Гончара: саме ці елементи тексту "працюють" в одному руслі концептуальної ідеї. Вони, як правило, називні, іменникові, Оригінально поєднана з ними і прикметникова група лексем, що уточнює, розвиває і висвічує якості "ключових іменників": "Літо, перше повоєнне", "снопи перші", "день сліпучий", "чуб пшеничний", "руки загорілі", "сніп, тугий, золотий", "перса, напіввідкриті, напівоголені", "мадярка — жарка, незнайома" і т. д.

127

Набагато активніші смислові ключові дієслівні утворення, що обов'язково "супроводжують" іменникові "ядерні одиниці"; й саме ці дієслівні лексеми, напевне, найбільш тісно поєднані із дією-розвитком концептуального, конфліктного, експресивно-подієвого в новелі.

Експресивній динаміці новели найбільш притаманні та властиві якраз "дієслівні, подієві, такі рухомі сематичні ряди", вони виконують в новелі найрізноманітніші "концептуальні навантаження": бірманські танцівниці "співають, тчуть пісню", "снопи виблискують в полях", "світяться стерні", "дунайське небо... переливається, літо горить, пашіє, хмелить хлопця", "луна покотилася по всіх Карпатах", "кофтина палахкотить", "усмішкою покликала його перша"...

Як переконуємося, ключове дієслівне слово, метафора чи символ найбільш вживані та частотні в новелі Олеся Гончара, вони часто "групують" навколо себе інші структури, творять своєрідний дієслівно-синонімічний і символічний ряд, як ось у такому прозовому періоді: "Ще не випустив він її з обіймів, як раптом вона шарпнулась, нажахано скрикнула щось йому в засторогу, і солдат, озирнувшись, угледів, як смерть до них наближається у вигляді незнайомого, чорного, в жилетці, з блискучим серпом у руці. Догадавсь: чоловік! Бо тільки чоловік міг наближатись з почуттям такої неса-

постріл, жіночий скрик... розпанахав тишу до хмар..."

проводжують символ (власне, творять його), вони внутрішньо, доповнююче розкривають все інші й інші грані — асоціації, що пов'язані із заголовним тропом "мить щастя"; але й такі, "супроводжуючі" структури також прибирають на себе функції "ключовості", як ось "темні хмари пливли над ним" (саме ця метафора наче б "розмиває" і доповнює стійкість метафори "за мить щастя"); "останні слова вироку" — і як сематична антитеза цій структурі — "як

129

Ключові лексеми, метафори й символи в художньому світі Олеся Гончара часто сематично співпадають із промовистими, вирваними із самої живої сутності життя, конкретними й також "ключово наголошеними" деталями, наприклад, у процесі портретування прозаїком того чи іншого персонажа новели, звичайно, що здебільшого героя головного. Ось враження Сашка від першої зустрічі з мадяркою, від її зовнішнього образу, який поступово й саме по-гончарівськи (себто, в його манері) переростає у портрет внутрішній, і саме завдяки нововідкритим художнім деталям психологічно наповнений і ситуативно вмотивований: "А жниця вийшла з-за полукіпка і, ще й звідти, поправляючи снопа, позиркує на шлях до солдата. Червона як жар кофтина палахкотить на ній. Волосся темніє, вільно спадаючи на плечі. Ноги загорілі блищать. Ось глек у неї в руці, і жниця, відкинувшись, нахильці з того глека п'є..." [3, 520].

Вражає живописність цієї картини-ситуації, де кожна деталь виписана, видається, і в своїй надреальній фізичності й об'ємності. Автор ще не дає відчути сповна всієї глибини драматизму цієї жінки, — коментує літературознавець В.Саєнко саме цей процес "деталізації" і портрета Лариси, і сутності самого "ключового епізоду" в новелі. — Та ось нова лаконічна й точна деталь у сприйманні Діденка — "срібна ниточка сивини" в її волоссі — підсвічує сюжетний хід, засновуючись на внутрішніх якостях характерів обох (Сашка і Лариси) і мотивах їх поведінки. Змалювання портретів у Гончара не є випадковим, вони подаються у найвідповідальніші (читаємо — "ключові" — І. Ф.) моменти життя, цим самим підкреслюючи особливості героїв" [9, 109].

Як ми переконалися на численних прикладах, ключове слово, знак, ключові системи тропів: від метафори — до символу —

мовитої правоти. Біг просто на Діденка, важко дихаючи, з чорним обличчям, з божевільною каламутою в очах..." [3, 521–522].

Так поступово, в процесі розгортання композиції і концепції новели, постають перед нами два найвиразніших, найпосутніших плани твору: мить щастя і метафоричної структури, пов'язані саме з цим "моментом", і страшна мить смерті (Сашка та й чоловіка угорки), плани, котрі накладаються один на одного, антинонімічно взаємодіють, притягуються і відштовхуються; прояснюють і "коментують" один одного, протистоять, конфліктують... І тут же прозаїк наче б "підсумовує" — абстрагує перебіг конфлікту авторськими. філософськими узагальненнями на зразок таких: "Любов перемагає все!", "Мов з хреста знята — така була вона", "На смерть за батьківщину йшов, а тепер сам заплямував її", "Виходить, що тільки смертю й можна ту пляму змити", "Та тільки чуда не сталось", "Сталося все, що мусило статись"...

Такі моменти "абстрагування" загального потоку структур у новелі надзвичайно властиві творчій манері й стилістиці Олеся Гончара.

Ключові мікроструктури відіграють також активну роль у творенні й "ключових ситуацій", цих мікрочасток макросюжету й фабули; й саме в матерії новели вони надзвичайно психологічно насичені, ємкі та експресивні. Подібною і є мікроситуація у новелі "За мить щастя", де йдеться про розстріл і смерть Сашка Діденка: "...засуджений стояв перед військами над яром, і темні хмари пливли над ним. Дочитувалися в суворій тиші останні слова, коли зненацька пронизливий, як постріл, жіночий скрик вихопився десь над виноградниками й розпанахав тишу до хмар...Та тільки чуда не сталось. Скрик був, і хвилинне замішання, і жіноча в лахмітті постать справді була вихопилась з виноградників, майнула перед ошелешеними військами — та тільки на мить. Порушений лад скоро було відновлено.

Хмари над яром пливли, як і пливли. Сталося все, що мусило статись..." [3, 530].

В цьому, надзвичайно спресованому метафорично й психологічно прозовому періоді новели О. Гончара справді троп "за мить щастя", або в даному випадку — "тільки мить" вже переростає також у наскрізний багатофункціональний, психо- й філософськи наповнений символ. Лешо менш навантажені лексеми й метафори, що сунішніх і внутрішніх).

ПАМФЛЕТИ М. ХВИЛЬОВОГО ЯК ФАКТОР СОЦІАЛЬНОГО ДІАЛОГУ

Діалог, як природна форма усного спілкування, знайшов своє вираження у всіх сферах творчої діяльності: художній, науковій, публіцистичній. Так, зокрема, для драми діалогічна форма викладу виступає характерною родовою ознакою, вона "формує особливий тип тексту" [14, 23], здійснює розвиток дії і характеризує персонажі. У епосі домінує монологічний спосіб повіствування, однак прозаїки часто включають у текст діалоги персонажів з метою "осучаснення" події [14, 25], створення ефекту безпосередньої участі читача як свідка словесної взаємодії героїв. Діалогізована проза викликає у читача глибокі співпереживання і тим посилює естетичний вплив на нього.

Діалогічність, як спосіб мислення, наскрізно пронизує також наукові праці і проявляється в процесі доказів, заперечень, аналізу-синтезу, взаємодії смислових позицій, націленості мови на адресата і врахування його реакцій [12, 35].

Увібравши в себе різноманітні форми діалогу, журналістика одночасно активно розвиває власний тип мовленнєвого спілкування; за Є.Прохоровим, "соціальний діалог" — це ідейна взаємодія суспільнополітичних сил. У визначенні дослідника соціальний діалог — то "своєрідний переговорний процес між сторонами, який включає зіставлення позицій, бажання і вміння зрозуміти опонента, врахувати його підхід, обстоювання інтересів і вимог через критику, полеміку в ході відкритої дискусії з метою досягти узгоджених рішень" [22, 5].

Діалог і діалогічність — жанрова ознака публіцистики, яка виразно простежується на внутрішньотекстовому і позатекстовому рівнях.

Публіцистичне осмислення факту передбачає діалог суб'єктів як ефективний спосіб встановлення істини — таке міжосібне спілкування, що за формою і змістом підпорядковується визначенню "соціальний діалог". Публіцистами, виразниками різних суспільно-політичних поглядів вироблена осібна форма соціального діалогу, заснована на мовленнєвому спілкуванні через письмові тексти. У публіцистиці ві-

Цитована література

1. Антологія світової літературно-критичної лумки XX ст. — Львів: Літопис. 2002. — 831 c.

до символічного розгортання структур; ключові сематичні "ядра" та

окремі ситуації як органічні частки макросюжету, надзвичайно активні в процесах творення композиції новели "За мить щастя" і її концептуальної парадигми, головного конфлікту й ситуацій. Причетні такі структури й до зародження, руху та "саморозвитку" головних асо-

ціативних зв'язків і цілих їх розгорнутих "полів". Акцентовані лек-

семні елементи-деталі відіграють значну роль у витворенні письменником навіть "статичних", як правило, портретів своїх героїв (зов-

- 2. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Искуство, 1975. 466 с.
- 3. Гончар Олесь. Твори: в 6 т. К.: Дніпро, 1987. Т. І. С. 5–23.
- 4. Гончар Олесь. Живописець правди // Гончар Олесь. Чим живемо? К.: Радянський письменник, 1991. — С. 195–199.
- 5. Колісниченко А. Гетьман нашої духовності //Вечерняя Одесса. 1998. 2 апреля.
- 6. Літературознавчий словник-довідник. К.: Академія, 1997. 752 с.
- 7. *Малиновська М.* Олесь Гончар. К.: Дніпро, 1971. 122 с.
- 8. *Погрібний А*. Олесь Гончар. К.: Дніпро, 1987. 247 с.
- 9. Саєнко В. Поетика композиції твору "За мить щастя" Олеся Гончара // Саєнко В. Історія української літератури XX ст.: практичні заняття. — Одеса, 1999. — C. 102–114.
- 10. Фащенко В. Новела і новелісти. К.: Радянський письменник, 1968. 263 с.

131

133

домий діалог М. Драгоманова і Б. Грінченка, діалог М. Хвильового і учасників літературної дискусії 1925–1928 рр. і т. ін.

хх століття

Саме в такій природі мислення діалогічні відношення простежуються на рівні висловлювань з даного питання між попередниками і сучасниками, тобто між суб'єктами мовлення різних епох, а також виникають внаслідок адресованості, зверненості мовця і до сучасного читача.

Публіцистика, як синтез наукового і художнього мислення, у своїй основі апелює до раціонально-логічної сфери читацького сприйняття і одночасно використовує засоби впливу на емоційно-почуттєву сферу. Тому публіцистичні тексти включають діалогічність як спосіб мислення, результативного переконання і діалоги — безпосередню словесну взаємодію комунікантів як художній засіб для створення соціального портрету, розкриття світоглядної позиції персонажа, мовної характеристики партнера і відображення його психічного стану.

Й відтак, памфлет — сатиричний жанр публіцистики, діалог і діалогічні відношення віддзеркалюють експресивні моменти: авторське ставлення до предмету уваги і до інших висловлювань з цього питання.

Будь-який твір як "одиниця мовленнєвого спілкування" [1, 408] пов'язаний з іншими творами, "з тими, на які він відповідає, і з тими, які на нього відповідають" [1, 408], і виступає, за М. Бахтіним, своєрідною реплікою діалогу. Для публіцистичного мислення твори попередників важливі своєю документальною достовірністю — основою для розвитку наступних суспільно-політичних поглядів і в цьому сенсі можна сказати, що памфлети Миколи Хвильового продовжили саму сутність позицій визначних речників національного духу і вступили в діалогічні відношення з їх теоретичними працями. Публіцистичному осмисленню М. Хвильовим сутності своєї доби притаманний оновлений погляд на важливі складові державності: мову, національність, культуру, мистецтво; воно тісно пов'язане з попередніми висловлюваннями у цій сфері. Обстоюючи власну позицію Хвильовий — публіцист аналізує світобачення попередників і висловлює різне до них ставлення, наприклад, заперечує "народницький світогляд" Б. Грінченка, водночає опирається на праці М. Драгоманова та підтримує погляди П. Куліша, фундаментується на світоглядні позиції І. Франка, Лесі Українки...

Як відомо, "будь-яке висловлювання завжди має свого адресата" [3, 421]. На відміну від художніх творів, реципієнт яких не визначається, хоча передбачається автором, публіцистика в своїй основі відкрито спрямована на конкретного ідейного противника, звернена до кола однодумців і безпосередньо націлена на широкий читацький загал.

Публіцистичні виступи М. Хвильового спрямовані на викриття поглядів реальних історичних постатей і адресовані С. Пилипенку, В. Коряку, С. Щупаку, К. Буревію, В. Поліщуку та іншим ідейним опонентам; автор обґрунтовує свої докази з метою донести їх до початкуючих митців — "молодої молоді" (перші три памфлети озаглавлені, як листи до "молодої молоді"); і власні трактування Хвильовий-памфлетист виносить на суд знавців мистецтва, своїх сучасників — М. Зерова, М. Ялового та інших; власне, статті талановитого митця звернені до всіх, кому не байдужа доля культури і мистецтва, до широкого читацького загалу.

Прагнення публіциста донести свою думку до адресата, домогтися бути глибинно сприйнятим читацькою аудиторією обумовлене самою природою публіцистичного мислення, покликаного забезпечити негайну реакцію суспільності на негативні соціальні процеси. Кожний публіцистичний виступ М. Хвильового — це не тільки інформаційний логічно завершений текст, це власна авторська позиція щодо обговорюваного питання, це заперечення поглядів опонентів, гостра критика, це нові пропозиції і запитання.

Твір публіциста передбачає реакцію, вимагає нових доказів, спонукає на відповідну реакцію і таким чином виступає стимуюючою реплікою діалогу.

Відкрита адресованість публіцистичних виступів М. Хвильового, гостра форма викладу і висока актуальність аналізованих питань сприяли всенаціональному діалогу (1925–1928) різних ідейних сил суспільства, інтеракції автор — опоненти, автор — прихильники, опонентиприхильники.

На шпальтах періодичних видань ("Червоний шлях", "Життя і революція", "Культура і побут", "Комуніст", "Пролетарська правда") зі статтями-відповідями виступили відомі критики і літературознавці: М. Яловий, М. Зеров, С. Пилипенко, В. Коряк, С. Щупак, Ю. Меженко, О. Дорошкевич, Я. Савченко, В.Поліщук та ін. Виник тип письмової словесної взаємодії дискусантів — діалог текстів як соціальний, ідейно-духовний діалог:

1. М. Хвильовий

Камо грядеши [24.27-81.]

С. Пилипенко Тов. М. Хвильовий у ролі ліптопа [19]

автор-опоненти:

С. Пилипенко Голова без хвоста [16]

Про панича Пшестшельського й марксизм навиворіт [18]

хх століття

	М. Хвильовий С. Пилипенко М. Хвильовий	Формалізм. (Думки проти течії) [24.115–121.] Проблема організації літературних сил. [17] Що ж таке мистецтво? (Апологети писаризму) [24.159–166.]
2	. М. Хвильовий С. Щупак	Камо грядеши [24.27-81.] На літературні теми. Про спробу утворити нове літературне об'єднання [25]
3	М. Хвильовий С. Щупак М. Хвильовий К. Буревій	Дві сили (Думки проти течії).[24.89–102.] Псевдомарксизм Хвильового [26] Думки проти течії. [24.83–154.] Європа чи Росія? Шляхи розвитку сучасної літератури. [4]
5	М. Хвильовий В. Поліщук М. Хвильовий О. Дорошкевич М. Хвильовий О. Дорошевич М. Хвильовий О. Дорошевич М. Хвильовий Ю. Меженко	Московські задрипанки [24.213–217.] Завдання доби. Дутий кумир.[21] Ахтанабіль сучасності. [24.128–154.] Ще слово про Європу. [7] Психологічна Європа. [24.102–108.] Моя апологія альбо оборона. [6] Камо грядеши. [24.27–81.] Європа чи Просвіта? [15]
1	. М. Хвильовий М. Зеров М. Зеров	автор-прихильники: Камо грядеши. [24] Європа — Просвіта — Освіта — Лікнеп [9] Євразійський ренесанс і пошехонські сосни [8]
2	. С. Гаєвский М. Зеров . М. Яловий С. Пилипенко . Я. Савченко М. Зеров	опоненти-прихильники: На літературно-методологічні теми. [5] Перед судом методолога [11] Теоретична плутанина ліквідаторів [27] Хто ліквідує пролетлітературу? [20] Азіатський апокаліпсис [23] Наші літературознавці і полемісти [10]

Публіцистична словесна взаємодія учасників дискусії як соціальний діалог відмінна від усного спілкування партнерів і характеризується такими особливостями:

1) при письмовому мовленнєвому спілкуванні комуніканти знаходяться за полем зору один одного і позбавлені безпосереднього контакту;

- 2) спілкування між партнерами відбувається через письмові тексти, які виступають стимулюючими і реагуючими репліками діалогу;
- 3) висловлювання стимулююча репліка становить собою письмовий текст, який охоплює своїм змістом не одне, а кілька актуальних питань:
- 4) висловлювання реагуюча репліка ϵ запізніла відповідь, вона звучить з інтервалом у часі і може стосуватися не всіх питань стимулюючої репліки, а тільки одного чи двох, тобто окремих;
- 5) висловлювання реагуюча репліка містить у собі відповідь на стимулюючу репліку партнера та одночасно виступає стимулюючою реплікою, ставить нові запитання і передбачає на них відповідь.

Соціальний діалог тісно пов'язаний з науковим мисленням, це "особлива гострополемічна літературна форма, що дає можливість зіткнути, зі- і протиставити різні думки, погляди, теорії, показати їх взаємообумовленість, взаємодію і розвиток" [13, 5].

Саме такий діалог М. Хвильового і учасників літературної дискусії за формою і змістом (в його основі важливі літературно-мистецькі та ідеологічні питання) наближений до переговорів за круглим столом, практикованим у тележурналістиці, взагалі, в політичних переговорах...

Діалогічні відношення між письмовими висловлюваннями — репліками у публіцистиці так само виразно наглядні, як і в усній полеміці чи спорі, вони не тотожні діалогічним відношенням в епічних творах, бо позбавлені творчої, збагачуючої продуктивності і становлять собою "грубу форму діалогізму" [3, 492].

Підтвердження цієї думки простежується у памфлеті "Апологети писаризму" на прикладі відтворення суті, до якої дійшов діалог між автором і опонентами (від обговорювання важливих літературних проблем до взаємних звинувачень):

"Отже, покиньмо "киви — морги" на надзвичайну люб'язність попутників" (також люб'язність і в Пилипенка є, тільки до "захеканців"), не будемо говорити про "презирство до комуністів" (таке презирство і в Пилипенка є, тільки до комуністів із ВАПЛІТЕ), про "Маланюків та Донцових, які руки потирають з нашої склоки" (оскільки це не склока, то й хай потирають), про скарги, що Хвильовий дуже лається, бо ж він, Пилипенко, "трошки не такої мови вживав" (ще б пак "літературний піп"; "несвідомий дурень", "свідомий провокатор" і т.д. — мова воістину "не така"), покиньмо "туманну теорію вітаїзму та "азіатський ренесанс", який "може замолоду луснути" (недарма ж ми прохали не чіпати цієї історії", як чужої даним суперечкам), не будемо говорити й про ті "обставини", що не давали нашому другу в свій час висловлюватись на "сторінках "Культури й побуту", бо "обставини" ці ясні: політика річ слизька, а мистецтво річ тендітна і треба її знати" [24, 161].

Для соціального діалогу у публіцистиці властиве складне переплетіння різних точок зору значної кількості партнерів, але багатоголосся такого мовленнєвого спілкування комунікантів "буквальне, фізичне" [2, 481].

Оцінка теоретичних візій Миколи Хвильового учасниками дискусії була неоднозначною, здебільшого критичною і в меншій мірі схвальною.

Соціальний діалог Хвильового і партнерів набув двох форм: діалогу-спору (С. Пилипенко, С. Щупак, Ю. Меженко, Я. Савченко) і діалогу-унісону (М. Яловий, М. Зеров). У діалозі-унісоні погляди партнерів здебільшого співпадають, комуніканти дотримуються спільної думки, висловлюють позитивні оцінки, проявляють доброзичливі емоції; діалог-спір характеризують неприйняття поглядів сторонами, обопільне заперечення думок, критика аргументів і доказів, недоброзичливий тон. Залежно від інтелектуального рівня учасників діалогу, обізнанності з висунутого на обговорення питання, культури дискутування діалог-спір, за Є. Прохоровим, може розвиватися у одному із трьох напрямків: "спір задля пермоги", "спір для спору", "спір заради істини" [22, 6-7]. У визначенні дослідника, "спір задля перемоги" передбачає можливість діяти недозволеними логічними засобами, "спір для спору" ведеться з метою самодемонстрації протиборних сторін і постає пустою балаканиною; "спір заради істини" орієнтованний на визначення найкращого варіанту рішення на засаді достовірних даних з використанням суворої і максимально вичерпної аргументації, з виваженням "сили" кожного аргумента і їх сукупності.

Серія памфлетів ("Камо грядеши", "Думки проти течії", "Апологети писаризму", "Україна чи Малоросія?") М. Хвильового спричинила діалог-спір (автор-опоненти), який розвивався в рамцях спору задля перемоги і навіть спору задля суперечки, хоча мета полягала у встановленні істини.

Виступаючи з критикою памфлетів Хвильового, опоненти менш за все аналізували суть цих гостросатиричних статей, а зосереджували увагу на другорядних думках; тут явно простежується поступовий перехід від аналізу основних тез до особистих нападів, так, наприклад, на адресу памфлетиста звучали такі характеристики: "літературний піп", "смиренномудрий", "макроманська голова", "академік", авторські візії в оцінці опонентів — "попівство", "проповіді" [19, 21], "опортуністичні гасла" [26, 65].

У свою чергу М. Хвильовий, піддавшись загальній атмосфері дискусії, також відступався від головної теми і переходив на особи: для нього С. Пилипенко — "папаша" [24, 166], "рицинова олія" [24, 231], "дядько" [24, 262], якому треба "полікуватись" [24, 156]; А. Хвиля — "малограмотна людина", "наш маленький Андрій (себто), Хвиля — М. С.) — зробився великим чоловіком і почав грати таку велику роль — всеукраїнського партійно-хохлацького папашу" [24, 236].

Як відомо, більшість учасників Всеукраїнської дискусії відстоювали не власну позицію, а орієнтувалися у своїх поглядах на політику влади; з цього приводу надто вагомою є думка Є. Прохорова про державу як про "гаранта забезпечення умов для діалогу і реалізації досягнутого рішення" [22, 9].

Існує кілька варіантів завершення діалогу: 1) оптимальне рішення зі стійкою перспективою розвитку системи: 2) паліатив, тимчасова згода з перенесенням остаточних рішень на майбутнє: 3) єдиний вихід, поганий, але неминучий, щоб не було гірше; 4) консервація конфлікту, відкладення рішення до повного прояснення його суті і шляхів вирішення; 5) видимий компроміс, себто відступ однієї сторони, що веде до негативних для неї наслідків; 6) відмова від продовження діалогу, коли не знайдено загальноприйнятних рішень і навіть не виявлені дотичні точки чи сфери зближення позицій [22, 11].

Аналізуючи наслідки діалогу літературної дискусії 1925–1928 рр., можна сказати, що цей процес не набув свого логічного завершення, бо ж заходами влади, а не протиборних сторін, були спричинені умови примусової консервації конфлікту і відповідно відкладення рішення до повного прояснення його суті і шляхів вирішення на невизначений час.

Об'єктивне вивчення позиції М. Хвильового та інших учасників цього ідейного протистояння розпочато в Україні тільки в 90-х роках минулого століття. Тут ми пілійшли до тези М. Бахтіна про зверненість всякого висловлювання до "вищого нададресата (третього), абсолютно справедливе розуміння якого передбачається або у метафізичній далині, або у далекому історичному часі" [3, 421]. Памфлети М. Хвильового, і це неодноразово відзначав сам автор ("історія потім розсудить і вкаже помилки кожного") [24, 160], призначені для об'єктивного аналізу наступниками: науковцями, політиками та публіцистами.

Цитована література

1. Бахтін М. М. Висловлювання як одиниця мовленнєвого спілкування // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької.

- Львів. Літопис: Центр гуманітарних досліджень Львівського національного університету. 2002. С. 406–415.
- 2. *Бахтін М. М.* Проблема тексту у лінгвістиці, філології та інших гуманітарних науках // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубицької. Львів. 2002. С. 416–421
- 3. *Бахтин М.* Проблема речевых жанров // Бахтин М. Литературно-критические статьи. М.: Худ. литература, 1986. С. 428–473.
- 4. *Буревій К*. Європа чи Росія? Про шляхи розвитку сучасної літератури. М.: Пролетарське слово, 1926. 39 с.
- Гаєвський С. На літературно-методологічні теми // Життя і революція. 1926.
 № 4. С. 81–88.
- 6. Дорошкевич O. Моя апологія альбо оборона // Життя і революція. 1925. № 11. С. 72–74.
- Дорошкевич О. Ще слово про Європу // Життя і революція. 1925. № 6, 7.
 С. 63–68.
- Зеров М. Євразійський ренесанс і пошехонські сосни // Життя і революція. 1925 — № 11. — С. 67–72.
- 9. *Зеров М.* Європа Просвіта Освіта Лікнеп // Життя і революція. 1925. № 6, 7. С. 68–71.
- Зеров М. Наші літературознавці і полемісти // Червоний шлях. 1926. № 7. С. 84–92.
- 11. *Зеров М.* Перед судом методолога // Життя і революція. 1926. № 4. С. 84–91.
- 12. *Кожина М. Н.* О диалогичности письменной научной речи Пермь: ПГУ, 1986. 91 с.
- 13. *Кучинский Г. М.* Диалог и мышление. Минск: Из-во БГУ, 1983. 190 с.
- 14. *Лагутин В. И*. Проблемы анализа художественного диалога Кишинев: Шти-инца, 1991. 98 с.
- 15. *Меженко Ю*. Європа чи просвіта? // Життя і революція. 1925. № 5. С. 51–53.
- 16. Пилипенко С. Голова без хвоста // Плужанин. 1925. № 5. С. 1–2.
- 17. *Пилипенко С*. Проблема організації літературних сил // Культура і побут. 1926. № 7, 8, 9.
- 18. *Пилипенко С*. Про пана Пшестшельського й про марксизм навиворіт // Плужанин. 1925. № 6. С. 19–20.
- 19. *Пилипенко С*. Тов. М. Хвильовий у ролі літпопа // Плужанин. 1925. № 3. С. 21–22.
- Пилипенко С. Хто ліквідує пролетлітературу? // Культура і побут. 1926. № 37.
- 21. *Поліщук В*. Літературний авангард. Перспективи розвитку української культури, полеміка і теорія поезії Х.: ДВУ, 1926. 131 с.

- 22. *Прохоров Е. П.* Журналистика в режиме диалога // Вестник Московского университета. 1995. № 1. С. 3–14: 1995. № 2. С. 7–19.
- 23. Савченко Я. Азіатський апокаліпсис. К.: Глобус, 1926. 46 с.
- 24. *Хвильовий М.* Україна чи Малоросія? Памфлети / За ред. М. Жулинського. К.: Смолоскип, 1993. 290 с.
- 25. *Щупак С*. На літературні теми. (Про спробу утворити нове літературне об'єднання // Пролетарська правда. 1925. № 245. 25.10.
- 26. *Щупак С*. Псевдомарксизм Хвильового // Життя і революція. 1925. № 12. С. 61–69.
- 27. Яловий М. Теоретична плутанина ліквідаторів // Культура і побут. 1926. № 36.

Надія Шаповаленко



ПУБЛІЦИСТИЧНІСТЬ РОМАНУ ІВАНА БАГРЯНОГО "ТИГРОЛОВИ"

Публіцистичність за своїм змістом більш широке поняття, ніж публіцистика з її сталою системою жанрів. Публіцистичність це властивість певного інформаційного продукту (вербального чи невербального), котру можна розуміти як ідеологічну полеміку з якоюсь політикою. станом речей, громадською думкою чи соціальним устроєм. А оскільки ідеологія, котру пропонує своєму реципієнту автор, не оформлена у окремий твір, то й подається вона не концентровано, а своєрідним методом дифузії, розсіювання думки по всьому тексту. При цьому окремі семантичні елементи об'єднуються в систему, яка у повному обсязі висловлює авторську думку. Класик українського журналістикознавства Володимир Здоровега пише: "Публіцистичність — проникнення характерного для публіцистики методу у твори непубліцистичні за своєю основою. Публіцистичність виникає тоді, коли автор прагне зворушити реципієнта, вплинути на його свідомість, викликати відповідну реакцію. Змінити не тільки уявлення, а й поведінку людини, викликати її відповідні вчинки. Поняття публіцистичністі органічно включає в себе широке суспільне звучання, проблемність, тенденційність, полемічність і специфічну, властиву саме для публіцистики образність" [3, 31].

Публіцистичність — органічна риса Івана Багряного-письменника, котрий був понад усе українським патріотом, борцем за свободу свого народу та видатним політичним діячем. Авторські форми її прояву та вираження бувають різні у залежності від жанру твору, його проблематики та авторської концепції. У цьому відношенні показовим та цікавим є роман "Тигролови", написаний, як свідчить сам автор, 1943 року, а надрукований у повному обсязі уже після війни, у еміграції.

"Тигролови" — роман не лише за авторським визначенням, котре, як відомо, буває суб'єктивним, а й за своєю жанровою природою. Більше того, епічне начало тут настільки домінує, що твір певною мірою можна визначити як роман-епопею. Адже йдеться не про долю окремого героя, яка складається більш-менш щасливо. Протиставляючи славне минуле українського народу, котре мовби законсервовано навічно у потужних характерах сибірських сімей Сірків та Морозів, автор "Тигроловів" відтворив трагічну ситуацію тридцятих років, коли наш народ опинився на межі життя та смерті.

Конфлікт твору двоплановий. Є розрішимий, а тому певною мірою і локальний, конфлікт між романтизованим українським юнаком Григорієм Многогрішним, котрий потрапив на Далекий Схід "по етапу", та радянською владою і її конкретних представників (конфлікт тигролова з людоловами). Він закінчується психологічною, моральною та й фізичною перемогою героя, незважаючи на те, що його пригоди привели до втечі у Харбін. (Для героя та його коханої втеча відкриває можливість повернення в Україну: "Шлях їм прослався вперед, у невідоме. <...> Шлях туди — десь на ту далеку, для одного з них зовсім незнану сонячну Україну. А чи в героїчну битву і смерть за тую далеку, за тую незнану, за тую омріяну Україну" [1, 237].

Але ε у романі й конфлікт нерозрішимий, між українським народом та політичним устроєм, йому нав'язаним і покликаним знищити націю. Саме цей трагічний конфлікт з його відкритістю створює умови для розвитку у "Тигроловах" полемічно-публіцистичного начала, дозволяє письменнику висловити свою позицію активного супротиву.

Існує не тільки самодостатній та, на перший погляд, закритий художній світ роману, а й саме життя, котре буквально розриває цю закритість. Автор, знаходячись ніби-то всередині створеного ним же художнього світу, критично оцінює дійсність. Його пафос — національнопатріотичний. Український народний характер, відтворений художником, надає публіцисту оптимізму та віри у його могутні сили. Форми орга-

нічного поєднання художника та публіциста у образі автора у романі "Тигролови" і є метою цього журналістикознавчого дослідження.

Роман Івана Багряного — це гостросюжетний твір. Разом з тим він наповнений не лише подіями та пригодами, а й живописними картинами уссурійської тайги, сценами полювання та рибалки. Суттєве місце займає також зображення побуту сім'ї Сірків, потемків перших вихідців з України, які колись заселили цю землю. Дивовижним чином вони зберегли не лише звички, а й дух народу. Сильні, безстрашні, самодостатні, доброзичливі та набожні, ці персонажі певною мірою ідеалізовані, але це не примітивні образи, створені на основі якоїсь ідеї чи моральної сентенції. Сірки як символічні персонажі втілюють не тільки мрії автора роману, а й його уявлення про свій народ.

У центрі роману — колосальна фігура Григорія Многогрішного, прадід якого, український гетьман, разом з протопопом Авакумом одним з перших потрапив у Сибір на заслання. Письменник прямо називає Григорія символом України. Героїчна натура, він втілює у собі могутню силу народу. Висока моральна та надлюдська фізична сила його направлена на боротьбу за особисту свободу. Центральний персонаж творів Івана Багряного — сильна, непересічна людина, "котру відрізняють "надлюдські "цезарські риси": феноменальний ресурс організму і всебічна обдарованість" [2, 70].

Арештований невідомо за що та засланий на Колиму на двадцять п'ять років, він зробив неймовірне — перерізав ножем дошки вагону та на повній швидкості вистрибнув з "етапу" у ніч, у смерть, але на волю. А ті, хто не відважились на такий відчайдушний вчинок, вантажачись на колимський пароплав, прощались із землею, з життям: "А віччю, либонь, стояв відтворений образ того, хто не здався, хто лишився таки там. Образ, як символ непокорної і гордої молодості, символ тієї волелюбної і сплюндрованої за те Вітчизни..." [1, 16].

Проте втікач не лише сам врятувався, а й випадково допоміг залишитися в живих доньці старого Сірка, сім'я якого свято береже українські традиції, Наталці. Вдячні "аборигени" виходили та поставили його на ноги. Тут він і провів у традиційних для уссурійської тайги чоловічих трудах, полюванні та рибалці, якийсь час — до здійснення своєї головної мети — помсти тому, хто прирік його, двадцятип'ятирічного інженера та авіатора, на двадцять п'ять років неволі.

Бажання помсти, вочевидь, найсуттєвіша риса, яка відрізняє Григорія Многогрішного від миролюбивих та й дещо простодушних Сірків. Проте українські робінзони, довідавшись про причини вбивства

майора НКВЛ Мелвина ("І я ше толі поклявся іменем матері моєї, що відірву йому голову."), зрозуміли месника та допомогли врятуватися втекти разом з улюбленою за кордон.

Лінійний сюжет роману (від утечі з "етапного" поїзда до перетину кордону з Манджурією) — динамічний та завершений. Його напруга, стрімкий перехід від однієї події до іншої, що поєднується з авторськими ліричними відступами та нарисовими картинками, майже не залишає можливості для прямих авторських ін'єктив. Епізодично, але послідовно та цілеспрямовано письменник малює страшні, сповнені подробиць (майже нарисові) картини життя в'язнів сталінських таборів.

Так, преказуючи устами місцевого професора історію Сибіру, автор трактує її як історію каторжан: "І було їх двоє, тих піонерів: навіженний прототоп Авакум... Але цей розкольник був другим. А першим був — бунтар і "ізменнік" — малоросійський гетьман на ймення Дем'ян Многогрішний. Це вони були відкривателями і зачинателями тієї жахливої сторінки, першої сторінки в епопеї невимовних людських страждань на цій землі...

За ними пішли чередою безліч інших, більших і менших, відомих і безіменних каторжників" [1, 27].

Подекуди художній твір переходить у Івана Багряного в нарис з його поетикою. Так оповідь історика підсилюється картинами сурової природи Забайкалля, які спострерігають за вікном вагону його слухачі пасажири тихоокеанського експресу. (Це не просто "зумисна ілюстрація до професорської історичної екскурсії", додаток до того ландшафту". Дорога надій, з якими добровільно їдуть на Далекий Схід молоді люди, перетворюється на шлях смерті. Обабіч неї з'являються людипримари, каторжники. Потяг ніби входить у зону, де знаходяться приречені на сталінські табори люди. Вони нагадують тих будівельників, котрі піднімалися зі своїх могил обабіч вдовж залізниці у знаменитому вірші російського поета Миколи Некрасова "Железная дорога". У Івана Багряного обабіч колії стоять нащадки не лише Дем'яна Многогрішного ("Полтавці... Чернігівці... Херсонці... Кубанці..."), а й протопопа Авакума. Смерть, яка на них чекає невблаганно, урівнює цих людей, стираючи національні риси.

Співчуття письменника-публіциста до бідолах настільки сильне, що намагаючись виразити його, він дещо несподівано приписує це почуття пасажирам елітного поїзду "Нєгорелоє — Владивосток", котрі перед цим описувались у сатиричних тонах. Коли вони побачили жахливі умови, у яких знаходились в'язні, то майже рефлекторно захотіли допомогти: у вікна полетіли тютюн, шоколад, черевики, хліб, гроші... Такий стихійний порив, загальний "психоз", як називає його Іван Багряний, був абсолютно природним:

"А вони стояли безконечними шпалерами, безконечною тичбою вимучені, виснажені... В химерних і страшних бамлагівських одностроях: в ганчір'яних шапочках-ушанках і в такім лахмітті, що здавалося, ніби їх рвали всі собаки всього світу і тріпали всі сибірські й транссибірські вітри та буревії. <...>.

Неголені... Забрьохані... З хворобливо запаленими очима... Безконечні лави людей, списаних геть з життєвого реєстру, обтикані патрулями з рушницями і псами..." [1, 28].

Страхітливі картини каторжанської епопеї розгортає старий Мороз — сибіряк-українець, — якого сім'я Сірків зустріла у тайзі під час полювання. Він розповів про місто каторги — Комсомольськ, вимошене українськими кістками. Лаконічно, але виразно пише Іван Багряний про "заключоних", які працюють на лісорозробках.

Мало чим відрізняються від арештантів пасажири експресів з завербованими українцями, які цілими сім'ями приїхали на Далекий Схід добровільно, тікаючи від голодної смерті. ("Хтось з'їхав з глузду у цій країні. З одного кінця землі гнав етап в другий, а їм назустріч гнав такі ж етапи. І нема їм кінця-краю" [1, 180]). Коли на одній із станцій ешелон з "заключоними" зупинився поруч з потягом із "завербованими", читач доходить думки, що доля у них спільна.

Це доля не лише окремих людей, яких багато, а усього українського народу, якого вітер більшовицької політики геноциду зірвав з рідної землі, у яку вкладена праця багатьох поколінь, і погнав назустріч смерті по нескінченим просторам Сибіру та Далекого Сходу. Так історична парадигма, накладена на біографію Григорія Многогрішного, узагальнюючи, надає роману "Тигролови" гуманістичного пафосу та публіцистичної гостроти. Своїм корінням вони — в прийомах та принципах письма, характерних для нарису.

Іван Багряний використовує у романі "Тигролови" поетику не лише нарису, а й сатиричних жанрів публіцистики. У фейлетонному стилі описується, наприклад, як проводять вільний час радянські міщани. Сатиричні сцени у вагоні-ресторані поїзду "Негорєлоє — Владивосток" та у ресторані Хабаровська, контрастні по відношенню до нарисових, "таборових" та "тайгових". Разом же вони мов би віддзеркалюють життя двох антагоністичних частин населення СРСР.

Ю. Ф. Ярмиш вказує, що "фейлетонові як жанру властиві інакомовлення, гротеск, іронія, сарказм" [10]. Автору "Тигроловів" властиве використання інакомовлення, іронії та сарказму. Суттєво, що його сатира політична, тому є сенс говорити про політичну езопову мову, іронію та сарказм.

Письменник-публіцист постійно відсилає читача до реалій дійсності, які знаходяться за межами художнього світу роману. Це абсолютно конкретна політична система, яка представлена знаковими фігурами доби, система ворожа як до окремої особистості, так і до українського народу у цілому.

Як приклад інакомовлення, причому інакомовлення досить прозорого, можна вказати на побутові сценки, героями яких ϵ мисливці Григорій Многогрішний та Гриць Сірко, котрі після довгих місяців життя у тайзі потрапили до Хабаровська.

Проголодавшись, хлопці вирішили поїсти у ресторані, що знаходився у передмісті Українська Слобода. Але це була не українська, а японська ресторація. Страви там були чомусь китайські, та й подавало їх "китайча". З'ївши макарони та відмовившись від зеленого чаю, молоді люди розрахувались, вийшли на вулицю й розреготались: на гроші, які з них взяли, можна було купити теля. Вони вирішили, що ресторацію варто називати "Таверна Дохлої Кішки". Як бачимо, іронія виникає при певній невідповідності між явленим та його суттю. Аналогічна невідповідність виникає у іншій сцені — у якомусь буфеті, до якого зайшли вкрай зголоднілі хлопці. І знову вона існує між ціною та якістю страв та напоїв. Хлопці "заплатили втридорога й розлючені вийшли на мороз" [1, 192]. Іронія переходить у інакомовлення, яке продукує Григорій, але не розуміє Гриць. Колишній в'язень подивився на вивіску "заведенія" й вирішив назвати його "Таверна імені ЛАВРЕНТІЄВА". "Гриць поцікавився чому так, але Григорій не схотів пояснити. Піди поясни цьому вірноподданому, що не знає, хто в нього король, — та й хіба він збагне, цей Гриць! І нащо йому те потрібне. Хай собі Лаврентієв керує крайкомом ВКП(б), — цей новітній Муравйов-Амурський, — яке діло до того Грицеві" [1, 192].

Походивши холодними вулицями Хабаровська, Григорій та Гриць відважились завітати до справжнього ресторану. Описуючи їх пригоди, автор спочатку іронізує (вони прийняли швейцара за генерала), потім переходить до гуманістичного пафосу (коли хлопці познайомилися з українками-повіями), а після цього вдається до героїзації (зіткнення з Пітекантропом від НКВД). Описуючи відвідувачів ресторану, Іван Ба-

гряний піднімається до справжнього сарказму. Своє думки та почуття автор привласнює своєму улюбленому герою — Григорію Многогрішному. Складається враження, що автор-художник створив цей героїчний образ для того, щоб автор-публіцист міг передати йому свої думки та почуття.

Одначе впродовж усього твору тут є непряма, але критична та полемічна оцінка автором-публіцистом того, що називалось до нещодавно "радянська дійсність". Привносячи її в роман, Іван Багряний часто використовує один стилістичний прийом: він вживає "чуже слово" — своєрідну пародійну кальку з російської мови. Це сталий вираз чи фразеологізм, написаний українськими літерами та виокремлений за допомогою лапок. При цьому, зазвичай, виникає комічна невідповідність між російською фонемою та українською літерою, з допомогою якої вона передається, котра й привносить у твір пародійну мовну картину світу. За своїм лексичним складом російськомовна стихія настільки бідна, що напрошується порівняння зі словарним запасом одного із персонажів славетного роману Ільфа та Петрова Елочки Людоєдочки. Ось кілька прикладів використання цього вдалого стилістичного прийому.

Потяг-дракон, який везе засуджених на Далекий Схід, "знявся десь з громохкого центру країни "*чудудес*" [1, 7; тут і далі курсив мій — Н. Ш.].

Вартовий має бути пильний, "бдітельный". То-бо є його "дєло честі", дєло слави, то-бо його "дєло доблєсті і геройства" [1, 8–10].

"Вартовий оскаженіло б'є кольбою в стінку вагона:

— Адставіть пєсні!!!

I гатить кольбою рушниці щосили, пересипає грюкіт фантастичною лайкою:

— $A\partial$ -cmm-a-ві-і іть!!! [1, 11].

"Собаки нишпорили разом із своїми "*сотрудніками*", накидаючись на випадкових людей" [1, 15].

Пасажири тихоокеанського експресу "мчали далі. Зі сміхом і жартами, з частушками та з "*шірака страна моя родная*..." [1, 24].

Вони ж, побачивши табір: "— Ребята!!! Сматрі!!! Бамлаг!!!" [1, 28]. Одного із пасажирів, який весело проводив час у вагоні-ресторані, співробітники НКВС у цивільному, "тюбетейки" прийняли за Многогрішного й дали команду: "Следуйте за мной!" [1, 35].

"Чужа мова", яка весь час звучить у романі "Тигролови", не мала б активної публіцистичної семантики без своєрідного ключа, розміще-

ного у фінальній частині твору. Це цитати із крайових газет, котрі друкують відверто брехливі місцеві новини. Адже читач знає усі подробиці подій, які слугують розвязкою гострого сюжету роману "Тигролови". Йдеться про вбивство Григорієм Многогрішним двох співробітників НКВС та його втечу з Наталкою за кордон. Використовуючи все "чужі слова" письменник сворює дивовижний ефект: опис подій радянськими газетярами сприймається як брехливий та комічно-гротесковий.

Офіціозна газета "Тіхоокеанская звезда", повідомляючи про смерть чекістів, які під час зустрічі з народним месником не чинили ніякого супротиву й були підстрелені Григорієм Многогрішним з якоюсь ковбойською легкістю, писала "під грізною чорною шапкою — "СМЕРТЬ ВРАГАМ НАРОДА!" та "ВИ УМЄРЛІ, НО ДЄЛО ВАШЕ ЖИВЬОТ! МИ КЛЯНЬОМСЯ, ДОРОГІЄ ТОВАРІЩІ, ОТОМСТІТЬ ЗА ВАС І УНІЧТОЖІТЬ ВСЄХ ВРАГОВ ВО ВСЬОМ МІРЄ!" про те, що вони загинули після упертого бою з великою, озброєною до зубів бандою ворогів народу [1, 237; цитую зі збереженням орфографії та шрифту авторської редакції — Н. Ш.]

Аналогічно подавалась і інформація про перетин Григорієм та Наталкою радянсьно-маньчжурського кордону. Як пише письменник, вони легко спровокували стрілянину на флангах, а перейшли його на оголеній прикордонниками центральній частині, зустрівши лише п'яного начальника застави. Ось що можна було прочитати у тій же газеті: "СМЕРТЬ ПОДЛИМ НАРУШІТЄЛЯМ!" "СВІНЬЯ ЛЄЗЄТ В СОВЄТСКІЙ ОГОРОД!" "СМЕРТЬ ЗАХВАТЧІКАМ СОЦІАЛІСТІЧЕСКОЙ РОДІНИ" тощо. Потім наводилися привітальні телеграми на ім'я того героїчного начальника Н-ської застави і повідомлення про представлення його до найвищої нагороди [1, 238–239]. Отже, одні й ті ж події подаються у романі двічі. Першого разу їх описує автор-художник, а після цього про них з сарказмом повідомляє автор-публіцист, який активно використовує вдалий стилістичний прийом — пародійну кальку, "чужу мову".

Таким чином, художньо-образне та публіцистичне начала в романі Івана Багряного "Тигролови", безперечно, знаходяться у відношеннях взаємодоповнення. Разом з тим, образ та думка співвідносяться досить складно, оскільки пародійна калька, носієм якої, як правило, є повістяр і лише інколи — персонаж, може, в одних випадках, руйнувати нейтральне чи ідеалізоване зображення дійсності, а в інших, — підсилювати, доводити чи не до гротеску сатиричне тло картини дійсності, яку відтворює художник. Вона доповнює критерій краси, головний для

художника, та певною мірою скорочує дистанцію між образним світом й автором, який час від часу втрачає позицію естетичного позазнаходження по відношенню до нього.

Основні форми оцінки публіцистом образного світу роману — національна, ідеологічна та політична. Іван Багряний створив чітку систему критеріїв оцінки, які, співвіднесені з образною системою роману, значною мірою поглиблюють його зміст. Український народ, доля якого у центрі уваги художника-публіциста, відтворюється за допомогою таких опозицій, як національне — космополітичне, осідлі землероби — кочове плем'я, диктатура імперії — республікансько-козацький дух волі, гармонія та дисгармонія з природою тощо.

Цитована література

- 1. *Багряний Іван*. Тигролови. Роман. Морітурі. Драматична повість. К.: Наукова думка. 2005. 368 с.
- 2. *Балаклицький Максим*. "Нова релігійність" Івана Багряного: Монографія. К.: Смолоскип, 2005. 167 с.
- 3. *Здоровега В. Й.* Теорія і методика журналістської творчості. Л. : ПАІС, 2000.
- 4. *Ярмаш Ю. Ф.* Жанри сатиричної публіцистики: Навчальний посібник / За ред. проф. В. В. Різуна. К.: Інститут журналістики, 2003. 156 с.

Тетяна Стамат



ГЕРОЙ В СОЦІУМІ І ПОЗА СОЦІУМОМ: УЯВНА І РЕАЛЬНА СВОБОДА ГЕРОЯ І АВТОРА В РОСІЙСЬКІЙ ПРОЗІ 70–90-х РОКІВ XX ст.

Стосунки автора і героя в російській літературі можна назвати традиційно-об'єктивними. В переважній більшості випадків автор займає позицію керівника і координатора по відношенню до свого героя, оскільки претендує на роль "єдиної істини серед світу ілюзій і хаосу", який він намагається впорядкувати.

Говорячи про постмодерністську літературу, ми маємо справу з постмодерністською свідомістю, яка, як відомо, має кризовий характер. Розкриваючи зміст поняття "криза", американський дослідник А. Меджилл пише: "це втрата авторитетних і доступних розуму стандартів добра, істини і прекрасного" [1, 213].

В Росії появу постмодернізму пов'язують зі специфікою російської історії і ментальності, які вже самі по собі є основою для кризового світовідчуття.

Постмодерністська свідомість знаходить своє втілення і в стосунках автора і героя, які потерпають значні зміни. Автор в розрізненому, гетерогенному матеріалі, якій утворює постмодерністський текст, являється не сам по собі, а в якості певної іронічної маски, завдяки якій він ховається від тоталітаризму мови. Авторська маска при відсутності автора є головним засобом підтримки комунікації і смисловим центром постмодерністського твору. Герой, представлений авторською маскою, втрачає свою самостійність і стає своєрідною інтенцією автора по відношенню до тексту, що обумовлює "розмивання" кордонів між автором і героєм.

Російська постмодерністська свідомість базується на певному типі російської нації — геосоціальному маргінесі, балансуванні на межі Заходу і Сходу. Окрім того, імперський статус Росії також залишив свій відбиток на менталітеті росіян. Особливість етнопсихіки російської нації — перевага колективного над індивідуальним, що і стало основою невдалої спроби побудови комунізму. Намагаючись створити ілюзію "всезагального щастя", генератори комуністичної ідеї створили реальність, яка сама по собі була утопічною і не "залишала ніяких смислових залишків для майбутнього, для подальшої ходи часу" [2, 176].

Утопічне світосприйняття повільно руйнується в свідомості автора і героя постмодерністського твору, утворюючи стійкі маргінальні системи, які вступають у конфронтацію з соціальними кодексами. В процесі цієї боротьби вони намагаються, принаймні, здобути статус своболи і вілносної незалежності.

Яким чином в російській літературі останньої третини XX століття вдається автору і герою утвердити свій незалежний статус і як при цьому формуються їхні стосунки? Дослідженню цієї проблеми, яка здається нам актуальною, і присвячена ця стаття.

Цікавим в цьому відношенні виглядає твір Вен. Єрофєєва "Москва-Пєтушкі" (1970).

Герой поеми. Венічка Єрофєєв розповідає про події, які нібито відбулися з ним напередодні його власної смерті. Таким чином ми слухаємо сповідь мертвого героя, який перетворився після смерті в якийсь трагічний символ епохи, а зараз виступає в ролі наратора. Наратор Вєнічка — це свого роду зв'язуюча ланка між життям і смертю, землею і космосом, мікро- і макросвітами. Автор-двійник героя, виступає в даному випадку в ролі творця: він надихає свого героя, дає йому свободу вибору, але в той самий час і критикує його, повчає, нібито стороння особа. В критичних репліках автора вбачається іронія з приводу раціонального (комуністичного) підходу до всіх явищ буття, засобом якого неможливо осягнути відсутність в цьому бутті видимого смислу.

Простір в поемі окреслено радянською символічною реальністю: електричка "Москва-Петушкі", Кремль, Червона площа, станція Серп і Молот, Невідомий під'їзд тошо.

Наділивши героя витонченою і ніжною душею, гіпертрофованою делікатністю і незайманістю, автор змушує його страждати в грубому й жорстокому світі. Маргіналізм Вєнічкі виявляється в його вмінні вдивлятися в життя, замислюючись над його сенсом: "...я смотрю й вижу, й поэтому скорбен" [3, т. 1, 135].

Герой поеми втомився жити ілюзіями, які розбиває груба реальність, він усвідомлює усю марноту свого існування. Відчуття втоми і, як наслідок цього, — екзистенціальної нудоти — це відчуття космічні, які протистоять хаосу. Подоланню цих негативних симптомів духовної кризи може сприяти самоочищення організму від брехні і рабської залежності від світу, законам якого він не в змозі підкорятися.

Своєрідним засобом самоочищення, прояву бунту, прагненням до свободи стає його епатажна поведінка, яку визначають як юродство.

Доказом традиційного російського юродства слугують мотиви "священного безумства", балансування героя на "межі між смішним і серйозним, що являє собою "трагічний варіант сміхового світу" [4, 21 7].

Однак, хоча зовнішня поведінка героя і нагадує означений феномен, внутрішньо вона спровокована зовсім іншою мотивацією, яка відрізняється в корені від юродства.

Головне завдання юродивого — служіння Христу. Поведінка Вєнічки мотивується скоріше внутрішніми, а не зовнішніми причинами. Звернемося до прикладів так званого Вєнічкіного юродства.

Найбільшу іронію виявляє герой з приводу кохання до жінки. Любов для цього персонажа являється тією формою відношення до світу, яка протистоїть інтелектуальному способу пізнання. Він інтуїтивно вживається в дійсність і засвоює її властивості, намагаючись встановити тим самим гармонійні відносини зі світом.

Але своєю поведінкою Вєнічка навмисно деканонізує, знижує поняття "любові" до рівня фізіологічної потреби. Протестуючи проти високого, духовного кохання, герой проповідує натомість раблезіанську його форму — тваринну, тілесну, бездуховну: "Я дал ей рупь й все ей объяснил. Она, эта мандавошечка, оказалась понятливее Эрдели..." [3, т. 1, 72]. Груба іронія героя пов'язана перш за все із неможливістю душевного огрубіння, романтичністю його натури, пристрасної жаги гармонії. Не знаходячи в реальному, спотвореному світі достойного об'єкта для поклоніння, Вєнічка вдається до крайнощів — він заперечує високе кохання, кепкує з нього.

В поемі "Москва-Пєтушкі" зовсім не багато жіночих персонажів, але усі вони підкреслено негативні. Переважно, це п'яненькі жінкисамки, які вульгаризують своїм існуванням підвищені настрої героя: "женщина в коричневом берете", с "черными усиками" "вся была пьяна, снизу до верху, й берет у нее разъезжался" [3, т. 1, 103]; дуже вражають його "три косеющих твари, одна пьянее другой" [3, т. 1, 61]. одна з яких стає предметом особливого поклоніння героя, його романтичною нареченою: "Эта девушка вовсе не девушка!...а баллада ля бемоль мажор!" [3, т. 1, 60]. Крізь образи цих жінок просвічують силуети літературних героїнь Пушкіна і Блока. Це романтичні вічні образи Тетяни Ларіної та Прекрасної Дами. Вочевидь, знаходячись у стані сп'яніння, герой занурюється в ілюзорний світ літературних героїв, де царює та гармонія, про яку він мріє, де живуть жінки, які втілюють Вічну Жіночість і Красу. Але в реальному світі абсурду замість Тетяни Ларіної в "малиновом берете" постає п'яна жінка в "коричневом берете" "со шрамом й без зубов"[3, т. 1, 107], яка розповідає жахливу історію про те, як її обманув комсорг Євтюшкін, а про Пушкіна вона знає тільки з банальної приказки-запитання, яке вона постійно задає Євтюшкіну, дратуючи тим самим його: " А кто за тебя детишек будет воспитывать? Пушкин, что ли?" [3, т. 1, 105]. Так же трансформується у свідомості героя образ блоківської Прекрасної Дами — "стройно-белой", в "белом платье", оточеної білими птахами, в "рыжую стервозу" з "невинными бельмами", з "белизной, переходящей в белесость" [3, т. 1, 61]. Вєнічкіна пристрасть до "рудої дияволиці" ідеалізується автором. Його дама оточена хмарою з лілій, жасмину, райських птахів. Саме вона чекає на нього в Пєтушках, куди

він так прагне потрапити. І нехай вона Афродіта і дияволиця в одній особі, але все ж — онтологічне втілення блоківського ідеалу Жінки-Спасительниці, здатної оживити мертвого: "Талифа куми", — тобто "встань, оботри пальто, почисти штаны, отряхнись й йди" [3, т. 1, 156], — говорить вона герою, який лежить в домовині. Саме така жінка, вільна і здатна до бунту, стає своєрідним ідеалом автора і героя. Вона відмовляється від шлюбу з Вєнічкою, боючися потрапити в рабство: "она молча протянула мне шиш" [3, т. 1, 65]. Пристрасть до подібної жінки-дияволиці притаманна і герою "Записок психопата": "Я преклонялся перед этой пьяной скотиной, которая могла делать со мной все, что хотела..." [3, т. 2, 30].

Профанація високого кохання героя невід'ємна від подібного ставлення до нього автора, оскільки "романтизм є формою безкінечного героя і перебудовує його, герой переймає з нього усі його трансгредієнтні визначення для себе, для свого саморозвитку і самовизначення, яке завдяки цьому стає безкінечним" [6, 200].

Разом із тим автор і герой вбачають в жінці істоту, достойну співчуття: "баба должна быть совершенно натуральной: понятливой, но одновременно глухой и многогранной..." — зауважує автор "Записних книжок" [3, т. 2, 357]. Саме тому в профанаційному тлумаченні тургенєвського кохання героєм відчувається скорбота — скорбота арлекіна, який приховує під смішливою маскою сльози — тугу за справжнім, романтичним коханням.

Можна сумніватися в доцільності порівняння поведінки росіянина Вєнічки із західним клоуном-арлекіном. Але все ж таки це порівняння є цілком органічним для даного героя і для російської літератури в цілому.

Являючись продуктом російської цивілізації, яка, за твердженням М. Епштейна, "засвоєна у своїх зовнішніх формах, позбавлених як сучасного європейського, так і внутрішнього російського змісту, і залишається царством назв і марень" [2, 179], російська література "з самого початку була викроєною із європейських цитат" [2, 179]. Пушкінський Євгеній Онєгін був усього лише "москвичем в гарольдовом плаще", пародією, симулякром. В сутності, поведінка Онєгіна, "лишнего человека", який ховається від сусідів, зверхньо поводить себе з аристократами, вбиває на дуелі ні в чому не винного "доброго малого" — це вже свого роду арлекінада, адже таку поведінку аж ніяк не можна трактувати як юродство.

Так і юродство Вєнічки скоріше схоже на арлекінаду, в якій герой грає роль ІІ'єро, смішного закоханого, приреченого на вічні муки від нерозділеного кохання. Та й для автора "Записних книжок" арлекінада стала "средством против обывательского застоя и натужной героизации" [3, т. 1, 311]; "в знак протеста против жестокости й бессмысленности бытия делаю разные буффонадные глупости" [3, т. 1, 369].

Найбільш епатажною і буфонадою виглядає високопарна промова героя про гикавку: "Икота — выше всякого закона" [3, т. 1, 73].

Проводячи паралель між п'яною гикавкою — Божою Десницею-Богом, герой намагається зсунути з мертвої точки примітивно-конформістське мислення своїх одноплемінників і віртуальних співбесідників, змушує їх "задуматися над проблемами "трансцендентальними", дарма це слово доволі часто промовляється в поемі, правда, не самим героєм. Для вельми розумного городянина у "коверкотовом пальто" воно перетворилося в модний фетиш.

Таким чином, одягши на себе маску юродивого-арлекіна, герой та автор намагаються вижити в світі "под знаком вышибаемой из ума икоты", "под знаком рвоты, которой нет предела" [3, т. 1, 341], вони в такий спосіб намагаються реалізувати своє право на свободу, хоча свобода ця насправді — марення.

Спостерігаючи за характерами єрофєєвських головних героїв в різних творах, можна помітити їхню органічну однорідність. Вони суть внутрішнього світу автора. "Безграничное расширение сфери интимного" приводить до того, що сам автор стає свого роду героєм — героєм свого часу: "Глядя на меня, у меня волосы встают дыбом" [3, т. 2, 359]. Головна робота автора — спостереження за внутрішніми процессами, які відбуваються в ньому самому — у відчутті свого пульсу, свого дихання, свого "я" — він перемагає себе, знаходить і знову втрачає, переслідуючи себе, несподівано раптом знаходить, дивуючись, чи це він [6, 284]. Саме це і пояснює той факт, що автор займає різну позицію по відношенню до свого героя — він то зливається з ним в одне ціле, дає герою своє власне ім'я і прізвище, то, відгалужуючись від нього, займає позицію спостерігача. Внутрішнє прагнення свободи робить автора і героя маргіналами: "С такими позорными взглядами ты вечно будешь одиноким й несчастным" [3 т. 1, 42], — говорять герою оточуючі персонажі. "Я тучен душою, мне нужны средства для похудания" [3, т. 2, 352], — заявляє автор "Записних книжок". Оскільки один з найбільш дійових засобів звільнення — виторгнення усього зайвого, Венедикт Єрофеєв застосовує

для цього творчість, відображаючи внутрішній світ "іншого" (термін М. Бахтіна), як дзеркальне відображення свого власного: "Внутреннюю жизнь другого я переживаю как душу, в себе самом живу как в духе. Душа — это образ совокупности всего действительно пережитого, всего наличного в духе, во времени, дух же — совокупность всех смысловых значимостей, направленностей жизни, актов исхождения из себя" [6, 133]. В той же час образ "іншого", тобто, героя, в процесі творчості трансформується від "я" і перестає зливатися з авторським, виходячи за межі акту самосвідомості і натомість отримуючи деяку свободу.

Стосунки автора і героя в ситуації пошуку свободи у В.Єрофєєва засновані на максимальному наближенні "творчого хронотопа" автора з "творчим хронотопом" героя, що дає можливість автору сховатися і зайняти позицію спостерігача, яка протилежна позиції керівника-творця. Герой-наратор вповноважений самостійно творити свій "хронотоп", автор лише інколи заграє зі своїм персонажем. Однак у цьому випадку ще зарано говорити про "смерть автора", оскільки виявляється певна доля його присутності в тексті: автор залишається залежним від реальності, створеної ним же самим, він втілює єдину правду в світі ілюзій і хаосу.

Прослідкуємо, як змінюється поняття про свободу і відношення до неї автора і героя в російській літературі через десятиріччя після появи поеми В. Єрофєєва "Москва-Петушкі" — в творчості В. П'єцуха.

Продовжуючи у своїй творчості єрофєєвську традицію "вагонної" філософії, В. П'єцух намагається вирішити проблему "батьків і дітей", причому "батьки", які пожили і зазнали горя, немов би змирюються зі своєю долею і займають позицію "непротивлення", оскільки якимось "заднім розумом" розуміють: "если судьба тебя гнет в дугу, то значит, что ты у нее избранник"[7, 300]. В "дітях", у свою чергу, виявляються традиційні нігілістично-бунтарські настрої, і, не пригнічені тяжкими випробуваннями, вони, діти, мають волелюбні прагнення.

Вельми цікавим в даному відношенні є роман В. П'єцуха "Пророкування майбутнього", в якому автор ніби передає свої повноваження іншому автору, котрий пише роман про майбутнє, але є водночас і героєм твору. Прийом "роман в романі" — явище майже традиційне для російської літератури, а сам початок роману — алюзія булгаківського роману "Майстер і Маргарита". Порівняймо у П'єцуха: "Противным февральским днем, в тот час, когда только-только собираются сумерки... невзначай разговорились два старичка" [7, 168]; у Бул-

гакова: "Однажды весною, в час небывалого жаркого заката, в Москве, на Патриарших прудах, появились два гражданина" [8, 463].

Як бачимо, П'єцух спочатку задає різко негативний характер своїй оповіді, на відміну від Булгакова, що, в принципі, надає постмодерністського забарвлення його роману. Полемізуючи з Булгаковим, П'єцух намагається дати дещо іншу інтерпретацію історичним подіям, які мали місце в Росії, та їхньому впливу на формування національного характеру, а також визначити роль літератури в цих процесах.

В минулому вчитель історії, В. П'єцух філософськи переосмислює історичний шлях Росії від початку до кінця XX століття, концентруючи його в долі одного героя, який займає в романі центральне місце. Звуть цього героя Володимир Іванович Іов. Вочевидь натяк автора на зв'язок цього героя з біблійним Іовом, Божим обранцем, якому суджено було страждати і мучитись задля отримання земної благодаті. Відомо, що біблійний Іов був готовий повстати проти Бога за те, що той несправедливо змусив його терпіти удари долі, але, не зважаючи на це, Іов залишається відданим слугою Бога, схиляючи голову перед його всемогутністю. Ця паралель одразу виявляє характер і подальшу поведінку Володимира Іова як пасивного страстотерпця.

Особливістю роману є той факт, що Іов одночасно є героєм двох текстів — літературного, який створює один із героїв роману, друг Іова, вчитель французької мови, і гіперреального життєвого простору самого роману. М. Бахтін визначає подібні просторово-часові відносини як "творчий хронотоп". В творчому хронотопі роману важливу роль відіграє саме "літературність" життя, оскільки, за логікою П'єцуха, "русская жизнь во все времена, и в последнее особенно, была органически литературна"[9,223]. Таким чином, ми спостерігаємо в романі постмодерністське розмивання межі між "знаком і референтом"(М. Липовецький), що і вказує на певну залежність історичного процесу від літературного.

"Творчий хронотоп" дозволяє автору розчинитися в тексті, віддавши свої повноваження одному зі своїх героїв, який і стає відтоді автором-наратором. Таке самоусунення автора відіграє позитивну роль в побудові суб'єктно-об'єктних відносин автора і героя, героя і тексту, тексту і читача. Читач, сприймаючи текст від імені автора-героя, психологічно схильний довіряти йому більше, ніж безликому автору. Такий прийом сприяє деієрархізації, в процесі якої "руйнується сама принципова можливість деякої кінцевої, мислимої, стабільної "рами",

яка впорядковує безперервний процес ігрового розвінчання/увінчання" [9, 22].

Герої роману "Пророкування майбутнього" намагаються знайти своє щастя, живучи в напівтемному і загниваючому світі тоталітарної жорстокості і рабства. Переносячи страждання, вони продовжують вірити в обіцяне щасливе майбутнє. Кожний з них не живе своїм власним життям, вони намагаються створити ілюзію якогось чужого життя. Так безіменний автор роману про майбутнє ховається від абсурду реальності в літературу, намагаючись пережити катарсис від процесу письма. Письменник-геній Пєтухов-Ментик надягає на себе маску юродивого, отримуючи таким чином відповідну долю безпеки і свободи. Сам герой, Володимир Іов, шкільний учитель праці, занурюється в роботу, яку він ненавидить, ховаючись таким чином від нав'язливих думок про щастя, оскільки "искусственная атмосфера порядочности й совестливости, возведенные в абсолют, не могут не сделать из учителя отчасти невменяемого человека" [7, 217].

Лаборант Богомолов також намагався безуспішно юродствувати, але вирішив обрати більш ефективний засіб протистояти абсурдові — "намеренное подличанье". Він "по убеждению" пише доноси на своїх колег, не приховуючи цього. Богомолов закликає в такий спосіб людей до бунту проти абсурду, але незважаючи на це, його життєва позиція — така ж симуляція, ілюзія справжнього життя, своєрідна форма захисту від власної неповноцінності, внутрішньої потворності, викликаних Системою.

Використовуючи поліфонізм Достоєвського, автор представляє на сторінках роману власних двійників, виражаючи в кожному з них певні риси так званого "образа русского интеллигента", якого, за словами П'єцуха, детально створив і завершив Достоєвський. Автор роману — подоба цього образу, симулякр. Він залежить від канонів класичної російської літератури, так як і його герой-письменник, який не може і рядка написати без портретів Чехова і Толстого: "я в отчаянье кошусь на миниатюрные портреты Чехова и Толстого, которые всегда расставляю подле себя, прежде чем сесть писать..." [7, 221]. Ця залежність пояснюється тим, що автор-герой намагається пророкувати майбутнє російського національного характеру, його, так би мовити, еволюцію, яка, в свою чергу, неможлива без минулого. А оскільки російський національний характер формувався переважно під впливом літератури, то і майбутнє треба роздивлятися крізь "магічний кришталь" письменницької фантазії.

В основі сюжету, який створює автор-герой, — спроби наслідувати російський класичний роман, звідси і родовід героя, і перифрази класичних мотивів, а також мотивів соцреалістичної літератури. Сам оповідач фіксує невдачу своїх спроб — сюжет не рухається з мертвої точки — заважають проблеми на роботі, в сім'ї, дитина, що плаче за стіною. Це пояснюється все тією ж внутрішньою неволею митця, що породжується метафізичним страхом відносин з людьми, оскільки вони незмінно обертаються ошуканством і приниженням. Усі спроби митця одержати свободу в ситуації тотальної симуляції завдяки виявленню своїх особистісних якостей терміново заперечуються і усуваються, результатом чого є нівелювання індивідууму і перетворення живої людини на симулякр.

Чи можна пояснити натхнення, яке раптом з'являється у героя-митця після його звільнення з роботи та тюремного ув'язнення, — отриманням духовної свободи? Скоріше за все — ні. Це лише пародія так званого модерністського проекту духовної свободи, оскільки герой продовжує переживати комплекс неповноцінності : "я испугался, что свою вещь до второго пришествия не напишу, но тут я вспомнил о миниатюрных портретах Чехова й Толстого..." [7, 206].

Окрім того, автор-герой перестає сприймати свого колегу по роботі як живу людину після того, як той пішов на пенсію, він для нього перетворився на літературного героя: "в моем сознании он внезапно прекратил существовать в качестве человека и совершенно превратился в литературную категорию"[7, 243]. Це свідчення кризового світосприйняття митця-наратора, "художній хронотоп" якого частково замінює йому реальне життя, перетворюючи таким чином і його самого в одного з персонажів створюваного ним тексту. А оскільки це так, то і майбутнє, яке він пророкує, — це всього лише ігровий творчий акт, міф, який розігрується в рамках літературного твору. Актуальною в цьому відношенні можна вважати думку М. Бахтіна, який стверджував, що кризою в житті можна називати "населення життя літературними персонажами, уникнення життя від абсолютного майбутнього, перетворення його в трагедію без хору й без автора" [6, 224].

Таким же закріпаченим і частково неповноцінним можна вважати і автора, який створив свого двійника — літературного героя. Автор роману боїться сам виступати в ролі наратора, оскільки "творческий процесс есть всегда процесс насилия, совершаемого правдой над душой" [6, 236]. Але, боючися потрапити під владу правди, автор

все ж таки потрапляє під владу своєї власної гри з цією самою правдою, тому перестає виконувати роль керівника творчого процесу.

Відбитки авторської несвободи передаються і в образах героїв-дітей Іових. Оскільки реальні особи перетворилися на персонажів, створених закріпаченою фантазією автора, вони вже позбавлені свободи. Саме тому ми можемо спостерігати на сторінках роману намагання героїв "вистрибнути із себе", жити вірою в "чудо свого раптового перетворення", але створений образ "змушує співпасти з самим собою", потрапляє в "безнадійність завершеного і готового" [6, 236].

Аналізуючи життя і характер Олі і Сашка Іових, можна констатувати їхню онтологічну нездатність до самореалізації в світі, де вони народилися. Отримавши у спадок усі риси російської інтелігенції XIX століття, а саме: "человеконенавистнический альтруизм" і "оптимизм безнадежности", Сашко і Оля відчувають себе зайвими людьми.

Олександр Іов — інженер-хімік за освітою, живе в кімнаті, схожій на кімнату Раскольникова, тісні стіни якої аж ніяк не сприяють вільному духові героя. Намагаючись протистояти абсурдному світові, герой постригся наголо, працює двірником, ходить у валянках круглий рік, у вільний час пише картини і п'є багато портвейну, живе відлюдником. Тому не має друзів: "К нему никто не ходит ... — никто!" [7, 254], а сестра його не любить: "Я его жалею, но не люблю" [7, 254], — говорить про нього Ольга. І що важливо, не любить вона його за те, що він знає про це життя щось таке, що не дано знати нікому. Якась загадкова істина, яку він пізнав, стала причиною "нещастя" Сашка Іова, глибоко самотньої нереалізованої людини.

З одного боку, Сашко — достатньо вільний, оскільки обрав для себе даний спосіб існування, не нав'язаний йому ніким. В процесі втечі від рабської дійсності він розірвав усі зв'язки з соціумом. Але чи став він від цього щасливішим? Чим пояснити його скорботний вигляд та смуток в чистих очах? Чи не тою ж залежністю-ностальгією за ненависним йому світом рабів, заради якого він готовий "уйти с головой в любое гуманистическое дело" [7, 291], щоб тільки забути про абстрактні питання і "гамлетовские сопли". Образ Сашка — це ще одна пародія на героя модерністських романів, а простіше кажучи, — симулякр.

Також симулює своє існування і Ольга Іова, службова юридичної контори, яка якимось загадковим чином отримала квартиру між площею Пушкіна і площею Маяковського, на вулиці Герцена. В назві вулиць автор втілює символічний епізод з історії Росії — так званий

смутний шлях до волі — від волелюбних віршів Пушкіна до "колокольного дзвону" Герцена і втілення завоювань в кривавих боях свободи — творчості Маяковського. Символічне і проживання Ольги між двома площами. Очевидно, автор-герой хотів показати сам процес зневаження мистецтва заради грубого і жорсткого оволодіння удаваною свободою і заміну справжнього мистецтва ймовірною його подобою. Як відомо, сам Маяковський добре розумів це в зрідий період своєї творчості, що і стало ймовірною причиною його самогубства.

Оля так же, як і її брат, не сприймає абсурдний світ, в якому "все похожи друг на друга, как собаки одной породы" [7, 273], тому що "живут совершенно одинаково, под копирку" [7, 273]. Вона намагається йти проти правил, стверджуючи своє право на свободу: "после хамского запрещения я принципиально завела себе московскую сторожевую..." [7, 273], але таке протистояння соціуму породжує непокій і страх. Вона живе, очікуючи від спільноти виселення з власної квартири. Сама себе вона називає "искательницей несчастий", яка прожила тридцять років, а навіщо — не знає. Оля вважає себе нещасною, оскільки їй, як і багатьом жінкам, "недоступна такая простая радость, как близость с мужчиной..." [7, 291]. Врешті-решт, вона знаходить, як їй здається, можливий шлях покращення якості майбутнього життя — в народженні дитини від автора-героя, який оптимістично дивиться на життя, в тому числі і на історію Росії, відчуваючи в її майбутньому "какую-то благодать" [7, 178]. Але, на жаль, письменник неспроможний був здійснити запропонований йому акт, що і спричинило самогубство героїні.

В даному епізоді, як і в романі в цілому, відчувається іронія. Автор намагається іронізувати над автором-героєм, виставляючи його на посміховисько перед читачами. Ця іронія перетворюється врешті-решт на самоіронію, причому, досить жорстоку. Особливо це відчувається в кінці роману, який закінчується словами: "Все будет хорошо" [7, 3] 19]. Це абсурдна відповідь на абсурдне життя. Можливо, навіть певний сарказм, авторська гра, в якій крізь оптимізм повної розгубленості перед життям поноситься геніальне слово Пєтухова-Ментика: "двояко".

Як бачимо, стосунки автора і героя в їхньому прагненні до свободи засновані на певному відчуженні автора через іронію і самоіронію. Герої в творах П'єцуха — пародії на модерністських героїв, яких і висміює автор, в той же час знаходячи в собі риси модерністських ідеалів, що, в свою чергу, стає основою для самоіронії. Основною

домінантою творів П'єпуха є поліфонізм, який допомагає авторському самовиявленню в різних героях-двійниках, "творчий хронотоп" яких лише ілюзорно співпадає з "творчим хронотопом" автора. Автор у П'єцуха покладає на тендітні плечі своїх героїв "бремя непосильного правдовещания". Боючися стати рабом цієї правди, почути її голос від самого себе, він усіляко підігрує своїм героям, зіштовхуючи їх з абсурдом життя, звідки вони не можуть знайти виходу. Саме в таких ситуаціях найбільш яскраво виявляється фігура автора, який злорадно іронізує і відверто висміює героїв-невдах, а разом з ними і самого себе.

Цілком самобутньо і цікаво вирішує проблему пошуків героєм особистої свободи сучасна російська письменниця Т. Толстая. Характерним мотивом її творів є зіткнення героїв з хаосом/смертю, де на/ в одній миті зливаються життя і смерть, що, як правило, породжує панічний страх, прагнення бігти геть від страшної правди життя. Улюблені герої письменниці відрізняються своєю здатністю до "діалогу з хаосом" і готовністю зустрітися з безоднею.

У своїй статті "Квадрат" (2000) Т. Толстая розповідає про так званий "арзамаський жах", який пережив Лев Толстой під час своєї мандрівки в Арзамас: "Чисто выбеленная квадратная комната. Я лег было, но только что улегся, вдруг вскочил от ужаса. И тоска, тоска, — такая же духовная тоска, какая бывает перед рвотой... Жутко, страшно... Как-то жизнь и смерть слились в одно. Что-то раздирало мою душу на части..." [10, 10].

Після цієї подорожі, за словами Толстої, Лев Толстой "відрікся від життя, від любові, від основ світу, який його оточував, від мистецтва. Якась життєва правда, що він її відкрив, привела його в пустоту, в нуль, спричинила саморуйнування" [10, 10]. Такий же самий жах, на думку письменниці, відчули люди, які зазирнули в "чорний квадрат" Малевича, який оголошував "смерть мистецтва", неможливість його, непотрібність його [10, 13].

Розділяючи художників на людей "доквадратної" і "післяквадратної" епохи, Толста виділяє їхні основні відмінні риси: здатність до любові, віра в чудо і прагнення до життя — перших та байдуже ставлення до життя, цинізм і прагнення до смерті — других. Як мистецтвознавець і людина, Толста стоїть на позиціях "доквадратного" мистецтва і осуджує саморуйнівну силу "післяквадрату". Можливо, саме тому герої письменниці проходять тест на випробування Квадратом, під час якого вони повинні перемогти в собі звірине несвідоме нача-

ло. Зазвичай не влається далеко не всім героям, але ті, кому не до снаги, стають близькими автору, який стає їхнім незримим двійником. Найбільш трагічного відтінку набирає голос автора в першому романі Т. Толстої "Кись" (2000). Хронотоп роману — Федір Кузьмичек (Москва) після Вибуху — зливається з творчим хронотопом автора — об'єднання "доквадратної" і "післяквадратної" культури, що має епохальне значення. Герої, що живуть у Федіркузьмичску, розділені на три категорії : Колишні — ті, які, переживши Квадрат — Вибух, зберегли старі ідеали і цінності, залишились вірними культурі, яка виплекала їхні найкращі якості, тому вони безсмертні; переродженці — "лицо вроде как у человека, туловище шерстью покрыто й на четвереньках бегают" [1 1,6], — ті, яких зустріч з Квадратом перетворила на циніків, позбавлених будь-яких ідеалів та цінностей безкультурних виродків або, навпаки, релігійних фанатиків, що відвернулися від життя і моляться про смерть. Так звані "голубчики" — переважна більшість населення міста, — ті, що народилися після Вибуху, в епоху глобальної темноти і напівграмотності. На перший погляд, автор надає перевагу Колишнім, оскільки вони, носії старої культури, наділені ним безсмертям, а Головний Розтопник Микита Іванович належить до правлячої верхівки. Він — зберігач вогню, без якого немає життя, вносить посильний внесок в становлення культури: "чудесный старик", "такой знающий" [11, 145]; мріє про духовний ренесанс, поводить себе сміливо і незалежно навіть у присутності голови держави Федора Кузьмича: "Мне триста лет и я бюрократического хамства еще при прежней жизни навидался..." [11, 80]; відстоює своє право на повагу і незалежність. Основою його незалежності є відданість старим ідеалам, любов до Пушкіна як світоча російської культури, як символу вільнолюбства і вільнодумства. Саме тому він надумав воздвигнути пам'ятник Пушкіну в центрі міста. Головний Розтопик, на перший погляд, виступає в романі в ролі супергероя, з яким тісно пов'язана авторська ідея про сакральність класичного мистецтва, про його одухотворюючу роль. Здається, автор симпатизує цьому героєві, хоча портрет дещо знижує його супергеройську ауру: "росту небольшого, телом щуплый, бороденка паршивая, глазки маленькие, как у курицы" [11, 31]. Але це лише оболонка, під якою приховується відданість старому духовному спадку, головні лозунги якого: "чуткость, сострадание, великодушне, честность, справедливость, душевная зоркость" — стають доволі значимими та переконливими для читача "до Вибухової" епохи, але не для самих "голубчиків": "Никита

Иваныч столбов понаставил, а Бенедикт об них голову разбивай" [1 1,35]; "ничего не понимает" [11, 32]; "голубчики озлобились" [1 1,33], — це реакція місцевих жителів на спроби Головного Розтопника відродити їхній духовний потенціал за допомогою воскресіння назв старих московських вулиць та спорудження пам'ятників російським письменникам. Для жителів містечка ці символи минулого перетворилися на мертві поняття, оскільки занадто велика дистанція, яка відділяє їх від реальності, в якій ці символи мали смислотворче і виховне значення. Тому і говорять "голубчики": "Прежние наших слов не понимают, а мы ихних" [11, 31]. Однак, найтрагічнішим є те, що для людей з минулого ці символи також перетворилися на умовні знаки — сліди, що являють собою відсутність означуваного, оскільки "слід не є присутність, але симулякр присутності" [2, 187]. Головний Розтопник сам не вірить в можливість реалізації своєї благородної ідеї відродження культури минулого, розтягуючи термін її виконання "на тыщу-другую лет" [11, 33].

Яскравим прикладом, що демонструє мертвість колишніх понять та символів для людей з минулого ϵ обряд громадської панахиди, що описаний в романі.

Для колишніх людей, що зібралися на панахиду, строге виконання правил обряду є спробою впорядкувати хаос, в якому вони змушені існувати: "Есть порядок, вот и давайте соблюдать! А то бардак выйдет. Как всегда. Только время теряем!" [11, 153]. Під час церемонії похорон колишньої старої Ганни Петрівни головний розпорядник бездумно промовляє фетишистські лозунги радянської епохи: "Смерть вырвала из наших рядов незаменимого труженика" [11, 155]; "В преддверии славной годовщины двухсотлетия Взрыва..." [11, 155], що імітують занесені до інструкції поняття, але при цьому являються пустими оболонками, позбавленими внутрішнього змісту. Авторська іронія виявляється в подальших словах розпорядника, з яких випливає, що "славный, незаменимый труженик" Ганна Петрівна — "комар не видный! Интересы кухонные, от печи не отходила!" [П, 157]. Але найвизначнішою є репліка Микити Івановича, звернена до інструкції щодо користування м'ясорубкою, знайденої у старої: "Главное сберечь духовное наследие! Предмета тикового нет (виокремлено мною — Т. С.), но есть инструкция к его пользованию, духовное завещание, весточка из прошлого [11, 158]. В цих словах сконцентрована вся суть Колишніх людей — внутрішня пустота, прихована під

зовнішньою колишньою культурною оболонкою, що перетворює їх самих, як і їхні лозунги і культурні символи, на симулякри.

Насправді вони є мертвими, що і пояснює непорозуміння між ними і "голубчиками", вони не здатні до творчого сприйняття нового тексту, оскільки творчість — категорія хаосу, якому вони не належать, назавжди залишаючись персонажами старого тексту.

Вихованцем Микити Івановича можна назвати головного героя роману — Бенедикта, народженого після Вибуху, від матері з Колишніх інтелігентів і батька-"голубчика", дереворуба. Бенедикт, як і його односельці, прозябає в безпросвітному мороці і нужді: "Какая тьма. На север, на юг, на закат, на восход — тьма, тьма без края, без границ, и во тьме, кусками мрака, — чужие избы, как черные дыры..." [11, 84]. Це духовна темрява, причиною якої стало відсторонення від культури і повільна її втрата й забуття. В цьому віртуальному світі, заснованому на тоталітарному режимі (Червоні Санчата, Головний Санітар, Червоні Палати), довгий час людям було заборонено під страхом смерті читати друковані книги, збиратися більше трьох, співати, ловити мишей, був уведений комендантський час. Єдиною втіхою для федіркузьмичан було "накладать по шеям соседу" або "руки-ноги ему поломать", а то і "глаз выбить", оскільки "сосед человеку даден, чтоб сердце ему тяжелить, разум мутить, нрав распалять" [11, 34]. Але Бенедикту швидко наскучило таке життя, частенько став він мріяти про інший світ, куди подумки вирушав у мандри: "...тянет словно уйти куда, летом, без дорог, без путей, туда, на восход солнца, где травы светлые..., где синие реки играют, а над реками мухи золотые толкутся, неведомые деревья ветви до воды свесили..." [1 1,67].

Герой Толстої хоч і обділений духовно, натомість багатий душевно — він доброзичливий, відвертий, чесний і мрійливий. Ось як його характеризує Микита Іванович: "...даром, что раззява, невежда, духовный неандерталец, депрессивный кроманьон! А и в тебе провижу искру человечности" [11, 17]. Бенедикт засвоїв грамоту і служить писарем в Робочий Хаті, хоча мріяв стати Розтопником. Це бажання було скоріше продиктоване корисливими мотивами: "...сам мечтал, как пройдет осередь улицы — весь из себя чванный такой, борода кверху" [11, 23], але все ж таки підсвідомо він прагне світла, бажає дарувати людям знання і культуру, хоча сам лякається такого свавілля. Автор виявляє свою співприсутність з героєм через ліричні відступи, які вплітаються у внутрішні монологи: "Будто кто для нас, для людей, изо всей безмерной природы малый кусок выкроил: вот вам

солнца чуток, да лета кусок, цветок тульпан, травки зеленой малость, малых пташек на дачу..." [11, 117]. Ці розширені монологи говорять про зріду духовно та інтелектуально особу, що різко контрастує із зовнішньою поведінкою героя. Ці монологи роблять героя більш значимим і узагальнюючим. В ньому, дорослій безпорадній дитині, що боїться Кисі, живе природна потреба пізнання істини, і він бажає дізнатися про неї навіть під страхом смерті. Хоча він і боїться зустрічі з Киссю-Квадратом, але не може побороти симптомів, що передують цій зустрічі — це симптоми страху і нудоти: "Бенедикту вдруг как-то тошнехонько станет!... Это внутрях что-то уклоняется..." [11, 62], "затошнило от страха, от нехорошего, под ложечкой сосущего чувства" [11, 117]. Подібні симптоми духовної туги відчував і Вєнічка Єрофєєв: "...я каждую минуту ждал, что меня начнет тошнить" [3, т. 1, 27]. Те ж саме переживав і Лев Толстой під час свого "арзамаського жаху": "И тоска, тоска — такая же духовная тоска, какая бывает перед рвотой" [10, 9]. Усі ці симптоми духовної туги, що передують Квадратові — це моменти зустрічі з хаосом — Киссю. І не відомо, чим скінчиться ця зустріч, хоча Бенедикт прекрасно знає про те, що відчувають ті, котрі зустрічаються з цим чудовиськом: "...должно быть. чувствуется им тоска страшная, лютая, небывалая! Мрак чернымчерный" [1 1, 8]. Такий депресивний стан характерний для маргінальних героїв, яким, по суті, і є Бенедикт, що готовий до сприйняття істини, але боїться зустрічі з нею.

Оскільки герой беззахисний і безпорадний перед обличчям хаосу, автор постійно ніби контролює його, допомагає виражати його почуття, але в той же час надає повну свободу помилятися і самостійно знаходити відповідь на питання: "як жити?" В цьому вільному пошуку і полягає "азбука життя", про яку говорить Бенедикту Розтопник: "Читать ты не умеешь, книга тебе не впрок, пустой шелест, набор букв. Жизненную азбуку не освоил!" [11, 213]. Хоча сам Микита Іванович і залучив героя до читання однією байкою про нібито зниклу таємничу книгу, в якій схоронені усі моральні закони життя: "...таится она в долине туманов, за семью воротами" [11, 195]. Ось і відправився Бенедикт на пошуки цієї книги.

Його шлях до здобуття істини пролягає крізь велику кількість друкованих текстів, які він знаходить в бібліотеці свого тестя — Головного Санітара. Ховаючись від зустрічі з Квадратом в реальному житті, герой намагається наблизитись до неї за допомогою книги, дарма, що багато чого він не розуміє, для нього як для читача "будь-яка склад-

ність текстуальної структури або незрозумілість — тільки чергова ілюстрація розладу, і не тільки самого дискурсу, а ...світу людських відносин" [12, 304]. Відтоді книга стає для героя своєрідним ілюзорним світом, в якому той живе, керуючи ним: "Книга! Сокровище мое несказанное! Жизнь, дорога, просторы морские, ветром овеянные, золотое облако..." [1 1, 258]. Таким чином, література стає для нього "аналогом свободи і необмежених можливостей вільної гри без правил, і часто всупереч здоровому глуздові" [12, 304]. Бенедикт намагається по-своєму "впорядкувати" прочитані ним книжки, що перетворює його на своєрідного автора постмодерністського тексту: "Красное и черное", "Голубое и зеленое", "Голубая чашка", "Аленький цветочек" — хорошая,... "Алые паруса", "Желтая стрела"... [11, 247]. Книжкові тексти для нього перетворюються на абсурд, хаос, ентропію, але, не зважаючи на це, на відміну від життєвого тексту, який являє собою ще гірший хаос і морок, — він все ж таки світлий і бажаний. Але з гіркою посмішкою читач помічає, що співає свої оди книжці саме автор, а не герой, мова якого нерозвинена і примітивна, він шукає слів і не знаходить в собі сил для їх народження. І знову автор намагається підтримати свого безталанного героя, ведучи із ним діалог: "Как же нет?... Вот же оно, слово, — не узнал? — вот же оно корячится в тебе, рвется вон! Это оно! Это твое!" [11, 369].

Непросто дається перетворення на людину напівдикому героєві. Задля цього замало навчитись розбирати букви і утворювати з них слова, машинально читаючи речення. Саме тому така велика різниця між реальними вчинками і промовами персонажа та його внутрішніми монологами, адже через них віщує автор, який мов би намагається обманути читача відносно чудодійного впливу книги на свідомість Бенедикта — це всього лише гра, а герой так і залишається дикуном, для якого читання стало якимось "матеріальним предметом, що вкладено між сторінками книг" [13, 251]. Можливо, його розум і серце так і залишається без рефлексії, оскільки герой не знаходить в книгах відповіді на питання: "як жити?" — не знаходить тієї чарівної книги, про яку розповідав Розтопник. Можливо, саме цим і можна пояснити той факт, що, перечитавши усі книги в таємній бібліотеці, герой стає залежним від них і нетерпляче очікує інших. Головний Санітар немов би очікує цього моменту: Бенедикт позбавився своєї волі, віддавши її в рабство книгам. Завзято маніпулюючи рабською залежністю свого зятя, Санітар змушує того прислужувати йому — спочатку відбирати книги у населення, а потім — і владу відібрати у верховного можновладця.

Але апогеєм санітарових винаходів стає страта Микити Івановича, в якій безпосередню участь повинен узяти сам герой. Відчуваючи певну прив'язаність до старого Іванича, Бенедикт не без вагання погоджується на участь у цьому ганебному дійстві, але все ж таки виправдовує свій вчинок любов'ю до мистецтва: "Надо, Никита Иваныч. Искусство гибнет со страшной силой" [11, 371].

Пей епізод — яскрава ілюстрація основного конфлікту роману Т. Толстої — протиріччя між міфологічним світовідчуттям героя, що вірить в чудо-книгу і Кись та казковим світовідчуттям Микити Івановича, а з ним і самого автора, який грає знаками (книги, пам'ятник Пушкіну, стовпи з назвами колишніх московських вулиць), чудово розуміючи нездійсненність своїх планів відносно духовного ренесансу. Герої продовжують грати свої ролі навіть під час кульмінаційного моменту спалення Микити Івановича і всього міста: "Книга где-е-е? Быстро говорите-е-е!" [11, 375], — схвильовано запитує Бенедикт у "дідуся" Микити Іванича, отримуючи у відповідь ту ж таки грайливоказкову відповідь: "Азбуку учи! Азбуку! Без азбуки не прочесть!" [11, 357]. Але герой не розуміє цих слів, вкотре промовлених Розтопником. Він навіть і не здогадується, що це саме для нього розігрується трагедія — зустріч із "чорним квадратом" — смертю, а читач напружено очікує розв'язки цього конфлікту: чи збереже герой залишки людяності або перетвориться на цинічного переродженця?

Стосунки автора і героя в романі Т. Толстої відображують сучасну модель стосунків людини зі світом: злиття онтологічного (об'єктивного) і концептуального (суб'єктивного) начал. Герой, який відрікся від темного реального світу і занурився у світ книжок, не стає натомість одухотворенішим, а скоріше, навпаки. У чому ж причина такого парадоксу? В книзі М.Зубрицької "Homo legens: читання як соціокультурний феномен" авторка визначає основний шлях, завдяки якому стає можливим процес "оживлення" "мертвого" тексту, який сприймає читач — це "злиття двох горизонтів — горизонту тексту і горизонту читача" [12, 186]. Саме в процесі такого тандему стає можливим творче сприйняття тексту. Всупереч цьому, на думку М. Пруста, "читання стає небезпечним, коли замість того, щоб розбудити нас до самостійного духовного життя, воно намагається замінити його собою" [13, 251].

Бенедикт, сам того не помічаючи, потрапляє в жорстоку залежність від книг, життя, влади — стає бездумною маріонеткою в руках хаосу — Квадрата, що поглинає все на своєму шляху. Але автор все ж

не залишив свого героя в кінці роману, він дає йому можливість вивчити перші літери життєвої абетки, а, можливо, і всю абетку одразу, — зіштовхуючи його із Квадратом, після чого йому залишається або самому стати автором нового життєвого і письмового тексту, або покірно завершити своє людське існування.

Таким чином, "чорний квадрат" символізує в авторському хронотопі зближення двох світів — сліпого, тваринного, несвідомого з абсурдним, післясвідомим, що в результаті повинно стати основою для пробудження свідомості, творчого світосприйняття — єдино можливої форми діалогу з іншими текстами, що утворюють світ як хаос. Вкотре пройшли крізь чорні діри Квадрата і Колишні — Микита Іванович і Лев Львович: "— Слушайте, Левушка, ...а давайте отрешимся, давайте воспарим?... Прежние согнули коленки й стали подниматься в воздух. Оба смеялись" [1 1, 378]. З ними сміється і автор, який також пройшов крізь Квадрат, але не відрікся від життя, а осягнувши його абсурдність, — насміявся з нього.

Як бачимо, стосунки автора і героя в російській постмодерністській прозі обумовлюються загальним прагненням свободи і самовиявлення, пошуку істини.

Автор намагається самовиявитися у своїх героях-двійниках, творчий хронотоп яких лише ілюзорно співпадає з його власним, що говорить про бажання автора зайняти відсторонену позицію наглядача, протилежну позиції керівника-творця. Іронізуючи над героєм, автор намагається всіляко йому підігравати, зіштовхуючи його з абсурдним світом, в якому той почувається невпевнено і безпорадно. В таких ситуаціях іронія переростає в самоіронію, завдяки якій автор отримує можливість посміятися над собою.

Стосунки автора і героя в творах Вен.Єрофєєва, В. П'єцуха, Т. Толстої презентують сучасну модель стосунків людини зі світом: злиття онтологічного (об'єктивного) і концептуального (суб'єктивного) начал, які знаходяться у конфронтації між собою. Звідси і переважання героїв-невдах, що опиняються безпорадними перед обличчям абсурду. Поразка героя частіше за все пов'язана з поразкою автора, що зіткнувся з хаосом і не знайшов нічого розумнішого, ніж посміятися з нього.

Роман Т. Толстої "Кись" можна розглядати як витвір зрілого постмодернізму, що увібрав у себе як традиції російського постмодернізму, так і європейського. Тут можна констатувати "смерть автора", оскільки автор перестає претендувати на роль єдиної істини серед світу

ілюзій і хаосу і надає тексту повноваження автора. Текст, таким чином, і стає тим суб'єктом, який керує героєм і планує подальший розвиток подій, які вже будуть розвиватися поза ним.

Цитована література

- 1. *Ильин И*. Постмодернизм: словарь терминов. М.: ИНИОН РАН ИНТ-РАДА, 2001. 382 с.
- Эпитейн М. Истоки и смысл русского постмодернизма // Звезда. 1996. № 8. — С. 166–188.
- 3. Ерофеев Вен. Собр. соч. в 2-х томах. М.: Вагриус, 2001.
- Липовецкий М. Апофеоз частиц, или Диалоги с хаосом // Знамя. 1992. № 8. — С. 214–224.
- 5. *Лихачев Д. С., Панченко А. Н., Понырко Н. В.* Смех в Древней Руси. Л.: Наука, 1984. 295 с.
- 6. *Бахтин М.* Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук. СПб.: Азбука, 2000. 336 с.
- 7. Пьецух В. А. Предсказание будущего. М.: Молодая гвардия, 1989. 320 с.
- 8. *Булгаков М. А.* Избранные произведения. К.: Дніпро, 1990. 703 с.
- 9. *Липовецкий М. Н.* Русский постмодернизм: Монография. Екатеринбург, 1997. 317 с.

Світлана Вірченко



РОМАН ЮРІЯ КОСАЧА "РУБІКОН ХМЕЛЬНИЦЬКОГО": ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ФАКТУ ЧИ ЛЕГЕНДИ?

Роман Юрія Косача (1909—1990) "Рубікон Хмельницького" був створений на початку 40-х років минулого століття. Видрукований у 1943 році "Українським видавництвом", що діяло у Львові та Кракові, цей роман аж до здобуття Україною незалежності залишався незнаним на батьківщині письменника, а, отже, і не осмисленим у контексті всієї нашої літератури.

хх століття

А тим часом твір Ю. Косача — "вибагливого майстра історичної прози, тонкого стиліста, котрий невтомно дбав про збагачення й оновлення художньої палітри українського письменства" [1, 259], — заслуговує уваги з багатьох причин. Найперша з-поміж них визначається тематично-проблемною новизною, яка притаманна "Рубіконові Хмельницького" і на якій акцентував Ю. Косач у "Слові від автора". "Історія Боглана Хмельницького перед 1648 роком мало заторкнена українською історіографією та красним письменством. Проте й мала ця тема для мене, — підкреслював романіст, — завжди багато в чому хвилююча. Бо що ж може більше хвилювати, ніж історія народження героя? А для письменника, що може бути більш хвилююче од мандрівки в нетрі доби. про яку так мало відомо?.." [6, 11].

Дійсно, і сьогодні, на початку XXI століття, а не тільки тоді, коли творився роман Ю.Косача, незаперечним фактом є наявність "білих плям" у науковій біографії Богдана Хмельницького. Незважаючи на те. що лише перелік праць, присвячених його життю і діяльності, "склав би окрему книгу" [4, 318], науковцям "поки що не вдалося реконструювати історично правдивий і воднораз живий образ гетьмана в усій складності його натури, з усіма чеснотами і вадами вдачі, великими діяннями і згубними прорахунками на тлі події, творцем і активним учасником якої він сам був" [7, 9]. Сучасні дослідники змушені обмежуватися констатацією того, що "вивчення джерел, створених свідками й учасниками бурхливих подій 1648–1657 рр.", засвідчує, зокрема, "крайню обмеженість інформації про життя й діяльність гетьмана до 1648 р." [7, 9]. Звідси — не тільки "білі плями", а й домисли, легенди, які з часом і внаслідок різних обставин починали претендувати на роль незаперечних фактів.

Саме "крайньою обмеженістю" документальних свідчень про життя і діяльність Богдана Хмельницького до початку української національної революції XVII століття можна пояснити, на нашу думку, те, що автори романів про Хмельниччину делікатно обминали "історію народження героя" (Ю. Косач). Уперше ця історія, хоч і не в повному обсязі, постала на сторінках "Рубікону Хмельницького".

Слід, однак, визнати, що тематично-проблемна новизна даного твору безсумнівною ϵ не для всіх. Наприклад, доктор історичних наук О. І. Гуржій, представляючи роман Ю. Косача в незалежній Україні, зауважив: "Переднє слово автора, в якому розповідається про задум, засади та історію появи роману, сучасні читачі очевидно сприймуть неоднозначно. І ось чому. Більшість описаних у творі подій, пов'язаних

з перебуванням Б. Хмельницького в Західній Європі... вигадані. На сьогодні не виявлено достовірних відомостей, ба навіть згадок, про участь майбутнього гетьмана України разом з козацьким загоном у боях 1646 р. під Дюнкерком (Франція)" [3, 7].

Таке категоричне твердження щодо даного факту (дійсного? ймовірного? вигаданого?) в історії українського козацтва і в біографії Богдана Хмельницького — не нове в історичній науці. У 1998 році журнал "Кур'єр Кривбасу" опублікував статтю П. Варгатюка "Богдан Хмельницький, українські козаки і облога Дюнкерка..." [2]. Звертає на себе увагу промовистий підзаголовок статті: "Спростування застарілої легенди" [2, 171]. Наслідком спростування став категоричний висновок П. Варгатюка: "Очищена істина проста: Богдан Хмельницький і українські козаки не були найманцями французького короля, не брали участі в осаді Дюнкерка!" [2, 178].

Отже, "французький епізод" в історії козацтва і біографії гетьмана це, за твердженням П. Варгатюка, легенда. Авторство її П. Варгатюк приписує відомому історику М. Костомарову, який поклав "початок невірним твердженням у цьому питанні" [2, 173]. Йдеться про те, що М. Костомаров у своїй монографії "Богдан Хмельницький" нібито не тільки використав "без посилань" [2, 173] працю П'єра Шевальє "Історія війни козаків проти Польщі...", видану у 1663 році, а й сфальсифікував [2, 173] її у тій частині, яка стосується перебування українських козаків на службі французької корони.

П.Варгатюк не тільки зафіксував час появи легенди, а й простежив подальший її шлях, який проліг із XIX століття аж до наших днів. Зауважимо, що саме в цій частині статті, опублікованої "Кур'єром Кривбасу", є кілька тверджень, які не зовсім узгоджуються з логікою наукового викладу матеріалу, а відтак і ставлять під сумнів вихідну тезу автора. Скажімо, П. Варгатюк, маючи на увазі "французький епізод", категорично виступає проти того, щоб українські козаки та їх вожді "з овіяних легендами борців за свободу, захисників Батьківщини" "перетворилися на безпринципних найманців, готових за гроші служити чужим інтересам, продавати за них своє життя, кров і звитягу" [2, 171]. Можна зрозуміти патріотизм дослідника, але не можна погодитися з його методикою дослідження, відповідно до якої "французький епізод" в історії козацтва тлумачиться поза контекстом часу — того часу, коли найом чужоземного війська широко практикувався у всій Європі і був явищем звичайним. Це по-перше. А по-друге, аж занадто часто істиною в останній інстанції П. Варгатюк визнає те чи інше твердження польських істориків, забуваючи чомусь, що саме ці дослідники, а услід за ними і польські літератори, доклали максимум зусиль для того, щоб скомпрометувати українських козаків, показати їх звичайнісінькими розбійниками, а не доблесними воїнами. У ряду цих зусиль слід розглядати, на нашу думку, і твердження про те, що Дюнкерк здобули не козаки, а польські жовніри.

Вважати таке твердження "очишеною істиною", як це робить П. Варгатюк, значить ігнорувати наявність серйозної полеміки між авторитетними вітчизняними дослідниками української минувшини. За свідченням того ж таки П. Варгатюка, "відомий вчений, дослідник історії українського козацтва В. О. Голобуцький у 1994 р. видав книгу "Запорозьке козацтво". В цій грунтовній монографії, а ще раніше в статті "Про одну легенду з історії України XVII ст." ("Український історичний журнал", 1985, № 9) критично розглянувши всі джерела з цього питання і водночас переглянувши власну точку зору, автор переконливо довів, що Богдан Хмельницький і українські козаки не перебували на службі французької корони, не брали участь в штурмі Дюнкерка. Інший дослідник В. І. Сергійчук, постійний і недоброзичливий опонент В. О. Голобуцького, в своїй праці "Іменем війська Запорозького" (К., 1991) та в ряді журнальних статей твердить навпаки, ніби "козаки під проводом Богдана Хмельницького перебували під Дюнкерком, брали участь у його здобутті" [2, 172].

То що ж усе-таки в основі сюжету "Рубікону Хмельницького" — історичний факт чи легенда?

Для віднайдення аргументованої відповіді на це питання важливе значення мають, на нашу думку, не лише праці істориків, а й свідчення самого автора. Розповідаючи про роботу над твором, Ю. Косач зазначав (тут і далі зберігаємо правопис автора. — С. В.): "Звичайно, це не наукова праця, і в писанні роману вирішала здебільшого інтуїція, на що дозволено письменникові історичного твору. З джерел вибрано найістотніше, все, що хоч трохи мало зв'язок з темою. В загальному допомагали мені В. Липинський з його книгою "З дій України" та І. Борщак з його дослідами Хмельниччини в недоступних усім закордонних архівах та книгозбірнях. А з черги переглянув я десятки й сотні книг і рукописів, що їх заголовки, довгі та пишні, як того вимагала доба Бароко, могли б знудити читача, коли б їх усі тут подавати. Це були, між інш., мемуари маршалів і генералів, що під їх командуванням служив Хмельницький, — Конде, Сіро, Тюренн, Гассіон, Ранцаві; це були коментарі і спогади дипломатів, як напр., П. Нуає, маршала де Гебріяна, П. Шанюта, К. де Мем-

Аво, це були листування визначних сучасників — курфюрста Фрідріха Вільгельма, кардинала Мазаріні, графа де Брежі, канцлера Оксенштієрни, дипломатичні авізо й записки, звіти сучасників — подорожніх агентств, письменників, учених, філософів, прерізних військових і цивільних осіб, як напр., П. Шевальє, маршала д'Омон, Л. Лябурера, Дубле д'Онфлера, Олександра Ахіллеса, Бюсі Рабютена, Радзивілла й багатьох інших. Крім цього переглянуто безліч матеріалу, що мав значення для студій доби, її влаштувань і людей" [6, 13–14].

У нас немає підстав для сумніву, ймовірність якого пророкував історик О. І. Гуржій, щодо кількості, різноманітності і достовірності джерел, котрі Ю. Косач опрацював у період підготовки до написання твору. Свідчення автора "Рубікону Хмельницького" дозволяють зробити висновок про те, що сюжет роману "зведений" на міцному документальному фундаменті. Переконує у цьому і творчий принцип, яким керувався прозаїк у процесі написання роману. "...Я не хотів, — підкреслював Ю. Косач, — розважати читача "цукерковою" сюжетністю. Немає нічого бо легшого, як романтична метода в історичній романістиці. Нема нічого легшого, як вигадати якого-небудь українського д'Артаньяна чи Скшетуського і розповідати про його романтичні пригоди та перипетії. Моя концепція історичного роману дещо інша. Я не хочу розважати, я хочу перш за все реконструювати добу і викликати її людей згідно з документами, що промовляють завжди яскравіше, ніж усяка уява, або згідно з законами ймовірності" [6, 12].

Початок відтворення "історії народження героя" пов'язуємо з романом Ю. Косача "Дюнкерк". Друк цього твору "розпочався, — як свідчив пізніше сам автор, — в паризькому "Українському Слові" в 1936 році, але незабаром був припинений із-за незалежних од мене причин. Дальша доля цього роману ще сумніша: він пропав по дорозі до Львова в перші дні війни. "Дюнкерк" — це був пригодницько-документальний роман про дії корпусу Богдана Хмельницького, що брав участь у т.зв. Фляндрійській кампанії та в облозі Дюнкерка від червня 1646 до жовтня того ж року під французькими прапорами. Можливо, що ще коли-небудь спробую відновити цю епопею української зброї на чужині. Але в сучасний момент (йдеться про початок 40-х років XX століття. — С. В.) мене цікавила вже дальша доля цього корпусу, і так з'явився роман "Рубікон Хмельницького", що трактує події після здобуття Дюнкерка, а саме поворот козаків на Україну, цебто добу від жовтня до кінця грудня 1646 року, отже, якраз цей період біографії Хмельницького, про який так глухо в нашій історіографії й письменстві" [6, 11–12].

"Озвучуючи" даний відтинок життєвого шляху Богдана Хмельницького. Ю. Косач виходив із глибокого переконання в тому, що план повстання та політичний ідеал Хмельницького дозрівали якраз у цій добі..." [6, 12–13].

Події, відображені у романі, відбувалися за межами України — в Данцігу, куди півторитисячний козацький корпус капітана Богдана Хмельницького прибув із Франції. "Решта — п'ятсот козаків, — як зазначає романіст, — під проводом Топіги й Волченка, затримані в Лотарінгії маршалом Сантеррою для погоні за іспанськими недобитками, повертались на батьківщину пішим порядком через німецькі краї" [5, 41].

Перебування козацького корпусу у Данцігу відтворене автором роману у різних за обсягом епізодах — від лаконічних, змальованих кількома реченнями, до розгорнутих, що становлять собою колоритні картини, насичені точними і промовистими деталями тогочасної дійсності. Але всі ці епізоди, незалежно від їхнього обсягу, не заступають собою центральної постаті роману — капітана Богдана Хмельницького: саме на цьому персонажеві сфокусована увага автора.

Романіст підкреслює зміни, що сталися у зовнішності Богдана Хмельницького за час його перебування на чужині: "Ішов капітан Хмельницький, знаючи собі повагу, стиснувши уста, високо піднявши голову. Смагле обличчя відтінили чорні вуси та борода, підстрижені на іспанський кшталт, кучер упав на чоло, ясне, як відкинене забороло шолома. На капітані був жовтий шкіряний колет, зверх нього панцир. Чоботи носив по-німецьки, поверх колін затягнувши, і правицею у довгих, аж до ліктя, білих рукавицях стискав руків'я звичайної рейтарської шаблі. За поясом був застромлений начальницький пірнач" [5. 43-44].

Однак, і це не можна не завважити, основний наголос зроблений романістом на змінах не у зовнішності, а у внутрішньому світі Богдана Хмельницького. Для козацького ватажка, за словами автора, "Дюнкерк — була тверда проба, але потрібна. Викохав зате капітан у пороховому димі, серед крові й зойків, серед стиженого ремствування по заслузі покараних, серед мовчанки вірних, легіони, що не боятимуться війни. Викохав легіони, що їх не посоромився би кращий полководець Німеччини та Франції. Викохав зграю дужих та сміливих орлів, готових до лету. Придбав офіцерів, що придадуться. Змусив їх вчитись од французів, грізонів і іспанців у полі і з книги, під час перерв між штурмами. Бо тільки у Фландрії збагнув, як далеко зостались козаки з їхніми прадідівськими дуками та вільною війною відділів школи Івана Підкови й Сагайдачного. І це все треба було надробити" [5, 62].

Уроки, взяті під Дюнкерком, підштовхнули Богдана Хмельницького до перегляду звичних і вже усталених устоїв козацького війська. Головний персонаж роману показаний командиром, який прагне поглибити свої знання у сфері військової тактики і стратегії, який дбає про нове озброєння. Однак Дюнкерк для Богдана Хмельницького — це. у тлумаченні Ю. Косача, уроки не лише військові, а й політичні. Потрапивши у самісінький вир тогочасної європейської політики, Богдан Хмельницький крізь її призму побачив іншою свою батьківщину і чи не вперше у житті так глибоко замислився над її долею, над її місцем у Європі, над її майбутнім. Козацький ватажок прислухався сам до себе, відчуваючи, що у його єстві народжується вулкан. Психічний стан головного персонажа у переломний для нього час точно охарактеризовано за допомогою авторської мови. "Він ще не знав себе, — зазначає Ю. Косач. — Він ще не знав, до чого він іде, він ще не вмів би окреслити тих усіх дум, що гнівним чорториєм шаліли в його душі. Він ще й не знав, хто його справжній друг. Він накипав: це було як наближення далекої хуртовини, що тільки починає будити захмарене небо глухим рокотом грому, блідими, німотними відблисками зоряниць.

Не було ще часу знайти себе, впорядкувати все те, що кублилось вогненним роєм у надрах душі. Війни та січі, турецька неволя, затяги під різні прапори, суховій над степами, що запеклись кров'ю, вичікування й непевність, стільки стихій шумувало довкруги, стільки вихорів змагалось із собою! Богдан Хмельницький ще не вмів сміти" [5, 91].

Головний персонаж роману показаний на роздоріжжі. Він усвідомлює необхідність виступу за волю України, але все ще вірить у доброго і справедливого короля і його здатність через сейм провести рішення, які були б вигідні і для поляків, і для українців. "Не підемо ніде, каже Богдан Хмельницький у відповідь на пропозицію підписати новий контракт з його загоном. — Як король скаже, так і буде. Чекаю від короля вістки" [5, 79]. Промовиста і така авторська характеристика Богдана Хмельницького: "Ця людина не могла зважитись на постанову, її весь світ був замкнений в надії на Владислава" [5, 108].

Козацький ватажок живе очікуванням чергового сейму, і тому звістка про те, що сейм зірвано, приголомшила його: "Хмельницький був громом уражений. І, щоб люди не бачили його обличчя, яке шарпнулось нелюдським болем, відвернувся до них плечима й пішов до вікна" [5, 128].

Відтворюючи ситуацію, у якій опинився Богдан Хмельницький, автор роману зіставляє дві події європейської історії, які віддалені як у часі, так і в просторі. Головною дійовою особою першої із них виступає Юлій Цезар Гай (100–44 рр. до н. е.) — державний діяч, полководець, письменник та оратор Стародавнього Риму. Це він у 49 році до н. е., усупереч забороні сенату, перейшов зі своїми легіонами Рубікон — річку, що впадає в Адріатичне море. Перехід Рубікону означив початок громадянської війни, в результаті якої Цезар заволодів Римом.

хх століття

Провівши історичну паралель (у Римі — заборона сенату, у Речі Посполитій — зірвання сейму, що унеможливило прийняття сподіваних рішень), романіст увиразнив ситуацію, яка склалася після повідомлення з Варшави. Суть її зафіксована заголовком п'ятого розділу роману — "Над Рубіконом".

Цей розділ розкриває глибину потрясіння, що його зазнав Богдан Хмельницький, вражений звісткою про крах своїх сподівань. "Біси і змії вселились у Хмельницького, — пише автор. — Таке бувало з ним: западав на шаленість, коли йому не велося, коли не міг подолати злої долі, тоді весь світ ставав поперек дороги: було темно й чорно й болісно. Утопив би жагу в війні, у кривавій січі, але війни не було, то ж топив її в вині, не знаючи міри. Четвертий день і четверту ніч учтували, не встаючи від столу, в Артусовому дворі, й лячно було глядіти на Хмельницького..." [5, 135].

Такий фізичний стан козацького ватажка викликає у різних персонажів роману різні оцінки, але переважають негативні. У Хмельницькому починають зневірюватися навіть найближчі його побратими. Недруги ж ідуть ще далі — провокують серед козаків бунт, який мав увінчатися обранням нового ватажка. Та якраз у такій складній ситуації і проявилися ті риси характеру Богдана Хмельницького, які потвердили справедливість слів одного із епізодичних героїв роману: "... Він (Хмельницький. — С. В.) із цієї глини, з якої ліплять Цезарів..." [5, 115].

Богдан Хмельницький діяв рішуче, безстрашно, нехтуючи небезпекою, яка нависла над ним. Діяв не" тільки мечем, а й словом, відкидаючи звинувачення, висунуті проти нього, відмовляючи козаків від чергового походу на чужину. Промова, звернена до них, засвідчила, що Богдан Хмельницький перейшов свій Рубікон: "— Коли поведуть вас кращі за мене, — почав Хмельницький, — у цей іспанський затяг, не бороню. Коли скажуть мені, що іспанський король вас озолотить, радітиму. Та серцем не буду з вами. То шкода говорити, молодці, лицарство запорозьке. Не в далекі світи, за море іти, а пильнувати Отчизну нашу пресвяту мусимо. По славу для неї хочу з вами іти..." [5, 185].

Вибір, зроблений Богланом Хмельницьким, дався йому нелегко. внаслідок болючих роздумів і вагань, але він переконливо засвідчив, що там, у Ланцігу, за словами одного з персонажів роману Ю. Косача, "народився Цезар степу..." [5, 239].

Народження відбувалося у складній ситуації, яка зумовлювалася не лише польсько-українськими взаємовідносинами, а й чинниками всеєвропейської політики. Пишучи роман, Ю. Косач щасливо уникнув спрощення обставин, у яких Богдан Хмельницький зважився перейти свій Рубікон.

Розповідаючи про труднощі, пов'язані зі створенням образу майбутнього гетьмана, романіст зізнався: "Не раз боязко було торкати цю постать, що так самотньо й так гордо майорить в імлі минулого України. Але й радісно бувало, коли іноді, в процесі поетичної реконструкції цієї доби передгроззя, обличчя велетня, здавалось, виступає з темряви ще рельєфніше, ще настирливіше, наче осяяне блискавицею: це документи й джерела підтверджували те, що так наполегливо хотіла бачити дійсністю інтуїція" [6, 14].

На нашу думку, дане письменницьке зізнання — це переконливе свідчення того, що роман Ю.Косача "Рубікон Хмельницького" є інтерпретацією дійсного історичного факту, а не легенди.

Цитована література

- 1. Агеєва В. П. Юрій Косач // Історія української літератури XX століття. Книга друга. Частина перша. — К.: Либідь, 1994. — С. 252–259.
- 2. Варгатюк П. Богдан Хмельницький, українські козаки і облога Дюнкерка... Спростування застарілої легенди // Кур'єр Кривбасу. — 1998. — № 108. —
- 3. Гуржій О. І. Про Юрія Косача та його роман // Косач Ю. Рубікон Хмельницького. — К.: Україна, 2001. — С. 5–10.
- 4. Качмарчик Я. Гетьман Боглан Хмельницький. Перемишль: Львів. 1996. 327 c.
- 5. *Косач Ю*. Рубікон Хмельницького. К.: Україна, 2001. 253 с.
- 6. Косач Ю. Слово від автора // Косач Ю. Рубікон Хмельницького. К.: Україна, 2001. — С. 11–14.
- 7. Смолій В., Степанков В. Богдан Хмельницький. К.: Видавничий дім "Альтернативи", 2003. — 400 с.

Оксана Кирилова

хх століття



КОНЦЕПЦІЯ ОБРАЗУ ГОЛОВНОГО ПЕРСОНАЖА У РОМАНІ МИКОЛИ ЛАЗОРСЬКОГО "ГЕТЬМАН КИРИЛО РОЗУМОВСЬКИЙ"

Кирило Розумовський — головний герой роману-хроніки Миколи Лазорського "Гетьман Кирило Розумовський" — увійшов у історію як останній гетьман України.

Гетьман Кирило Розумовський належить до тих постатей, діяльність яких трактується неоднозначно. Такі дослідники, як В. Борисенко, Н. Василенко-Полонська, В. Голубуцький, З. Когут, О. Оглобин, О. Субтельний, акцентують увагу на тому, що саме за гетьманування Кирила Розумовського було відреставровано міста Глухів та Батурин, здійснено судову реформу, розпочато модернізацію козацького війська шляхом забезпечення уніформою та вдосконаленням артилерії, козацька верхівка перетворилася з корпусного офіцерства на типове дворянство, і саме цей гетьман ініціював царський указ про заборону будь-кому перетворювати українців на холопів. "За Розумовського, — пише О. Субтельний, — Гетьманшина переживала "золоту осінь" своєї автономії" [11: 218]. Гетьман планував заснувати університет у Батурині, щоб охопити освітою усіх козаків, та намагався добитися для України спадковості гетьманства, але політичні події перешкодили здійсненню цих планів. О. Оглобин дає таку характеристику гетьманування Кирила Розумовського: "То була епоха, що з повним правом може бути названа ім'ям Розумовського. Це була доба останнього піднесення старої козацько-гетьманської держави, доба економічного зросту Лівобережної України і буяння української національно-політичної думки, доба високого розквіту української культури та мистецтва. Маєстатична постать останнього гетьмана Старої України.... який поводився як справжній володар, його далекосяжні династичні плани, блиск глухівської гетьманської резиденції, грандіозний план відновити українську столицю в Батурині, з його "национальными строениями", проект заснувати там перший університет на Україні, яскраві твори української національної історіографії... утворення поважного кола української патріотичної інтелігенції — все це було відповіддю старої гетьманської України на ту навалу московського імперіалізму, яка невблаганно сунула на Україну, загрожуючи її державній автономії і кінець-кінцем — існуванню української нації та її культури" [10; 14].

177

3 іншого боку, такі історики, як М. Аркас, М. Грушевський, О. Гуржій, Л. Кормич, оцінюють постать останнього гетьмана діаметрально протилежно. Вони вважають гетьманування Кирила Розумовського невдалим і непродуктивним. Таку думку поділяє і відомий літературознавець О. Мишанич, називаючи Кирила Розумовського "придворним", "кишеньковим" гетьманом, який заради російських розкош дуже швидко став декоративною прикрасою імператорського двору та зовсім не дбав про свою батьківщину. "Не слід перебільшувати ні освіти Кирила Розумовського, ні його адміністративних здібностей, ні навіть "малоросійського патріотизму", пише О. Мишанич. — В закордонних університетах він не провчився й двох років, і призначення 18-річного недоучки президентом Російської Академії наук, із жалуванням 3 тисячі карбованців у рік, було глумом над наукою" [10; 120].

Отже. Кирило Розумовський привертає до себе увагу дослідників не тільки своєю політичною діяльністю, а й різними точками зору на цю діяльність. Оскільки існують різні точки зору, то це завжди ставить письменника перед ситуацією вибору. У романі "Гетьман Кирило Розумовський" (1961) Микола Лазорський відобразив діяльність останнього гетьмана України та відтворив колорит епохи XVIII століття. У передмові до роману письменник по-своєму оцінює постать цього гетьмана. Автор наголошує на тому, що граф Розумовський був освіченою людиною і добре підготовлений до високої посади. "Діставши у спадщину тяжко розхитаний у своїх основах край" [9; 4], він намагався насамперед відродити козацьку державу та скасувати панщину. Але упродовж гетьманування Кирило Розумовський майже нічого не зробив із запланованого. Більше того, ним був підписаний універсал про закріпачення всього поспільства, "...і найголовніше, — зауважує М. Лазорський, — вся Гетьманщина була окупована військом Московії і була ще під протекцією цієї ж Москви" [9; 5]. Показуючи життя останнього гетьмана — від підпасича Кирика до графа Кирила Розумовського —, письменник не переоцінює ні його діяльності, ні його особи. Багато із запланованого гетьманом Розумовським залишилося тільки на папері: це і заснування університету у Батурині, і спроба модерніхх століття

зувати військо Гетьманшини, і скасування паншини, і роловий гетьманат — до їх реалізації не дійшло. М. Лазорський акцентує акцентує увагу на тому, що Кирило Розумовський уособлює ті ілюзії та можливості, які відкрилися перед Україною з приходом до влади цариці Єлизавети Петрівни. "В образ Кирила Розумовського, пише О. Мишанич, — Микола Лазорський вклав державницьку ідею, зробив його носієм державницьких змагань українців XVIII ст., символом невикористаних можливостей української еліти відбудувати свою державу в середині XVIII століття" [10: 122].

Отже, у романній концепції образу Кирила Розумовського наявна спроба Миколи Лазорського відтворити реальні можливості головного героя роману та основні риси його вдачі. Так, скажімо, напередодні виборів гетьмана усі знали, що Петербург висуває єдиного кандидата — "помосковленого вельможу" [9; 213] графа Кирила Розумовського. Його навіть поспішили одружити з однією із фрейлін імператриці — Катериною Наришкіною. Усе козацтво розуміло, що гетьманство — це лише марево, що насправді уся влада переходить до рук московського резидента графа Теплова, який буде контролювати діяльність самого гетьмана. Самого ж Кирила Григоровича вважали молодим, недосвідченим, легковажним. Він навіть не приїхав на церемонію обрання. На виборах замість нього гетьманську булаву прийняв граф I. Гендриков, який отримав за це певну винагороду. I хоча вибори проводилися нібито з тією метою, щоб обрати гетьманом того, кого дійсно воліє український народ, їх було розпочато таким зверненням графа І. Гендрикова: "І імператорська величність по милосердю своєму й доброті снізойшла та дослухалась молінь-благань малоросійського народу поновити гетьманат в його краю. ЇЇ величність в день нового року дозволяє всьому козацькому народу обрати собі гетьмана за своїми старими звичаями. Це право могутня й добра імператриця дала всьому поспільству, вірячи, що за Божою допомогою козацький народ вибере на гетьмана мужа зело мудрого, зело достойного, мужа такого, який би керував Малоросією справедливо, у страху Божому та щирому послуху престолу Російської держави, щоб той муж був вірним слугою отечеству разом з поспільством малоросійським, щоб неукоснительно справляв усі накази її імператорської величності та накази вищої росйської влади" [9; 218]. Стає зрозумілим, у якому руслі і як проходили ці вибори. У номінальних виборах Україна отримала номінального гетьмана в особі Кирила Розумовського.

Після обрання новий гетьман не поспішав приступати до своїх обов'язків. До гетьманської резиденції Глухова він приїхав лише через рік. На початку гетьманування одразу поновилися і попередні заборони, і обмеження царизму щодо автономії Гетьманщини. Так, гетьману заборонялося займатися міжнародною політикою. Росія сама призначала козацьких старшин тощо. А у 1754 році було ліквідовано митний кордон між Росією і Україною, після чого гетьману наказано було складати фінансові звіти російському урядові про прибутки й витрати Гетьманшини.

Велика заслуга гетьмана Розумовського полягає у здійсненні судової реформи на Україні. Питання цієї реформи понад двадцяти років було однією з пекучих проблем. Протягом 1760–1763 рр. відбулися значні зміни у Генеральному суді. Суть цієї реформи полягала у поверненні до старої судової системи, яка існувала ще до революції 1648 року, а саме: Гетьманщина поділялася на 20 судових повітів, кожен із власними судами, які розглядали карні, цивільні та земельні справи. Вищою судовою інстанцією став Генеральний військовий суд на чолі з двома суддями. Нижчі судові інстанції дістали право подавати апеляції прямо до Генерального військового суду, причому гетьман зберігав своє право на помилування. Також ця реформа передбачала скасування судової функції Генеральної військової канцелярії. Судді та секретарі вибиралися з шляхтичів того повіту, до якого належав суд. Таким чином, ця судова реформа повертала судочинство до часів Хмельниччини.

Із усіх перелічених заслуг гетьмана Розумовського проведення судової реформи стало чи не єдиною його заслугою. Він ініціював один указ, у якому нікому не дозволяється перетворювати українців на холопів і паралельно під тиском більшості старшин, підписав другий (20.01.1760) про закріпачення всього поспільства. Очевидно, що гетьману Кирилові Розумовському відводилася роль гетьмана-маріонетки російської імперії.

Намір Кирила Розумовського зробити гетьманство спадковим не дійшов до реалізації. Більш того, гетьманство було скасовано, а останнього гетьмана Кирила Розумовського відправлено за кордон. Було багато причин, які викликали ліквідацію гетьманського устрою. Насамперед — це зміни на російському престолі. Після смерті цариці Єлизавети деякий час правив її племінник Петро III, а після нього на престол вступила його дружина — німецька принцеса Катерина II. Вона послідовно впроваджувала принцип централізації управління і поспішала скасувати автономію окремих народів, що входили до складу Російської імперії. Першим мало бути, на її думку, скасовано гетьманство. Із секретних документів відомо, що Катерина ІІ давала такі інструкції генерал-прокурору князеві О. Вяземському: "Малоросія, Ліфляндія, Фінляндія — провінції, які правляться дарованими їм привілеями; порушити ці привілеї відразу було б незручно, але й не можна й вважати ці провінції за чужі; поводитися з ними, як з чужими землями, була б явна дурниця. Тому треба було лагіднішими способами привести до змосковлення цих земель" [3; 100]. Це була програма Катерини ІІ.

хх століття

Історії України відомо чотири спроби створити спадкове гетьманство, але всі вони мали негативні наслідки: спроби передати булаву синам Богдана Хмельницького, братові Дем'яна Многогрішного, синам Івана Самойловича, племінникам Івана Мазепи. П'ята спроба — передати ту ж булаву синам Кирила Розумовського — залишилася лише спробою, оскільки цей задум у майбутньому мав супроводжуватися виходом України зі складу Російської імперії, а це повністю суперечило програмі Катерини II. Ідею родового гетьманату було підтримано Генеральним суддею Олександром Дублянським і майже всіма полковниками, окрім чернігівського. Не підтримало цю ідею і вище духовенство. Після того, як цариця отримала чолобитну про спадковий гетьманат, у січні 1764 р. Кирила Розумовського негайно було викликано до Санкт-Петербурга і поставлено йому вимогу "добровільно" зректися гетьманства, що він і зробив, отримавши ранг фельдмаршала і значну компенсацію. І вже 10 листопада того ж року був виданий указ про утворення на Україні Малоросійської колегії на чолі з графом Петром Рум'янцевим. Скасовуючи гетьманський уряд, цариця хотіла, щоб цей час гетьманства в Україні і сама назва "гетьман" зникли назавжди.

Розглянемо детально, як же тлумачить автор роману характер головного персонажа. Народився Кирило Розумовський у 1728 році у селі Лемеші у родині козака Григорія Розума. З майбутнім гетьманом ми вперше знайомимось у дитячому віці, коли маленький Кирик, допомагаючи по господарству, мріє стати справжнім козаком На спробу старшого брата Олексія зробити з нього пана Кирик реагує негативно: "Який з мене пан, — озвався Кирик, шукаючи псалтирю. — Я простий собі козак, виросту — піду на Низ" [9; 81]. У селі для Кирика існує лише один ідеал — це запорожець Микола Гармаш. Подарована ним справжня козацька люлька стала самим

найціннішим подарунком для Кирика. Усе своє дитинство Кирик провів підпасичем у старого сільського пастуха діда Опанаса, який розповідав йому безкінечні історії про Січ. Після того, як склалася кар'єра старшого сина Розумів — Олексія, Кирила відправили здобувати освіту за кордон. А після повернення на Україну у вісімнадцятирічному віці Кирила Григоровича наказом імператриці Єлизавети Петрівни було настановлено президентом Імператорської Академії Наук. Завдяки Олексію Розумовському, який був таємно обвінчаний з самою імператрицею, родина Розумів перетворилася на шляхетний рід Розумовських.

Про Кирила Розумовського, як про гетьмана, Микола Лазорський починає оповідати тільки у шостому розділі роману: тут подаються різні думки козаків, старшин, посполитих стосовно "новоспеченого" гетьмана. Так, наприклад, дізнавшись про те, що Москва висуває Кирила Розумовського єдиним кандидатом на вибори гетьмана, козак Явтух стверджує: "Олекса правдивий чабан у графській одежі, а менший Кирило — то ще личина: в столиці на наше безголов'я вилуплюється нова гадюка" [9; 175]. Як гетьмана, Кирила не підтримують не тільки серед козаків, але й серед старшин. Старшина Абаза тієї ж думки, що й козак Явтух: "Невже ви, пане полковнику, гадаєте, що цей вельможа (Кирило Розумовський) шляхтич? Гірка то думка: не під силу такий вчинок чабану з пелюшок. Ця проста людина рада, що допхалася до панського столу їсти сало з салом. Ні, чабана не відірвете навіть всіма полками Гетьманщини від тих ласощів. Скажу просто словами нашого філософа Сковороди: "йому не свойствени людські чесноти" [7: 189]. Автор висловлює устами козаків їх негативне ставлення до обрання Кирила гетьманом, показує їх невдоволення, що виявляється в емоційних характеристиках Розумовського. Так, козак Сюркало говорить: "...Розум молодий. Не вміє і шаблі в руках держати; москаль тричі просився — так куди там! Лементують — тільки Розума! Я чув, що він ходить у постолах таких блискучих, вуса голить, на голові носить кучму і белькоче по-турецькому. Нащо ж нам такий гетьман!" [7; 222]. Не сприймали Кирила Розумовського як справжнього гетьмана і російські державці, наголошуючи на тому, що гетьманство — це чергова забава цариці Єлизавети Петрівни: "Ах, той Розумовський! — кривився граф Шувалов. — Це примха, тільки примха її величности! Вірте мені, панове, — примха ця тимчасова, як і всі примхи її величности тимчасові: сьогодні зробив якусь

У багатьох епізодах роману Кирило Розумовський показаний патріотом, який прагне здобути якомога більше прав для Гетьманщини. Наміри гетьмана суперечать планам імперії. Особливо не стає помітним, коли до влади приходить Катерина II. Саме перед тим, як мали заснувати університет у Батурині помирає цариця Єлизавета Петрівна. Гетьман розуміє, що зі смертю імператриці закінчують своє існуванння багато його планів та ідей стосовно відродження Гетьманщини. Почувши звістку про смерть імператриці Єлизавети, сполотнілий гетьман хапається за серце: "Боже мій, Боже мій! Не стало найкращого друга мого! Не стало охоронця, заступника... Ох-ох... правдивого заступника всього козацького народу. Яке лихо! О! Яке тяжке горе!" [9; 353]. Поки була жива Єлизавета, існуванню Січі нічого не загрожувало. Смерть імператриці означала лише одне: ліквідацію гетьманства та повну колонізацію України Росією: "Не стало цариці Єлизавети, не стане й Січі, — пояснив гнівно гетьман. — Петербург жде слушної години зарізати Гетьманщину: добре бачу, що тут робиться" [9: 370].

Останньою спробою врятувати гетьманство від скасування стає петиція до нової імператриці Катерини II, написана Кирилом Розумовським щодо родового гетьманату. Але це тільки пришвидшило остаточне скасування гетьманства. Після того, як Катерина II отримала петицію, вона наказала негайно написати Кирилу Розумовському заяву про звільнення від обов'язків гетьмана, тим самим припиняючи існування Гетьманщини назавжди. "Та, хвала Богу, усе те минулося, — проскріпила Катерина, дістаючи за подушкою золоту табатирку. — Ми не дозволимо панам полковникам бавитися з вогнем, не допустимо й того, щоб ім'я гетьмана стало гаслом для заколотів і кривавих чинів розпаношених мазепинців. Тому насамперед ми дали наказ негайно скасувати гетьманат навічно. Заяву про демісію зволите, ваша світлість, написати в цій залі й подати до моїх рук" [9; 402]. З цього моменту автор говорить про Кирила Розумовського як про людину, яка разом із гетьманством втратила й сенс свого життя. Перебуваючи за кордоном, колишній гетьман хворіє і у глибині душі не може змиритися зі своїм становищем. Це дає нам підставу вважати його справжнім патріотом своєї батьківщини. Навіть останні передсмертні слова екс-гетьмана були пов'язані з Січчю: "...до степу... до степу мене..." [9; 589].

Якшо порівняти ставлення народу до Кирила Розумовського на початку роману та наприкінці, то ми побачимо суттєву різницю. Після краху Гетьманшини про останнього гетьмана козаки судили так:" Нема чого лаяти того гетьмана. Направду нема чого: він роду чабанського, тільки й того, що пофортунило взяти до рук гетьманську булаву. А до булави, як то кажуть, треба голови. Булава, як на сміх, опинилася у чабанських руках. Не чабанське діло махнути булавою й вести козацькі полки на ворога. Правда, здобув він добру освіту, але душею він все ж чабан і нездатний навіть раду дати добру, що робити в біді-скруті. Чи був він тут, чи ні — все одно робилося діло давно вже без нього. Така ж сама старшина генеральна: кого ні візьміть — кожен тулиться до Москви. Є ще, правда, кілька полковників, здатних на великі чини. Що правда, то правда. Але один у полі перед ворогом, то ніяка сила, хоч би той один не боявся чорта. Кладіть, панове, великий гріх за все це на душу наших батьків-дідів: не вміли утвердити міцну Гетьманщину, розхитали так, що нам, їхнім нащадкам, не під силу полагодити те, що давно вже було понівечене" [9; 433].

183

Очевидною ϵ еволюція образу головного персонажа роману М. Лазорського: якщо у початкових розділах твору Кирило Розумовський постає доволі безжурним, то у прикінцевих — це умудрений досвідом діяч, патріот рідного краю. Образ останнього гетьмана України у трактуванні М. Лазорського — трагічний за своєю суттю, що зумовлено обставинами, у яких судилося жити і діяти Кирилові Розумовському.

Цитована література

- 1. *Аркас М.* Історія України-Русі. Одеса: Маяк, 1994. 388 с.
- 2. Борисенко В. Курс української історії. К.: Либідь, 1996. 612 с.
- 3. Василенко-Полонська Н. Історія України: В 3 т. К.: Либідь, 1995. Т. 3. 606 c.
- 4. Голубуцький В. Запорозьке козацтво. К.: Вища школа, 1994. 537 с.
- 5. *Гуржій О.*, *Чухліб Т.* Гетьманська Україна. К.: Альтернатива, 1999. 303 с.
- 6. *Грушевський М.* Історія України. К.: Освіта, 1992. 270 с.
- 7. Когут 3. Російський централізм і українська автономія. К.: Основа, 1996. 317 c.
- 8. Кормич Л., Багацький В. Історія України від найдавніших часів до XXI століття. — Харків: Одісей, 2002. — 479 с.

- 9. *Лазорський М*. Гетьман Кирило Розумовський. К.: Український центр духовної культури, 1996. 592 с.
- 10. Мишанич О. Повернення. К.: Обереги, 1997. 332 с.
- 11. *Оглобин О.* Люди старої України. Мюнхен, 1959. С. 289.
- 12. *Субтельний О.* Україна. Історія. К.: Либідь, 1993. 717 с.

Павло Ямчук



ДУХОВНО-КОНСЕРВАТИВНІ ВІЗІЇ В ПОЕЗІЇ Т. МЕЛЬНИЧУКА

Тип світоглядно-філософських асоціацій в межах загальної поетики автора завжди визначається сталістю мікрообразів, й, одночасно, тяжінням до несподіваних трансформацій поетичних візій. Мова йде про трансдискурсивність поетики митця, яка зумовлюється іманентною візіонерською природою самої поезії, якщо ця поезія і цей автор належать до категорії митців-феноменів, тобто таких, які прорвали "горизонт сподівання" певної епохи. Говорячи про прорив "горизонту сподівань" слід мати на увазі не лише поетику конкретного автора, але й окремі естетичні явища, складові його світогляду й поетики, які змінили горизонт сподівань. Крім того, якщо мова йде про твори, які з'явились в одну епоху, а стали загальновідомими в іншу епоху, то маємо право говорити про трансцендентальну природу поетичної творчості, про її, за визначенням надепохальну специфіку.

В цій статті ми розглянемо лише один із вимірів трансцендентної природи феномену взаємин поетичної творчості окремого автора та історіософських часових ліній. Взаємодія феномену поетики окремого автора та історіософського простору національної культури, який здобуває в цій поетиці нову інтерпретацію загалом є явищем знаковим. Для української поезії таке явище є прикметним або й визначальним, адже осмислення історіософського простору буття нації гуманітарними науками (філософією, літературознавством) з відомих соціальних причин було неможливим. Тому поетам часто доводилось брати на себе невластиву для митця у інших національних культу-

рах функцію мислителя, філософа, візіонера, який подає власну цілісну концепцію буття нації, звертає увагу на провідні концепти її минулого, сьогодення, перспективи. Мікрообрази, архетипи, міфологеми відіграють у появі такого візіонерського типу осмислення ключову роль. Вони слугують єднальною ланкою, універсальним кодом-сполучником між сферою української міфології, історією та національним світоглядом та індивідуальною авторською поетикою.

Ця триєдність породжує до певної міри феномен поетичного трансцендентного візіонерства, що набув особливої актуальності у минулому XX ст. у текстах тих поетів, які не були опублікованими з соціально-політичних причин, але визначали на іманентному духовно-візіонерському рівні загальні тенденції інтелектуального руху сучасності й майбуття. Спадщина таких поетів повинна розглядатись як своєрідна "опорно-динамічна лінія" (С. Аверинцев) всередині культурного та літературного буття нації. Творчість Т. Мельничука відповідає, принаймні, кільком означеним позиціям. Її слід розглядати в аспекті творення універсальних національних історіософських категорій. Базовими функціональними одиницями є поетичні історіософські тексти Т. Мельничука, які породжують універсальну семіосферу. Ці тексти завжди закоординовуються у певний обшир культурно-історичного явища, або прямо пов'язуються із певною знаковою для українського історичного простору особистістю. Такі явища і постаті слід розглядати як матеріал для побудови автором універсальної візії історичної особи чи явища та реалізації її ідейних перспектив у майбутньому, а також як форму реалізації основних категорій індивідуальної поетики.

Простір поетичних візій Т. Мельничука концентрується довкола таких ключових історіософських концептів як образи Т. Шевченка, гетьманів, П. Куліша, У. Кармалюка, ХХ ст. У світовому контексті — Ніцше, Париж тощо. Поезія Т. Мельничука "Живу я у такій далекій хаті..." має образну структуру, у якій виявляється низка історіософських та поетичних концептів автора. Центральним образом-концептом є хата як символ трансцендентного Всесвіту, що пульсує в українській історії. Метафоричний образ x концентрує в собі не лише українське начало, але й слугує виходом у всесвітні простори:

У хаті, Котра не народила Ні бомбу, ні Бріжжит Бардо У хаті. Котра ніколи
Не висадить мене на Місяць
Хоч Кондратюк
Он за тим соняшником
Звив гніздо (1, 90).

Хата — трансценденція позапросторової й крізьчасової України. Одним із основних смислових акцентів в поезії виступає нереалізованість певних всесвітніх явиш ("не народила бомбу, ні Бріжжіт Бардо") в українському культурному контексті. Таке розуміння ніби засвідчує провінційність українського світогляду, який, як і сам український світ, перебуває осторонь магістральних шляхів людської цивілізації. Але така провінційність не є у розгляданій образній конотації чимось фатальним, таким, що прирікає Україну на одвічну меншовартість. В контексті пережитого світом у XX столітті "провінційна" невключеність України та її культури в світовий "прогрес" є швидше доказом перспективності національного світорозуміння. Україна в консервативній за сутністю рецепції Т. Мельничука є тим сакральним місцем Землі, де "Кондратюк звив гніздо", а отже, таким місцем земного часопростору, яке єднає Землю з космосом. Відтак — робить Україну єднальною ланкою поміж буттєвим, минущим, профанним та Божественним, сакральним, вічним. Український соняшник втілює Геліос, сферу Сонця не лише як космічного тіла, але й як міфологічне, питомо українське сакральне начало. Мікрообраз соняшника символізує не лише єднання із Сонцем і Всесвітом, але й визначає сам тип простору української хати — гнізда, яке дало світові Кондратюка. Образ Кондратюка слід розглядати як ідею, у якій концентрується перспектива, але ще не безпосереднє освоєння буттєвого (на рівні міжпланетних польотів) і, головно, духовного космосу. Це, так само як і духовна альтернативність українського шляху до тотального матеріалістичного світогляду, має прийти у світову цивілізацію з української хати. Смислова триєдність "хатагніздо-Сонце (соняшник)" є основою історіософської семіосфери одного з ключових аспектів світоглядних і поетичних візій Т. Мельничука. Іншим ключовим аспектом поезії є такий фрагмент:

> Я Довбуш Старець Цар чудес Зарослий до тополь

До моря До небес... Зірками Богами І літаками... Я хутірний Панько Куліш (1, 91)

Історіософський простір чітко окреслено знаковими іменами Довбуша і Панька Куліша. Загальний простір поезії окреслено архетипно — тополі, море, небеса, зірки, які у цьому контексті не лише акумулюють всесвітність українського космосу, але й синтезуються у спільну смислову метаодиницю із "богами", "Довбушем" та "Паньком Кулішем". Мікрообраз "цар чудес" — пряма вказівка на міфопоетичний простір Західної України. Він тісно сполучається з історіософським концептом "Довбуш". Довбуш символізує не лише особливу культурну сферу Гуцульщини, але й втілює особливу міфопоетичну, не лише історіософську, субстанцію, вказує на неподоланність українського трансцендентного дискурсу. Якщо концепт Довбуш сприймається у аналізованому контексті на рівні історичного міфу, то Панько Куліш символізує не лише Наддніпрянщину, але й реальність інтелектуально-історичну. "Хутірний Панько Куліш" це не просто умовна антитеза метаісторичному, міфологічному Довбушу, але й дешо більше. Слід розглядати цей історіософський концепт як своєрідну двоєдність філософії гірської України Довбуша з ідеями степових хуторів Куліша. Ці світоглядні парадигми України єднаються у семіосфері Т. Мельничука досить несподіваним чином. Вони полишають традиційний часопростір і стають чинниками творення новітньої візії України, у якій органічно поєднуються смислові одиниці й одвічні українські стихії — степ, море, гори Це виводить візії автора на якісно новий рівень.

Поняття "хутірний Панько Куліш" теж слід розглядати як полівимірну візію. "Хутір Панька Куліша" означає у Т. Мельничука не те, що у філософії самого Куліша. *Хутір* Т. Мельничука це особливий вияв української трансцендентальної природи, у якій єднаються осібність духовного життя нації з всесвітніми універсальними візіями творення ймовірного майбутнього. *Хутір* — символ тихого, консервативно-барокового буття вічної степової України. Інтелектуально-опозиційного буття, яке базується на ідеях барокових предтеч

та сковородинівському "Плоть ничтоже, Дух животворящ". Думка сприймалась на *хуторі* як дія.

Панько Куліш може розглядатись і як умовна антитеза концепту Довбуш у сенсі протиставлення філософсько-споглядальної бездіяльності (Схід загалом і Схід України зокрема) та активної діяльності ("Захід" і Захід України зокрема). Підкреслимо, що "хутірність" Панька Куліша є даниною не лише споглядальному виявові української душі, але й відджерельним прагненням осібності у всьому Всесвіті, прагненням зайняти своє неповторне місце серед інших. Єднання мікрообразу "Довбуш" із полівимірною семіосферою поняття старень засвідчує орієнтацію Т. Мельничука на сталі архетипи духовно-консервативного буття української нації, згідно з якими Дов- $6 y u \epsilon$ не лише постаттю-знаковим втіленням бунту, але й ототожнюється автором із поняттям "старець", тобто "подвижник". Це поняття в українській духовній семіосфері є адекватним філософії еволюціонування. Семіотичний концепт "зарослий до моря... до небес" слід трактувати як вказівку на єднання з національним міфологічним та історичним семіозисом, що втілюється в образі "царя чудес". Єдність міфологічного та метаісторичного концептів консервативного мислення автора виявляється тут на рівні мікрообразів.

Образ літаки є своєрідною антитезою не лише до семантично навантажених одиниць "боги", "зірки", але й до поняття "хутірний". Літак явище не лише іншого, стосовно П. Куліша століття, але й іншої трансценденції, ніж степова, філософсько-споглядальна, християнсько-консервативна. Умовно кажучи — "літак" це фігура західного матеріально активного осягнення Всесвіту. Український хутір не потребує такого осягнення, адже ще з барокових часів осмислює Всесвіт іманентно, духовно заглибленим у власну трансценденцію поглядом. Як філософській одиниці хуторянину не потрібен літак тому, що ще більше від того, що можна відкрити за допомогою матеріального осягнення Всесвіту (побачити з літака) він осягне за допомогою особливого споглядально-філософського розмислу на українському хуторі серед вічних степів, рік і зір. Цей всеохопний концепт не лише засвідчує духовну універсальність української ментальності, але і виводить її на рівень інтелектуальної моделі світу, в якій дві основні світоглядні системи репрезентовані Заходом і Сходом.

Специфічною рисою поетики Т. Мельничука ϵ варіативна повторюваність основних емоційно-смислових одиниць. Ця повторюваність

дає змогу осягнути особливості нових смислових конотацій, що проявляються у синтетичних мікрообразах — символах:

Синьоволошковий скіф Наколотий на леміш Живу, живу Ну прямо тобі Париж А Ніцше Тебе не з'їв? Так ти — Ніцше із'ж!... (1, 92).

Образний історіософський концепт, що міститься у перших двох цитованих рядках, має багатовимірну природу. Асоціація зі скарбами українського прадавнього степу є очевидною, як є очевидною асоціація зі скіфським минулим (а можливо, й сьогоденням) України. Мікрообраз "синьоволошковий" прочитується не лише як прямо асоціативний до полів України, але й як контраверсія до загальновідомого соцреалістичного: "в нього очі, наче волошки в житі". Проте, це прочитання не є адекватним всьому обширу поетики Т. Мельничука. "Синьоволошковий скіф" — віддалена антитетична асоціація до поезії 1910-х років, російського Срібного віку. До широковідомої поезії А. Блока "Скіфи". Особливо до її рядків: "Да скифы мы, да азиаты, с раскосыми и жадными глазами". Т. Мельничук за допомогою мікрообразу "синьоволошковий скіф" не лише руйнує соцреалістичний канон (це є мінімумом творчого надзавдання), але й творить суттєво більше. Він будує нове бачення степового синьоволошкового скіфа. Не азіата з жадібними очима, а скіфахутірного предка Панька Куліша і, одночасно, предка О. Довбуша і запорожців.

Концепт "наколотий на леміш" також є полівимірною категорією. Якщо трактувати образ "синьоволошкового скіфа" як вічного українця, то слід зауважити його іманентну миролюбність, одвічну поступливість, прагнення до компромісу, себто до "миру і згоди". "Наколотий на леміш" прочитується однозначно — як вічне "проколювання" української трансцендентної християнської душі вістрями епох, які мали прямо протилежний вектор руху, ніж наш духовний універсум. Це було логічним з точки зору диктатури доби матеріалістичного постпросвітництва, адже нищило антитетичну їй хрис-

тиянську українську душу. Історіософський і міфологічний дух "синьоволошкового скіфу" не мав крім сакрального начала, ніякого захисту. Так само, як Дон Кіхот, українська уярмлена душа, впродовж тисячоліть, змагалась з вічними млинами абсолютизованого обездуховленого матеріалізму.

Концепт "живу, живу, ну прямо тобі Париж" є цікавим у вище означеному контексті. Париж для багатьох асоціюється художньомистецьким та філософським ідеалом земного буття. Певне, що такі самі асоціації виникали і у Т. Мельничука: "живу, ну прямо тобі Париж". В цих словах відчувається гірка самоіронія. Особливо, якщо згадати страдницький шлях автора. Не Париж як символ столиці світу й матеріального "земного раю", а іронічний АНТИПАРИЖ бринить у цитованих рядках. "Париж" як символ нездійсненої історичної парадигми духу. Нездійсненої й нездісненної тому, що її неможливо було реалізувати у абсолютизованому матеріально-благополучному "паризькому" просторові. Париж — своєрідна альтернатива українській історії, у якій в основі є не вульгарно-мамоністичне, а духовне начало. Ще від святого Києва і лаврських ченців.

Знаковим міфологічно-історіософським концептом поезії є фінальні двовірші. На перший погляд, вони є словесною, риторичною грою, яка має іронічне забарвлення. Але таке трактування одновимірне. Слід вести мову про специфічну гру автора історичними і світоглядними смисловими одиницями. Нішше виступає не лише у якості філософа-фундатора напряму, а, понад усе, в якості творця культурно-мистецького дискурсу. Ніцше є також мікрообразною смисловою одиницею, яка концентрує в собі одночасно як антихристиянський, руйнівний світогляд, так і світогляд модерну. Париж, який сприйняв саме таку модерну гру виступає тут у якості передсмислової одиниці для концепту Ніцше. Весь модерн, і вся естетика модерної та постмодерної культури, цілком може акумулюватись в смисловому концепті Ніцше. Риторична фігура останніх двох двовіршів може прочитуватись як логічно-смислова контамінація майбутнього семіопростору. Якщо "століття Ніцше" тебе й досі "не з'їло" — повинен запропонувати наступним поколінням людей альтернативне йому. У такій світоглядній диспозиції автор цілком перебуває не на боці "Ніцше" (минулого-тепер), а на боці тих, хто має "з'їсти Ніцше". Прикметно, що саме цим закликом завершується поезія. Можна припустити, що заклик "з'їсти Ніцше" адресовано не стільки конкретному митцеві, скільки Україні, як особливій духовній семіосфері.

П. Ямчук. Духовно-консервативні візії в поезії Т. Мельничука

Розглянемо ще одну важливу поезію Т. Мельничука. Мова йде про поезію "XX вік", де сконцентровано риси специфіки історіософської семіосфери автора, не у просторовому("Україна"), як це було у попередньо розглянутому вірші, а у часовому ("XX вік") вимірі. З огляду на історіософський хронотоп поета, такий ракурс видається промовистим. Емоційна насиченість ϵ основною смислоутворюючою домінантою цієї поезії. Крізь неї, а не розмислом, розкриваються семіотичні коди світогляду поета:

Чоловік просить води А йому дають До рук автомат Й посилають убивати (1, 118).

Автор одразу загострює характеристику XX ст. Якщо лишити осторонь очевидну архетипну антитезу ("вода" — "автомат" — "вбивство") залишиться суперечність між міфологічним архетипом води і сучасністю, яка чітко виявлена у архетипі автомат. Символічна суперечність пролягає у міжчассі: міфологічна минувшина — сучасність. Міфологічне минуле ототожнюється із іманентною екзистенцією людини. Образно-семіотична картина розгортається далі не в декларовано-українському смисловому полі:

Чоловік просить Вишневого цвіту А для нього вмикають Атомний реактор (1, 118).

Реальність чорнобильської сфери історичного буття українців виявляється на архетипно-мікрообразному рівні ("вишневий цвіт", "атомний реактор"). Вона вирішується на антитетичному рівні. Зауважимо прикметну деталь. І в попередньо аналізованому фрагменті, і у цьому, дієслівна форма чітко вказує на чужорідність, нав'язаність людині історичних парадигм руху: "дають до рук", "для нього вмикають". Вектори руху йдуть всупереч бажанням людини, які акумулюються в щоразу повторюваному дієслові просить. За християнською світоглядною основою людина може і має право просити. Це найбільш оптимальний шлях до реалізації її намірів та бажань перед

лицем Бога. Постпросвітницьке, атеїзоване ХХ століття виступає загальною антитезою до означеної парадигми. Воно, як підкреслює Т. Мельничук, ігнорує прохання людини як таке, надаючи їй, натомість прямо протилежне від того, про що вона просить. Тема Ніцше вирішується на рівні антитези людського прохання і волі віку, волі чужого людині начала.

"Атомний реактор" виступає символом прогресу, не заснованого на теоцентричному та антропоцентричному началі. Отже, реакційним за своєю глибинною сутністю. Асоціюється цей вираз зі словами А. Вознесенського: "Все прогрессы реакционны, если рушится человек". "Атомний реактор", "автомат" — тут синоніми. Також є синонімами "вишневий цвіт" та "вода". Життєдайність двох останніх, гадаємо, не потребує коментарю. Так само як руйнівна сила двох перших. Дієслова "дають", "вмикають" не означають примус, жорстоке ставлення до людини. Автор недарма підкреслює це зворотом "для нього". Це робиться нібито задля людини. Задля її матеріального буттєвого добробуту. Тут ϵ іманентна авторська іронія, яка вказує на облудність непідкріплених волею Бога цивілізаційних благ, на їхню руйнівну силу Ця думка здобула підтвердження у фінальних рядках поезії. Смислова насиченість і поетично-стильові домінанти радикально змінюються:

> Чоловік хоче Збудувати ластівці Золоту хатку А його волочать В одній сорочці Будеш у шахи З шахом грати Не на шаховій лошці А на вибитих Власних зубах (1, 118)

Особливе зображення української барокової людини у ХХ в. полягає у внутрішньому єднанні з довкіллям (водою, вишневим цвітом, ластівкою), через яке досягається осягнення власної екзистенції. Не соціум, а саме довкілля символізує трансцендентне міфологічне світовідчування українця. Цей тип мислення дуже близький до індійського й китайського світоосягнення, у якому соціум є наслідком довкілля. А понад усе — наслідком Божественної волі. Тому.

"чоловік хоче збудувати" ластівці "золоту хатку". Його наміри вступають у суперечність із безжальною волею віку: "його волочать у одній сорочці". Дієслово "волокти" суттєво відрізняється від дієслів "давати, вмикати" тощо.

Поет розгортає дієслівну послідовність з символічною метою. Її можна трактувати як смислову дихотомію, у якій семіотична одиниця — "пропозиція" є першоджерелом семіотичної одиниці "ультимативна вимога". В діалог вступають умовні смислові фігури ХХ вік, Людина. Трансценденція людини протистоїть часово обмеженому ХХ віку у полівимірному образі. Подано історичну трансценденцію людини. В ній проступає образне втілення українця, який завжди грав "вибитими власними зубами" на чужих "шахових дошках" повинна зіграти в останню шахову партію з XX віком — віком АК і атомних реакторів:

> Чоловік хоче махнути Стрічним дівчатам Чи друзям у лузі Зеленим кашкетом А йому дають цілувати Вогонь з кулемета Все одно Чи тут чи там Чи в уральських заметах. Чоловік просить (курсив наш — Π . Я.) (1, 119).

Автор акцентує увагу читача на зрозумілих кожному вічних людських взаєминах ("друзі", "дівчата", "зелений кашкет").Та далі знов вступає у поле смислової контамінаційної дії концепт: "вогонь з кулемета", який йому "дають цілувати". Цілування як знакове єднання двох різних іпостасних сутностей набуває характеру єднання антагоністичних начал. Єднання, яке апріорно несе смерть людині. Свого роду — це цілунок Юди, де Юдою виступає, згідно з поетичною версією Т. Мельничука, сам XX вік. Т. Мельничук виступає історіософом, який не бачить суттєвої відмінності між різнотиповими виявами XX віку. Мікрообрази" уральської замети" та "тут" вказують на всеохопність поневолення XX віком людини через ув'язнення душі. Для неї, як записав ще 28 травня 1928 року академік ВУАН С. Єфремов: "І тюрма, і воля, одне одного варті, її, власне, нічим не ріжняться" (2, 637). Т. Мельничук міг так сказати з власного досвіду. Ключовим є вислів: "Чоловік просить". Слово "просить" є історіософським християнсько-консервативним лейтмотивом поезії "ХХ вік". Це слово в добу постпросвітництва не випадково набуло принизливої контамінації. Таке ставлення диктувалось тотальною ідеологією доби, яка під маскою любові до людини приховувала людиноненависницькі тоталітарні засади.

Лейтмотив прохання у Т. Мельничука не лише данина християнській традиції. Це поетико-риторична фігура мовлення, що звернена до української нації, яка замість твердого обстоювання власних прав, що притаманно всім європейським народам по-ранньохристиянському прохала кривдників не чинити їй прикрощів та образ. За таких умов збереження України слід вважати прямим наслідком Господньої волі, який був матеріалізований в духовно-інтелектуальній волі самих українців. Хоча саме в проханні до Господа криється та нематеріальна міць і сила, яка впродовж тисячоліть вберігала і вберігає Україну. Ці ідеї є провідними в духовному макрокосмосі історіософських візій Тараса Мельничука.

Цитована література

- 1. Мельничук Т. Князь Роси. К., 1990. 124 с.
- 2. Ефремов С. Щоденник 1923–1929. К., 1997. 848 с.

Ніна Іванова



ЧУДЕСНЕ НАРОДЖЕННЯ АБО ПОХОДЖЕННЯ КУЛЬТУРНОГО ГЕРОЯ У ТВОРАХ В. ШЕВЧУКА

Культурна свідомість творчості Валерія Шевчука репрезентує собою складний тип, котрий буде не достатньо назвати поліфонічним. Акцентуючи на сакральній символіці і містиці, натяках та посиланнях, таємничих кодах та багатомовності, Н. Городнюк наголошує на криптографічній сутності текстів культури В. Шевчука [4]. Син-

тезуючи західну та східну культури, давні міфології в єдиний комунікативний місток до культурно-освітніх цінностей Європи, митець формує власний пантеон апостолів культури та ієрархію служителів Слова, відводячи останньому роль Бога. Тому і, як зазначає дослідниця, "герої Шевчука — це письменники, літописці, писарчуки, канцеляристи, науковці — реальні історичні постаті з пантеону української культури та персонажі, вписані туди митцем головним чином завдяки своїй причетності до онтології слова. Слово постає для них як особливе призначення, місія, що визначає їхнє життя" [4; 184]. За таких обставин герой трансформується в медіум, що наділений творчим началом.

Слушно зауважує Л. Тарнашинська, що героєм більшості шевчуківських творів є високоїнтелектуальний інтелігент-книжник, який не просто тяжіє до культурних чи духовних (в даному випадку йдеться по одне й те ж) сфер життя, а приналежний до книжної творчості як особливої галузі культури, що простежує духовне зростання людини. "Такі герої не тільки ϵ носіями культурного коду свого народу, оскільки акумулюють культуру своєї епохи, — вони мислять її категоріями і сприймають світ крізь призму своєї освіченості, інтелігентності, прагнення до самопізнання й саморозвитку" [10: 197].

Як універсальна категорія персонажів герої виділяються в будьякій міфології. В архаїчних міфологіях героями є першопредки, прабатьки. Вони народжуються в початковий час і присутні при створенні світу. Іноді вони беруть участь в процесі створення рослин і тварин, вводять соціальні та релігійні інститути, навчають своїх потомків різним ремеслам і мистецтвам.

Якщо в античній міфології передбачається здійснення культурним героєм надзвичайного за своїм значенням вчинку, що потребує від людини вищих духовних та фізичних сил, мужності та самовідданості, то герой Валерія Шевчука, як і сам автор, веде боротьбу із хаосом мисленними потугами, головною зброєю яких є слово, думка, пізнання.

Івана-козопаса, героя роману-балади "Дім на горі", М. Павлишин, М. Жулинський називають митцем, мислителем, ясновидцем, наділеним синкретичним образним мисленням, нетотожним реальній дійсності. Дані зауваження дають змогу дослідникам трактувати героя як носія творчого начала, а Хлопця — як його "образне відбиття-відображення" [5; 478]. М. Жулинський навіть вважає його втіленням

міфологічного героя Пегаса, крилатого коня, виходячи із заголовку новели "Вода із кінського копита", що присвячена цим чоловікам. Крилатого коня, що народився із тіла вбитої горгони Медузи, вважають символом поетичної наснаги. Це дає перший поштовх для нашої теорії, аби вважати героїв роману саме культурними героями.

Категорія культурного героя моделює первісну общину в цілому, але проектується на людей, котрі перебувають у теперішньому. Іноді героїв, що діяли у міфічний час, ще називають першопредками чи деміургами, тому переплітаючись між собою, ці героїчні типи становлять цілий комплекс. Досить часто базовим началом є образ першопредка, який несе в собі родову, фратриальну чи племінну ознаку. За словами дослідника слов'янської міфології В. Гнатюка, існувало три основні групи міфологічних істот: перша — верховні боги; друга — нижчі божества і демони, підпорядковані першим богам; третя — люди з надприродною силою, "бого-чоловіки".

Таким чином герої "Дому на горі" шикуються у два ієрархічні ряди — чоловічий: джигун — козопас Іван Шевчук — Хлопець, та жіночий: баба — Галя — Оксана. Перші постаті, по праву, є першопредками. Саме вони визначають напівбожествене походження героя, та взагалі його статус як культурного. В образі бабці закладений юнгівський архетип Великої Матері, охоронниці легенди, котру вона охороняє й передає по спадковості: "Наш дім трохи незвичний, ласочко, — сказала бабця після павзи, — може, вже пора тобі про це розказати... Так от, народжуються в цьому здебільшого дівчата, чоловіки сюди приходять... Вони підіймаються знизу і, як правило, просять напитися води. Той, хто нап'ється з наших рук, переступає цей поріг і залишається в домі назавжди. Так було в моєї бабуні, в моєї матері і в мене. Так було і в матері твоєї, так повинно статись і з тобою... Мені бракує розуму, шоб все це пояснити, але так воно траплялося...[...] Приходять до нас і інші чоловіки. Принаймні до мене і до моєї бабці. До твоєї матері і до матері моєї. Ці пришельці не підіймаються знизу і не просять напитися води, вони з'являються бозна-звідки... [...] Тоді народжувались у нашому домі переважно хлопчики, доля яких майже завжди була сумна: все вони до чогось рвалися й навіть з дому тікали..." [14; 80-81]. Хлопцеві вона доводилася прабабою, і йому здавалося, що знає вона бозна-скільки таємниць. А відкривалися їй ті таємниці, зокрема у сновиліннях та візіях.

Меліатором між часом снобачень та сучасними людьми є тотемний першопредок — джигун, котрий постає як істота з подвійною зооантропоморфною природою. Про містичність цього образу свідчать як зображення його у Галиній візії, так і зображення у сні. Порівняймо:

1) "з'явився джигун у лакованих туфлях, сірому костюмі і в легкому солом'яному капелюсі. Звідкіля він узявся, не помітив ніхто: знизу, однак, не підіймався він напевне... [...] Відтак створилось у Галі враження, що джигун спустився до них на гору на крилах костюм у нього був бездоганно напрасований, а туфлі сяяли, начебто ходив він не по пилястій жорстві, а по асфальту" [14; 77]; 2) "Вночі це їй приснилося. Великий сірий птах у лакованих туфлях і з солом'яним капелюхом на голові кружляв над їхнім обійстям. З туфель витиналися гострі кігті, а замість носа був грубо загнутий дзьоб. Птах каркнув по-воронячому і, склавши крила, притьма шугонув униз" [14; 78]. Досить у багатьох міфопоетичних системах такий птах як ворон виступає класифікатором чи символом божественної сутності. Він виконує зв'язкову роль між космічними зонами і виконує деміургічні функції (пророцтво, натхнення, передбачення та інші) [6].

К. Леві-Строс звернув увагу на дуалістичний характер ворона. Свої спостереження він почав з поєднання травоїдності та хижацтва у цій натурі та закінчив посередністю між життям і смертю. З одного боку, джигун-птах дарує Галі перше кохання, з іншого — спокушає і нівечить ті прекрасні почуття. Він дає життя незвичайному Хлопцеві, а уві сні нападає на бабцю, котра після його приходу в її сни почуває себе досить погано. У більшості випадків української міфології цей птах вважається нечистим. Але В. Шевчук чорноперого, за звичай, ворона одягає у сірий костюм — колір, що має значення давнини, лаковані туфлі — їх блиск символізує інтелігентність, солом'яний капелюх — головний убір, знак небесного божества. Звідки з'являються чоловіки-птахи невідомо, лише відомо, коли і що у них була бездоганна зовнішність, неістотна елегантність: "Вночі до обійстя прилітав великий сірий птах. Черкнувся підошвами лискучих туфель стежки і пішов до самітного будинку на горі. Небо сьогодні було засипане величезними зорями, інколи одна із них зривалася й креслила білу риску. Птах ішов по стежці й помалу втрачав пташину подобу: пір'я на його голові стало кучугурою кучерявого волосся, крила руками, і поклався йому на плечі той-таки неодмінно сірий костюм" [14; 223].

М. Павлишин називає "дженджурика" перелесником і зазначає. що "до центральних мотивів європейської романтичної баляди належить кохання між жінкою та демонічним єством у чоловічій подобі. Але тоді, коли баляда захоплюється жахом і трагічністю неприродного зближення двох світів, Дім на горі зацікавлений наслідками таких демонічних зачать та їхнім символічним потенціялом" [8: 496]. В українській демонології є не так вже й багато істот, які перетворюються з птаха у людину чи подібні за даними якостями, але схожість є частковою, тому повністю ототожнювати персонаж роману із ними не слід. Скажімо, перелесником ϵ "злий дух, що являється кому-будь, але звичайно молодим коханцям, у виді померлої особи" [3; 135]. Спорідненим до нього є літавець, "видний у постаті летючої звізди. На землі стає він парубком або дівчиною, повною краси, високого росту, з довгими русими косами. Показується хлопцям або дівчатам, розпалює в них любов, а коли ті піддадуться йому, стискає їх в обіймах так сильно, що вони від того сохнуть і вкінці мусять умирати" [3; 136]. А демонологічний образ, що має здатність перевтілюватися з птаха у чоловіка, називається блудом — "зло, яке, згідно з легендою, не встигло долетіти з неба до землі й зависло в повітрі" [9; 66].

Демонічний птах з "Дому на горі" успадковує від даних образів залізні руки-кігті, силу яких відчує на собі Галя. Але інша його іпостась, як зорі, недоступна героям: "Розвернувся й повільно поплив над сонним обійстям, меншаючи й меншаючи, аж доки не став ледь помітною крапкою. Тоді освітило його перше світло, і він умер раптом, згаснувши серед безмежного простору на ще одну з мільярдів зорю, котрі швидко й нестримно віддалялися від землі" [14; 225]. Такої форми цей ідейний персонаж набуває, коли зазнає поразки і йому не вдається спокусити, мешканок дому.

Крім того, він не є трансформацією померлої особи. Як зазначають Л. Бойченко та М. Шевчук: "Перелесник у В. Шевчука схожий більше на реальну особу, ніж на злого Духа. Хоча, звичайно, містить у собі певні характеристики злих духів, тобто приносить зло, горе, нещастя. Герої твору не намагаються позбутися перелесника "рутою", "маруною" чи якимись замовляннями, вони намагаються викинути його із своєї душі як зрадника" [1; 21]. У житті до Галі приходив чоловік на ім'я Анатоль, для якого таке лихочинство було цілком природним.

Тож згадуваний персонаж не є однобоким втіленням якогось конкретного демонологічного образу української міфології, а вбирає окремі риси дуалістичного характеру і національної, і світової міфологічних систем. "Письменник ніби робить виклик читачеві, щедро заштриховуючи і зашифровуючи знаки буття, кодуючи і всуціль символізуючи їх через надлюдські сили, таємничі і несподівані, частогусто незрозумілі навіть самим персонажам творів, чим, ясна річ, дратує читача, але ж і збуджує його уяву. Залучені до оповіді міфокомпоненти — це ключі до розуміння художньої концепції" [1; 21]. Підтвердженням того, що шевчуківський джигун маркується як медіатор вищих богів і людей, є смисловий концепт, який виникає навколо нього і формується чималою кількістю конкретних символів.

Через своє посередництво джигун-птах відтворює ланцюг вічності. Спокушаючи, примушуючи кохати і страждати, він сіє серед людей світло, наділяє рід людський мудрістю, наставляє на самопожертву. Вказує на ницість земних і матеріальних благ, а прагне духовного відродження.

Архаїчними міфологіями, в яких діяльності ворона надавалось велике значення, є американська та народів Сибіру. У міфах та фольклорі, що побутували у цій місцевості, йому приписували серйозні творчі діяння. У палеоазіатських народів ворон був творцем світу. Шамани використовували силу ворона для магічних польотів. Воронячий цар відомий в європейському фольклорі. Він живе на вершині неприступної гори, древній (існувало повір'я, що ворони живуть до трьохсот років), він наділявся якостями мудрості та справедливості. У скандинавській міфології двома посланцями бога Одіна були ворони, котрих називали думкою та пам'яттю. Тому це не просто ворон — помітна уже паралель із іншими міфічними птахами.

Коли Хлопець цікавиться своїм походженням, а саме батьком, Галя називає ім'я Анатолій, а прізвище вигадує: "Пугач було його прізвище! ... І раптом повірила у те сама. А чому б не Пугач, коли так любив ночі і коли мав за плечима сірі крила. Вдень вона рідко його й бачила, та й не бував він тоді такий чарівний" [14; 167]. Пугачем у простонародді називають нічного птаха сову, котра, як правило, символізує мудрість та чарівництво.

Образ демонічного птаха має узагальнений характер. Автор ніби навантажує його різними характеристиками, тобто якостями різних типів птахів, тим самим зводячи його до рівня універсального символу. Якщо попередні ознаки дозволяли встановити подобу та приналежність до рівня світобудови даного образу, то наступні розкривають його сутність: "Дозволила притиснути себе щільніше, а коли закидала голову, побачила червоний місяць, який за мить замістився місяцем чорним. Задзвеніли, зіштовхнувшись, їхні зуби, і червоний вогонь знову запалахкотів навколо — з несамовитою пристрастю цілував її джигун у сірому костюмі, з залізними руками і з не менш залізними вустами" [14; 89]. У повісті В. Шевчука "Біс плоті" герой Климентій на своє запитання, що таке кохання до жінки, почув від ієромонаха у відповідь, що це вогонь, у якому згоряє фенікс, пташка, "яка живе у світі, а коли приходить їй час помирати, то кидається у вогонь, спалюється, а натомість із вогню народжується вже в юному тілі, і так триває вічно, що в народженні і смерті — запорука вічності" [13; 234].

Цей уривок можна зіставити з тим, як описує символіку птаха фенікса у єгипетській міфології Р. Кларк: "На високій жердині сидить сірий Фенікс, вісник майбутнього. Своїм криком він розриває тишу первісної ночі, закликаючи до життя і провіщуючи про початок подій, визначаючи що має бути, а що ні" [12; 129]. На його думку, фенікс є втіленням первісного Логосу — слова, яке служить проміжною ланкою між Божественним задумом і втіленням цього замислу в життя. Символізуючи безсмертя та відродження, цей птах приносить з країни, що знаходиться за межами земного світу, есенцію "ніке", котра дає життя. То ж і пов'язують його з плодючістю, потомством та сексуальними поняттями. Дивний птах прилітає у дім на горі саме тоді, коли дівчата стають дорослими і можуть виконувати свою дітородну функцію: "Тоді запнула вікно шторою, скинула сорочку і згорда зирнула на себе в дзеркало. Стояла там уже цілком зріла дівчина, а підлога навколо неї трепетно палала" [14; 226]. Фенікс використовувався ще ранніми християнами як знак воскресіння, адже згорівши у полум'ї, він воскресає на третій день, а на сороковий повністю відновлює пташину подобу. Так і шевчуківських птах, прилітаючи до кожного покоління жінок, має однакову подобу: "Цей новий пришелець трохи непокоїв стару, ні-ні, він так само невимірно схожий на тих двох, котрих довелося їй пізнати" [14; 45]. А коли його проганяють бабця і Оксана, він згоряє на зорю, до розміру крапки.

Цікаво, що елементи такого ґатунку формують особливий літературний засіб, бачення світу, яке, на думку А.Карпентьєра, є ма-

гічним реалізмом. В рамках пього напрямку письменник переплітає цивілізацію з природою, тобто звертається до тих первнів культури, коли ше реалістичне тісно пов'язане з міфічним, із віруваннями. звичаями та традиціями, а несвідоме не вичленовується із свідомого. У зарубіжній літературі в 50-60-х роках ХХ ст. цю течію висвітлюють Гарсіа Марксе, Борхес, Кортасар та інші латино-американські письменники, котрі в своїх творах синтезують міфологію, історизм, фольклоризм та соціальний реалізм. Дещо сприяв цьому неоміфологізм, котрий відродив інтерес до міфу у літературі XX ст. Сучасні міфотворці використовують традиційні сюжети, мотиви, образи давньої міфології або залучають з міфології інших народів, світової чи європейської культури, пристосовуючи до вимог національного середовища, модифікуючи їх, вони здійснюють перехід на вищий ідейно-тематичний рівень пізнання. Неоміфологічні тенденції досить часто сполучаються з тяжінням до національної самоідентифікації, до встановлення історично-етнічного коріння, до усвідомлення національного менталітету. Інтенсивний розвиток міжнаціональних літературних зв'я'зків та обміну естетичних засад припадає на епоху бароко, традиції якого відчутні у магічному реалізмі. Відтак Р. Мовчан вважає В. Шевчука продовжувачем традиції українського бароко, тобто представником необароко, і називає "Дім на горі" найяскравішим прикладом цього стилю [7]. Водночас акцентує увагу на стилістичних прикрасах, метафоричності, гіперболізації, умовності, алегоричності образів і ситуацій, символічності як ознак необароко, називає і кілька барокових мотивів, таких, як мотив блудного сина, небесна дорога. Згадувана умовність є однією з основних ознак символу і досить глибоко пов'язана з поняттями детермінованість та обумовленість, їх діалектична єдність дає можливість поєднувати елементи різних ізоморфних одна одній знакових, символічних систем. Ця особливість є ще одним чинником еволюції символу, адже зіставлення двох синонімічних символів різних систем дозволяє їх зрощення, хоча при цьому дещо втрачається мотивація, однак поглиблюється зміст та посилюється абстрактність. У будь-якій подібній символізації помітним стає вплив традицій, що формує набір елементів умовності. Тому кількість символічних рядів збільшується, вони ускладнюються і переплітаються з різними міфологічними уявленнями. Однією чи не з найвизначніших рис літературного бароко на Україні є, за словами Д. Чижевського, християнсько-міфологічний синтез. Йдеться про відродження античної культури та поєднан-

ня її з християнською релігією, при чому не відкидаючи культу людини сильної та божої: "В ідеалі обидва для людини бароко можливі шляхи ведуть до тієї самої мети: через "світ" (природу, науку, політику і т. д.) людина проходить завше до того самого — до Бога, хто надто довго залишився у світі, той лише заблукав у ньому" [11; 277]. Панування релігійної сфери в літературі українського бароко, очевидно, призводить до зацікавлення й пізнання відмінних від християнства релігій. В першу чергу це можуть бути найдавніші, первісні уявлення та спроби людей систематизувати шари буття, про які Біблія неохоче розповідає. Посередництвом міжкультурних літературних зв'язків відбувається створення янгольсько-демонічної ієрархії. В ці часи у суспільстві виростає цікавість до магії, поширюються процеси проти відьом. Відтак у бароковій прозі побутує демонологічна повість. Досліджуючи історичні та літературні надбання цієї доби, В. Шевчук досить добре орієнтується у ціннісних орієнтаціях тодішнього суспільства.

Питання демонології у європейській літературі є досить дискурсивним. Воно генетично пов'язане зі сферами міфології та фольклору. О. Лосев зазначає, що античний демон не мав обов'язково зловісної природи, яку набув згодом. Він був уособленням божественної сили як доброї, так і злої. Ще у V-VI ст. ст. до н. е. демонічними істотами вважали духів, що мають антропоморфні, як у богів, риси, або богів без імені, яким не відправлявся культ, а також численних героїв. Саме у античності не існувало чіткої межі між демоном і генієм (олюднений дух, герой). Акцентуючи увагу на понятті совісті, Сократ розрізняє демонів-охоронців, тобто янголівохоронців, та злих демонів. Систематизація, запропонована неоплатоніками (Ямвліх), розташовує поряд з Деміургом, Творцем Світу, дванадцять вищих та сімдесят два нижчих божества, далі йдуть янголи, демони і герої. Після прийняття християнства шанування демонічних істот вважалося двовір'ям, і їм приписувалися руйнівні імпульси. Але у фольклорі зустрічається чимало випадків позитивного демонізму, при чому у різних народів ці демонічні істоти принципово подібні. Надалі в християнському світі релятивність добра і зла в демонічному герої немислима.

Світ бароко ще зберігає недвозначність поляризації демонів та янголів. Зокрема, й класицисти, відмовляючись від біблейської основи світогляду, відновлюють античні уявлення про невизначену силу, про генія як творчу силу душі. Зі зростанням географічних та куль-

турних відкриттів, обізнаності в екзотичних релігіях Сходу, Африки, Нового Світу демонічність виявляє себе в літературі у рафінованому вигляді. У християнстві з'являються свої образи темряви (диявол) і світла: Трійця, Діва Марія, Ілля-пророк та інші. Спілкування із Богом відбувається в межах церкви і медіаторами стають здебільшого святі, ікони чи навіть церковнослужителі. У "Мисленому дереві" сам письменник розмірковує на цю тему: "Людина віків Трояна не знала такої роздвоєності, вона була за природою своєю цільна — сили лихі, темні існували поза нею, у природі, на чому й будувався її язичницький світогляд. Отже, боротьба двох начал відбувалася не в людині, а людина ставала на боці світлих чи темних сил. Християнство перенесло цю боротьбу в саму людину, фактично зруйнувавши її первісну духовну цілісність, тобто розкололо цільну до того психіку людини. Цей процес був, зрештою, загальноєвропейським, загальноцивілізаційний: антична культура проповідувала ідеал цілісної людини, а культура середньовіччя — людей розполовинених. З'ява Ренесансу означала спробу повернутися до давнішніх духовних ідеалів, такі ж потреби до повернення цілісної людини були і в нас" [15; 9]. Тому трансформація літературних образів, яка бере початок у античності і закінчується у християнстві, є цілком виправданою.

Досить велика кількість творів В. Шевчука вписуються в площину даного дискурсу, їх герої не підлягають під класифікацію на добрих і злих, раціональніше їх поділити на активних, дієвих, пристрасних, творчих, божих, обдарованих і пасивних, бездієвих, нейтральних, пересічних, звичайних.

Цитована література

- 1. Бойченко Л., Шевчук М. Структурно-атрибутивні функції демонологічних образів у романі Валерія Шевчука "Дім на горі"// Волинь-Житомирщина. Історико-філологічний збірник з регіональних проблем. — Випуск 12. — Житомир, 2004. — С. 19–27.
- 2. *Герой* мифов и сказаний. Москва, 2001. 272 с.
- 3. *Гнатюк В.* Нарис української міфології. Львів. 2000. 264 с.
- 4. Городнюк Н. А. В. Шевчук та У. Еко: феномен криптографічної свідомості // Література в контексті культури: 36. наук. пр. / Ред. кол.: В. А. Гусєв (відп. редактор) та інш. — Вип. 14. — Д., 2004. — С. 184–190.

204 XX CTOЛІТТЯ

5. Жулинський М. I сповіщає нам голос трави // Шевчук В. О. Дім на горі. — К., 1991. — С. 470–486.

- 6. *Мифы* народов мира. Энциклопедия: В 2 т. М., 1991. Т. 1. 671 с.; Т. 2. 719 с.
- 7. *Мовчан Р.* Українська проза XX століття в іменах. К., 1997. Ч. 1. С. 209.
- 8. Павлишин М. "Дім на горі" Валерія Шевчука // Павлишин М. Канон та іконостас: Літературно-критичні статті. К., 1997. С. 98–113.
- 9. *Словник* символів культури України/ За заг. ред. В. П. Коцура, О. І. Потапенка, М. К. Дмитренка. К.: Міленіум, 2002. 260 с.
- 10. *Тарнашинська Л*. Художня галактика В.Шевчука: Постать сучасного українського письменника на тлі західноєвропейської літератури. К., 2001. 224 с.
- 11. Чижевський Д. Історія української літератури. К., 2003. 568 с.
- 12. *Шейнина Е. Я.* Энциклопедия символов. М., 2003. 591 с.
- 13. Шевчук В. О. Біс плоті // Шевчук В. О. Біс плоті: Іст. Повісті. К., 1999. С. 213–294.
- 14. *Шевчук В. О.* Дім на горі // Шевчук В. О. Вибрані твори: Роман-балада. Оповідання. К., 1989. С. 17–445.
- 15. Шевчук В. Мисленне дерево: Роман-есе про давній Київ. К.: Молодь. 360 с.

205

КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНИЙ КОНТЕКСТ

Анатолій Жаборюк



СТИЛЬ ЯК КАТЕГОРІЯ ІСТОРІЇ МИСТЕЦТВА

Американському письменникові Едгару По належить такий парадоксальний вислів: "В одному випадку із ста те чи інше питання посилено дискутується тому, що воно дійсно ϵ темним. В останніх дев'яноста дев'яти випадках воно ста ϵ темним тому, що посилено дискутується". Подібна ситуація склалася з поняттям "стиль" — однією з найскладніших і найбільш заплутаних категорій естетики. Незважаючи на те, що проблемі стилю присвячено сотні праць, у тому числі й солідних монографічних досліджень, вона до цього часу залишається у цілому ряді аспектів до кінця нез'ясованою і дискусійною. Спробуємо викласти сво ϵ розуміння цієї складної проблеми.

Термін "стиль" походить від грецького слова stylos, що перекладається як "паличка". Однак не проста паличка, а призначена спеціально для письма. Такими паличками, загостреними на кінці, стародавні греки, а за ними й римляни, писали на табличках, покритих воском.

Нині поняття "стиль" вживається в різних значеннях: як сукупність характерних рис життя чи поведінки людини (стиль денді, стиль життя homo sovijetico); як сукупність особливостей, що характеризують певне явище (стиль одягу, стиль зачіски, стиль меблів); як стиль роботи (ударна робота, "німецька робота"); як стиль літочислення (старий стиль, новий стиль).

Вживається термін стиль і в науці, зокрема в лінгвістиці, з метою визначення певного типу усного чи писемного мовлення (науковий стиль, публіцистичний стиль, конфесійний стиль тощо).

У таких значеннях термін "стиль" почав вживатися лише згодом, за аналогією до його первісного і основного значення, а саме як

206

категорії художньої, естетичної. Відомо, що ще в античні часи стиль входив до понять риторики і застосовувався для характеристики індивідуальної манери красномовства.

У сучасній теорії мистецтва під поняттям "стиль" прийнято розуміти усталену спільність (подібність) найважливіших ознак твору або групи творів чи навіть певного мистецького напряму, яка склалася об'єктивно і яка дозволяє відрізнити цю спільність від інших подібного роду спільностей. До таких ознак належать передусім компоненти художньої форми: композиція, сюжет, фабула, мова (в широкому розумінні цього поняття, як система художніх засобів і прийомів конкретного мистецтва), а також жанрова належність твору. Саме завдяки спільності (відносної, звичайно) цих формальних компонентів ми і впізнаємо той чи інший стиль.

Разом з тим, стиль не зводиться лише до категорії суто формальної. З'ясовуючи процес творення стилю, теоретики мистецтва ввели у науковий обіг такі поняття, як "носії стилю" і "стилетворчі фактори". До перших належать уже згадані нами елементи художньої форми, до других — елементи, які стосуються змісту: тема, ідея, проблематика, пафос, образи у їх змістовому наповненні, тобто все те, що визначається світоглядом письменника, характером і спрямованістю його художнього мислення. Під впливом цих чинників формується стильова домінанта, яка і визначає характер певного стилю.

Отже стиль фактично є категорією, що об'єднує форму зі змістом. Як наскрізний принцип побудови форми, стиль "підноситься" над нею, надаючи відчутної діяльності і єдиного колориту основним її компонентам. Більше того, стиль — категорія не лише естетична, а й ідеологічна. За влучним зауваженням О. Соколова, стиль — "це та художня матерія, у якій втілюється ідея" [7, 87].

Стиль — поняття багатозначне і багаторівневе. Розрізняють, зокрема, такі рівні стилю: а) стиль окремого художнього твору; б) індивідуальний стиль творчості митця або навіть окремого її етапу; в) стиль певного художнього напряму, течії, школи (стиль передвижництва, стиль віденської художньої школи кінця XIX — поч. XX ст.; стиль "іронічної прози" в українській літературі ІІ пол. XX ст.); г) національний стиль, під яким розуміються характерні особливості мистецтва певного народу, що стали предметом наслідування митцями інших народів (китайський стиль пейзажного малярства, псевдоросійський стиль в архітектурі кінця XIX — поч. XX ст.); д) нарешті — історичний стиль, або стиль епохи, в якому акумулюються усталені риси мистецтва пев-

ної історико-культурної доби. До таких стилів у європейському мистецтві прийнято відносити стиль романський, візан-тійський, готичний, ренесанс, барокко, класицизм, романтизм тощо).

Як бачимо, одним і тим же терміном позначаються далеко не тотожні поняття, які мають різні ступені єдності: від найвужчого (стиль окремо-го твору) до найширшого (історичний стиль або стиль доби).

Теоретики стилю по-різному ставляться до такого широкого застосування терміну "стиль". Одні не вважають це перешкодою для з'ясування естетичної природи стилю, мотивуючи це тим, що "значення слова "стиль" таке ж зрозуміле, для всіх однакове, як і значення найпростіших слів "вікно" або "двері" [9, 5]. Інші пропонують переглянути стильову термінологію з метою уникнення плутанини. Так, О. В. Лармін вважає за доцільне замість терміну "індивідуальний стиль" вживати термін "індивідуальна творча манера" [4, 228].

Такий широкий спектр вживання терміну "стиль" викликав полеміку щодо розуміння самої суті цієї естетичної категорії. Так, певна частина літературознавців схиляється до тлумачення стилю як до явища "одиничного", притаманного лише творчості окремих митців. При цьому стиль, як правило, протиставляється методові. Л. І. Тимофєєв, наприклад, стверджує, що "у методі знаходять насамперед те, що пов'язує митців, а в стилі — те, що їх роз'єднує: "особистий досвід, талант, манера письма і т. ін." [8, 64].

Переважна ж більшість теоретиків стилю вважають його явищем не "одиничним", а, навпаки, "множинним", таким, що стосується передусім мистецького процесу. Цю точку зору поділяють, зокрема, такі визначні те-оретики мистецтва, як Ю. Борєв [1], Г. Вельфлін [2], Й. Вінкельман [3], Кон-Вінер [4], О. Соколов [7], Д. Наливайко [6], О. Лармін [5] та ряд інш. Отже, то стиль виконує не "розділяючу" функцію, а, навпаки, "об'єднуючу", і є саме тим фактором, що дозволяє виділити в загальному потоці розвитку мистецтва більш чи менш крупні його одиниці, які характеризуються певною єдністю. Такими "одиницями", а, разом з тим, і певними етапами в історії мистецтва і є такі поняття, як мистецький напрям, течія, школа, історико-мистецька доба. Таким чином, категорія стилю виступає не лише як категорія поетики, а й як категорія історії мистецтва.

Першим розуміння стилю як категорії історії мистецтва запропонував Й. Вінкельман у своїй широко відомій книзі "Історія мистецтва стародавніх часів", опублікованій у 1764 р. На прикладі мистецтва стародавнього світу Й. Вінкельман зробив спробу простежи-

ти процес "народження, розвитку, зміни і занепаду" мистецтва, а також осягнути "особливості мистецтва різних народів, епох і мистецтв" [3, 41].

Слідом за Й. Вінкельманом термін "стиль" в широкому його значенні вжив у своїй статті "Просте наслідування природі, манера і стиль" Й.-В. Гёте, назвавши стиль вищим ступенем мистецтва, який "грунтується на найглибших твердженнях пізнання, на самій суті речей, оскільки нам дано його розпізнати у зримих і відчутних образах" [5, 401].

Користується терміном "стиль" у його вінкельманівському розумінні і Гегель у своїх "Лекціях з естетики", причому як в його мистецтвознавчо-му і філологічному, так і у філософському трактуванні [5, 173–177].

Остаточному утвердженню терміну стиль як історико-мистецької категорії послужили праці раніше уже згаданих нами відомих німецьких істориків і теоретиків мистецтва Г. Вельфліна та Кон-Вінера.

Оскільки основним предметом нашої уваги буде саме історичний стиль, зупинимося на його характеристиці більш детально.

Однією з визначальних особливостей історичних стилів ϵ , по-перше, те, що вони охоплюють не один якийсь вид мистецтва, а всі, або, принаймні кілька найважливіших, провідних мистецтв, що надає їм універсального характеру. По-друге, сфера функціонування історичних стилів обіймає обширні території, включаючи в свою орбіту мистецтва цілого ряду країн, а деякі, наприклад ренесанс, барокко і класицизм, практично весь європейський континент.

Досить обширні і часові рамки функціонування історичних стилів, які вимірюються, особливо на ранніх етапах розвитку мистецтва, цілими століттями. У межах цих часових вимірів і здійснюється еволюція стилю: від зародження, через розквіт і до занепаду.

Отже, історичний стиль — це цілий етап у розвитку мистецтва, який сформувався в конкретну історико-культурну добу і який являє собою цілісну систему споріднених ідейно-художніх принципів і зображально-виражальних засобів і прийомів.

- О. Соколов у своїй монографії "Теорія стилю" відзначає сім пар ка-тегорій стилю, якими один стиль відрізняється від іншого:
 - а) наявність чи відсутність умовності;
 - б) співвідносність зображення і вираження;
 - в) співвідносність об'єктивного і суб'єктивного у жанрах мистецтва;

- г) простота і складність творів мистецтва;
- д) симетричність чи асиметричність художньої структури;
- ϵ) величина творів;
- ж) переваги динаміки чи статики [7, 94–98].

Визначальні ознаки історичного стилю в різних мистецтвах виявляються по-різному. Так, візантійський стиль найповніше виявив себе в архітектурі, монументальному малярстві (мозаїки і фрески в культових спорудах) та в ікономалюванні; романський і готичний в архітектурі і прикладних мистецтвах; ренесанс — в цілому ряді мистецтв, але найповніше — в образотворчих мистецтвах (малярство і скульптура), класицизм — у драматургії і театральному мистецтві; романтизм — в літературі і музиці і т. д.

Важливо відзначити, що на більш ранніх етапах історії мистецтва, зокрема в добу середньовіччя, однією з найважливіших передумов розвитку стилю була яскраво виражена тенденція до злиття різних мистецтв, об'єднання їх навколо якогось одного з них і саме того, яке відігравало роль стильової домінанти. Яскравим виявом такого синтезу мистецтв є зокрема готичний стиль, який об'єднав навколо архітектури всі інші мистецтва: скульптуру, малярство, прикладні мистецтва, літературу, музику.

Доба середньовіччя, репрезентована візантійським, романським і готичним стилями, була, таким чином, добою функціонування найбільш стійких стилістичних єдностей. Однак уже в добу Відродження, у зв'язку з інтенсивним розвитком творчих індивідуальностей, в межах пануючого стилю виникають різні напрями, течії. Розпочинається процес поступового розшарування, розмивання стильової єдності. Цей процес посилюється ще й від того, що в пануючий стиль все інтенсивніше проникають елементи нового стилю, який іде на зміну старому. Нерідко новий і старий стилі розвиваються паралельно. Так певний час співіснували романський стиль і го-тика, ренесанс і барокко, барокко і класицизм.

Що ж стимулює "рух" історичного стилю, під впливом яких чинників відбувається процес виникнення, розвитку і згасання стилю, заміна старого стилю новим?

На це запитання на початку XX ст. майже одночасно спробували відповісти згадані вже нами німецькі історики і теоретики мистецтва Γ . Вельфлін і Кон-Вінер.

Представник формалістичного напряму в мистецтвознавстві Г. Вельфлін виходив з розуміння мистецтва лише як форми, не залежної

ні від змісту, ні від будь-яких інших зовнішніх факторів (соціальних, ідеологічних, релігійних тощо). Пояснюючи все виключно дією внутрішніх законів мистецтва, Г. Вельфлін основним фактором розвитку стилів, заміни їх один одним, виділяв спосіб бачення, притаманний митцям тієї чи іншої історико-мистецької доби. На думку Г. Вельфліна, існують дві форми (два способи) бачення: лінійна і живописна (мальовнича), природа яких не піддається об'єктивному поясненню. Митці однієї доби бачать предмети реального світу (Г. Вельфлін свою концепцію будує на матеріалі образотворчих мистецтв) в лініях і контурах, що було характерним для митців ренесансу і класицизму, інші — митці барокко — в масах, світлотіньових плямах і т. п.). Звідси — все багатство і різноманіття мистецьких явищ Г. Вельфлін зводить до двох формалістично трактованих стилів: лінійного і живописного (мальовничого), які періодично змінюють один одного. Перший з них "подає речі такими, якими вони є. другий — такими, якими вони здаються" [2, 24–25].

Конкретизуючи основні положення своєї концепції, Г. Вельфлін виділяє 5 пар понять, які вказують на напрямки руху стилів: а) від пластичного до об'ємного; б) від замкненої форми до відкритої; в) від одиничності до множинності; д) від абсолютної ясності до відносної.

З формалістичних позицій підходить до вирішення проблеми еволюції стилів, зміни їх один одним і інший відомий теоретик і історик мистецтва — Кон-Вінер — у своїй широко відомій і ґрунтовній праці "История изобразительных искусств", яка уже була згалана нами.

Якщо Г. Вельфлін "рушійною силою" зміни стилів вважав спосіб бачення митцями предметів і явищ реальної дійсності, то Кон-Вінер — боротьбу двох тенденцій: прагнення до доцільності творів мистецтва і до їх прикрашення. У відповідності з цим, Кон-Вінер робить висновок про функціонування протягом всієї історії мистецтв двох стилів-антиподів: тектонічного, конструктивного і атектонічного, декоративно-орнаментального, які, чергуючись, приходять один одному на зміну. До перших з них Кон-Вінер відносить дорійський стиль давньогрецького мистецтва, романський стиль у мистецтві середньовіччя, ренесанс і класицизм в мистецтві нового часу. До другого, декоративно-орнаментального, — готичний стиль, барокко і рококо.

Пояснюючи, як і Γ . Вельфлін, зміну стилів внутрішніми законами мистецтва, Кон-Вінер все ж не заперечує впливу на цей процес і зо-

внішніх факторів, зокрема розвитку техніки і загального руху народного життя, однак тезу цю не розгортає.

З інших позицій підходять до пояснення причин зміни стилів його теоретики, які трактують мистецтво як діалектичну єдність форми і змісту, небезпідставно вважаючи, що саме в характері цієї єдності і криються сек-рети стилетворення.

Вище уже йшлося про дві складові поняття "стиль" — "носіїв стилю" і "стилетворчих факторів", перші з яких репрезентують форму, а другі — зміст. З трансформації останніх, тобто стилетворчих факторів, до яких, як уже відзначалося, належить тематика, проблематика, ідейна спрямованість творів мистецтва, а також світоглядні переконання митця, і розпочинається процес творення нового змісту.

Першопричиною цього процесу є соціально-економічні зрушення доби, викликані зростанням продуктивних сил, загальною активізацією економічного життя. Ці зміни неминуче викликають появу нових віянь і процесів у сфері культури і ідеології. Розвивається наука, виникають нові філософські концепції, трансформуються релігійні вчення. В результаті формується і утверджується нове світорозуміння і світобачення людей і, зокрема, митців.

Процеси, які відбуваються в реальному житті, породжують нові теми, проблеми, які вимагають свого розкриття і вирішення, а це, в свою чергу, веде до збагачення і удосконалення арсеналу художніх засобів і прийомів, породжуючи якісно нові комбінації носіїв стилю. В результаті в надрах старого стилю зароджуються і розвиваються паростки стилю нового. Певний час обидва стилі співіснують, взаємодіючи і борючись між собою, аж поки новий стиль, утвердивши свої домінуючі позиції, не витіс-нить свого попередника.

Саме така концепція розвитку і зміни стилів, що утвердилася в сучасній теоретичній думці, видається нам найбільш переконливою. Цієї концепції ми й будемо дотримуватися, аналізуючи процеси зміни стилів в кожну конкретну історико-мистецьку добу.

Цитована література

- 1. *Борев Ю*. Основные эстетические категории. М., 1960. 446 с.
- 2. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. М.; Л., 1930. 230 с.
- 3. Винкельман И. И. История искусства древности. М., 1933. 430 с.
- 4. Гегель. Сочинения: Т. 13. M., 1940. 362 c.
- 5. Гёте Й. В. Поезія і правда. К., 1982. 280 с.

- 6. Кон-Винер. История изобразительных искусств. М., 2000. 219 с.
- 7. *Лармин О. В.* Художественный метод и стиль. М., 1964. 270 с.
- 8. Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили. М., 1964. 287 с.
- 9. *Соколов А. В.* Теория стиля. М., 1968. 222 с.
- 10. Тимофеев Л. И. Советская литература: Метол. Стиль. Поэтика. М., 1964. — 521 c.
- 11. Чичерин А. В. Очерки по истории русского литературного стиля. М., 1977. — 445 c.

Юрій Сурай



ПРИРОДА В ЖИТТІ І СВІТОГЛЯДІ ДІЯЧІВ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

В історії культури мало дослідженою проблемою ϵ проблема місця і ролі природи в житті і світогляді провідних представників культури. В історико-філософській літературі відчувається індиферентність до цих питань, а між тим на початку третього тисячоліття залежність людини від природи стає все більш очевидною. До того ж, відношення людини до природи було важливою складовою вітчизняної духовної культури протягом тисячолітнього шляху її розвитку.

Вже в період Київської Русі народ мав багатий запас легенд про природу, серед яких легенди і перекази про небо, небесні світила, атмосферні явища, про землю, про дерева, про тварин і т. ін. В XIX столітті місце цих легенд у світогляді народу досліджували І. Нечуй-Левицький, Г. Булашов та ін. [10; 1]. Пізніше цим питанням частково приділяв увагу М. Грушевський [6].

Пам'ятки культури Київської Русі, створені після прийняття християнства, наочно демонструють місце природи в духовній культурі народу. Як правильно відзначив В. В. Бичков, "прийняття Руссю християнства не могло розхитати глибинного архетипового зв'язку слов'янської духовної культури "людина-природа", навпаки, воно суттєво одухотворило її, піднесло на новий рівень" [2, 7]. Розвиваючи ці думки, відомий вчений В. С. Горський справедливо зауважує, що "людина будує свої стосунки з природою не як суб'єкт із об'єктом. Вона знаходить саму себе у зовнішньому світі." [5, 75] Але найкраще звернутись до першоджерел і взяти до рук "Повість врем'яних літ". Вслухаємося в повчання Володимира Мономаха: "І хто не воздасть хвалу, не прославлятиме сили твоєї і твоїх великих чудес і доброт, содіяних на цьому світі: як небо влаштовано, а чи сонце, чи місяць, чи зорі, і тьма, і світло, і земля на водах покладена, твоїм, Господи, промислом! Звірі різні, і птиці, і риби, украшені твоїм, Господи, промислом!" [11, 358–359]. Ці слова свідчать про те, що з поширенням християнства природа посіла ще вище місце в світогляді народних мас Київської Русі і, в першу чергу, кращих представників народу. Переконливо про це свідчить інше джерело — "Слово о полку Ігоревім".

Ю. Сурай. Природа в житті і світогляді діячів української культури

"Не сороки зашекотали Вслед за Игорем едут Гзак и Кончак. Тогда враны не граяли, Галки замолкли. Сороки не стрекотали Ползком только ползали. Дятлы стуком путь к реке кажут, Соловьи весёлыми песнями свет прорекают" [16, 131–132].

Автор "Слова" створює цим описом природи стан її співчуття до походу князя Ігоря. В іншому місці, де "Игорь, весь израненный, спешит", автор літопису підкреслює: "Степь поникла, жалости полна. И деревья ветви приклонили" [16, 143]. В цьому визначному пам'ятнику вітчизняної культури ототожнюються Природа і Бог.

> "И взыграло море. Сквозь туман Вихрь промчался к севере родному Сам Господь из половецких стран Князю путь указывает к дому" [16, 157].

Найяскравішою постаттю серед діячів української культури, в житті і світогляді якого природа посіла визначне місце, та який ввібрав в себе духовну спадщину і Київської Русі був Григорій Савич Сковорода. Перш за все необхідно зупинитися на визначенні місця природи в його житті. Його друг і учень Михайло Ковалинський, що став водночас і його першим біографом, писав, що Григорій Сковорода "вставал до зари и, когда позволяда погода, всегда ходил пешком за город прогуливаться на чистый воздух и в сады..." [14, 313]. Проводячи більшу частину свого життя на природі, він став "обвітрений весняними вітрами, зрошений ранковими росами, увібравши в себе духмяний подих полів і лук" [17, 17].

Велике місце займала природа в світогляді Г.Сковороди, його творчості. Значною мірою це можна визначити, аналізуючи його "Сад божественних пісень", який створювався протягом 1753—1785 років. Деякі його пісні — це справжній гімн матері-природі:

"Гей поля, поля зелені, Зелом-квітом оздоблені! Гей, долини, і балки, і могили, й пагорки! Гей ви, вод потоки чисті! Береги річок трависті! Гей же, кучері які у дібров сих і гайків!" [15, 27].

В цих словах, які панорамно змальовують красу природи, сконцентроване почуття автора, який одухотворений спілкуванням з рідною природою. За його, в цілому, пантеїстичними поглядами, природа створена Богом і весь навколишній світ ε "прекрасним храмом премудрого Бога" [13, 536]. Саме тому урочистим акордом звучить його вірш:

"О діброво! О свободо! Я в тобі почав мудріть. І в тобі, моя природо, шлях свій хочу закінчить" [15, 25].

Дуже поетичні у Григорія Савича пейзажні вірші. Він помічає, як "Стоїть звір над горою, все киває головою", як "вербички шумлять низко", і це наповнює його поезію народними поетичними образами, наближує до української народної пісні [15, 37]. Сприйняття природи у Г. Сковороди було близьке його землякам і в його XVIII і пізніше в XIX–XXI століттях. Адже на прикладах природного життя український мислитель проповідував вічні моральні засади:

"Все непутяще поли, а добрі рослини викохуй, Ї щонайперше плекай квітку святу чистоти. Як він горить, променіє, той вицвіт незаймано чистий! Відай: найбільше Христа тішить його аромат" [15, 72].

Багато роздумів про місце і роль природи в житті людини в художній прозі Сковороди. Перш за все слід звернути увагу на "Бай-

ки харківські". Про природу філософ і письменник розмірковує в байках "Орел і сорока", "Вітер і філософ", "Собака та кобила" та інших. Сюжети цих байок будуються як із використанням езопівських сюжетів, так і на основі українського народного епосу. "Хто народжений до того, щоб бавитися вічністю, тому приємніше жити в полях, гаях і садах, аніж у містах", — робить він висновок у байці "Орел і сорока" [15, 88]. Використовуючи народну мудрість, яка з часів Київської Русі ототожнювала Природу і Бога, Г. Сковорода в байці "Вітер і філософ" підсумовує: "Хто на погоду чи на врожай сердиться, той заміряється на всеосяжну природу" [15, 92].

215

Задумувався Г. Сковорода і над зв'язком природи, її пізнання наукою та мистецтвом. "Без природи — як на манівцях: чим далі йдеш, тим більше заплутаєшся," — писав він. І далі, пояснюючи свою думку, твердив: "Вона спонукає до досвіду. Досвід — батько мистецтву, знанню та звичці. Звідси пішли всі науки, і книги, і виравності" [15, 99].

В І половині XIX ст. деякі сюжети Г. Сковороди використовувались українськими поетами-романтиками. Це "Байки і прибаютки" Левка Боровиковського, пісні Амвросія Метлинського, поезії Олександра Афанасьєва-Чужбинського. В останнього тема природи розглядається у віршах "Весна", "Осінь", "Місяць" та ін. [18, 107, 109, 158, 161].

Викликають інтерес роздуми Миколи Гоголя про природу. Не торкаючись загальновідомих сюжетів із художніх творів, зупинимось на його історичних та історико-педагогічних працях. В роботі "Взгляд на составление Малороссии", яка являє собою своєрідний вступ до гоголівської "Истории Малороссии", автор проникливо показує, як сама природа протистояла набігам татарів. "Природа... раскинула степи прекрасные, вольные, с бесчисленным множеством трав, почти гигантского роста, часто неожиданно среди них опрокинула косогор... протянула во всю длину Днепр с ненасытными порогами, с величественными гористыми берегами и неизмеримыми лугами и всё это согрела умеренным дыханием юга" [4. 55]. Тут письменник демонструє не тільки гарячу любов до рідної природи, а і унікальну спостережливість художника. Справедливо стверджують автори "Історії української філософії", що "Гоголь як романтик захоплюється такими рисами української душі, як єднання з природою, закоханість у неї, обожнювання її" [19, 213].

Велику увагу українській природі приділяв Тарас Шевченко. Іноді образи природи великий поет використовує для розкриття перепетій

людської долі (вірш "Тополя"). В ряді випадків він звертається до природи як до свого співбесідника:

> "Мовчить і гнеться, мов жива. В степу пожовклая трава; Не хоче правдоньки сказать, А більше ні в кого спитать" [21, 74, 438].

В багатьх поезіях Т. Шевченка "Сонце заходить, гори чорніють", "Закувала зозуленька", "Не тополю високую", "Зацвіла в долині червона калина" та інших любов до природи асоціюється з любов'ю до ближнього, до Батьківщини, до коханої. Д. Чижевський підкреслював, що "для Шевченка природа є щось підрядне людині, її резонатор, або зеркало людських переживань, і вдивляючись, вслухаючись в неї, людина чує і бачить тільки себе саму. Природа відкликається на усе, що діється в серці людини, відбиває внутрішнє життя людини в наглядних образах та символах" [20]

Частинкою матінки-природи відчувала себе і видатна українська поетеса Леся Українка:

> "Прощай, Волинь! Прощай, рідний куточок! Мене від тебе доленька жене. Немов од дерева одірваний листочок... I мчить залізний велетень мене."

3 великою любов'ю описує поетеса спів пташки ("В дитячому крузі"), заспівання вишеньок-черешеньок ("Вишеньки"), сумні зітхання вітру ("З циклу "Мелодії"). І хоча іноді поетеса намагається боротися з чарами природи, не підкорятися принадам весни, але змушена все-таки визнати її владу:

> "Тихо думка шепоче: "Не вір тій весні!" Та даремна вже та осторога, — Вже прокинулись мрії і співи в мені.... Весно, весно, — твоя перемога!" [8, 10, 11, 28, 38, 40].

Вершиною творчості Л. Українки ϵ безперечно "Лісова пісня", яку пронизує ідея єдності людини і природи. Однак, розмірковуючи про органічну єдність людини і природи, поетеса показує, що "засвоювання" людиною природи має і негативну сторону. Тому її поезія є одночасно і закликом для людей бережливо ставитися до оточуючої нас природи.

Характеризуючи місце природи в творчості українських діячів культури, необхідно зупинитись і на постаті Володимира Вернадського — вченого-енциклопедиста, філософа і громадського діяча. Володимир Іванович не просто любив природу, а намагався як вчений-природознавець зрозуміти взаємозв'язок людини і природи. Як слушно підкреслював академік М. М. Мойсеєв: "Не дивлячись на появу уявлень про єдність Природи і Людини... ці поняття в XIX ст. ще не були взаємозв'язаними в свідомості... Цією зв'язуючою ланкою стало вчення про ноосферу, яке почало формуватися В. І. Вернадським" [9, 20-21]. Розробляючи різні напрямки природознавчих та гуманітарних наук, Вернадський йшов шляхом узагальнень, пошуку закономірностей розвитку природи і суспільства, людського мислення [3].

Ю. Сурай. Природа в житті і світогляді діячів української культури

Осмислення взаємозв'язку Людини і Природи характерне і для представників української культури II половини XX століття. Хорошим прикладом є творчість поета-філософа Миколи Руденка, зокрема його вірші "Голос моря", "Голос трав", "Дубовий листок", "Душа берези" та інші:

> "Тут сяйво сонячної вроди У рисах неземних облич... О, голос моря, клич природи — Одвічний материнський клич!" [12, 145]

Надзвичайно виразно ця тема проступає у творчості Ліни Костенко. В її віршах "Послухаю цей дощ", "Мене ізмалку люблять всі дерева", "Цей ліс живий", "Летючі крони голубих дерев" та інших любов до Природи має особливий відтінок дуже близький сучасникам. Він демонструє саме любов жінки до Природи, жінки з вираженою українською ментальністю.

> "Цілую всі ліси. Спасибі скрипалю. Він добре вам зіграв колись мою присутність. Я дерево, я сніг, я все, що я люблю. İ, може, це і є моя найвища сутність" [7, 10].

Як і Леся Українка Ліна Костенко відчуває себе частиною матері-природи. Пояснюючи собі і читачам, чому її ізмалку люблять всі дерева, вона говорить:

> "Чому ліси чекають мене знову, на щит піднявши сонце і зорю.

219

Я їх люблю. Я знаю їхню мову Я з ними теж мовчанням говорю" [7, 50].

КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНИЙ КОНТЕКСТ

А в іншому своєму вірші вона стверджує, що спілкування з Природою це часто прелюдія перед спілкуванням з людьми:

> "Поїдемо поговоримо з лісом, а вже тоді я можу і з людьми" [7, 51].

Вивчення уявлень людини про Природу, місця Природи в свідомості народу, відношення всіх членів суспільства до природних явищ тільки починається. На початку XXI століття не стало предметом уваги не лише діячів культури, філософів, істориків, літераторів, а також і політиків. Це повинно сприяти розвитку більш гармонійних зв'язків Людини і Природи.

Шитована література

- 1. Булашов Г. Український народ. У своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях. — К., 1992.
- 2. Бычков В. В. Эстетическое сознание Древней Руси. М., 1988.
- 3. Вернадский В. И. Избранные труды по истории науки. М., 1981; Вибрані праці. — К., 1969 та інші.
- 4. Гоголь Н. В. Собрание сочинений в семи томах: Т. 6. Статьи. М., 1978.
- 5. Горський В. С. Нариси з історії філософської культури Київської Русі. К., 1993.
- 6. Грушевський М. Історія України-Руси: В 11 т. Т. І. К., 1991; 3 історії релігійної думки на Україні. — К., 1992.
- 7. *Костенко Ліна*. Вибране. К., 1989.
- 8. Леся Українка. Досвітні огні. К., 1983.
- 9. Мойсеев Н. Н. Человек и ноосфера. М., 1990.
- 10. Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу. К., 1992.
- 11. Повість врем'яних літ. Літопис (за Іпатським списком). К., 1990.
- 12. Руденко Микола. Поезії. К., 1991.
- 13. *Сковорода Г*. Твори: У 2 т. Т. I.
- 14. Сковорода Григорій. Дослідження, розвідки, матеріали. Збірник наукових праць. — К., 1992.
- 15. Сковорода Григорій. Сад пісень. Вибрані твори. К., 1983.
- 16. Слово о полку Игореве. М., 1987.
- 17. Спадщина Григорія Сковороди і сучасність. Львів, 1996.

- 18. Українські поети-романтики 20-40-х років XIX ст. К., 1968.
- 19. Федів Ю. О., Мозгова Н. Г. Історія української філософії. К., 2000.
- 20. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні. К., 1992
- 21. Шевченко Тарас. Кобзар. К., 1967.

ОДЕСИКА

Анджела Рум'яниева



ПЕРША В ОДЕСІ МІСЬКА ГРОМАДСЬКА ЖІНОЧА ГІМНАЗІЯ: ПОЧАТКОВІ СТОРІНКИ ІСТОРІЇ

Одним з найбільш відомих середніх навчальних закладів Одеси дореволюційного періоду була Маріїнська жіноча гімназія, традиції якої продовжує сучасна "Маріїнка".

Кількість спеціальних праць, присвячених історії Маріїнської гімназії, досить скромна. З досліджень дореволюційного часу пряме відношення до обраної теми має нарис викладача французької мови цього навчального закладу А. Шапеллона "Исторический очерк Одесской Мариинской городской женской гимназии, 1868–1894 г." [17] та однойменна книга попечительки гімназії К. П. Коцебу. [5] В них подаються відомості про відкриття гімназії, про створення Попечительської ради, розповідається про вчителів, начальниць, наводяться дані про учениць, їхні нагороди тощо.

Певна увага історії гімназії приділяється в книзі "Одесса. 1794-1894". [7] Особливий інтерес представляє робота одеських істориків Ф. Самойлова, М. Скрипника, О. Ярещенко "Одеса на зламі століть (кінець XIX — початок XX ст.)" [13]. Остання глава в цьому історико-краєзнавчому нарисі присвячена культурному житті Одеси, в ній також зачіпаються й питання, які торкалися розвитку середньої освіти в місті, наводяться цікаві дані про Маріїнську гімназію.

Більш глибоке дослідження історії гімназії можливе за рахунок залучення нових джерел. Передусім це: "Отчеты Попечительского Совета и Представителя Педагогических Советов Одесских Городских Общественных Мариинской и 2-й женских гимназий с 1894 по 1914 год". [8]. В них можна знайти маловідомі факти про заснування цього навчального закладу, про кількість учениць в ньому, детально описується матеріальна база, процес навчання та виховання. Багато цікавого матеріалу містять "Справочник на 1915 год об учебных заведеннях Одесского учебного округа и служащих в них" [14], а також "Памятная книжка Олесского учебного округа на 1912/1913 год" [11].

Ше одним досить інформативним джерелом € "Правила для учениц Одесской Мариинской Городской Общественной гимназий", [12], в яких зосереджені клопотання щодо прийняття дівчат в гімназію, умови складання вступних іспитів, перераховуються обов'язки ученинь тошо.

Чимало матеріалів щодо історії гімназії зберігається в Державному архіві Одеської області. Більшість з них сконцентровані в фонді 47 — "Маріїнская гімназія". Матеріали фонду дозволяють з'ясувати умови призначення стипендії В. К. Шокіна для учениць гімназії. простежити динаміку чисельності вчителів та вихователів, довідатися про їхні нагороди та премії, фінансування гімназії тощо. Особливою інформаційною насиченістю відрізняються справи про вчителів гімназії: "Справа про викладачку Марію Олександрівну Д'якову", "Справа про викладачку Генріету Заузе", "Справа Маріїнської гімназії про службу вчителя Августа Шапеллона", "Про лікаря гімназії Олексія Васильовича Бертенсона" та ін. [3. — Ф. 47. — Спр. 5640; 5683; 5725; 5744; 5748; 5812 та ін.]

Становлення Одеси як крупного економічного та культурного центру на півдні Російської імперії зумовило досить сприятливі умови для розвитку, розширення мережі закладів освіти. Чималу роль у становленні навчальних закладів міста відіграв Одеський градоначальник герцог А. Е. Рішельє, саме він запросив до Одеси єзуїта абата Ніколя — французького емігранта, що мав уже досвід педагогічної діяльності в Петербурзі. В 1814 р. абат Ніколь склав "Начертание правил воспитания в обоих одесских Благородных институтах" [6]. Повний курс навчання в Благородному інституті для юнаків складався з чотирьох класів з дворічним навчанням в кожному. Основними предметами були: богослов'я, мови, риторика, філософія, історія, міфологія, математика, фізика, фехтування, музика, танці. В 1817 р. чоловічий Благородний інститут був перетворений в Рішельєвський ліцей, а на базі жіночого Благородного інституту в 1828 р. був відкритий Одеський інститут благородних дівчат. [4, 120]. Зрозуміло, що жіночі учбові заклади існували в місті вже на початку

В середині XIX ст. в Одесі діяли: Рішельєвський ліцей, дві гімназії, інститут благородних дівчат, повітове училище, 25 приватних пансіонів, 9 парафіяльних навчальних училищ й досить широка мережа національних і клерикальних навчальних закладів. Але швидке зростання населення, підвищення економічної ролі Південної Пальміри вимагали подальшого розвитку мережі освітніх установ, в тому числі й середніх навчальних закладів для дівчат.

Перша пропозиція про відкриття в Одесі громадської жіночої гімназії і збору на ці потреби грошей по підписці була висловлена в 1855 р. на сторінках "Одесского вестника", який в 1834–1857 рр. редагував О. Г. Тройницький.

Але вирішення питання про відкриття гімназії затягувалося через те, що зібраної суми було недостатньо. В 1864 р. власниця приватної жіночої гімназії А. Е. Фон-Огліо запропонувала місту придбати її гімназію, яка була утворена в 1862 р. і розміщувалась в будинку, що знаходився на розі вулиць Гулевої та Ямської (нині це вулиці Л. Толстого та М. Новосельського) і належав пану Гіллю [14, 93]. Тільки в 1867 р., враховуючи пропозицію попечителя Одеського навчального округу таємного радника С. П. Голубцова, яку на надзвичайному засіданні міської думи 7 червня підтримав гласний Одеської міської думи, професор Новоросійського університету О. М. Богдановський, вирішено було прийняти у ведення міста приватну жіночу гімназію пані Фон-Огліо й просити імператрицю Марію Олександрівну надати гімназії високу честь іменуватися "Маріїнською" [15; 17, 13].

Причина рішення міської думи відносно вибору саме гімназії Фон-Огліо полягала в тому, що це була перша жіноча гімназія в Одеському навчальному окрузі і мала сталу високу репутацію.

Пані Фон-Огліо передала свою гімназію місту разом з меблями, бібліотекою, навчальними посібниками та приналежностями на суму 5000 руб. безкоштовно, за умови призначення її на посаду начальниці гімназії та відповідною винагороди [17, 13; 5, 17].

У червні 1867 р. відбувся приїзд до Одеси Імператриці Марії Олександрівни. Пані Фон-Огліо з 4-ма вихованками була викликана в Одеський інститут благородних дівчат й там була представлена Імператриці генерал-губернатором П. Є. Коцебу та попечителем навчального округу як начальниця гімназії, яка віднині буде перебувати під її високим заступництвом. Марія Олександрівна прихильно прийняла пані Фон-Огліо, побажала їй успішної діяльності, погодившись дарувати своє ім'я Одеській громадській жіночій гімназії [17, 14]. Але офіційний документ, що засвідчував отримання гімназією назви Маріїнської був підписаний нею лише 26 грудня 1868 р. [16, 99]. Імператор Олександр II дозволив шорічно 26 грудня святкувати саме цю дату як дату початку діяльності гімназії.

223

В десятирічний ювілей Маріїнської гімназії на кошти міста була встановлена ялинка, організований танцювальний вечір, вихованки молодших класів отримали подарунки й цукерки; учениці старших класів, штатні викладачі, включаючи тих з них, які були вже на пенсії, а також гості отримали срібні жетони з написом "Мариинская гимназия 1869-1879 г., 26 декабря" [Там само].

Маріїнська гімназія була громадською міською, тому фінансувалась з міської казни за всіма статтями витрат. На її утримання відпускалося щорічно з державної казни 1240 руб. (з 1 січня 1881 р.). Із земських, міських та громадських сум — 14392 руб. 88 коп. [11, 2701. Крім планового фінансування, гімназія також отримувала від міста значні додаткові суми за клопотанням Попечительської ради для рішення виникаючих поточних проблем та для удосконалювання навчально-виховного процесу. Ось деякі приклади додаткових асигнувань: в 1875 р. для зведення ще одного, додаткового будинку гімназії міська дума виділила 8000 руб.; для відкриття в 1880 р. VIII педагогічного класу було виділено 2547 руб. 72 коп.; в 1886 р. — 300 руб.; для класних наглядачок, які відвідували вихованок на дому, в 1891 р. було виділено 3000 руб. В 1891 р., наприклад, Маріїнській гімназії на всі кошториси витрат було асигновано 28790 руб. [15].

Проект будинку Маріїнської гімназії створив архітектор О. Б. Мінкус, за що був визнаний гідний 2-ї премії [1, 99]. Будівля мала три поверхи та підвал, в яком у розміщувалися 2 погреби, кухня, пральня, 2 казарми на 6 чоловік кожна й деякі інші господарчі приміщення. На першому поверсі — гардероб, туалет, учительська, дамська, кабінет лікаря з ізолятором, вестибюль, друга учительська, канцелярія, їдальня для сніданків та інші підсобні приміщення. На другому поверсі — 9 класних кімнат, актова зала, туалет. На третьому поверсі гімназії розміщався кабінет історії, фізичний кабінет, лабораторна, учнівська бібліотека, клас для малювання, рукодільний клас, бібліотека фундаментальна, два звичайних класи та туалет [1, 94].

Проте, приміщення гімназії не повною мірою відповідало тодішнім вимогам шкільної гігієни. Головний недолік — велика довжина більшості класних кімнат й недостатня їхня ширина, внаслідок чого, при невеликій кількості вікон, були місця в класах, з яких важко було розглянути, розібрати те, що писалося на класній дошці, особливо в похмурі дні, яких багато буває в Одесі в осінній та зимовий час [5, 66]. Не мала гімназія й метеорологічної станції [9, 18].

Гімназія мала фундаментальну та учнівську бібліотеки, кількість книг в яких зростала рік від року, фізичні та природничо-історичні кабінети, а також достатню кількість навчальних посібників з усіх інших предметів.

В кабінеті фізики було 276 інструментів та приладів. В кабінеті природничих наук — 1146 предметів та наочних посібників з зоології, ботаніки та мінералогії. На 1 січня 1915 р. гімназія мала 1709 різних навчальних посібників — атласів, глобусів, історичних карт, словників, предметів для малювання та креслення.

Попечительська рада гімназії була утворена 9 січня 1868 р. на підставі "Положения о женских училищах ведомства Министерства народного просвещения" від 10 травня 1860 р. Рада обиралася міською думою й затверджувалася попечителем учбового округу терміном на 3 роки, а з 1901 р. — терміном на 4 роки.

В компетенцію Попечительської ради входило:

- 1) призначення вчителів гімназії (до 1872 р.);
- 2) затвердження клопотань Педагогічної ради про зміни тривалості навчального року, навчальних планів, програм;
- 3) затвердження кількості класів та числа вихованок в них, штатних одиниць гімназії;
 - 4) звільнення та призначення на посаду директора гімназії;
 - 5) заслуховування звітів директора та інспектора гімназії;
- 6) розгляд питань щодо проведення іспитів, переводи учнів, видачу атестатів;
- 7) нагородження гімназисток похвальними листами та цінними подарунками;
- 8) асигнування коштів на утримання гімназії, складання кошторису витрат на півріччя та рік;
 - 9) визначення суми оплати за навчання;
 - 10) придбання меблів, поповнення бібліотечного фонду;

- 11) створення та обладнання учбових кабінетів;
- 12) звільнення учениць від оплати за навчання (повне чи часткове);
 - 13) затвердження кандидатур на отримання стипендій;
- 14) порушення клопотань щодо преміювання директора та вчителів гімназії;
- 15) клопотання перед міською думою про покращення матеріального становища викладачів, вихователів, службовців та вчителівпенсіонерів;
- 16) розгляд прохань службовців про додаткову оплату в разі хвороби, у зв'язку з сімейними обставинами;
- 17) відкриття різних благодійних фондів (так, в 1880 р. було створено Товариство допомоги малозабезпеченим ученицям Маріїнської гімназії) [17, 54].

До складу ради входили 4 члени міської думи. В 1868 р. в Попечительську раду були обрані такі члени міської думи: С. С. Гурович., М. І. Савич, О. Я. Новіков, К. М. Палаузов. В різні часи Попечительську раду гімназії очолювали відомі своєю прогресивною діяльністю міський голова М. О. Новосельський (з 1868 р.), професор Новоросійського університету А. М. Богдановський та міський голова Г. Г. Маразлі (з 1880 р.) [15]. Почесними попечителями гімназії були княгиня К. К. Воронцова та графиня К. П. Коцебу.

Деякі члени Попечительської ради виявляли особливу зацікавленість, енергійність, ініціативу у вирішенні багатьох питань життя Маріїнської гімназії. Так, у 1902 р. "за відмінно-старанну й корисну їх діяльність по установах Міністерства Народної Освіти" нагрудною срібною медаллю на Станіславській стрічці були нагороджені Л. М. Велькоборська та В. М. Посохова [3. — Ф.47. — Оп. 1. — Спр. 5830. — Арк. 16.]. В 1903 р., до Великодніх свят, Лідія Велькоборська була нагороджена золотою нагрудною медаллю на Англійській стрічці, а Варвара Посохова — срібною нагрудною медаллю на такій же стрічці [3. — Ф. 47. — Оп. 1. — Спр. 5830. — Арк. 18]

Член Попечительської ради одеських міських жіночих гімназій Василь Сильвестрович Кандинський за свою діяльність був визнаним гідним нагороди 5 разів: [3. — Ф. 47. — Оп. 1. — Спр. 5830. — Арк. 23,25] тричі золотими медалями (з написом "за ретельність" для носіння на шиї на Станіславській (1883), Олександрівській (1886) та на Андріївській (1890) стрічках й двічі — орденами (Св. Святослава 3-го ступеня (1892) та Св. Ганни 3-го ступеня (1900). [3. — Ф. 47. — Оп. 1. — Спр. 5830. — Арк. 29, 34–36.]

А член Попечительської ради одеських жіночих гімназій, який був гласним Одеської міської думи й попечителем Одеського навчального округу (в 1893 р. та в 1897 р.) Гаврило Васильович Добровольський за свою діяльність в Попечительській раді Маріїнської гімназії був визнаний гідним: срібної медалі для ношення на груді на Станіславській стрічці; 4-х золотих — для ношення на шиї; бронзової — в пам'ять коронування імператора Олександра III (1883); срібної — в пам'ять коронування імператора Миколи II (1897); знака Червоного хреста; двох орденів Св. Станіслава — 3-го ступеня (1896). З лютого 1900 р. за велику громадську роботу в Одесі та губернії, імператор обдарував Г. В. Добровольського орденом Св. Ганни 3-го ступеня [3. — Спр. 5742. — Арк. 2–32].

Міська дума через своїх членів в Попечительській раді брала участь в удосконалюванні навчально-виховного процесу в гімназії, фінансувала статті витрат, утримання учениць з малозабезпечених сімей, вирішувала питання, пов'язані з будівництвом нового будинку для гімназії й ремонту діючих приміщень, виділяла кошти на проведення свят і урочистостей, заохочення директора та вчителів гімназії, надавала допомогу тим, хто пішов на пенсію, та ін.

У гімназії вчилися дівчата різних національностей, які належали до різних віросповідань (православного, римо-католицького, іудейського, магометанського та ін.), станів (діти потомствених та особистих дворян, чиновників, духівництва, почесних громадян, купців, міщан, козаків, селян) [10, 21–23].

Рівень знань випускниць Маріїнської гімназії, як правило, гарантував їм стабільне, забезпечене майбутнє.

Цитована література:

- 1. *Барановский Г. В.* Архитектурная энциклопедия II половины XIX века. Т. 2. Общественные здания. Просветительные учреждения. СПб.: Строитель, 1908. 732 с.
- 2. *Григорьев О*. Таланты твои, "Мариинка" // Вестник региона. 1997. 20 сентября.
- 3. Державний архів Одеської області (Далі ДАОО).
- 4. *Історія* Одеси. Одеса: Друк, 2002. 560 с.

- 5. *Коцебу Е. П.* Исторический очерк Одесской Мариинской городской женской гимназии. Одесса: Центр. типо-литогр., 1896. 105 с.
- 6. *Начертание* правил воспитания в обоих одесских Благородных институтах. Одесса: б. у. 1814. 30 с.
- 7. Одесса 1794–1894. Одесса: О. Шульц, 1895. 836 с.
- 8. Отчеты Попечительного Совета и Представителя Педагогических Советов Одесских Городских Общественных Мариинской й 2-й женских гимназий с 1894 по 1914 год. Одесса: Управление учебного округа, 1895. 1915.
- 9. *Отчеты* Попечительного Совета и Представителя Педагогических Советов Одесских Городских Общественных Мариинской и 2-й женских гимназий за 1905 год. Одесса: Управление учебного округа, 1906. 29 с.
- 10. Отчеты Попечительного Совета и Представителя Педагогических Советов Одесских Городских Общественных Мариинской и 2-й женских гимназий за 1914 год. Одесса: Управление учебного округа, 1915. 31 с.
- 11. *Памятная* книжка Одесского учебного округа на 1912/13 год. Ч. 1. Одесса: Тип. Францова, 1913. 497 с.
- 12. *Правила* для учениц Одесской Мариинской Городской Общественной гимназии. Одесса: Ульрих, 1885. 21 с.
- 13. *Самойлов Ф. О., Скрипник М. О., Ярещенко О. Т.* Одеса на зламі століть (кінець XIX початок XX ст.). Одеса: Маяк, 1998. 232 с.
- 14. Справочник на 1915 год об учебных заведениях Одесского учебного округа й служащих в них. Одесса: Управление учебного округа, 1915. 475 с.
- 15. *Уродова Т. Г.* Аналіз гімназичної освіти наприкінці XIX початку XX сторіччя (на матеріалах Маріїнської гімназії) // Наша школа. 1998. № 1. С. 96—100.
- 16. *Уродова Т.* Одесская Мариинская гимназия отмечает 130-летний юбилей // Одесский вестник. 1998. 11 июля.
- 17. *Шапеллон А*. Исторический очерк Одесской Мариинской городской женской гимназий, 1868–1894 г. Одесса: Центр, типо-литогр., 1896. 117 с.

НЕЗАБУТНІ

Василь Полтавчук



РІКА, ЩО ЄДНАЄ СТОЛІТТЯ (Літературознавча спадщина Василя Фащенка)

"Зроблене людиною можна порівняти з рікою. Це порівняння дає зриме уявлення про рух, невпинну течію, а не пам'ятникову застиглість, особливо ж коли мовиться про духовну діяльність вченого...".

Слова, що їх Василь Фащенко написав у статті-роздумі про Леоніда Новиченка — одного із своїх учителів і побратимів по літературознавчому ремеслу, мають заповітне, дороговказне значення для кожного, хто прагне осягнути зроблене самим Василем Фащенком — визначним українським вченим-літературознавцем XX століття.

Порівнюючи духовну діяльність з рікою, В.Фащенко наголошував, що її витоки, її першоджерела здавна цікавили дослідників, які здійснювали "мандрівки в молодість" художників слова: "Мета їх випитати, зокрема й через читані ними книги, те, що на початках творчості живило їхній розум і серце або ж минало без уваги, часом болісно позначаючись на світорозумінні; що полонило чи, навпаки, викликало душевний опір і — найголовніше — надихало на нове слово". Підкресливши доцільність дослідницьких подорожей до джерел "письменницьких рік", В. Фащенко воднораз запитував: "Чи варто робити подібну мандрівку до першооснов життєвого шляху самого критика?" Відповідь була ствердною: "Очевидно, варто".

...Народився Василь Васильович Фащенко 5 січня 1929 року в селі Катьощине Томаківського району Дніпропетровської області в сім'ї хлібороба. Батько — Фащенко Василь Семенович, мати — Фащенко Оксана Василівна. "Народився і жив, — розповідав В. Фашенко у своєму останньому інтерв'ю, опублікованому В. Панченком в "Літературній Україні", — на землях, де колись гриміла історія. Та моє покоління про неї нічого не знало. За три кілометри від мого села протікала річечка Томаківка, яка впадала в Дніпро навпроти острова з такою ж назвою, де виникла одна із перших Запорозьких Січей. Можливо, десь там і закорінювався мій рід — найголовніша з часів Біблії категорія нашого буття. Однак школа напихала мене інформацією про російських царів і не дала жодних знань про Україну, її історію, культуру. Недарма ж тоді, коли я вчився, Довженко кричав у щоденниках від болю: українські учні не знають свого родоводу! Та, правда, були вчителі, котрі розкривали самобутню красу українського слова, інколи мовою натяків наштовхували до читання забутих книжок, говорили про те, що понад річкою Красною, яка впадає в Сіверський Дінець, проходило в степи на погибель військо русичів князя Ігоря... були такі вчителі — і я схиляю перед ними свою наболілу сиву голову. І перед тими, що гинули на цих річках, захищаючи свою землю, у Велику Вітчизняну війну".

Ранкове небо життя майбутнього вченого, пору його учнівства озорили книги. Озорили незгасним світлом громадянськості, світлом правди і краси. Через багато років, уже в зрілому віці, виступаючи з нагоди вручення йому Шевченківської премії, В. Фащенко скаже: "Я вдячний долі за те, що народився в хаті, де до книг ставилися поважно, їх всього було кілька, але найдорогоцінніші — "Кобзар", а ще — "Чапаєв"! Першу не так читали, як виспівували, проказували напам'ять: вона була в хаті своєю, рідною, і порадоньку давала, і розраджувала в горі, і кликала до світу ясного, в нове життя. А по "Чапаєву" я вчився читати російською мовою... Книга для мене — скарб нетлінний, духовний".

(Згодом, коли після воєнного лихоліття В. Фащенко знову сяде за шкільну парту, коли навчатиметься, а потім і працюватиме в Одеському державному (нині — національному) університеті, в його життя прийде багато книг — лише його власну бібліотеку складатимуть понад п'ять тисяч томів, перед ним постане незглибимість зоресвіту красного письменства, створюваного в різні епохи, представниками різних народів. Виконання мудрого Кобзаревого заповіту навчатися чужого і не цуратися свого забезпечило В. Фащенку можливість бачити і оцінювати книги рідного народу в контексті надбань світової літератури...).

Середню школу, оскільки навчання перервала війна. В. Фашенко закінчив переростком — майже двадцятилітнім юнаком. З Кремінної — містечка у Ворошиловградській (нині — Луганській) області, де здобував атестат зрілості, "подався вчитися — спершу до Харкова, на техніка важкого машинобудування. Однак із тієї химери, як сказав В. Фащенко у згаданому інтерв'ю, — нічого не вийшло, довелося повернутися додому...".

А потім була Одеса. Сюди В. Фащенко прибув у 1949 році і вступив на українське відлілення філологічного факультету державного університету. "...Я обрав Одесу, — згадував В. Фащенко, де був для мене єдиний університет біля водної стихії (хоча про Одесу, як і Харків, я майже нічого не знав — це доля тих, кому відтинали пам'ять). Можливо, це сталося за контрастом: запраглося не сірого й холодного, а чогось теплого й веселкового, і не такого голодного, як у Харкові, хоча на першому курсі від нудьги хотілося кудись тікати, та не було куди". Чому так сталося, В. Фащенко пояснив у діалозі з В. Брюховецьким: "Навчання в університеті спочатку трохи розчарувало — хотілося знайти відповіді на запитання, які мучили. Після війни таких запитань було багато. А тут — мови. антична література... Проте поволі звик". А невдовзі — це вже свідчення з останнього інтерв'ю — "розкрилися очі — тут існує неординарна філологічна школа. І я в ній лишився назавжди".

Мріяв же В. Фащенко про іншу школу. "Хотілося, — зізнався він у розмові з В. Брюховецьким, — стати вчителем. Знав, скільки мені доброго зробив мій учитель Всеволод Іванович Сириця, який читав нам, повоєнним переросткам, літературу. Бачив, як тяглися діти, що пройшли жах війни й окупації, до вчителів-чоловіків. Отож хотілося робити своє діло... Сам я був твердо упевненим в своєму педагогічному покликанні".

Слід зазначити, що притаманний йому педагогічний хист В. Фащенко зреалізував сповна — тільки на іншій, вищій, орбіті: з 1954 року, коли він вступив до аспірантури при кафедрі української літератури, і до останніх днів життя доля його пов'язана була з Одеським університетом імені І. І. Мечникова, де для розквітлих студентських сердець, ще беззахисних, як весняні дерева перед підступними морозами, мудре слово Фащенка-лектора випромінювало енергію доброти і життєстійкості. З цим незабутнім словом у самостійну дорогу видушили тисячі випускників-філологів найстарішого вузу Одеси.

Вступ до аспірантури був крутозламною подією на життєвій дорозі В. Фащенка, адже він, за його словами, "критиком ніколи не збирався ставати". Опинившись перед необхідністю з'ясувати першовитоки своєї літературознавчої діяльності, В. Фащенко згадував: "Під час окупації я "окупував" горище одного з наших сусідів, де той ховав багату бібліотеку. Перечитав там усього Жюля Верна, Фенімора Купера, Вальтера Скотта, Гоголя, Шевченка, Франка...

Хоч у селі були німці, ми, хлопчаки, продовжували грати в Чапая, ми говорили про книжки. Десь у рівчаку (з першими цигарками) я переказував прочитані на горищі твори. Може, то й були перші "критичні" спроби інтерпретувати, якось витлумачити написане автором. Хоч я про це тоді, певна річ, і не думав, як не думав про це ще багато років по тому".

Можна, отож, стверджувати, що майбутній науковець ступив на шлях до самого себе і протягом тривалого часу навіть не підозрював, що це саме той шлях, який визначила йому доля. З огляду на сказане, вступ до аспірантури слід розглядати в ряду "закономірних випадковостей", які супроводжували становлення В. Фащенка як вченого-літературознавця.

У цьому процесі доленосну роль відіграла підготовка у період перебування в аспірантурі кандидатської дисертації "Новели О. Гончара". Дослідження здійснювалося під керівництвом доцента А. Недзвідського. Іспит на наукову зрілість був складений В. Фащенком у 1958 році. Важливо зазначити, що першим опонентом під час захисту дисертації виступив видатний поет, академік Максим Рильський. Він першим визначив найсуттєвішу ознаку наукового таланту В. Фащенка. "Аналіз форми й змісту, — наголосив М. Рильський у відзиві про дисертацію, машинопис якого зберігається в домашньому архіві В. Фащенка, — виявляючи в дисертанті серйозного і естетично чуйного дослідника (виділення наше. — В. П.), органічно поєднаний у нього". Академік М. Рильський висловив і цілий ряд зауважень, які стосувалися окремих положень дисертації, однак висновок опонента був однозначним і втішним для молодого науковця: "Дисертація тов. Фащенка являє собою наслідок кропіткої й серйозної роботи, написана вона цілком на рівні сучасних вимог щодо літературознавчої науки, струнко, ясно, просто і жваво. З повною переконливістю ре-комендую Вченій Раді присвоїти тов. Фащенку вчений ступінь кандидата філологічних наук".

Таким же був висновок і другого опонента — доцента (пізніше — професора) Анатолія Жаборюка, який згадує: "Захист дисертації відбувся 4 червня 1958 р. в Актовому залі університету на Петра Великого, 2. Оскільки першим офіційним опонентом виступав М. Т. Рильський, то зал був переповнений студентами і викладачами — всім хотілося зустрітися з видатним поетом-академіком, почути його мудре слово. Можна зрозуміти почуття молодого аспіранта, якому довелося захищати дисертацію у таких незвичних обставинах. Незважаючи на хвилювання, Василь Васильович тримався впевнено, захищався переконливо, розумно, і Вчена Рада, якщо мені не зраджує пам'ять, одноголосно присудила йому вчений ступінь кандидата філологічних наук".

Після захисту кандидатської дисертації молодий науковець почав, за його словами, "ще глибше входити у специфіку новелістичного мислення". Витоки своєї особливої уваги до жанру новели В. Фащенко небезпідставно пов'язував з порою власного дитинства. "У моєму роду, — згадував він в останньому інтерв'ю, — казали: "Бреше", коли хтось довго і нудно розповідав про свої походеньки. I поважали того, хто, чи то сміючись, чи то плачучи, малював картинку, як він на базарі задарма віддав цибулю ("таке ж воно було голодне та нещасне") і додому повертався пішки без копійки (за 40 кілометрів від Запоріжжя), гадаючи, що ж йому жінка скаже. А ми з жінкою, тобто я з мамою, мовчки жаліли батька: я за те, що так далеко милостиню відніс, а мама за те, що обдурила його якась спекулянтка.

Отже, потяг "слухати" новели у мене, мабуть, був ще з дитинства, звичайно ж — інтуїтивний, бо я тоді ще не знав давнього визначення цього жанру: на вигляд — мале, для почуття — велике. До того ж, саме в шістдесяті роки з'явилася потужна хвиля унікальної новелістики як виклик бадьоро знебарвленому слову. І природно виникла потреба простежити курс цього жанру від 1920-х до 1970-х років".

Це був задум, втілення якого вимагало не тільки тривалого пошуку, а й перегляду багатьох усталених оцінок і — що особливо важливо — ідеологічних присудів, винесених у сталінські часи творчому доробку провідних вітчизняних новелістів. Результатом цілеспрямованої праці дослідника (В. Фащенко: "Я десять років бив у одну точку!") стали книги "Новела і новелісти" (1968) та "Із студій

про новелу" (1971), якими їх автор зробив фундаментальний внесок у вивчення української новели.

Названі книжкові студії новелістики, що склали своєрідну "літературознавчу дилогію", вивели їх автора, немов ракети-носії, на самостійну орбіту у вітчизняній науці про літературу. Звичайно, не можна не помічати того, що на основні параметри цієї орбіти помітно впливали тогочасні статус і стан самого літературознавства. що виявилося, зокрема, за словами В. Панченка, у неповноті "картини розвитку новелістичного жанру", у наявності авторської данини "тодішнім типовим уявленням" про революцію, соціалізм, "нову особистість", а також про такі явища літератури, як творчість М. Хвильового чи модерністські течії".

Відсутність у своїх книжках "повної історії" української новелістики визнав перегодя три десятиліття і сам автор — сталося це в останній рік життя В. Фащенка, у ситуації, яку дослідник окреслив так: "Я не пишу, а думаю..." Ті думи, що невідступно супроводжували В. Фащенка протягом другої половини 80-х і майже до кінця 90-х років минулого століття, стосувалися найважливішого для нього — долі рідної літератури і власного внеску у її дослідження. В останньому інтерв'ю В. Фащенко зазначив: "Так звану "переоцінку цінностей" я зробив у своїх статтях, яких набралося на книжку, та немає кому видати. І та переоцінка стосувалася не головного поетики, а словесних стереотипів, які виражали форми часу. Задумав я написати конспект лекцій з літератури за 40 років. Це діалог із самим собою".

Важливо зазначити, що "переоцінка цінностей" і "діалог із самим собою" — це тісно взаємопов'язані процеси, які В. Фащенко витлумачував як "щаблі до істини". На одному із таких "щаблів" дослідник, ведучи мову про те, що в його книжках не знайшла відбиття повна історія української новелістики, визнав, що так сталося "не тільки через заборони на певні імена", а й через його "власну зашореність".

Маємо усвідомлювати, як непросто було авторитетному вченому зізнатися в цьому на схилі віку, коли вже нічого, в суті, змінити не можна. Так вчинити спроможний тільки той, для кого істина передусім і над усе. Критикуючи зроблене іншими, В. Фащенко був наділений здатністю критично розглядати і власний доробок. З висоти свого сімдесятиліття дослідник виразно бачив "вершини і долини" на тому шляху, яким він ішов, і тому неможливо і недо-

цільно дистилювати або ж "модернізувати" студії, здійснені у радянську добу, і таким чином представляти їх автора поза "інтер'єром часу": за такого підходу необхідно було б вилучати з цього інтер'єру і тих письменників, творчість яких досліджував В. Фащенко. Русло потужної ріки його творчості не може бути піддане випрямленню передусім тому, що наукова спадщина вченого у своїх вершинних виявах залишається самолостатньою і в новому столітті, у нових суспільно-політичних обставинах і не потребує ні співчутливої поблажливості, ні вознесення на котурни.

Непроминальне значення студіям В. Фащенка про новелу забезпечило головним чином те, що дослідник основну увагу зосереджував, за словами В. Панченка, "переважно на "жанрово-стильових" питаннях, його висновки щодо індивідуальної поетики провідних українських новелістів якраз і складають чи не найцінніше з того, що є в "дилогії"... Уважне вчитування в текст твору, "вслуховування" в слово, скрупульозний мікроаналіз художніх деталей — це стихія Фашенка-лослілника".

Вона, ця стихія, сповна виявилася вже у книзі "Новела і новелісти", що стала, як зазначила Т. Заморій, "першою у післявоєнний час спробою синтетичного дослідження важливих питань поетики та стилю" української новели. Книга В. Фащенка, що становила собою органічне "поєднання теоретичних екскурсів, узагальнюючих історико-літературних оглядів і монографічних нарисів про окремих новелістів", була розцінена як незаперечний успіх дослідника. На основі цієї монографії В. Фашенко підготував і в 1970 році захистив докторську дисертацію "Жанрово-стильові проблеми української радянської новелістики", ставши наймолодшим доктором філології у тодішній Україні.

Майже одразу після цієї знаменної для дослідника події вийшла друга частина його літературознавчої дилогії — книга "Із студій про новелу" (1971). У ній автор прагнув, за його словами, "проаналізувати й узагальнити деякі актуальні питання жанру й стилю, розвиваючи окремі положення попередньої праці, а деякі висуваючи вперше". Органічну єдність і очевидну несхожість обох частин літературознавчої дилогії уперше відзначив відомий письменник і дослідник С. Плачинда. Вирізнивши у книжковому потоці початку 70-х років розвідку В. Фащенка "Із студій про новелу", він підкреслив: "Передусім впадає в око відданість, вірність літературознавця улюбленому предметові своїх досліджень — новелі. Адже в пам'яті

читача-філолога ше досить свіжа пікава книга В. Фашенка "Новела і новелісти" (1968). В ній-бо сумлінний і обдарований науковець вперше подав широку картину розвитку новелістичного жанру в українській радянській літературі упродовж 50 років (1917–1967). Виконуючи таку об'ємну, складну і, в суті, новаторську роботу, дослідник міг удатися до нудної описовості, хронологічно послідовної реєстрації фактів тощо. Але В. Фащенко вже тоді виявив неабияке вміння синтезувати, мислити масштабно, типізувати найістотніше, глибоко розуміти складні перипетії літературного процесу. Шлях становлення і розвитку української радянської новели молодий учений показав через аналіз найсуттєвіших проблем поетики та стилю. Але у попередній праці переважала фактографічна лінія; дослідник мав охопити всі найважливіші факти з історії жанру за 50 років його розвитку. Книга ж "Із студій про новелу" є, безсумнівно, ґрунтовнішим дослідженням поетики жанру. Якшо в книзі "Новела і новелісти" автор охоплював тему, так би мовити, на всю можливу її широчінь, то в новій праці вимір інший — в глибину".

Потреба саме такого виміру з'явилася у В. Фащенка внаслідок усвідомлення ним того, що "історія нашої новелістики ще не написана, хоч і в рецензіях, і в оглядових статтях, і в монографіях про творчість окремих прозаїків ϵ чимало спостережень і фактів. Та вони до цього часу не систематизовані й критично не перевірені". Причина цього полягала, на думку В. Фащенка, в тому, що українські дослідники мало зважали на багаторічний досвід вітчизняної новелістики. "на глибоке й всебічне обгрунтування теорії жанру, композиції, живої діалектики диференціації та інтеграції, на конкретний аналіз складників стилю, його місце в поетиці. Щоб уникнути емпіризму, треба факти ставити в систему і виробляти метод дослідження. Необхідно з матеріалу добувати кубічні корені, а не безконечно плюсувати до нього однакові чи різнотипні одиниці"

Послідовну орієнтацію В. Фащенка на добування "кубічних коренів" із досліджуваного матеріалу особливо яскраво засвідчують такі розділи книги, як "Теорія новели на Україні", де відзначається першоосновна роль праць І. Франка, "Новелістична композиція (мікроі макроструктура)", "Стиль і його складники", "Фабульність і безфабульність", "Жанрова диференціація та взаємопроникнення". Важливо зазначити, що спостереження і узагальнення зроблені дослідником на матеріалі більш ніж столітнього новелістичного потоку, і тому їм властива непроминальна наукова цінність.

Розглядаючи, наприклад, складну проблему жанрової диференціації і жанрового взаємопроникнення, В. Фащенко уникнув упередженості, яку нерідко виявляли радянські дослідники у підході до розмаїття у сфері жанрових визначень, до "підкресленої індивідуалізації нормативних категорій". Його судження грунтовні, засновані на глибокому розумінні специфіки мистецтва слова, на неприйнятті, з одного боку, "догматичних уявлень про межі жанру", а з іншого — "жанрового хаосу, авторського свавілля". "Лірично-психологічна зосередженість на окремій особі, — зауважував В. Фащенко, диктує згущену форму новели, а інтерес до історичного потоку вимагає епічної широти. Обидві тенденції "примиряються" в стислих романічних чи циклічних структурах прози. Та цей засіб не універсальний. В ньому відбито лише один напрям пошуків сучасної форми широкого епосу. Поруч існують "непереплетені" романічні і новелістичні системи, зі своїми принципами охоплення й розкриття людських характерів. Діалектичний процес диференціації та інтеграції прозових жанрів продовжується. Бо постійно змінюється життя, а з ним і форми художньої думки".

У літературознавчій дилогії В. Фашенка виразно окреслені творчі індивідуальності провідних українських новелістів 20-60-х років минулого століття: М. Ірчана, О. Слісаренка, Г. Косинки, Ю. Яновського, О. Довженка, О. Гончара, Є. Гуцала, Вал. Шевчука, В. Дрозда. У зв'язку з цим слід відзначити увагу дослідника до творчості тих письменників, які тоді ще тільки утверджувалися в літературі: "В. Фащенко раніше за інших взявся розглядати їхню творчість у широкому контексті "академічної" проблематики, поєднуючи можливості теоретичного й літературно-критичного підходів". Для багатьох неофітів літератури В. Фащенко своїм добрим і мудрим словом (І. Григурко: "Професор Фащенко не вчить писати, а вчить розуміти") "шив сорочки на виріст", дбаючи про розвій української літератури загалом і жанру новели зокрема.

Узагальнюючи оцінки і відгуки, які стосувалися дилогії В. Фащенка про новелістику, приходимо до висновку: якби наукову спадщину вченого складала тільки ця праця, то й за такої умови його ім'я отримало б постійну прописку в історії українського літературознавства.

Втім, В. Фащенко не припинив студій про новелу. Вона, новела, його любов і біль. Все краще, що з'являлося у цьому жанрі, знаходило щирий відгук і підтримку дослідника. У полі його зору — твори С. Жураховича. О. Сизоненка. І. Чендея. Р. Іваничука. Г. Тютюнника, В. Яворівського, Д. Герасимчука, О. Гижі, А. Колісниченка. Волночас В. Фашенко виявляв непоступливість і, сказати б. неакадемічну пристрасть, коли зустрічався з творами недолугими, які компроментували жанр зокрема і літературу загалом.

У зв'язку з цим слід назвати передовсім статтю дослідника "Новела з напівфабрикатів" (1971), перейняту непідробним вболіванням за майбутню долю української малої прози. Публікація викликала значний резонанс як серед новелістів, так і серед дослідників. Зокрема, розлогою статтею на "Новелу з напівфабрикатів" відгукнувся Л. Новиченко, який схвалив проведений В. Фащенком експеримент з "соціологічного дослідження журнальної новелістики" і наголосив на тому, що над результатами цього експерименту "слід грунтовно подумати всій нашій критиці".

Активно впливати на сучасний йому літературний процес, а не лише аналізувати перегодя десятиліття його результати, — в цьому В. Фащенко вбачав одне з найважливіших своїх завдань. У журналах і газетах, у наукових збірниках ним опубліковано понад сто п'ятдесят статей і рецензій, присвячених актуальним питанням літературного процесу. Не випадково, отже, В. Фащенко став одним з перших лауреатів Республіканської (нині — імені О. Білецького) премії в галузі літературно-художньої критики (1979). Втім, цю премію слід розцінювати лише як офіційне підтвердження того авторитету, що його В. Фащенко здобув серед письменників і дослідників. "Чи багато в нас критиків, що, попри титули й нагороди, зажили б щирої, сталої поваги в широких літературних колах? запитав наприкінці 80-х років Г. Сивокінь і відповів: — Не дуже багато, однак з-поміж них Василь Фащенко — один з перших".

...Новелою В. Фащенко цікавився протягом усієї своєї наукової діяльності. Саме цьому жанрові присвячена остання його праця — "Метаморфози в українській новелістиці XX в.", якій судилося стати першою посмертною публікацією вченого. Ось чому небезпідставним видається припущення відомого літературознавця М. Наєнка, який на початку 2004 року писав: "Гадаю, що якби Василь Васильович дожив до наших днів (а щойно минуло його 75-річчя), він би запропонував синтетичну працю про всю українську новелістику...".

Сакраментальне "якби"...

Дослідження новели, яке у другій половині 50-х і протягом 60-х років минулого століття визначало характер наукових пошуків В. Фа-

шенка, вже у 70-і роки втратило свою домінуючу роль і далі тривало лише як один із напрямків діяльності відомого літературознавия. У той же час посилилась увага дослідника до буття інших жанрів, зокрема роману, до проблеми характеру в літературі, психологізму красного письменства. З'являються книги В. Фашенка, без яких не можна уявити вітчизняну "рухому естетику" 70–80-х років: "Відкриття нового і діалектика почуттів" (1977). "У глибинах людського буття" (1981), "Характеры и ситуации" (1982), "Павло Загребельний" (1984), "Герой і слово" (1986). Дві із цих книг — "У глибинах людського буття" та "Характеры и ситуации" — у 1985 році були удостоєні найвищої у нас премії — Державної премії України імені Тараса Шевченка.

Аналіз названих книг дає підставу стверджувати, що протягом 70-90-х років у центрі наукових зацікавлень В. Фащенка перебувала поетика характеротворення в художній літературі. За редакцією вченого вийшла колективна праця одеських науковців "Проблема характеру в радянській багатонаціональній літературі" (1977). Основні ж результати студій В. Фащенка знайшли відбиття у вже згаданих його монографіях "Відкриття нового і діалектика почуттів" та "У глибинах людського буття", які, на думку В. Панченка, "разом складають ще одну "дилогію" дослідника". У ній автор цього жанрового визначення чи не найоригінальнішим вважає "розділ про поетику характеротворення", де В. Фащенко "зупиняється на розгляді основних засобів творення характеру — "видимої мови душі" (а, отже, і художнього портрета), внутрішнього монологу, невласне прямого мовлення, діалогів. Скільки характерних деталей із сучасних авторів потрапило на екран аналітичного "мікроскопа" В. Фащенка! Завзято й аргументовано відкидає він приблизність і зужитість, усім пафосом своїх мікростудій голосуючи за творче дерзновення художника, за розширення й урізноманітнення спектра засобів психологічного аналізу в українській прозі".

Грунтовно, залучивши при цьому знання із суміжних наук, розробив В. Фащенко і саму категорію характеру — одну із фундаментальних у літературознавстві. "Як відображена конкретно-цілісна істота, художній характер включає в себе, — на думку вченого, всі рівні та аспекти теоретичних розрізнень: людина, індивід, індивідуальність, особистість, каркас особистості.

Отже, характер у художньому творі — це відображені в світлі авторського ідеалу порівняно сталі властивості й змінні відношення, які утворюють закономірну своєрідну соціально-психологічну єдність. котра формується і виявляється в зовнішній і внутрішній діяльності людини у найрізноманітніших ситуаціях".

Уваги заслуговує не лише дана "формула характеру у художньому творі", але й автокоментар до неї. "Очевидно, — писав В. Фащенко, — це визначення занадто громіздке. Але воно точніше, ніж те, що автор цієї статті намагався дати раніше. Крім ідеї єдності загального і конкретного, є в ньому і думка про рух характеру, що відповідає реальності — життєвій і художній".

Реальністю, як свідчить процитований автокоментар В. Фащенка, був "рух характеру" і самого дослідника, який, простуючи до істини, ще тоді, у монументальні 70-ті, задовго до "перебудови" й "переоцінки", не вважав себе безпомильним — мав мужність визнати власний недогляд, виправити його, якщо цього вимагали інтереси науки.

Ознакою неспинного "руху характеру" В. Фащенка можна вважати і помітне збагачення жанрової палітри літературознавчих студій дослідника. У зв'язку з цим відзначимо успішне освоєння В. Фащенком жанру літературного портрета, про що свідчить, зокрема, видана у 1984 році книга "Павло Загребельний". Безперечно, і в попередніх працях дослідника наявні цікаві думки про творчу лабораторію окремих прозаїків, про особливості стилю кожного з них, але то були, наголосимо, лише побіжно висловлені, хай і суттєві, штрихи до портретів, а не самі портрети.

Створення творчого портрета письменника можна порівняти, ясна річ, з певними застереженнями, з роботою художника-портретиста. Як і для художника, для літературознавця важливо віднайти точку зору, з якої відкривалися б найбільш характерні, найбільш прикметні риси героя. Заспівний розділ дослідження В. Фащенка, що називається "Книги", засвідчує, що таку точку зору авторові вдалося знайти. Розповідаючи про роль книги у житті П. Загребельного — "енциклопедично освіченого читача", автор водночас і досліджує процес формування таланту письменника, і говорить про засвоєння ним високих уроків класики, і підкреслює його працелюбність, зацікавленість доробком як своїх ровесників, так і молодших літераторів, і показує, завдяки якій читацькій, дослідницькій роботі з'явилися відомі історичні романи прозаїка, — одним словом, змальовує визначальні риси такої самобутньої творчої особистості, якою ϵ Павло Загребельний.

Створенню його літературного портрета передував "мініпортрет", яким можна вважати написану В. Фащенком у 70-ті роки передмову до шеститомного видання творів популярного прозаїка. З цієї передмови ("Глибінь і розмаїття дивосвіту"), з окремих спостережень, що містяться у книзі "У глибинах людського буття", з опублікованих у 1983 році статті "І ДИВО це ніколи не кінчається..." та рецензії "Монологи для нащадків" і "виростав" портрет майстра. При його створенні важливе значення мали уроки дослідницької манери Л. Новиченка, який, за спостереженням В. Фашенка, вслухався, вдивлявся "не тільки в усю творчість митця, а і в окрему фразу, в єдине слово. Це його вміння якесь особливе, поетично-аналітичне, філософсько-літературознавче. Разом із вченим ми бачимо породжувану художнім образом зливу асоціацій, розгортання яких ощасливлює радістю емоційно-інтелектуального пізнання".

Така ж дослідницька манера притаманна була і самому В. Фащенку. Яскраво виявилася вона як у статтях про новелістів, так і в портреті Загребельного-романіста. В останньому панорамне бачення твору, циклу, всього романного доробку гармонійно поєдналося зі скрупульозним розглядом домінантних деталей, завдяки чому літературознавчий аналіз дослідника набув всеосяжного характеру.

В. Фащенко, наприклад, першим з-поміж дослідників звернув увагу на те, що застосований у "Диві" П. Загребельного композиційний прийом, "можливо, чимось близький до своєрідного монтажу довженківської "Звенигори". Мета ж такого прийому полягала, на думку дослідника, "у тому, щоб через зіставлення кількох епох, концентричними колами — 10–11 століття, Велика Вітчизняна війна, наша сучасність — художньо довести, показати незнищенність історії народу, його культури, з якої все краще входить у нашу духовну скарбницю..." Оригінальність архетектоніки роману засвідчена не менш оригінальним літературознавчим висновком: "Композиція "Дива" нагадує архітектуру собору, образно відтворену в романі: незвичайність планів, переходів, добудов, але в свавільній асиметричності криється доцільність і гармонія. Все — наче пісня рідної землі" (виділення наше. — В. П.). Даний висновок і ϵ зразком того, що В. Фащенко, характеризуючи "новиченківську дослідницьку манеру", назвав "поетично-аналітичним" тлумаченням художнього твору.

Неможливо, мабуть, визначити відсоткову долю кожного із начал — поетичного та аналітичного, але з певністю можна стверджувати, що їх поєднання у дослідницькій діяльності В. Фащенка було

оптимальним, гармонійним і що саме завляки йому словесний дивотвір письменника у процесі його розгляду науковцем вияскравився усіма гранями своєї дивовижності. Аналіз першого роману триптиха П. Загребельного про Київську Русь засвідчив це переконливо. Особливою трунтовністю відзначається розкриття поетики творення двох "рівновеликих, але "не рівносутніх" характерів характерів Сивоока та Ярослава Мудрого. Якшо перший, створений могутньою фантазією автора, можна вважати своєрідним письменницьким викликом "забудькуватим" літописцям і бездонності Часу, то другий, реальний, по-своєму витлумачений і показаний романістом, — це вже виклик літературній традиції. Зазначивши, зокрема, що П. Загребельний явно полемізує зі своїм попередником (мається на увазі І. Кочерга, автор драматичної поеми "Ярослав Мудрий". — $B. \Pi.$) у трактуванні характеру князя", В. Фащенко і сам вступив у полеміку з С. Шаховським та В. Чумаком, які, на його думку, не "розшифрували" сутність авторської концепції характеру Ярослава Мудрого у романі П. Загребельного.

Нарешті, ще одне спостереження В. Фащенка, яке не тільки увиразнює ідею "Дива", а й має принципове історико-літературне значення. Завершуючи аналіз "Дива", дослідник зазначив, що "одночасно із "Собором" Олеся Гончара роман П. Загребельного закликає сучасників "берегти собори людських душ", до самозречення творити вічне в ім'я народу, його добробуту і щастя". Це була перша у вітчизняному літературознавстві — після голобельної критики та тривалого замовчування твору — позитивна згадка про "Собор". Зважитися на таке у доперебудовні часи було непросто, і залишається лише пожалкувати, що цей факт не зафіксований у відомому книжковому дослідженні, присвяченому страдницькій долі роману О. Гончара.

У доробку В. Фащенка, крім повноформатного (на час видання) літературного портрета П. Загребельного, є ще "штрихи до портретів" літературознавця Л. Новиченка ("Поезія щедрої аналітичної думки") та письменника О. Гончара ("Поетичний світ Олеся Гончара"). Ці штрихи окреслені з особливим натхненням і любов'ю, бо стосувалися вони тих Майстрів, які відіграли важливу роль у життєвій і творчій долі В. Фащенка. У розмові з В. Брюховецьким В. Фащенко серед найперших своїх учителів назвав саме Леоніда Новиченка: "Можна сказати, що смак до критичної роботи прийшов від читання його статей. На них учився не я один. Взагалі, в нашому університеті завжди високо цінувався авторитет Новиченка-критика".

А в останньому своєму інтерв'ю В. Фащенко найчастіше згадував Олеся Гончара — письменника, з дослідження новел якого він починав свій науковий шлях. "Олесь Гончар для мене, — наголосив В. Фащенко, — велика частка мого духу, мого буття на цьому світі". Звідси, з цього зізнання. — непоступливість у обстоюванні неперебутньої мистецької цінності творчої спадщини О. Гончара. "Про так звані "дискусії" навколо творчості О. Гончара. — зазначив В. Фащенко, — мені говорити гірко. Віддаю належне А. Погрібному. О. Сизоненку, які стали на захист великого мития. Тільки хотілося б додати, що осуд І. Кошелівцем автора "Прапороносців" і "Собору" — явище, котре перебуває в колі гримає психології. Опонент із "вільного" закутку Європи "одверто" не міг зрозуміти того, що критикований ним письменник, будучи у вавилонському полоні, непохитно стояв на рідній землі, захищаючи її від чужинців, дивився в очі злу, виборюючи рідне слово, національну гідність. І його чули. Для суверенності України він зробив більше, ніж його опонент, якого майже ніхто не читав. Тому й психологія іншого духу в іншому світі стала йому, Кошелівцю, якимось фатальним потойбіччям.

А коли мовити про домашніх критиків, то мені їх, їй-Богу, жаль. Не заглиблюючися у твори О. Гончара (де вони, молодики з "націоналістичного клюбу", побачили нібито оспіваного в "Соборі" Брежнєва з широкими бровами і лямпасами?), нігілістики скотилися у якесь нахабно-безпорадне дітвацтво... Мине час — і історія покаже, хто що зробив для буття гуманної національної культури, хто ближче став до Істини своєї доби".

Виголосити цей пристрасний монолог В. Фащенко вважав не стільки своїм правом, скільки обов'язком дослідника, який глибоко осягнув художній світ письменника і який, зачудувавшись цим світом, не втратив здатності неупереджено оцінювати доробок О. Гончара. "Не всі твори митця, — писав В. Фащенко у 1978 році, коли сам митець перебував на вершині слави, — однаково високі й невичерпні, як зоряні світи. Такого в літературі загалом і не буває: щоб усе — на рівні вимог сучасного й майбутнього. Адже шлях до художньої істини ніхто тобі не торує — мусиш щоразу долати його сам. Та є в Олеся Гончара новели й романи вершинні, в яких люди вичитували й вичитують свою історію, пристрасті і сподівання

і, збагачені його світом, бачать далі, вміють більше і почувають глибше, гостріше". Цей висновок — логічний результат аналізу вершинних новел і романів О. Гончара, аналізу, що його здійснив "естетично чуйний дослідник" (М. Рильський) — таким В. Фащенко залишався упродовж усієї своєї літературознавчої діяльності.

243

Важливо зазначити, що майстерність дешифрування художнього коду того чи іншого письменника засвідчують не лише статті і книги В. Фащенка, а й зізнання самих письменників. Прикметним є тут, зокрема, лист Олеся Гончара, викликаний ознайомленням прозаїка з рецензією професора В. Фащенка на роман "Твоя зоря". "Дорогий Василю Васильовичу, — писав О. Гончар 14 березня 1980 року. — Видавництво "Дніпро" ознайомило мене з Вашою рецензією на "Зорю" (видавнича етика це, кажуть, дозволяє). Прочитав Ваше слово уважно, оскільки було це пізно вночі, коли вже ніякі не шарпають клопоти, прочитавши, довго думав, і за саме це вже Вам спасибі. Варто було писати твір, якщо він так може сприйматись. Ви зазирнули в саму душу твору, в глибини, і причиною тут, мабуть, не лише досвідченість професорського ока: так зазирнути міг лише той, хто здатен любити".

Цю здатність В. Фащенка засвідчують різножанрові студії, у яких він, за висловом Г. Зленка, "розкривав красу і силу високого Слова, його цвітіння", показував, "як много важить слово" (І. Франко). "В усіх книжках, — як зазначив В. Дончик, — а особливо з питань малого жанру прози (відомо, що тут В. Фащенку належить і по сьогодні авторитетне слово), привертають увагу, принаймні, три взаємопов'язані риси, які сприяють тривалішому життю цих досліджень у нашій науці. Це увага до індивідуальності, пошук до кожної відповідного "променя зору" (вислів критика), увага до тексту, про яку ми останніми роками заговорили так акцентовано, та увага до сфери художності, поетики малої і великої прози. Досить передивитися сьогодні численні проникливі пасажі аналізу, приміром, "Байгорода" чи "Мамутових бивнів" Ю. Яновського, чи окре-мих оповідань А. Головка, Г. Косинки, О. Слісаренка, а з ближчого часу Є. Гуцала, В. Дрозда, В. Шевчука, або господарський розгляд усіх українських романів і повістей на широкому тлі інших національних літератур у книжці "Відкриття нового і діалектика почуттів" — і помітимо, як багато тут підказок, зачіпок і приводів для дальшої розмови чи й полеміки, які вагомі тут уже сама оглядова повнота, фактологічне багатство".

В. Фащенко "був професіоналом, — наголосив Є. Баран — представник нової генерації дослідників красного письменства, — тому його літературознавчий досвід став класичним набутком вітчизняної науки про мистецтво слова".

Непроминальне значення літературознавчої спадщини В. Фащенка відзначив з висоти 2000 року й академік Микола Жулинський. Вітаючи учасників першої наукової конференції, присвяченої пам'яті Василя Васильовича, М. Жулинський підкреслив, що "грунтовні розвідки професора В. В. Фащенка, особливо в царині новелістики, його активна й виважена позиція в літературній критиці, авторитет громадянський — все це надавало й надає постаті цієї людини, філолога з волі Божої, педагога за велінням серця, літератора за напрямком таланту, того іміджу, що не минає, а навпаки, міцніє з роками і викликає спокійну і справедливу повагу".

Воістину: наукова спадщина Василя Фащенка — це, образно кажучи, ріка, яка і після смерті вченого має чіткі обриси на літературознавчій карті України. Русло у неї глибоке, не замулене, їй не загрожує обміління і небуття. У вітчизняній науці про мистецтво слова вона єднає століття — двадцяте і двадцять перше.

Віриться, що єднатиме і наступні.

Любов Ісаєнко



СКАРБНИЧИЙ НАРОДНОЇ МУДРОСТІ

22 вересня 2004 року виповнилося б 85 років від дня народження відомого фольклориста, літературознавця, театрального критика і театрознавця, доцента кафедри української літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова Петра Трохимовича Маркушевського

Суть життя обдарованого, працьовитого, інтелігентного викладача можна було б означити так: талант, осяяний і натхнений народною мудрістю, піснею.

Петра Трохимовича Маркушевського добре знало і (впевнена) пам'ятає наше Північне Причорномор'я, бо важко знайти район у цьому регіоні, де б він не був чи зі студентами на фольклорній практиці, чи зі своїм незрадливим другом-магнітофоном, особисто записуючи народнопоетичні твори.

А, мабуть, почалась ця любов до народної пісні, місткого слова в Літинській Новоселиці на Вінниччині, де він народився в родині скромних сільських інтелігентів. Мудра мати свою любов до народної пісні, влучного слова переливала у вразливу дитячу душу. Тільки йому виконувались оті "Летіла зозуля" (цю пісню він записав від матері Г. А. Закриничної ще у 1940 році), "Чуєш, брате мій" та ще багато-багато інших пісень, що згодом, під час навчання в старших класах, увійшли до рукописної авторської збірки "Народні пісні Літинщини" (десь з роками війни загубився великий зошит українських народних пісень, записаних на батьківщині). Згадував П. Т. Маркушевський, як, бувало, дитиною зачаровувався цими піснями, які щосуботи чи неділі, у святкові дні лунали в чотирьох кінцях рідного села.

З школярських років, з отчого дому і виніс майбутній фольклорист незгасиму любов до народного поетичного слова. На відмінно закінчивши Літинську середню школу у 1937 році, П. Т. Маркушевський без іспитів вступає до щойно відкритого філологічного факультету Одеського університету імені І. І. Мечникова. На щастя багатьох студентів, курс українського фольклору тут читав відомий фольклорист професор Роман Михайлович Волков (згодом саме він дасть високу оцінку доробкові свого учня).

А потім була війна... До легіонів добровольців, що юнаками стали під бойові знамена, належав і Петро Трохимович. Сталінградська епопея, активним учасником якої він був від початку до кінця, а потім вогненні переходи через Україну, Молдавію, Румунію, Болгарію, Угорщину, Югославію, Австрію. У австрійському містечку Штрауден Петро Трохимович зустрів Перемогу.

Він нагороджений орденом Олександра Невського, Червоної Зірки, двома орденами Вітчизняної війни, багатьма медалями.

Доцент Одеського університету П. С. Столяр, працюючи в архіві Міністерства оборони тоді ще СРСР, випадково знайшов документ, який не можна читати без хвилювання:

"Мужність і відвагу проявив командир батареї 140 мінометного полку капітан Маркушевський П. Т., який під сильним вогнем

перебрався через ріку Дунай, дістався на одну з висот, з якої добре спостерігалися вогневі точки противника. По цих точках капітан Маркушевський відкрив сильний вогонь, у результаті чого вони були подавлені. Цим самим він забезпечив успішну переправу нашої піхоти через ріку Дунай і її просування вперед" [1, 69].

Доля зберегла його життя, і вже після війни, склавши державні іспити, він пішов працювати до Житомирського педагогічного інституту викладачем української літератури. Там-таки й продовжив молодий фахівець свою збирацьку діяльність.

Працюючи над кандидатською дисертацією "Українські радянські поети — учасники партизанської боротьби в роки Великої Вітчизняної війни Радянського Союзу", П. Т. Маркушевський велику главу присвятив вивченню партизанського фольклору. Окремим розділом було подано творчий портрет Степана Шуплика.

А далі робота в Одеському учительському інституті, Ізмаїльському педінституті, Одеському держуніверситеті імені І. І. Мечникова, де охоче читав курс "Українська народна творчість", вів практичні заняття. З радістю всі роки керував фольклорною практикою. Ставши визнаним авторитетом у цій галузі, збирав у національно строкатому Північному Причорномор'ї фольклор чехів, гагаузів, болгар, угорців, брав участь у вітчизняних та міжнародних конференціях з цих питань, публікував дослідження та знахідки.

Зі студентами-філологами побував П. Т. Маркушевський в Івано-Франківській, Львівській, Волинській, Чернівецькій та інших областях України, звідки привозив не тільки нові враження, а й нові фольклорні матеріали. Ті навчально-виховні екскурсії та милі серцю мандри Україною, ті безцінні записи побуту, звичаїв, повір'їв, обрядів, а то й участь у них, залишили теплу згадку у багатьох студентів. А дослідника і вченого вабили все нові і нові надбання, щоб потім поглиблено вивчати, аналізувати, зіставляти, одне слово, досліджувати. Він мріяв свій досвід передавати новим поколінням. І задля цього Петром Трохимовичем було складено методичний посібник "Народному секретарю — збирачеві фольклору", в якому автор дає цінні настанови щодо того, як і що збирати фольклористові-початківцю. Варшавська газета "Наше слово" свою статтю "Корисний і потрібний порадник збирача фольклору" завершує словами: "Велика шкода, що такий цінний порадник Одеський університет видав тиражем 1000 примірників, бо попит на нього дуже великий" [2].

З часом П. Т. Маркушевський видасть ще один порадник збирачам фольклору (російською мовою) "К родникам народного творчества". Багато записів народних пісень і гуморесок вчений опублікував у газеті "За наукові кадри" (нині "Одеський університет"), тим самим прагнучи прищепити інтерес читачам газети і до народної творчості, і до її збирання.

22 вересня 1989 року університетська газета "ЗНК" у рубриці "Джерела національної культури", крім щирих вітань ювіляру, вмістила "віночок українських пісень", записаних Петром Трохимовичем від кобзаря Є. Х. Мовчана у Пущі Водиці у 1965 році, у Будинку ветеранів сцени (пісні "Поїхав козак", "Їхав козак на війноньку"), від кобзаря В. М. Перепелюка у м. Вороновиця на Вінниччині у 1975 році (пісню "Зійшло сонце") та інші [3].

Наслідком керівництва фольклорним гуртком в Одеському обласному Будинку народної творчості стало спільне видання збірки "Чорноморські усмішки".

Ним записано "Живий вертеп" (на 8 та 16 персон) та драму "Ірод", зіграну востаннє на Кілійщині у 1940 році. Свій запис драми "Максиміліан" на Одещині і запис цієї драми П. Т. Бєлінською Петро Трохимович публікує у двох подачах чернівецьких "Вопросов литературы", там же і його студія драми.

Фольклористичний інтерес ученого не обмежується лише українською народною творчістю. Він зробив ряд записів різнонаціональних обрядів, що побутують на Одещині. Серед них весілля старообрядців, українське, болгарське (нічне і денне), албанське, гагаузьке, чеське. У збірці тез симпозіуму з балканського фольклору, виданої в Югославії (Охрід), вміщено й матеріал одеського дослідника "Болгарське, гагаузьке та албанське весілля на Українському Причорномор'ї". Було підготовлено до друку і "Українське весілля на Придунав'ї". О. І Замощина та Р. М. Клец — викладачі музичнопедагогічного факультету тоді ще Одеського педінституту імені К. Д. Ушинського — допомогли перевести магнітофонний запис пісень на нотний стан. Вони ж перевели на ноти записані П. Т. Маркушевським пісні чехів України, і нині фольклорний збірник за умовною назвою "Чехи в Україні" чекає свого видання. Мандруючи селами України, вчений написав і надрукував цікаву статтю "Ян Гус в пам'яті українських чехів".

У кожного народу — свої, неповторні звичаї, обряди, традиції. Навіть просте знайомство з усім цим захоплює. А що вже говорити про докладне вивчення. Які світи відкриваються, які шари історії, життя народного упродовж тисячоліть! Послухайте українську пісню— адже лише в ній і збережена вся історія народу, нації, держави.

Якою ж має бути наша вдячність Людині, Вчителеві, Вченому, який ані на мить не полишав без уваги таку неоціненну частку вітчизняної культури, якою є наш багатющий український фольклор! З питань української народної творчості, її зв'язків з літературою та мистецтвом (театральним) П. Т. Маркушевський виступав на ряді наукових конференцій (Вінниця, Ізмаїл, Київ, Миколаїв, Одеса, Суми, Чернігів та ін.).

Не забуваймо, що хоч фольклор був улюбленим дитям дослідника, це лише частка його душі, його життя, його вічності... Бо йому боліла вся рідна література, його стосувалося кожне явище української культури, а надто — театру. Тим-то була закономірною поява двох частин монографічного дослідження "Українська радянська історична драма", а також низки методичних вказівок до вивчення історичної класичної драми.

Багато хто, мабуть, ще пам'ятає щомісячник "Театральна Одеса", редактором якого протягом багатьох років був П. Т. Маркушевський. А скільки дорогоцінного часу віддав майстер редагуванню улюбленої газети університетської громадськості "За наукові кадри"!

Окрім того, всі місцеві та багато республіканських видань охоче друкували його статті та матеріали про "Театр Корифеїв", В. Василька, Л. Мацієвську, Н. Ващенко, І. Твердохліба, Й. Маяка, А. Крамаренка, Г. Бутовську, Л. Задніпровського, Г. Осташевського, Р. Сергієнко та багатьох-багатьох інших театральних кумирів різних поколінь.

Науковець був автором багатьох літературознавчих статей в Українській енциклопедії та Українській літературній енциклопедії.

Важко сказати, що не стосувалося цієї невгамовної людини, і неможливо перелічити явища, котрих торкалося його небайдуже перо. "Кобзарство на сторінках української історичної драматургії", "Тарас Бульба" М. В. Гоголя та український театр", статті про творчість Тараса Шевченка (їх найбільше, вони стосуються різних сторін творчості українського генія), методичні розробки щодо вивчення в школі творчості Г. Сковороди, М. Костомарова, Т. Шевченка, Марка Вовчка, І. Франка, М. Старицького, М. Кропивницького, І. Карпенка-Карого, О. Кобилянської та інших.

У науковому доробку вченого є серйозні дослідження з питань творчості поетів М. Шпака, П. Воронька, М. Шеремета, М. Рильського, П. Тичини, В. Сосюри, багатьох інших сучасників-співвітчизників, а також представників інших літератур. Це, наприклад, статті про Косту Хетагурова і Яна Райніса, Янку Купалу, Якуба Коласа, Шолом Алейхема та інших чудових майстрів слова.

Активний, запальний, П. Т. Маркушевський вже якшо сам чимось запалювався — обов'язково до кола цих захоплень залучав багатьох з тих, з ким спілкувався. Захоплюючись українською народною піснею, Петро Трохимович доклав багато енергії, щоб організувати викладацьку капелу бандуристів в Одеському державному університеті, і вона стала гордістю і окрасою багатьох програм художньої самодіяльності. Він розшукав на Одещині майстрів, які для капели зробили понад десяток бандур. За особливості їхньої конфігурації вони були названі одесько-балтськими, бо саме в Балті районному центрі Одеської області — жили тоді автори бандури С. С. Ридванський та І. Я. Шаргородський. На деці кожної з цих бандур — барельєф Кобзаря. До ансамблю увійшло 25 доцентів та 10 голосистих студентів. До них приєдналося ще чимало шанувальників української пісні з інших факультетів та навіть з інших вузів. Не можна забути того шквального успіху, того захоплення і поклоніння перед виконавцями.

Обов'язково маємо сказати ще про одне захоплення Петра Трохимовича — про колекціонування мистецьких предметів української етнографії. Понад п'ятсот писанок, різноманітна кераміка, кольорові кахлі, топірці, вишивані рушники, трембіта, двадцять засклених картин заслуженого майстра народної творчості Ростислава Палецького тощо. Неодноразово зі своїми скарбами П. Т. Маркушевський брав участь у виставках, були схвальні відгуки навіть у московській і канадській пресі.

Але, на жаль, не знайшлося самовідданої, щирої людини, небайдужої до долі оцих надбань як частки нашої національної культури. Можливо, власники приватних колекцій, куди потрапили справжні шедеври, будуть пам'ятати непересічну особистість і пошлють у Вічність уклін і подяку цьому Трудареві...

У романі "Рейс" одеський письменник Олекса Шеренговий, ставлячи багато запитань і закликаючи читачів, суспільство, народ шукати відповіді, ставати чистішими, добрішими, через образ Маркуша П.Т. (прототипом став Петро Трохимович Маркушевський)

висвітлює свою найулюбленішу тему у всій творчості — тему краси, мистецтва в житті народу — народну творчість.

"Ні, він таки зовсім не змінився, цей по-дитячому рожевощокий пан Кошніц! П'ять років, а здається, ніби вчора сиділи ми з ним у Петра Трохимовича й він ось так, як і нині, захоплюючись колекцією Маркуша, хапався своїми короткопалими руками за голову.

— Я схиляюся перед вашою чистотою і добрим серцем, пане Маркуш! Я вражений вами, і просто не знаю як і дякувати за все, чим ви мене обдарували!

Шістдесятилітній доцент філології, посивілий ще у перший рік війни Маркуш обережно вкутував писанки сірою технічною ватою, щоб Кошніц міг довести їх додому, у Німеччину, з гарантованим благополуччям.

Я добре знав, як Маркуш дорожив кожною зі своїх писанок, як побожно оберігав їх, а тоді, коли ми з паном Ервіном завітали до його господи, розчулився, розгубився, і без усякого жалю вирішив подарувати гостю чи не найкращі екземпляри.

— Беріть-беріть, — заглядав він в очі Кошніца, коли той, хапаючись за голову, став відмовлятися від подарунку. — У мене он їх скілько. Все одно ніяк ради дати.

Мені було боляче дивитися на старого Маркуша. Я розумів, що він щиро збирав Кошніцу свій дарунок. Розумів, але й згадував про численні його прохання знайти місце у художньому музеї, аби люди могли побачити з Маркушевої колекції хоча б яку частину.

— О майн гот! Ви ділитеся зі мною таким коштовним скарбом! — не вгавав тоді Кошніц. — Пане Маркуш, пане Маркуш, я навіть не знаю чим зможу відборгувати перед вами. Слово честі... Такими щирими можуть бути лише ті, хто шанує і розуміє справжню красу!

Осяйні, мережані листом барвінку — подільські, строгі омальовком і кольором — буковинські, щедро орнаментовані — з України лівобережної..." [Див.: 4, 27–28].

Прочитайте цей роман і ви зрозумієте, якою "золотою людиною" був наш доцент.

А я, як його студентка, а потім і колега, дивувалася ще рідкісним даром Петра Трохимовича і вчилася вмінню захоплювати будьяку аудиторію — студентів чи учнів, учителів чи робітників, військових чи творців мистецтва...

На долю покоління П. Т. Маркушевського випали не найкращі роки в історії нашої країни. Але життя у людини одне, й вона повинна

пройти своєю дорогою до кінця, не зронивши честі і гідності. Життя відомого фольклориста Півдня України, члена Спілки журналістів та Спілки театральних діячів Петра Трохимовича Маркушевського не було інакшим.

Петро Трохимович Маркушевський залишив по собі не лише добру пам'ять, вдячність за науку багатьох людей почесної вчительської професії, але й вагоме дослідницьке слово, яке освітило, наснажило чуттям щирої та щедрої любові і його педагогічну, і літературознавчу долю. Віримо, що засвітилася його зоря вічності на іншому небосхилі — небосхилі вдячної людської пам'яті.

Цитована література

- 1. *Архів* Міністерства оборони СРСР. Ф. 240. Оп. 2014. Л. 413.
- 2. *Корисний* і потрібний порадник збирача фольклору // Наше слово. 1976. 21 липня.
- 3. *Маркушевський П. Т.* Віночок українських пісень // За наукові кадри. 1989. 22 вересня.
- 4. *Шеренговий Олекса*. Рейс. Одеса: Друк, 2000. 352 с.

ЛІТЕРАТУРА РІДНОГО КРАЮ

Василь Вихристенко



ТРИ ПОЕТИЧНІ ЛАСТІВКИ НОВОГО СТОЛІТТЯ

ПЕРША

Рядченко С. Стихи. — Одесса: Друк, 2000. — 126 с.

У першослові до своєї книги віршів Сергій Рядченко, думаю, з певною хитринкою, погоджується, що силі дії дорівнює сила протидії. Та хіба світ статичний? Особливо внутрішній світ людини, якщо вона вся рух, творіння, горіння? До того ж, із натхненним бажанням до самоспалення. Ні, сила дії за законами поезії завжди сильніша від сили протидії. Історія розвитку духу — яскравий тому доказ.

Так вийшло, що герой поеми Сергія Рядченка, а за багатьма деталями вгадується пряма паралель з долею самого автора, опиняється у пеклі — вирі афганських подій. Автор з перших рядків кидає героя, а разом із ним і читача, як нині люблять говорити, у круті обставини:

> Позали оставив небо мы сошли на перевал. Кто в то утро с нами не был, тот и жизни не знавал. Вертолеты рассветные полроты склевали ракетами...

Читаючи поему, я дивувався схожості — ні, не доль, а душ героя поеми й героя повісті "Жорстокість" Павла Ніліна. Пам'ятаєте Веньку Малишева, який був переконаний, що "ми відповідаємо за все, що було при нас"? І тут, головне, не взагалі оцінка того, що ми робимо і що залишимо часу, країні, світу. З контексту поеми випливає, що це не так уже й важливо. А важливо лише те, що свідки наших лій — літи, наші літи.

> Мій син народився у ніч другої атаки. Через десять місяців ми зустрілися, він засміявся, а потім насупився і гірко-гірко заплакав.

На обивательському рівні — справа ця житейська, звична. Але, скажемо так, гросмейстерський далі хід поета несподіваний, шокуючи глибокий і глобальний:

> В первый день моего возвращения Только сын мой меня испугался.

I страшно те, що тільки син — чистий, незакаламутнений промінчик-стеблинка, що тягнеться до життя. — злякався батька, який повернувся з кривавої бойні. Ще б пак, у душі дитини органічно поєднуються й алгебра, і гармонія: чи не їй усвідомити, що таке світ, в який вона прийшла жити?

Хочеться зазначити, що слова в поемі Сергія Рядченка не живуть окремо, вони, як і його друзі-побратими, стоять згуртовані одне до одного, а дихання їхнє — гаряче й схвильоване — точно відповідає тому, де вони в конкретний момент перебувають: в бою, на привалі чи в засілці.

Наважитися в мирному кутку знову розбентежити душу болісними спогадами і написати про це — це подвиг, і не менший, ніж усі інші. Ось звідки виток того емоційного напруження, яке постійно відчуваєш, долаючи сторінку за сторінкою. Не забути б відзначити й те, що поема Сергія Рядченка примітна й тим, що не вибивається, як це дуже модно нині, з русла класичного вірша і літератури, основними ознаками яких є чистота мови, її ясність і зрозумілість.

Все це разом узяте нарівні з драматизмом, гострою конфліктністю, різким виявленням різних правд, робить поему "Приземление" літературною подією. До того ж, на одкровення, а ним пронизана вся поема, треба мати право.

Звичайно ж, роздуми автора потрібні не самі по собі. Вони потрібні і для осмислення сьогодення. А тому прислухатися варто до того, що і сьогодні сини України десь комусь допомагають влаштувати життя. І вже час відмовитися від такого поняття, як "контингент військ", а розглядати подібну проблему, як трагедію рідних кожному з нас живих душ далеко від своєї землі і дому.

І тому поема "Приземление" зовсім не ліричне оповідання про героя, а швидше за все вона про те, що ж відбувається з душею, коли та чужою волею кинута у "вогненне коло", із якого виходу немає, якщо згадати слова Івана Багряного.

Автор, у найкраших традиціях художньої літератури, не прямолінійно, а за допомогою художніх засобів, стверджує своє — треба бути людиною завжди. Він уважно простежує етапи трансформації душі героя. А вона чинить опір обставинам, протестує — адже герою треба буквально вижити. І, здавалося, відкинь сентименти і підірви, і вбий, а сам живи собі далі. Що в цьому страшного, ніби запитує поет, і тут же відповідає:

> И первый в жизни бой. после которого уже все второе...

Вдумайся, читачу: все — друге. Чи це інтеграл трагедії страшного сьогодення, руїни й спустошеності душ? Йдучи за цими рядками, починаєщ розуміти, що війна — це не тільки поле бою, а й територія совісті. Недарма Борис Пастернак зазначив: "Поезія є мова органічного факту, тобто факту з живими наслідками". Високовольтність обставин потребує від душі надграничних сил, інакше зникає Людина, трансформуючись у людинку. А це, цитуючи вже іншого класика, означає, що і "казок про вас не розкажуть, і пісень про вас не заспівають". А в екстремальних умовах запас правди й совісті дуже швидко тане. Устояти може тільки Людина.

Учитуючись у поему, помічаєш і особливо вирізняєш сміливого, стрімкого капітана Едуарда Клімова. Симпатією до нього проникнув автор, і це ж почуття передалося і мені. Ось він розставив десантників, визначивши-розтлумачивши кожному, що і як робити для взяття ангара. І пізно, закінчує він, тепер нам учитися повзати. Сказав і

> Поднялся и первым шагнул капитан. А за ним — остальной народ.

Герой поеми поводився під час атаки гідно, а мене дуже зачепило останнє слово — "народ". Так, піднімається в атаку десантник, але ж за ним: рідні, близькі, друзі — народ!

Вихід збірки високого громадянського звучання радує, але разом із тим і примушує замислитися. Чому мало таких книг з'являється сьогодні, та ше за явного книговидавничого буму, який заполонив прилавки цеглинами у глянцевих обкладинках? Чи не тому, що під виглядом виживання в умовах жлобсько-базарних новацій і псевдодемократичних перетворень видається не та література, яка породжує "дум высокое стремленье", а така, яка немов короста, згубно роз'їдає душі юні й тому незміцнілі? Чи це той наш європейський вибір, чи, може, це працює на національну ідею?..

Ні, читачу, я не відволікся. Це до того, що друковане слово не самоціль, а привід до широких роздумів над собою, над часом, над віком, у якому судилося за волею Господа до часу перебувати.

ДРУГА Федюк Т. Золото інків. Поезія. Львів. Кальварія, 2001. - 112 c.

Так, традиції народу живучі, але тільки кращим дано, пронизуючи століття, переплітаючись і взаємопроникаючи, стати тим, що ми називаємо ментальністю. Уже стало крилатим — "червоне — то любов, а чорне — то журба". З такими думками торкнувся я обкладинки збірника віршів "Золото інків" Тараса Федюка. Чого б це? А наштовхнула мене на такі міркування червона обкладинка із зображеними на ній виразно чорними із рваними краями дірочок, начебто слідами від куль. Звичайно, ж моє "начебто" тут ні при чому. А червоне? Сонце, мрія народу, наш час, чи серце кожного з нас на тлі сучасності?

I це зовсім не пафос, не риторика. А що ж тоді? Уже в першому вірші, що і дав назву збірці, як у спресованому вигляді, прочитується ментальність усього мого українського народу.

Кінець вісімдесятих, початок дев'яностих. Свіжим повітрям дихнуло, пружним вітром повіяло — незалежність, свобода, словом, воля. Як говориться, наповняй вітрила нового часу ентузіазмом народу і геть із мороку застійних часів і закликів до "світлих вершин". Але дуже швидко виявилося з першого ж рядка в збірці, що

Вітер — вітрило для чорних проваль.

Поет наприкінці рядка поставив крапку. І саме вона для мене багатозначна. Автор міг би поставити і знак питання, що вказувало б на те, що ми вже задумалися над життям, над часом, над обраним шляхом. Адже правильно сформульоване питання вже є надією на ще й правильне його рішення. Але поки що

> Тисячолітній Макар чи Іван Свічечку світять.

Так, ми звільнилися від духовних пут минулого, із глибин століть стали повертати спадщину. Але тільки не задумуємося, для чого ми це робимо. I тому виходить: не повертаємо, а перевертаємо. Ставимося не по-людськи — спокійно і виважено, не по-хазяйськи дбайливо, обережно, навіть ласкаво, а так, ніби скарби століть і матеріальні, й духовні — товар для навару: продати й перепродати, головне — не продешевити. І поет у відчаї звертається в останньому рядку

> Господи! Боже! Спаси і сохрани Золото інків.

Так, читачу, Господь виявляється єдиний на нашій тисячолітній землі України, якому можна ще довірити багато чого. Так і хочеться запитати тих, хто осіняє себе святим знаменням, клятвено завіряючи народ вести вірним шляхом до інших, не менш світлих вершин: а хто ж це там копошиться на смітниках, перетворивши їх у своє постійне житло, чиї це дитячі личка визирають із підвалів будинків і пришляхових люків? По мені, так це чорні ангели-провісники того життя, яке уготоване нам новоявленими капіталізаторами: моє це моє, але й твоє теж моє.

Тому-то цей вірш і є доказом того, що біль народжує мистецтво, а тому воно не існує без уміння вдивлятися в навколишній світ. І поет, переживши один біль, починає відчувати інший. В цьому і є щастя — творчий біль і страждання. Адже в поезії, як і в мистецтві взагалі, немає такої вершини, за якою не піднімалася б інша ще вища. А тому властивістю справжньої поезії є те, що зміст її набагато ширший й глибший, ніж сам факт, вихоплений з життя і покладений в основу вірша.

Викликають тривогу й рядки вірша "Таємна вечеря". Кожен з них пронизаний стражданням і тривогою, а тому і б'ють на сполох: люди, задумайтеся над життям, покваптеся, висувайте й обговорюйте болючі проблеми, адже вже прийшов час і вирішувати їх. Лід нашої безліяльності вже сховав

> Бронзу і порожню тару Від "Славутича" й "Десни".

А від себе додам: Славутич і Десна — гордість предків, а ми, нащадки, не встидались ужити їх саме у такий спосіб. Не проспект Славутич і не площа Десна, а саме коньяк. Так і хочеться вигукнути: "Агове, браття!"

Відомо, що для дозрівання художньої думки, для глибокого філософського осмислення подій у часі, ще й самого часу, необхідні й певний термін, й умови. Адже література — не публіцистика. Тут не може бути гонитви за сенсацією. Література аналізує глибинні процеси і, випереджуючи час, художніми засобами розкриває буття, немов підказуючи шляхи, по яких воно може піти. В історії літератури чимало тому прикладів, коли саме слово письменника першим сигналізувало про тривожні, а то й навіть трагічні явища в житті народу й держави. Варто згадати хоча б "Собор" Олеся Гончара, а чи "Пожежу" Валентина Распутіна. Письменник і поет не можуть виражатися натяками, а чи просто замовчувати проблему. Тарас Федюк не боїться звинувачень в очорненні дійсності, коли він строго, але, зауважу, не огульно, судить про наші часи: "Епоха хрипу, а не слів".

Пишу це у Святвечір. Умикаю телевізор (перевірте по програмі: на кожнім каналі стрілянина, бійки-розбирання, чужі обличчя, не менш чужі проблеми й пейзажі), і — усе це супроводжує закадрова, немов сирота, наша рідна українська мова. І усе скоромовкою, щоб устигнути за страждаючою заморською порнодівою, чи витримають політ її собака й кінь, із якими вона на три дні летить до подруги, що живе на атолі десь на іншому кінці світу.

І тільки на одному каналі, і це символічно, маленьке дівчатко, притискаючи до вишиваночки живе зайченятко, співає пісеньку про ялинку. Співає красивою українською і, звичайно, ж наймелодичнішою та найкращою у світі, тому що рідною мені, мовою. Це дівча, подумалося мені, і є те зернятко отієї національної ідеї. Та тільки чи проросте воно, позбавлене турботи держави? Гляньте на вивіски, що обліпили колишні дитячі ясла й садки, я вже не веду розмову про доморослих нуворишів, що скупили й захлиснули мутною порнохвилею дитячі літні табори й бази відпочинку, побудовані колись на крихітні кошти їхніх дідусів і бабусь.

Тарас Федюк, зображуючи наше сучасне життя природно, системою художніх засобів, прагне піднятися до синтезу, де правда сполучається із широким життєстверджуючим контекстом нелегкого утвору нового світу, переможена, а тому затверджена, вірою й надією. Вірш "Вічний біль при душі...", наповнений гірким міркуванням, завершується таким мотивом:

> Значить, час іше є. Хай лише в дзвонаря, Але — є..

Потенціал філософської й поетичної думки в цього збірника високий. Тут поезія виступає високоемоційною реакцією на трагедію людських душ. Чому душ? Та тому, що порятунок людської душі сьогодні найголовніша турбота кожного й усіх разом. Адже духовність — це той стрижень, що не дозволяє людині стати на коліна, а там, дивися, і плазувати, повторюючи заучене: "закордон нам допоможе".

Тому-то поезія в книзі Тараса Федюка є синтезом морального і філософського осмислення фактів і проблем, що виникли перед державою і кожним із нас. І спасибі львівському видавництву "Кальварія" за таку книгу поета, а нашому одеському художникові Володимиру Цюпку за її прекрасне оформлення.

У зв'язку з цим не можна не задуматися, але кого запитати: хто сьогодні стоїть біля керма книговидання, та й узагалі друкованого слова? Адже воно сьогодні залишається єдиним матеріальним носієм, і не менш важливо, скарбницею художнього слова, а тому і постійним першоджерелом духовності й культури. Книга — це матеріальний носій коду й гену душі народу.

Зверни увагу, читачу, кому дякує автор: пану Кивану Аднану. Хто ж ця людина? Виявляється — сірійський бізнесмен, що живе в Україні і, безсумнівно, любить її, якщо судити по діяннях його. Що тут додати? Залишається хіба що по-людськи порадіти за Тараса Федюка й Кивана Аднана — книжка вийшла прекрасна. І спасибі уже від нас усіх шляхетному сирійцю за спонсорство.

Але виникає питання: а де ж наші, свої "нові українці?" Де, зрештою, "Закон про меценатів"? Звичайно, питання мої риторичні. Хто сьогодні готовий відповісти на них, та й хто хоче? Президент,

на котрого прикрикують й тупотять через океан? Парламент, що гризеться біля корита с залишками ще не приватизованої частини народного добра? Чи уряд, що випрошує в борг у банків-глитаїв доларові транші і, що тяжким тягарем лягають на і так обманутий, розгублений, а тому й обібраний народ?

У багатьох віршах Тараса Федюка прочитується і симоненківське розуміння почуття національної гідності, і стусівське "ярій, душе". Тут головне не ідейно-тематичний збіг, а оригінальність тематики, яскравість поетичної індивідуальності. А ще — осмислення матеріалу, своєрідна версифікація і, що особливо хочу відзначити, художня стилістика. Ще на пам'яті багатьох висока хвиля духовного сплеску початку дев'яностих, а вже

> У вікнах сліпих Жовтіють газети часів боротьби за ідею.

Я переконався в цьому, як говориться, фактографічно, відвідавши моє рідне село Новоолександрівку, що на Великомихайлівщині. Підтвердять це і мої три побратими по Національній спілці письменників: Олекса Різниченко, Олег Олійників і нинішній голова Одеської обласної організації Національної спілки письменників України Геннадій Щіпківський, а тоді ще завідувач відділом культури нашого району.

Хочеться відзначити образну систему лірики Тараса Федюка, сміливі порівняння, ясність і чистоту мови, відсутність у віршах штучного ускладнення понять, химерних образів: усе прозоре, світле й чисте, як вітер надій над весняним полем, як вода гірського струмка. І це характерна риса цього поета. Його муза не цурається ні "фарб шаблі Гонти", ні яскраво-класичного образу — "крабик, мов ієрогліф". Запам'ятався мені і рядок, глибокий і багатозначний:

> Вже било в дзвоні висить. Важким кажаном...

Прочитав збірник (звичайно, не в один присід) і піймав себе на думці: які часи, такі і пісні. А тому, чи варто було поетові, а разом із ним і ліричному герою, займатися самоспаленням серця? Але класик нашої літератури стверджував:

"О, Прометею, варто".

ТРЕТЯ

ЛІТЕРАТУРА РІДНОГО КРАЮ

Різниченко О. Двострунне грало. — Одеса: Друк, 2003. — 204 с.

Тримаю в руках збірку віршів Олекси Різничека "Двострунне грало". Книжку складають тільки вірші-сонети наскрізь пронизані, але у свій час не прочитані до глибин тими, хто відслідковував творчість поета у в'язниці, крамолою, як на той час. Але той, хто знає нашу українську класику, не може не прочитати між рядків: жага Своболи!

Той ранок мені мариться буквально, Як марились удень і уночі Земля — Маланці, Волику — гуральня.

Прислухайся, читачу, і відчуєш високу шевченківську ноту: уже не панський, а на волі. Ось вона, із народних глибин естафета-мрія, естафета-пам'ять, естафета-вчинок.

Доречно, вважаю, саме тепер навести спогад Ар'є Вудки — людини мужньої, свідомої, чесної. Він не з відстані, а впритул знав поета в умовах табірного життя: "Олекса Різників, великий і міцний, блакитноокий, із великими пшеничними вусами, був сильною, спокійною й обережною людиною. Він навіть видавався байдужим. Це справжній, талановитий український поет із глибинним знанням мови, разючою чутливістю до слова і силою слова". Чи не тому саме є такий рядок у сонеті 1276 — "Словам не вірити, а вірити ділам"?..

Відомо, що істина робить людину вільною, а її честь — високою. Та пізнати правду і висловити її під силу тільки мужній людині. Саме такими і були шістдесятники — дійсно найвидатніше явище нашого відродження. З них і почався Олекса Різниченко як поет і як громадянин.

На весняній хвилі прокинулись серця молодих літераторів, потягнувшись до життя у сфері духу. Серед ознак, що єднають їх, просвітлюють і підносять, першою можна поставити ідеалізм юної душі. А потім вона вже у свою чергу породжує шукання правди. Поруч і третя ознака: неприйняття існуючого стану речей у сфері моралі й духу, опір їм і протистояння. Відтак, імена вмить засвічувались, закріплюючись у пам'яті читача і не тільки: спецслужби саме в цьому напрямку були занадто пильними. У передмові до збірки автор зазна-

чає, що вірші його брали на перевірки і доводилось довго чекати їхнього повернення: "Та щоб це сталося, я цензурував усе писане, намагаючись не допускати такого, що "вони" могли б конфіскувати".

Так, справжня поезія не корилася тюремним наглядачам. А інакше як вони не могли не помітити такі крамольні рядки:

Ой, хмелю, хмелю, де зазимував ти, В яких снігах, пекучих, ніби сіль, В яких гілках? Яких голках? Звідтіль Коли повернешся до ненчиної хати?

Отож, творчість Олекси Різниченка підтверджує, що проблема самосвідомості — одна з найскладніших, особливо для творчої людини, адже вона не може мовчати, адже полон фактографії не для неї. А тому майже кожен факт вимагає звучання, і коли слово поета набуває розголосу, тоді вже можновладці відверто роблять свою справу: поета, а значить, і його слово — за грати.

На мою думку, наші шістдесятники відбулися як громадяни саме тому, що добре пам'ятали судження Пантелеймона Куліша: "Високо над нами підняв Шевченко поетичне світло своє — і стало видно по всій Україні, куди з нас кожен повинен простувати".

І дійсно, головне у творчому житті — треба знати "Куди?" Для чого? З ким? Простувати і не коритись, не гнутись, передусім, щоб не стати конформістом.

Про наші часи поет зазначає у передмові: "Друкуватися стало легше, але виникло нове питання — кошти". Філософія "овечої натури" — жебракувати, тинятися в приймальнях можновладців та олігархів, старцюючи копійчину на видання, виявила, що інтелігентна й, головне, дійсно творча людина, не може ходити з простягнутою рукою. Це принижує її як носія й рушія тієї самої національної ідеї, яка саме тому й не спрацьовує. А тому й настав час, а точніше, держава створила умови для бездарів, графоманів. Погляньмо на книжкові полиці — і все стане зрозумілим. Нонконформізм набув в Україні свого апогею. На жаль, не тільки в літературі. Майже усі сфери життя, у тому числі й поезія, наповнені визнанням другорядних вартостей і скарбів, їм ні до чого глибокі думки і гострі питання сучасності. Тому Олекса Різниченко запитує:

Чим засіваєш цілину своєї пам'яті, свідомості?

İ у відомість з невідомості Кого приводиш, мов зі сну?

ЛІТЕРАТУРА РІДНОГО КРАЮ

Два наступні рядки дають відповідь-запитання новоявленим фальш-месіям:

Чи все, відкинувши умовності, Що трапиш, — сієш в борозну?

І тому, хоча сонет 1622 і починається рядком "Не треба, батьку, говорить про біль", вся збірка пронизана болем за все, що діється-коїться на нашій землі, а врешті, із кожним із нас: тобто з нашим духом, душею, совістю.

I таки-так, як кажуть в Одесі, героєм цієї книжки є біль. Біль за правду, за народ, за державу й мову.

Проте, скільки б ми не закидали державі та її мужам, тільки творча інтелігенція має історичне покликання рятувати духовну спадщину. Останнє десятиліття це вже довело. Та погляньмо: де народ і де влада? Відстань космічна.

У своїй "Сповіді" Лев Толстой визнає, що авторитети сучасності, письменники й філософи, не могли дати відповіді на питання про сенс життя. Але ж ту відповідь завжди мав народ, який жив християнською вірою і плекав її джерела. Доки інтелігенція не зрозуміє глибини життєдайної народної віри, вона приречена на імітацію єдності з народом. А його здоровий глузд — це фактично і є єдиною ознакою і постійною даністю, від якої і треба вести відлік.

Ця глибока філософська сентенція і відбивається в рядках сонета 1062.

Та хто сьогодні замислюється над семантикою чи наголосом? Яскравим прикладом цього ϵ те, що відбувається на екранах нашого телебачення. Як каже моя сусідка: "На яку кнопку не натисни — одна гидота!" Ось, додам я, і будуй тут храм душі з цеглин з іноземним тавром. А тому політикам треба пам'ятати, що народ — це не ковбаса, яку чим начинять, такою вона і ϵ .

За логікою життя виходить, що надією сучасної літератури є ті автори, що схоплюють дух часу не з цікавих та інтригуючих публікацій, а з голосу народної совісті, що розуміють: моральне вдосконалення — це і ε дорога відродження, бо тільки в моралі можлива повна самореалізація людини. Саме в моралі та в праці над собою.

Щосна пишу собі листа. До крові нігті покусаю, До болю аркуш почеркаю І все не те, не так, не так!

Вимогливість поета спонукає до цього і читача. Значить, треба не тільки визнавати, а й утверджувати в собі вищі цінності, жити ними — тільки так ство-рюється відповідна культурна аура усього суспільства. Усе інше тільки посилює байдужість людей, поступово перетворюючи народ в електорат. Уражені байдужістю люди не розрізняють, хто є хто, і сліпо приймають блискітки й чекають, яка постать спалахне на екрані. І ось вона з'явилась. І ллються меди з вуст, ось уже й рука її здіймається осінити себе хрестом, а губи старанно молитву шепочуть.

Так, хрестяться, так, моляться, а спитайте, хто з них знає Книгу псалмів Давидових, Пісні пісень Соломонових, а чи Книги Мойсея? Так, вони підтримують будівництво церков, каплиць, а про храм своєї власної душі хто буде дбати? Адже у всьому починати треба саме з цього. Олекса Різниченко це сповідує. І в цьому напрямку працює, а тому й пише:

Писання — це розслаблення душі, Розм'якшення характеру і волі, Себевіддання розпачу і болю, Настромлення на зубрені ножі, Це натирання в свіжі рани солі...

Ось чому, читачу, для творчої людини одвічна, наріжна філософсько-ідеологічна парадигма будь-якого часу — правда, істина. Адже коли руїна охопила державу, її духовне життя, маємо знати, до чого прагнути. Саме тому і треба починати з отих вічних залізних шевченкових стовпів. Треба розуміти, що крах цінностей починається з узаконеного грабунку, коли Феміда відверто не помічає його. А це завжди означає, а сьогодні тим більше, що висхідний шлях відкинуто, бо ще Григорій Сковорода підтверджував слова Платона:

без пізнання істини краше мовчати, бо кожне промовлене слово у такому разі є вже зерням неправди. І як же тоді засівати поле істини й духовності, коли новітні бусурмани й яничари від владних структур знищили видавництва, книготорговельну мережу, поставили на коліна письменників, ошукавши їх лицемірними гаслами свободи, творчої незалежності, плюралізмом думок й поглядів?!.. А насправді ні те, ні інше їх не цікавить. Ось звідки і фальшивий лемент із приводу того, що, мовляв, національна ідея "не спрацювала". І не спрацює, допоки письменники будуть змушені вклонятися новітнім Енгельгардтам, що ті поступились якоюсь копійчиною на видання хоча б тоненької збірочки, щоб визволити її з полону небуття, як колись нашого Шевченка з кріпацтва.

Народження чиєїсь пісні — завжди таємниця, саме тому вона спонукає зазирнути в творчу майстерню. Я зробив це і, торкнувшись чистоти й свіжості святого українського слова, раджу вчинити так само кожному, до кого потрапить "Двострунне грало" Олекси Різниченка.

Анатолій Колісниченко



ІСТОРІЯ В СОНЕТНИХ РИТМАХ

О. цей тисячолітній сонет!

Скільки літературних епох і напрямків, скільки естетичних битв пронеслось-відшаленіло над його премудрою головою, а він живий, дієвий і видається, що й здатен до саморозвитку, як сучасна наука про генетику або електроніку.

"Вундеркінд" літературної форми.

Кований великим італійцем Петраркою і такий, що пройшов випробування на "вічність" у буревійному світі геніального англійця Шекспіра, сонет якось вдивовиж органічно, навіть гармонійно привився на вкраїнському древі поезії від Івана Франка й Лесі Українки — до "неокласиків" останнього національного Відродження Миколи Зерова та Максима Рильського, найбільших оборонців сонета в нашій літературі. Більш ніж тридцять літ тому Максим Рильський, з неймовірним зусиллям пробиваючи та вириваючи з лап комуністичної цензури том поезій і перекладів Миколи Зерова — розстріляного і ще не реабілітованого!, — мудро писав: "Він був поет. Він любив, як уже сказано, строгі форми. Але чи справді це становить непрощенний гріх? Взяти хоч би той сонет. Скільки людей висловлювалось проти цієї .форми, як нібито штучної, холодної, застарілої і т. ін. Але скільки ж поетів висловлювалось і на її користь! Згадаймо хоч би загальновідоме пушкінське: "Суровий Дант не презирал сонета". Згадаймо і Франків сонет про сонет — "Голубчики, українські поети". За наших часів, — більш ніж переконливо продовжує Рильський, — німецький поет-революціонер Йоганнес Бехер не тільки писав сонети, але й теоретично обстоював цю форму, лаконізм і суворі закони якої не дають місця порожній балаканині, дисциплінують думку поета і владно велять йому зосередитись на головному образі".

В мудрому контексті думок Максима Рильського поезія нашого Причорномор'я являє собою, можливо, одне із найоригінальніших явищ у повоєнній літературі України. Вона в якийсь неповторний, оригінальний спосіб поєднувала в собі два крила: і модерністичні пориви та прориви (Б. Нечерда, Т. Федюк, В. Сагайдак...), і глибоке, індивідуальне осягнення "старих", але чомусь донині нев'янучих класичних форм вірша в творчості С. Стриженюка, В. Березінського, А. Глущака, В. Мороза, С. Конака і молодого, зате не "зеленого" Ю. Островершенка... В цьому ряду сонетотворців бачиться мені й оригінальний, занурений у ментальність рідної історії і культури талант поета Дмитра Шупти, лауреата міжнародної премії імені Григорія Сковороди. Поет справді сповідує культ сонета, свідченням чого і є, підсумковий якоюсь мірою, томик його віршів з красномовно-метафоричною назвою "Сонях сонетів". Тут джерельні, класичні традиції Зерова й Рильського набули, на мій погляд, своєрідного та перспективного розвою, адже сонет, при всій своїй зовнішній "консервативності", вимагає максимальної напруги філософічної, а не формальної: форма ж бо одна — тисячолітньої давнини. І все ж народження, одкровення нового слова — вічно неповторна, непередбачувана мука, як ось у Дмитра Шупти:

> Невідворотна й грізна, наче грім, Раптова, наче блискавка із неба, З'являється незнаних слів потреба...

Де пісня солов'я в саду на вітті Неохололе будить почуття. Народжується слова світ у світі...

Вражає глибока енциклопедичність того, що стоїть-фундаментується під духовним світом поета: письменник, наприклад, розглядає вселенську історію людства (це одна із багатьох проблематичних ліній книги "Сонях сонетів") — як інтелектуальний рух від генія до генія, від вершини до вершини, як подвиг генія, як його вічне протистояння системі, із якої він вийшов, але до якої він і прикований, мов бранець, проти якої він повстав або обов'язково повстане, бо так, саме так, видається, самим Богом рокована доля генія! (Сонети "Гомер", "Сократова чаша", "Геракліт", "Фідій", "Раб Езоп", "Овідій", "Стусова стезя", "Геродот"...). Ось яка сподвижна роль Гомера в світовій історії і культурі в баченні Дмитра Шупти:

> Пролом у часі — зяюча бійниця. Крізь далечінь облогову німу Всіх вивести вдалося одному Між зорі неба, вщерблені, мов криця...

I вже здаля крізь часовий пролом Нащадки заглядають нам у вічі.

Сонет — феномен поетичного мислення. Сонет — філософ, математик образу, фантаст... Й все водночас! Він — вершина артистизму слова та образу і, як говорив Микола Зеров, "його квінтесенція, перга з квітки образу для бджоли-поета". Витонченість і грація, надзвичайна, вишукана "асоціативна винахідливість", феєричний танок фарб, напівтонів і нюансів... На жаль, такі сакраментальні "речі" іноді зраджують Д. Шупту, і тоді подибуємо навіть у добірному за рівнем мислення сонеті, наприклад, отаку неоковирну "картавість" і неточність деталі в структурі вірша:

> Біля свого підніжжя Демерджі Порозкидала брухт за перевалом — Поковки кам'яні, які забралом Не стали й не пішли на лемеші...

Все ж найголовнішим проблематичним пластом книги Дмитра Шупти є начеб духовне звіряння годинника, часу нації, нинішнього — із тією тисячолітньою битвою народу за себе, за свою культуру, навіть за своє ім'я Русь-Україна, що було так пожадливожорстоко вкрадене кривавим тираном Петром І для онайменування свого сатанинського, півординського царства Московського... Але в такому відповідальному, битвенному діалозі із імперією, що його безнастанно поривається вести поет, не зарадять зривання на крик і прокляття, навпаки. — тільки зашколять, як оте бачимо на прикладі сонета "Імперіє!". Так, і наш національний геній Тарас Шевченко зрідка вулканно проклинав імперію ворогів, долю, виукраїнених яничарів і малоросів, але його вселенські скрики та прокляття були зрівні біблейським, то був "образний клекіт вулкану", що ось-ось, як покара, зірветься під самим серцем імперії (хоча там воно завжди відсутнє...). І коли сонет Д. Шупти "виконаний" під подібним стоїчним "кутом зору", він прибира більшої "енергетики", переконаності на силі, власне, переконаності самого вірша, як те бачимо на прикладі сонета "Україні":

А. Колісниченко. Історія в сонетних ритмах

Минулому не кинешся вдогонь, І жертв, і втрат уже не розпізнаєш Крізь пил і дим ти ясно, зоре, сяєш До мене з голубих своїх безсонь.

Твій щем собі до серця я тулю Й ніколи вже його не заспокою. Твоїм жаданням душу спопелю, Твоєю переповнений жагою. Сьогодні я ненавиджу й люблю Весь світ твоєю сутністю живою.

Якби укласти своєрідну "Антологію українознавства в поезії" (а така, віриться, з часом, обов'язково побачить світ і Вкраїну), то в ній би достойне і навіть "потрібне" місце зайняло б чимало сонетів Д. Шупти. Настільки енциклопедично насичена тематика його збірки "Сонях сонетів" цікавими, часом несполівано-незнаними фактами, подіями та їх неординарною обсервацією. Тут — і відблиск потаємної, але такої вкраїнної епохи Трипілля — ровесниці шумерської і єгипетської цивілізацій ("трипільський храм нам не доніс писемність — згубився наших предків алфавіт..."), і образ відбожої, захисної Зорі України, Софіївської Оранти ("як сонце ясночоле, нам посила проміння крізь віки")... Тут пролягли сакральні, себто святі шляхи найпершого любомудра нашої Вітчизни Григорія Савовича Сковороди — і щойно, вчора! — палена ворогами стежка трагічного сучасника Григора Тютюнника, Василя Стуса... Такий, виповнений драми діапазон мислення і світовідчування.

Варто завважити, що якась доля чи міра книжності таки присутніє в збірці "Сонях сонетів". Книжності — але аж ніяк не вторинності. Зрештою, усі ми виросли і з життя, і з книги. Ось як дивився на це мудрий Максим Рильський, знову ж таки захищаючи світ поезії неокласика Миколи Зерова: "Зерова називали "книжним поетом", сам він приклеїв собі титул "бібліофага". Поет, кажуть, повинен черпати свої теми із життя. Ну, а хіба література — не один із проявів життя, і то життя згущеного, сконденсованого, загостреного до краю? Хіба не з книжних джерел зачерпнуті... "Бенкет у чуму", "Моцарт і Сальсрі", "Камінний гість" Пушкіна? Хіба не на підставі старовинних хронік побудував більшість своїх геніальних трагедій Шекспір?" Аргументи, як бачимо, дійсно переконливі, адже велика культура завжди вироста із не менш великої традиції, підгрунтя і коріння.

Насамкінець: щоби не з'явилося в читача враження про Дмитра Шупту як поета якоїсь виняткової "археологічної ветхості", абстрактної суперісторичності, що нею він "ілюструє" вірш, а чи занудної академічності, варто наголосити, що і як лірик він оригінальний, "свій для себе", й у цій царині поетичної матерії часто "наздоганяють" його осяяння "чистої поезії", і як би там не лаяли її ще зовсім недавно збільшовичені критики, — ϵ , ϵ таки вона, чиста поезія експериментальних форм, чистого серця і благородних поривань, як ось в сонеті "Спів":

Сідало сонце в західну імлу — На всьому небокраї ні хмарини. Ковзнув останній промінь по крилу Від співу оп'янілої пташини...

Або ж у вірші "Тривога":

Нічна зоря над водами Супою Торкнулась тихим променем латать. Я ляжу спать до сонця головою, Щоб знову ранній досвіт не проспать...

Такий він — різний і багатий самим собою, поет Дмитро Шупта.

РЕЦЕНЗІЇ

НОВЕ СЛОВО ПРО М. ХВИЛЬОВОГО

Безхутрий Ю. М. Хвильовий: проблеми інтерпретації. — Харків: Фоліо, 2003. — 495 с.



Творчість істинно великого письменника завжди багатогранна і знакова: її потрактування через те виходить за межі однозначності.

Ця думка цілковито підтверджується при ознайомленні з монографією Ю. М. Безхутрого "Хвильовий: проблеми інтерпретації". Автор книги поставив перед собою завдання дослідити творчість Хвильового в контексті модерністичного дискурсу в українській літературі, справедливо зауваживши про різнобій думок і неповноту дослідження даної проблеми в нашому літературознавстві.

Відразу впадає в око оригінальність підходу до вирішення поставленої проблеми. Ю. М. Безхутрий обирає для аналізу тексти двох томів "Творів"

М. Хвильового, виданих у 1927, 1928 рр. Проникнення дослідника в онтологічний, буттєвий та екзистенційний світ творчості М. Хвильового дозволило йому помітити своєрідність укладання і розміщення текстів у "Творах": не довільне чи хронологічно визначене, а вмотивоване внутрішнім кутом зору, особливостями розкриття письменником художньої моделі світу. В свою чергу це викликає необхідність цілісного й глибинного аналізу новелістики і повістей, уміщених у "Творах", за принципом розміщення їх самим письменником, а від-

так проектує висновок автора монографії про специфічні ознаки "жанру книги", популярного на початку XX століття.

Найголовнішим здобутком наукового аналізу, проведеного Ю. М. Безхутрим, є, на мій погляд, його доказовість. Який би текст не аналізувався, яка б теза не була виголошена дослідником творчості Хвильового, завжди наявна при цьому вагома аргументація, чітка позиція автора монографії, багатство і оригінальність думки, "всеохопність" матеріалу.

Високий рівень новизни і науковості знайшов свій вияв насамперед у главі I "Семантика рамки". "Вступна новела" і "Арабески" аналізуються як близькі за стильовими ознаками, тематичною єдністю, спільними мотивами, символами тощо. Ці два тексти складають рамочну композицію "Творів" Хвильового, тому їм письменник надавав особливого значення.

Ю. М. Безхутрий цікаво аналізує мотивні і структурні ознаки "Вступної новели", "розшифровує" реалії літературного й громадського життя України 20-х років, переданих письменником в іронічносаркастичній формі.

Переконливо розкриваються науковцем реалізовані в тексті інтертекстуальні й підтекстові аналогії та зв'язки, алегорично-асоціативна характеристика героїв, гротесково-ігровий елемент новели, іронічність як засіб "творення інформаційної картини"(с. 19).

Окремо виділено Ю. М. Безхутрим "театральний" мотив, який постає у "Вступній новелі" в різноманітних відтінках (розіграш, театральна умовність, епатаж, буфонада, іронічність) і характеризує як опонентів Хвильового, так і самого Хвильового-оповідача.

"Вступна новела" — це своєрідний код для розкриття світових зрушень у 20-і роки XX ст., коли примітив і облудність стають нормою життя, а інтелект і моральність — завадою на шляху в майбутнє. Помінялися місцями "верх" і "низ". Саме цим викликаний прийом театральної умовності, до якого звернувся М. Хвильовий.

Детальне опрацювання театрального мотиву та особливостей художнього часу і простору приводять дослідника до висновку про ознаки творчості Хвильового: "Необарокові, модерністичні інтенції Хвильового, спрямовані на слово, наділяли останнє магічною функцією. Звідси й жагуча віра в його творчі можливості, здатність не лише переконувати людей, а й сотворити нове життя. Театралізована модель світу концентрувала такі можливості і була адекватним втіленням цієї "ідеї" (с. 31).

"Вступна новела" і "Арабески" взаємопов'язані художнім світом. Не задовольняючись твердженнями науковців-попередників про трактування новели "Арабески" лише як неординарного явища, Ю. М. Безхутрий розглядає "Арабески" як гіпертекст, що має декілька семантичних шарів. Він справедливо вважає, що є всі підстави трактувати новелу "як скомпліковану мотивну комбінацію, переплетіння різних семантичних, стилістичних, жанрових і навіть родових ознак. Це багатофункціональна система й ієрархія текстів, кожний з яких має свою особливість" (с. 115). Аналіз назви, жанрових ознак, біблійних мотивів, символічно-алегоричного дискурсу, особливостей просторових і часових координат цілком переконують у доцільності висновку автора роботи про багатоплановість семантичних пластів у новелі, а загалом про "Арабески" як про гіпертекст — "певну одночасну єдність і множинність поліфонічних текстів" (c. 115).

Узагальнюючий характер має Глава II монографії Ю. М. Безхутрого "Твори. Том I: Здеформований світ", присвячена проблемі деформації людини в пореволюційний час як головній у новелістиці Хвильового. Автор увиразнює свою концепцію через аналіз окремих тематично близьких пластів. Детально розкриваючи, а часто буквально розшифровуючи семантичну наповненість місткої (а сьогодні, мабуть, не всім читачам і зрозумілої) фрази, думки Хвильового, Ю. М. Безхутрий занурюється в мотивацію свідомості, вчинків, психологічного стану персонажів. Звертається увага на інтертекстуальність текстів, переплетення християнських і язичницьких символів, ідеологічне забарвлення текстів, використання письменником опозиційних понять для наголошення стану розгубленості, втрати людиною своєї сутності.

Тексти М. Хвильового згруповані за певними об'єднуючими парадигмами: постреволюційний синдром: втрачене покоління; безвихідь як спосіб існування: на терезах двозначності; запах смерті: мотив загибелі; сатиричні парадокси: гротеск і психологізм; "Чумаківська комуна": пародійна модель світу". Завершує главу аналіз новели "Дорога й ластівка" як тексту-перестороги. Навіть просте перерахування назв підрозділу вказує на серйозність поставленої мети: дослідити основу модерністичної моделі дійсності, створеної Хвильовим. Ю. М. Безхутрий помічає найприкметніші нюанси відтворення в новелістиці М. Хвильового трагедії роздвоєння людської свідомості. Він аналізує концепцію світу, що її виклав письменник, як абсурдну: "І справді, світ, у якому існують герої Хвильового, не тільки фрагментарний і калейдоскопічний: зрушений із звичних підвалин соціальними катаклізмами, він утратив стабільність і позбавлений внутрішньої логіки, а тому хаотичний, абсурдний і жорстокий" (с. 478).

Логічним продовженням викладених у перших главах міркувань ϵ аналіз текстів, уміщених у ІІ томі "Творів" М. Хвильового: це ряд новел та оповідань, "Повість про санаторійну зону" та "Сентиментальна історія", в яких деформована дійсність відтворена через приреченість цього світу і людини в ньому.

Найбільш помітна і не обійдена увагою науковців новела "Я (Романтика)" М. Хвильового тлумачиться Ю. М. Безхутрим по-новому. Насамперед автор монографії з'ясовує багатозначність подвійної назви твору і проекцію на семантично значущі аспекти тексту. З'ясування ж мотивів, часо-просторових координат, поєднання ілюзійних і реальних сцен та епізодів у новелі, аналіз символічного образу Марії-Богоматері, ідеологічного фанатизму проводиться досить повно. Це дозволяє зробити висновок про універсалізм художнього мислення, притаманний Хвильовому-модерністові (с. 311).

В такому ж чи подібному ключі проводиться аналіз інших текстів другого тому творів Хвильового.

У монографії Ю. М. Безхутрого вперше так широко обгрунтовується інтертекстуальність текстів М. Хвильового. Цікаві і багаті паралелі проведено з творчістю Гоголя, Достоєвського, Коцюбинського, Стефаника, Тургенєва, Винниченка, Тичини... Вони значно розширюють уявлення про непересічний талант Хвильового, його особливий вияв в модерністичному ключі.

Книга Ю. М. Безхутрого — справжнє досягнення наукової думки. Хочеться побажати автору нових успіхів у реалізації задумів.

Ніна ПАШКОВСЬКА

дивосвіт японських казок

25 кращих японських казок. Переклад з японської мови, передмова і примітки О. І. Бондаря та С. Уємури. — Одеса: Астропринт, 2003. — 232 с.



Знайомство з цією книжкою дарує принаймні три відкриття.

Перше — це відкриття дивосвіту японських казок, яких "у скарбниці японської усної народної творчості нараховується близько тисячі" (с. 5). Твори цього жанру, за словами укладачів рецензованої книжки, "рідні серцю кожного японця. З сивої давнини передавалися вони з вуст у вуста, з роду в рід. Одні казки виникли 400-500 років тому, інші — понад 1000 років" (с. 5).

Обсяг одеського видання японських казок, який лімітувався коштами, виділеними Японським Фондом, вимагав особливої ретельності у доборі творів: необхідно було перекласти саме ті із них, які є найбільш

характерними для казкового жанру у японському фольклорі. У цій непростій справі О. Бондар та С. Уємура орієнтувалися в основному на видану у 1999-у році книжку "Збірник 100 казок Японії" (укладачі Інада Кодзій, Інада Кадзуко; видавництво Коданся). Орієнтація на даний збірник зумовлена тим, що у ньому, на відміну від багатьох інших видань, "тексти казок подано без будь-якої попередньої художньої обробки, у такому вигляді, якими вони були з давніхдавен, як вони збереглися в пам'яті народній" (с. 5). Маємо, отже, нагоду пізнати первозданний, а не інтерпретований пізніше світ японських казок.

Зрозуміло, що це пізнання супроводжується, незалежно від нашої волі, зіставленням знаного нами з дитинства зі щойно прочитаним. І не треба бути фахівцем у сфері фольклористики, аби переконатися, що між українськими казками і казками японськими

 ϵ чимало спільного: і в тематиці, і в системі персонажів, і в оповідній манері.

Щоправда, ϵ — і це цілком природно! — чимало й відмінного, зумовленого різними ментальностями українського і японського народів. Несхожість, як і подібність, також виявляється на багатьох рівнях, що може стати предметом спеціальних студій фахівців. У даному разі вважаємо доцільним звернути увагу на таке зізнання самих укладачів рецензованого видання. "Під час перекладу японських казок українською мовою предметом нашої розмови, — зазначають О. Бондар та С. Уємура, — стала жорстокість дійових осіб у казці "Гора Трісь-трісь". І справді, борсук у ній не лише замордовує бабусю, а й готує суп із цієї бабусі і навіть частує ним дідуся, який нічого не підозрює. Така ж жорстокість наявна і в казці "Помста краба": мавпа жорстоко вбиває краба, а пізніше не менш жорстоко син краба розчереплює голову мавпі. Чимало перекладачів японських казок вважають, що такі картини занадто криваві, і пом'якшують або й зовсім опускають їх.

Одначе, це не тільки робить казку штучно "сусальною" і прісною. Адже казка розповідає про правду життя, що виникає в глибині серця. Аби зрозуміти й оцінити добро і ласку, треба відчути подих зла і жорстокості. Діти чудово розберуться у таких ситуаціях, вони внутрішньо подолають їх, і у їхніх серцях виросте доброта. Вони ніби одержать щеплення, на підставі якого сформується імунітет проти зла" (с. 6–7).

Дуже можливо, що не всі читачі беззастережно погодяться з таким оптимістичним твердженням укладачів, але й вони не відмовлять О. Бондарю та С. Уємурі у послідовності щодо намірів донести до українців первозданним і не спотвореним світ японських казок...

Друге відкриття, що його дарує рецензована книга, стосується одного із її перекладачів — О. Бондаря. Олександр Бондар — доктор наук, завідувач кафедри української мови Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.

Перекладацькою справою відомий вчений захопився кільканадцять років тому. Першими були переклади з польської мови, а згодом журнал "Вежа" опублікував перекладений О. Бондарем з англійської роман Джона Грішема "Кінець справи Пелікана". І ось — переклади японських казок, здійснені після цілорічного стажування професора О. Бондаря в університеті японського міста Кіото. Гадаю,

таке розмаїття перекладацьких зацікавлень нашого земляка треба тільки вітати, адже воно реально сприяє пізнанню українцями культурних надбань різних народів.

Нарешті, третє відкриття. Воно, як і попереднє, стосується О. Бондаря. Справа в тому, що у рецензованому виданні авторитетний мовознавець дебютував як художник-ілюстратор. Дебют, на мою думку, можна вважати вдалим, хоча остаточна оцінка тут — за фахівцями художнього оформлення книжок.

Загалом же слід наголосити, що використані як словесні, так і малярські засоби максимально сприяють у рецензованому виданні розкриттю дивосвіту японських казок.

Василь ПОЛТАВЧУК

ВІД РЕДАКЦІЙНОЇ КОЛЕГІЇ

вимоги

до матеріалів фахового наукового видання Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова «ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНИЙ ЖУРНАЛ»

- 1. Приймаються одноосібні статті (без співавторів). Текст обсягом 0,5 авторського аркуша (20 000—20 500 символів з пробілами) подавати в комп'ютерному наборі (дискета і роздрук два примірники): редактор Microsoft Word 95 і наступні версії, шрифт Times New Roman 14, інтервал 1,5. Цитати треба ретельно звірити і поставити підпис на полі біля кожного посилання. Обсяг рецензій або інформації про конференцію 5000—6000 символів.
 - 2. Статті друкуються українською мовою.
- 3. Список літератури за абеткою; у тексті в квадратних дужках позначається позиція та сторінка [5, 100].
- 4. Бібліографія оформляється так: прізвище та ініціали автора, назва праці, місце видання, рік, кількість сторінок (для монографій чи брошур). В разі відсутності місця видання чи року писати так: Б. м. (без місця), Б. р. (без року). Для статей у збірках, альманахах, журналах вказувати сторінки саме цієї статті.
- 5. До статей додається рекомендація кафедри (відділу) установи, де автор працює, і рецензія наукового керівника; для статей докторів та кандидатів наук рекомендації та рецензії не потрібні.
- 6. Авторська картка: повністю прізвище, ім'я, по батькові, посада, місце праці, вчений ступінь, звання, адреса (службова і домашня), телефони.
 - 7. Редколегія повертає статті, у яких є більше ніж 2 помилки на сторінку.

Редколегія відхиляє статті з порушенням цих вимог.

Видання здійснюється із залученням коштів авторів.

Журнал виходить двічі на рік: у травні та листопаді. Статті приймаються до 1 лютого (перше півріччя) і до 1 серпня (друге півріччя).

Адреса редакції:

65058, Одеса-58, а/с 45 Тел. (0482) 22-73-15; тел./факс (0482) 25-52-22

E-mail: iralex@paco.net

Наукове видання

ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНИЙ ЖУРНАЛ

 $11 \cdot 2005$

Відповідальний редактор Олександр Александров

Технічні редактори: Р. М. Кучинська, Г. О. Куклєва

Здано у виробництво 21.09.2005. Підписано до друку 02.11.2005. Формат 60×84/16. Папір офсетний. Гарнітура Times. Друк офсетний. Ум. друк. арк. 16,28. Тираж 300 прим. Зам. № 494.

Надруковано у друкарні видавництва «Астропринт» (Свідоцтво ДК 1873 від 28.05.2003 р.) 65082, м. Одеса, вул. Преображенська, 24. Тел.: 726-98-82, 726-96-82, 37-14-25. www.fotoalbom.odesa.com